

FRANCO LOLLI

Gente de bien



L'AVANT FILM

L'affiche	1
Parties en présence	
Réalisateur & Genèse	2
Un cinéaste entre deux mondes	

LE FILM

Analyse du scénario	5
Appartenance et filiation	
Découpage séquentiel	7
Personnages	8
« Comme un chien dans un jeu de quilles »	
Mise en scène & Signification	10
Occuper l'espace	
Analyse d'une séquence	14
Hors jeu	
Bande-son	16
Pulsations	

AUTOUR DU FILM

Des pères et des fils	17
Structures familiales et sociales en Colombie	18
Les classes sociales au cinéma	19
Bibliographie & Infos	20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : www.transmettrelecinema.com
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre national du cinéma et de l'image animée.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E. BY ESTIMPRIM
ZA de la Craye – 25 110 Autechaux

Direction de la publication : Idoine production,
8 rue du faubourg Poissonnière – 75 010 Paris
idoineproduction@gmail.com

Achevé d'imprimer : septembre 2016

SYNOPSIS

Eric est un petit garçon colombien de dix ans qui vit dans un quartier populaire sur les hauteurs de Bogotá. À la veille des vacances de Noël, sa mère contrainte d'émigrer à l'étranger le confie, en même temps que sa chienne Lupe, à Gabriel, son père qu'il connaît à peine. Ce dernier lui fait une place dans la chambre de la pension miteuse où il loge au cœur de La Perseverancia, un quartier pauvre du centre-ville. Le lendemain, Eric suit son père jusque dans les beaux quartiers, chez María Isabel où Gabriel travaille « au noir » à de petits travaux de menuiserie. Professeur d'université, María Isabel qui élève seule ses deux enfants adolescents, Francisco et Juana, est touchée par Eric qu'elle prend sous son aile. De son côté, Gabriel qui a trouvé un logement décent pour lui, son fils et Lupe, se voit refuser un prêt d'argent par sa sœur Marta. Eric est contraint de renoncer à son rêve d'un foyer et reporte alors tous ses espoirs sur les perspectives que María Isabel lui ouvre. À l'approche des fêtes de Noël, cette dernière, soucieuse d'offrir des vacances à Eric, invite Gabriel à venir restaurer des meubles dans la maison de campagne où elle retrouve les siens. Dès leur arrivée, Gabriel et Eric sont isolés dans l'habitation du gardien et tandis qu'Eric cherche à s'intégrer à tout prix et se laisse étourdir par son nouvel univers, Gabriel souffre de cette relégation et du rejet grandissant que son fils manifeste à son égard. Il décide alors de rentrer à Bogotá avec Lupe souffrante, laissant Eric aux bons soins de María Isabel. C'est lors d'une après-midi de baignade avec les cousins de Francisco qu'Eric subit de plein fouet l'exclusion et la violence de classes. Laisant éclater sa colère contre María Isabel, celle-ci le ramène le soir même à son père. En pleine nuit, l'état de Lupe s'aggrave. C'est aux urgences de la clinique vétérinaire, où ils apprennent que leur chienne est condamnée, qu'ils prennent ensemble la décision de l'euthanasier. Au petit matin, le cadavre de Lupe dans les bras de Gabriel, père et fils marchent enfin côte à côte.

L'AFFICHE

Parties en présence

L'affiche de *Gente de bien* frappe immédiatement par sa composition qui introduit aussitôt une impression de partition voire de division. Elle reprend un plan essentiel de la séquence centrale de la piscine où Eric, le jeune protagoniste du film, fait l'expérience définitive de l'exclusion après avoir tenté en vain de se faire une place au sein de la famille bourgeoise de María Isabel. Une série de lignes horizontales et verticales quadrillent l'image et découpent des zones distinctes. La première horizontale, la plus évidente, suit le bord de l'eau matérialisé par le rebord de dalles qui entoure la piscine. Elle scinde la composition en deux parties : le bas entièrement occupé par l'eau et le haut où Eric et les trois cousins se tiennent debout sur le bord, prêts à sauter. La partie supérieure, elle-même morcelée par la guirlande électrique, les troncs d'arbres et la barrière, accentue la fragmentation et aménage des emplacements séparés pour le trio d'un côté et Eric de l'autre.

La mise à l'écart d'Eric est d'autant plus criante que sa situation bord-cadre le fragilise et que la perspective ouverte derrière lui par l'absence de végétation souligne sa solitude, le point de fuite désignant cruellement le vide et la distance imposés par le trio. Sa posture, de profil, la tête tournée vers les cousins, exprime l'irrésistible attraction qu'ils exercent sur lui alors que ces derniers, soudés, les bras enlacés et les visages convergents les uns vers les autres, l'ignorent royalement.

Ici le décor cosu, la lumière chaude et estivale, les couleurs acidulées et toniques, les shorts de bain des garçons, autant d'éléments qui auraient dû adoucir la scène, renforcent au contraire le sentiment d'injustice qu'elle provoque. Apparaissent alors les subtils détails de mise en scène d'où provient l'inquiétude latente qui sourd de l'affiche : le corps « populaire » d'Eric avec ses petits bourrelets, la coupe dépassée de son maillot un peu trop large, l'impression d'inertie qui se dégage de lui, l'angle de prise de vue à la surface de l'eau et en légère contreplongée. Tout entame l'apparente bonne santé de la scène.



Enfin l'affiche met en avant un ultime élément très visible : le titre du film « *Gente de bien* ». Ses caractères jaunes de grande taille écrits dans une police contemporaine et disposés comme un socle au bas de l'affiche en font une pièce maîtresse de la composition. Conservé volontairement dans sa version originale, il joue de sa dimension polysémique et de ses différentes acceptions qui vont délicatement teinter les traits de caractère, les desseins et les actes des personnages tout au long du film. Faisant le choix de la complexité et de l'implicite, *Gente de bien* incarne autant ces « gens comme il faut » que les « braves gens » qui s'opposent souvent – comme ici Eric et les garçons –, mais qui peuvent se rejoindre autour d'une aspiration commune au bien et au juste. Des « gens [de] bien », tout simplement.

PISTES DE TRAVAIL

- Souligner les lignes de force de l'affiche en traçant un premier trait vertical au milieu de l'affiche puis un second, horizontal, au niveau du bord de la piscine. On pourra s'appuyer sur ce découpage pour réfléchir aux principales thématiques du film que ces deux coupures suggèrent : l'exclusion d'Eric, seul, face aux trois autres enfants et la frontière entre deux mondes (la terre et la piscine) que l'on pourra par exemple rattacher aux deux classes sociales en présence.
- L'exclusion d'Eric s'observe aussi de manière très physique : observer son corps, sa posture, son maillot, et les comparer avec ceux des trois autres enfants.

RÉALISATEUR GENÈSE

Un cinéaste entre deux mondes

Filmographie

- 2007 : *Como todo el mundo* (CM)
- 2012 : *Un juego de niños*
(CM, uniquement scénario)
- 2012 : *Rodri* (CM)
- 2014 : *Gente de bien*



Né en 1983 en Colombie, Franco Lolli fait toute sa scolarité au Lycée français de Bogotà où, dès l'âge de quatre ans, il apprend à lire et à écrire en parallèle l'espagnol et le français. Après le baccalauréat, son désir de faire des études de cinéma l'amène tout naturellement à s'installer en France.

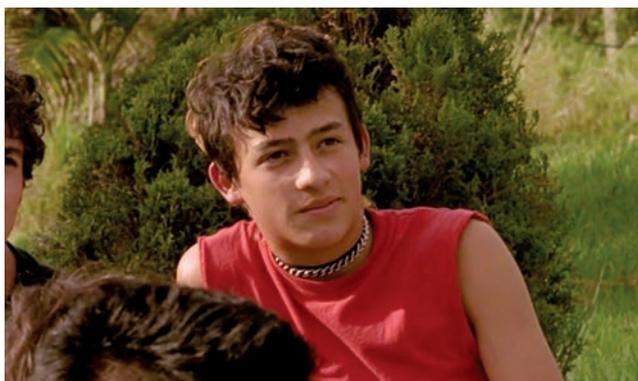
À 18 ans, il quitte ainsi la Colombie pour l'Université Paul Valéry de Montpellier où il passe deux ans. La solitude marque douloureusement cette première expérience de migration pour le cinéaste en gestation qui se dit, avec une certaine détermination, que le séjour ne durera que le temps de « devenir quelqu'un ». Il s'inscrit ensuite à l'Université Sorbonne Nouvelle et passe, sans se faire trop d'illusions, le concours d'entrée de la prestigieuse Fémis. À tout juste 20 ans, F. Lolli fera partie des cinq candidats admis à la session 2004 du département Réalisation.

Avec son film de fin d'études, *Como todo el mundo* (2006), s'engage une belle carrière pour le jeune diplômé. Sélectionné dans plus de cinquante festivals internationaux, le film remporte vingt-six prix, dont le Grand Prix du jury au Festival International du Court Métrage de Clermont-Ferrand. F. Lolli enchaîne dès lors plusieurs projets, parmi lesquels le documentaire *Mémoire et images, une expérience cambodgienne*, réalisé en collaboration avec le cinéaste Rithy Panh.

En 2010, F. Lolli participe à la Résidence Cinéfondation du Festival de Cannes. Il s'y consacre à l'écriture du scénario de son premier long métrage *Gente de bien*. Plusieurs années vont s'écouler avant qu'il ne soit en mesure de finaliser le scénario et d'assurer les moyens de la production. Entre-temps naît son deuxième court métrage de fiction, *Rodri*, sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs lors du Festival de Cannes 2012.

L'intégration à la Fémis et au milieu privilégié du cinéma français ne détache pour autant pas le jeune cinéaste de son pays d'origine, et c'est bien plutôt un cinéma de l'entre-deux mondes qu'il développe dans ces années-là. En effet, depuis *Como todo el mundo*, la Colombie est bel et bien le territoire des personnages et des histoires mis en scène par F. Lolli qui s'entoure cependant d'une équipe de professionnels français, camarades d'école de la Fémis, pour l'écriture, la production, le son et le

montage des films. Deux langues, deux cultures, deux pays, cette position hybride éloigne F. Lolli des jeunes cinéastes colombiens de sa génération. Pour lui, l'entre-deux se traduit par une distance critique vis-à-vis de ce qu'il qualifie de « film colombien ». « J'ai l'impression [...] de vivre ailleurs, et du coup je n'ai pas ce sentiment d'être un tiers-mondiste qui doit se débattre avec cette condition »¹. Cette expérience française lui aurait permis de se détacher d'un regard folklorique ou didactique sur son propre pays. Réalisateur et producteur de ses films et de ceux de ses amis, sa carrière se nourrit de ses allers-retours entre Paris et Bogotà même si la Colombie reste aujourd'hui son « premier lieu ».



Como todo el mundo.



Rodri

Famille cinématographique

Pour F. Lolli, le cinéma n'a de sens que s'il exprime une émotion. À ce titre, la quête du geste artistique ne peut naître que de l'histoire personnelle et de la place singulière qu'occupe le cinéaste dans le monde. Filmer ce qu'il connaît devient la marque de son geste cinématographique. C'est ainsi qu'il se définit comme un cinéaste du réel : « je ne fais pas le cinéma que je veux, mais celui que je peux ». Ce positionnement l'éloigne de cinéastes qu'il aime pourtant, comme Martin Scorsese

ou David Lynch, et le rapproche de Terrence Malick, Abdellatif Kechiche et Maurice Pialat.

De T. Malick, il retient la capacité à n'exprimer que ce qui l'intéresse le plus profondément, ce qui octroie au cinéaste nord-américain le pouvoir de convoquer la grâce, moment unique d'où jaillit la beauté. Une vision ésotérique rapproche les deux cinéastes : la grâce naît de l'arrivée miraculeuse du papillon sur l'épaule de Jessica Chastain dans *The Tree of Life* (2011). Pour cela, il n'existe ni règle ni méthode pure.

Tuteur du jeune cinéaste lors de la réalisation de son film de fin d'études, *Como todo el mundo*, A. Kechiche exerce une influence décisive sur sa mise en scène qui repose sur un travail avec les acteurs, mené vers le « non-jeu » et l'oubli de la caméra, au plus près du réel. La méthode consiste en de longues répétitions et de multiples prises et donne au montage une place centrale dans le processus de réalisation.

Mais avant tout, il y a Maurice Pialat (1925-2003), le cinéaste le plus cher à F. Lolli, celui dont les films ont laissé l'émotion la plus profonde, la plus durable, indélébile. Il reconnaît notamment *Loulou* (1980) et *À nos amours* (1983) comme les principales sources d'inspiration de son cinéma. Mais *Gente de bien* fait surtout écho au premier film du cinéaste français, *L'Enfance nue* (1968) : François, un garçon de dix ans, révolté, en proie à l'abandon et à la solitude, observe attentivement ce qui se passe autour de lui et écoute de loin les décisions le concernant prises par les adultes. Eric non plus n'est pas un enfant comme les autres. Les deux personnages partagent le rêve d'une chambre dont les murs seraient ornés de cartes postales ou de posters, les nuits d'insomnie et la miction dans une maison étrangère, les bagarres et les petits larcins. Un dialogue muet s'instaure même entre les deux films : lors de l'arrivée d'Eric à la pension, il répond par la négative – « je n'aime pas cet endroit » (7) – à la question posée à François par son père dans le film de Pialat et demeurée sans réponse, « tu aimes cet endroit ? ».

Plus généralement, l'affinité avec leurs personnages, le choix d'un point de vue interne façonné à partir des sentiments d'enfance qui résistent dans la vie adulte (« ce n'est pas de l'autobiographie, mais quelque chose de très personnel », déclare Pialat), et leur conception du scénario, peu dialogué, comme un texte inachevé, révèlent une véritable filiation entre les deux cinéastes.

Du conte de l'intime au portrait d'un pays

Du récit de son rapport à sa mère dans *Como todo el mundo*, à la mise en scène de ses propres oncle et mère dans *Rodri*, et, enfin, à la rencontre père-fils dans *Gente de bien*, la part autobiographique des films de F. Lolli – qui déclare que « un cinéaste fait toujours le même film » – est évidente. De fait, *Gente de bien* poursuit la réflexion amorcée avec ses deux précédents courts métrages autour des problématiques qui le hantent : la famille, les classes sociales et l'argent. Avec ce dernier film, le cinéaste se confronte à un nouveau questionnement, la figure du père. F. Lolli n'ayant pas connu son père, la longue période d'écriture s'explique sans doute par la forte charge émotionnelle liée à l'interrogation sur sa propre filiation : « Je crois qu'on ne fait pas du bon cinéma si on n'a pas été blessé ».

Cette question intime s'entrelace ici avec celle des rapports et des conflits de classes. Si, dans ses films précédents, le récit se situait dans le milieu d'une bourgeoisie sujette au déclassement, F. Lolli rapproche, dans *Gente de bien*, des personnages issus de deux milieux sociaux distincts et nés du souvenir d'anciennes rencontres. Eric est directement inspiré du fils d'un menuisier qui venait chez lui, le temps des vacances d'été,

réparer les meubles de la maison et que sa mère, comme María Isabel, avait tenté de prendre sous son aile. Fasciné par un milieu si différent du sien, l'enfant était entré en conflit avec son père et n'avait plus voulu rentrer chez lui.

F. Lolli va donc chercher loin dans ses souvenirs d'enfance les impressions et les peurs qui définissent le caractère de son petit héros : « Je fais des films pour essayer de comprendre qui je suis ». Comme un conte pour enfants, le film se nourrit aussi de références au *Petit Poucet* (la quête de sa maison) et à *Hansel et Gretel* (figure de María Isabel comme une sorcière tentant d'accaparer Eric).

Une autre problématique : celle du déclassement social. Issu d'une famille bourgeoise qui l'a vécu dans sa chair, F. Lolli raconte avec douceur et ironie la frustration de sa grand-mère qui a dû renoncer à sa vingtaine de domestiques pour seulement deux ou trois employés de maison. Tout en appartenant à la classe des riches, F. Lolli, élevé par une mère souvent au chômage, a connu des difficultés financières et dit avoir grandi comme le « pauvre » d'un milieu aisé. Dépasant son cas personnel, en fin chroniqueur des mondes sociaux qui composent la société colombienne contemporaine, il fabrique un cinéma dont la force se trouve dans la sincérité du propos et la complexité des personnages et des situations auxquelles ils sont confrontés. C'est encore une fois l'expérience de l'étranger qui lui permet de situer sa propre histoire dans le paysage social plus large de son pays d'origine, tout en échappant aux généralités et aux stigmatisations. Il tisse ainsi en filigrane le dessin bien plus vaste des relations humaines.

Méthode de travail : à la frontière du documentaire

Les films de F. Lolli se situent dans un registre à la fois réaliste et intimiste obtenu par une écriture à la frontière du cinéma documentaire, adhérant fortement au réel. S'il est vrai que tout film est le documentaire de son tournage, il l'est encore plus dans le cas de *Gente de bien*. Grâce à une méthode fondée sur de longues répétitions et de nombreuses prises de vue – qui peuvent durer jusqu'à vingt ou trente minutes – le tournage voit naître des moments d'une rare intensité, comme celui où Gabriel et Eric dansent le *reggaetón* dans la cour de la pension, séquence en partie improvisée.

C'est dans le temps que F. Lolli consacre aux répétitions et dans sa capacité à observer des situations réelles que réside la singularité d'une méthode qui laisse parfois les comédiens prendre le pas sur le film. Durant la séquence du dîner à la maison de campagne, par exemple, le scénario stipulait qu'Eric devait ne pas se sentir à l'aise avec les autres. F. Lolli donne alors au jeune comédien la consigne de rester assis, l'air inquiet. Mais c'est tout autre chose qui advient. L'acteur, excité, finit par se lever pour raconter lui aussi une énigme. Or c'est cette prise tournée dans le plus grand chaos que le cinéaste choisit au montage comme la plupart de celles qui restent dans le film.

En contrepartie, ce long tournage libre et intuitif entraîne un certain inconfort, aussi bien pour les comédiens que pour l'équipe technique. À cette recherche du geste juste qui peut donner l'impression d'une forme de tâtonnement, s'ajoute une grande exigence vis-à-vis des acteurs d'autant plus déroutante pour une comédienne professionnelle comme Alejandra Borrero. Tout entier à sa quête de réalisme, F. Lolli lui reproche de surjouer et l'oblige à déconstruire sans cesse son jeu. Elle doit enlever le « trop » d'énergie, le « trop » d'expression et trouver le ton « juste ». Le film terminé, elle avouera que le tournage de *Gente de bien* a représenté pour elle l'une des expériences les plus éprouvantes de sa carrière.

« Le casting : 100 % du film ! »

Pour F. Lolli, le choix des acteurs est essentiel. Il ne s'agit pas seulement de trouver un acteur pour incarner un personnage déjà figé par le scénario, mais un acteur capable de prendre part, lors des répétitions et du tournage, à la fabrication même de son personnage.

Pour incarner Eric, F. Lolli se donne les mêmes exigences que François Truffaut au moment du casting des *Quatre Cents Coups* (1959), images demeurées célèbres des bouts d'essais du jeune Jean-Pierre Léaud répondant au cinéaste hors-champ. Or ce cadre strict a volé en éclat et l'intuition du cinéaste a fait son œuvre, puisque le choix de F. Lolli s'est fixé sur Brayan Santamaría dès le premier instant de leur rencontre. Outre ses traits physiques et émotionnels, Brayan Santamaría répond immédiatement au premier critère, celui de la « vérité sociale ». Comme tous les acteurs de *Gente de bien*, il est issu du milieu social auquel appartient le personnage qu'il incarne. La mise en relation de personnes issues de milieux sociaux différents se révèle en soi une matière puissante de la mise en scène : « À un moment donné, je ne pouvais que reprendre le réel et le sublimer à l'écran ». Si, dans le scénario, Eric est exclu parce que pauvre, Brayan Santamaría, le comédien, l'était réellement sur le tournage, et pour la même raison. Dans la séquence de la piscine, par exemple, tournée pendant toute une journée, il a réellement été rejeté par le groupe d'enfants et a vécu ce qu'Eric subit dans le film.

Par ailleurs, c'est la similitude entre l'histoire des acteurs et celle des personnages qui constitue le deuxième critère du casting. Comme Eric, Brayan Santamaría a été abandonné par son père qui ne l'a jamais reconnu, et Carlos Fernando Pérez, qui joue le rôle de Gabriel, est le père de deux enfants qu'ils ne voient jamais (un père donc qui ne l'est pas vraiment). Cette porosité entre la personne et le personnage est essentielle dans la conception que se fait F. Lolli de la mise en scène.

À côté de ces acteurs non professionnels, seul le personnage de María Isabel est incarné par une actrice de métier, Alejandra Borrero, considérée comme la première actrice de la télévision colombienne. Depuis trois décennies, elle a joué dans une trentaine de *telenovelas* (feuilletons télévisés) et une douzaine de films. Le choix d'une actrice si réputée n'est pas anodin et fait presque figure de contresens par rapport au projet du film. Il est motivé, d'après le cinéaste, par l'énergie et la présence exceptionnelle de l'actrice à l'écran : « Je savais qu'elle donnerait au film quelque chose que je ne pouvais pas obtenir sans elle ». Dans la mise en scène, cette intuition se traduit par la mise en relation de deux manières d'exister dans le monde : des gens ordinaires et une star jouent côte à côte pour composer un récit où le réel résiste souvent à la fiction.

1) La majorité des citations de Franco Lolli est issue d'un dialogue entre Laurence Mullaly et le réalisateur en mars 2015, filmé lors du Festival *Cinelatino* à Toulouse. L'ensemble des entretiens est référencé dans la Bibliographie, p. 20.



ANALYSE DU SCÉNARIO

Appartenance et filiation

La dramaturgie linéaire de *Gente de bien* repose sur une série de tentatives et de passages : celle suggérée au début, de la mère, qui cherche à améliorer son sort en s'exilant dans un pays étranger et laisse son enfant derrière elle (3) ; celle de Gabriel, à qui elle confie Eric et sa chienne, et qui doit leur inventer un foyer ; celle d'Eric lui-même, soucieux de trouver sa place dans un univers qui n'est pas le sien ; enfin, celle de María Isabel, qui décide de prendre l'enfant sous son aile.

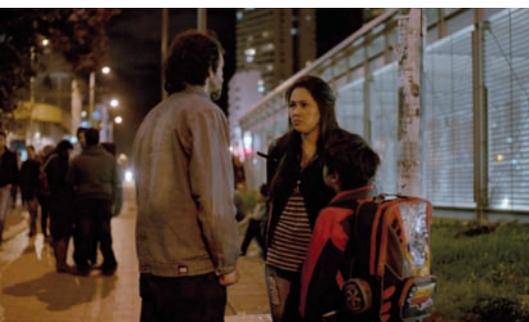
La première séquence symbolise la fin d'un cycle pour le petit héros. On le voit avec ses amis, aux abords d'un quartier populaire de Bogotá, plein d'énergie, en train de jouer avec pour tout ballon une vieille bouteille en plastique. Maître du jeu, Eric semble enraciné dans cet espace qui va pourtant se dissoudre dès la séquence suivante, après le générique, quand, assis sur un fauteuil et caressant sa chienne Lupe, il observe, pensif et malheureux, sa mère qui organise son déménagement (2).

Dès lors, le récit, découpé en trois parties, se construit à partir de deux espaces sociaux bien distincts : le monde de Gabriel et celui de María Isabel. Chacun déroule un fil narratif qui lui est propre : celui de la réparation du lien père-fils et celui des rapports sociaux et des stratégies mises en œuvre par Eric pour regagner la place à laquelle il a été si violemment arraché.

Une rencontre difficile (1-27)

Eric est extrait d'un milieu familial dont il a la maîtrise (1) pour être projeté dans l'inconnu, chez Gabriel, un père qu'il ne connaît pas ou peu. C'est le premier passage, matérialisé par le voyage en bus (3), l'attente du père assis sur le trottoir (4), l'« abandon » de la mère (5), la marche interminable aux côtés de ce père inconnu (6), le labyrinthe de couloirs qui conduit à un lieu exigu et sombre : la pension où il va vivre désormais (7) et dont il dit d'emblée qu'il ne l'aime pas. C'est sous ces auspices que débute la rencontre du père et du fils. Et déjà Lupe, qui a accompagné son jeune maître, cristallise le lien fragile qui les unit quand Gabriel annonce son projet d'emménager dans « un endroit confortable pour nous trois ».

Un tiers entre alors en jeu. Dans l'appartement bourgeois de María Isabel pour laquelle Gabriel exécute de menus travaux de menuiserie, la rencontre entre elle et Eric bouleverse cet équilibre instable : face à un père soumis et impuissant, Eric se tourne résolument vers la main tendue, complice et maternelle qui s'offre à lui (10). La première partie du film est structurée par des allers-retours d'un espace à l'autre, d'une réalité à l'autre, non pas de façon parallèle, mais à travers des articulations complexes : après avoir joué à la Wii, seul au milieu des enfants riches qui parlent de leurs vacances (24), Eric lance abruptement à son père : « je veux pas vivre avec toi » (25).



De la chambre blanche et aseptisée de Juana aux murs sales de la cuisine de la pension, le clivage social s'expose avec une froide cruauté.

Au gré de cette alternance, la relation père-fils se tisse avec difficulté selon une dialectique rapprochement-mise à distance. La complicité gagnée à l'occasion de quelques moments de partage – l'essayage des blousons (15), le moment de danse sur le *reggaetón* (16), la visite de l'appartement rêvé (17) –, subit un virage narratif : l'enlèvement de Lupe par la fourrière, lorsque Gabriel boit des bières avec ses amis tandis qu'Eric vaque (20), fait ressurgir le rejet de l'enfant envers son père (21). La chienne retrouvée, une complicité se renoue au moment de la toilette de l'animal (23) pour se briser à nouveau quand Eric apprend que Gabriel n'a pas suffisamment d'argent pour déménager (25).

Trouver sa place (28-42)

Le sens de l'hospitalité et l'attachement sincère qu'éprouve María Isabel pour Eric l'amènent à vouloir le prendre en charge. Sans se soucier de la dignité ébranlée de Gabriel qui, par ricochet, perd sa crédibilité de père aux yeux de l'enfant, elle invite dans un premier temps père et fils dans la propriété familiale lors des festivités de Noël avant de résolument proposer d'en assurer la garde (32). Le voyage à la campagne, María Isabel au volant et Eric agitant la main par la vitre ouverte, matérialise le deuxième passage (28). Le temps des vacances dans l'espace social des « riches » prolonge la dialectique intégration-exclusion qui régit la deuxième partie du récit.

Si, pour Gabriel, les actions, les mots et les gestes des riches représentent des signes de distinction et d'exclusion qui heurtent sa dignité, ils engendrent chez Eric la honte de sa condition et l'impérieuse envie de s'intégrer au clan familial : il nie son origine (à la question posée par les cousins de Francisco du quartier où il vit, Eric répond par un mensonge en donnant le nom d'un quartier du centre-ville touristique de Bogotá) ; il refuse de dormir avec son père dans la maison des domestiques où ils ont été relégués (29) pour rester dans la tente où il passera la nuit avec le groupe d'enfants (30) ; enfin il renonce à Lupe qui, « comme un chien dans un jeu de quilles » détonne avec le standing du lieu et qui repart avec Gabriel.

Le départ de Gabriel pour Bogotá (36) représente pour Eric le deuxième abandon, bien vite oublié dans l'agitation de sa nouvelle vie. Rituel à travers lequel les riches vacanciers affichent leur supériorité sur les villageois, la séquence de la chevauchée symbolise cette utopie d'intégration (37) : collé au corps de María Isabel et au rythme du galop, l'enfant éprouvera le sentiment d'appartenir enfin au camp des autres. Il prendra de l'assurance devant la famille réunie pour raconter non pas une, mais quatre blagues et leur lancer un défi : « vous ne savez pas déchiffrer des énigmes » (39). Mais cela ne tardera pas à s'effondrer et un deuxième virage narratif se produit : le jeu d'enfants dans la piscine tourne à la bagarre avec un des cousins puis avec le groupe tout entier (41). Eric est exclu violemment du clan. Opérant comme un climax dramatique de la relégation, ce moment signe la désillusion définitive du petit héros. Replié sur lui-même, il tourne le dos aux autres et rejette violemment María Isabel, la seule sur qui il peut déchaîner sa colère (42). Cette dernière convient finalement de son impuissance à changer la destinée de l'enfant et le ramène aussitôt à son père. C'est le troisième et dernier passage. En voiture dans la nuit, par les rues du quartier populaire, ils cherchent la maison de Gabriel. Puis María Isabel reprend la route, disparaissant définitivement du récit (43).

Retour au réel (43-49)

Livré de la mère au père, du père à María Isabel, puis de celle-ci à nouveau au père, Eric retourne violemment et définitivement au réel. Ce retour représente pour lui le renoncement au monde fantasmé auquel il a cru un instant prendre part. L'expérience de l'exclusion le ramène à la certitude que sa véritable place dans le monde n'est pas dans le camp des riches. Dépouillé de tout caractère spectaculaire qui situerait la narration sur le versant du mélodrame ou du récit classique, *Gente de bien* est pourtant le récit d'un destin tragique. Si l'origine sociale des personnages est dépeinte avec réalisme, la justice du film se fonde non pas sur les circonstances qui s'imposent à eux, mais sur la manière dont celles-ci agissent dans la prise de conscience de leur vraie place dans le monde : l'abandon, la solitude et le déracinement qu'Eric éprouve au début du film, sont renforcés par l'exclusion, la désillusion et enfin, la mort de Lupe (48), seul être dont l'amour était dénué d'enjeu. Comme un signe de colère et de révolte, les larmes du deuil – cathartiques – rapprochent le père et le fils, dont la marche côte à côte, le cadavre de l'animal dans les bras de Gabriel, suggère un nouveau commencement (49).



PISTES DE TRAVAIL

- Découper le scénario en trois parties comme proposé dans le texte principal. On peut imaginer plusieurs exercices à partir de ce découpage. Chaque partie est notamment structurée autour du double rapport intégration-exclusion, notamment dans les relations avec les personnages : dans la première partie, Eric est exclu par sa mère et doit « s'intégrer » auprès de son père, puis il exclut son père et intègre une mère de substitution (María Isabel), avant de l'exclure à son tour pour (re)découvrir son père dans la dernière partie.
- Les lieux varient également entre les trois parties. Ils ont leur importance, car ils illustrent littéralement l'aller-retour entre deux mondes, celui des milieux modestes (les rues de Bogotá, l'appartement de Gabriel) et celui des milieux aisés (la villa de María Isabel).
- Les couleurs changent selon les trois parties du scénario : les tons froids de la première laissent place aux teintes chaudes de la seconde. Et le retour à Bogotá dans la dernière partie laisse place à des tons plus doux que ceux de la première partie.

Découpage séquentiel

1 – 0h00'00

Montage alterné des cartons noirs du générique et de plans d'enfants jouant au football, à la tombée de la nuit, aux abords d'un quartier populaire. Eric mène le jeu puis la partie se calme tandis que les lumières de Bogotá brillent en contre-bas. Carton titre.

2 – 0h01'20

Chez les grands-parents, Eric, assis à l'écart, caresse sa chienne Lupe en silence tandis que sa mère organise son déménagement.

3 – 0h02'30

Dans le bus de nuit bondé, Eric et sa mère se tiennent debout l'un à côté de l'autre. Ils descendent.

4 – 0h03'21

Assis dans la rue, ils attendent Gabriel, le père d'Eric qui arrive en retard. La mère lui confie leur fils.

5 – 0h05'03

La mère traverse seule le flot des passants.

6 – 0h05'27

À pied et chargés des affaires d'Eric, Gabriel et son fils remontent une rue.

7 – 0h05'56

À la pension où il réside, Gabriel fait de la place pour Eric dans sa chambre.

8 – 0h08'05

Au matin, Eric et Gabriel longent les rues d'un quartier résidentiel et se présentent au gardien à l'entrée de l'immeuble de María Isabel.

9 – 0h08'44

À la porte de l'appartement de María Isabel.

10 – 0h08'49

Tandis que María Isabel se querelle avec sa fille Juana, l'employée de maison les fait entrer. Gabriel se dirige aussitôt vers les meubles qu'il restaure dans un coin du salon. Eric se présente à María Isabel.

11 – 0h09'53

Dans la chambre de son fils Francisco, María Isabel trie blousons et baskets pour Eric.

12 – 0h11'10

Le soir, dans la cuisine commune de la pension, Gabriel tente en vain de nouer le dialogue avec son fils.

13 – 0h12'27

Chez María Isabel, une partie de basket entre Francisco et Eric tourne au pugilat. María Isabel force les garçons à se serrer la main et les envoie se réconcilier au cinéma.

14 – 0h15'03

Au centre commercial, Francisco et Eric errent dans les rayons de jouets. Moment de jeu à la cafétéria.

15 – 0h16'57

À la pension, Eric essaye ses nouveaux blousons sous les yeux de son père.

16 – 0h17'45

Plus tard, Eric qui danse sur un morceau de *reggaetón*, est rejoint par son père.

17 – 0h19'12

Père et fils visitent un appartement à louer.

18 – 0h20'16

Dans la rue, à la nuit tombante, Eric confie à son père ses idées pour le futur appartement. Ils arrivent à la porte de la maison de Marta, la sœur de Gabriel. À la fin du repas en famille, Gabriel demande un prêt d'argent à Marta qui refuse.

19 – 0h23'52

À la pension, Eric se réveille en pleine nuit et n'ose pas franchir le couloir occupé.

20 – 0h24'57

Dans un bar, Gabriel boit des bières avec ses amis tandis qu'Eric vaque. Ils assistent impuissants à l'enlèvement de Lupe par la fourrière animale.

21 – 0h27'07

Le soir à la pension, Eric cherche l'adresse du chenil sur l'ordinateur d'une pensionnaire. Il se querelle avec son père qui se fait réprimander par la propriétaire.

22 – 0h28'15

Conduits en voiture au chenil par María Isabel, Gabriel et Eric retrouvent Lupe.

23 – 0h30'45

À la pension, ensemble, ils lavent Lupe.

24 – 0h31'35

Chez María Isabel, tandis que Gabriel travaille, Eric joue à la Wii dans la chambre de Juana qui discute avec ses amis de leurs projets de vacances pour Noël.

25 – 0h33'10

Dans la cuisine de la pension, Eric reproche à Gabriel leur manque d'argent.

26 – 0h34'29

Eric participe à la correction « en famille » des copies des étudiants de María Isabel. Sa tâche terminée, il vole de l'argent dans le sac de cette dernière. Pris en flagrant délit, il émeut María Isabel qui propose à Gabriel des vacances de Noël dans la propriété familiale.

27 – 0h38'30

À la pension, Gabriel et Eric se préparent au voyage.

28 – 0h39'25

En route vers la campagne. À l'arrivée, Gabriel, Eric et Lupe sont installés à l'écart dans la maison du gardien José.

29 – 0h42'52

Le soir, Gabriel et Eric participent à la Neuvaine de Noël en famille. Tandis qu'Eric s'intègre au groupe de Francisco et de ses cousins, Gabriel prend congé de l'assemblée.

30 – 0h46'55

La nuit, Eric chahute sous la tente avec les garçons.

31 – 0h48'41

Au matin, Gabriel découvre les premiers signes de la maladie de Lupe.

32 – 0h49'46

Dans la journée, Gabriel annonce à María Isabel sa décision de rentrer à Bogotá.

33 – 0h52'28

Dans le jardin, la course en quad des garçons est interrompue : il faut se préparer pour partir au village. Eric est autorisé à conduire un instant.

34 – 0h53'29

Embarqués avec les employés de maison à l'arrière d'une camionnette, Gabriel et Eric partent au village.

35 – 0h54'15

Dans le bar du village, Gabriel explique à Eric qu'il rentre à Bogotá avec Lupe.

36 – 0h56'38

Il le confie à María Isabel qui le met en selle dès le départ de son père.

37 – 0h53'29

La nuit, au milieu du clan familial, Eric chevauche sa monture dans les bras de María Isabel.

38 – 1h00'03

Au matin, Eric a uriné dans son lit. María Isabel gère la situation.

39 – 1h01'36

Durant le dîner, Eric prend de l'assurance.

40 – 1h04'23

Plus tard, Juana reproche à sa mère la présence d'Eric.

41 – 1h05'41

Le lendemain, dans la piscine, les garçons l'excluent de leur jeu.

42 – 1h08'23

Le soir, la colère d'Eric éclate en public contre María Isabel.

43 – 1h11'26

Elle le ramène aussitôt de nuit à son père à Bogotá.

44 – 1h13'23

Dans leur chambre, Gabriel tente de l'apaiser. Il reste mutique, couché contre Lupe.

45 – 1h14'30

Dans la nuit, une crise de Lupe les réveille.

46 – 1h16'00

Aux urgences vétérinaires, le diagnostic tombe : Lupe est condamnée.

47 – 1h18'02

Dans un couloir, à l'écart, Gabriel fait accepter à Eric la décision d'euthanasier Lupe. Eric se laisse aller contre le corps de son père qui le serre dans ses bras.

48 – 1h18'48

Ils assistent à l'euthanasie de Lupe.

49 – 1h20'22

À l'aube, père et fils marchent côte à côte, le cadavre de Lupe dans les bras de Gabriel.

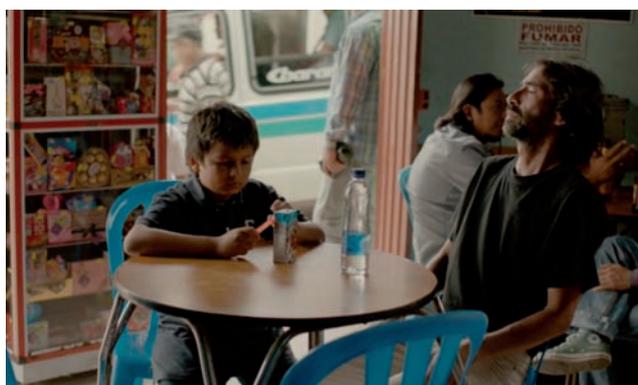
50 – 1h20'57

Générique de fin.

Durée totale DVD : 1h22'44

PERSONNAGES

« Comme un chien dans un jeu de quilles »



Comme son scénario qui n'est jamais programmatique ou sa mise en scène jamais figée par des motifs ou des partis-pris systématiques, l'économie figurative que Franco Lolli met en place dans *Gente de bien* frappe par l'autonomie qu'elle donne aux personnages. Si Eric est bien au centre du récit, ce n'est cependant pas sa trajectoire qui règle les mouvements et parcours des autres personnages. Aucun n'a de rôle fonctionnel. Chacun semble obéir à sa propre nécessité, ce qui confère au film une véritable respiration, évite tout manichéisme et donc tout jugement hâtif et laisse le point de vue du spectateur libre d'évoluer.

Eric

Pièce centrale sur l'échiquier du film, Eric, victime d'un abandon et d'un déclassement social, cherche sa juste place pendant tout le film. Sa silhouette pataude d'enfant de 10 ans contraste avec l'énergie qui sourd constamment de son corps. Obstiné et toujours dressé, Eric combat physiquement l'inertie qui le menace et chacun de ses mouvements apparaît comme une tentative de se remettre en marche. Le plus souvent interrompu dans son élan – l'installation dans la maison du gardien opposant une fin de non-recevoir à sa main tendue à l'arrivée à la propriété (28) ; l'exclusion définitive dans la piscine tombant comme un couperet après la chevauchée nocturne dans les bras de María Isabel (41) –, Eric chemine enfin à son rythme, aux côtés de Gabriel, dans la séquence finale (49).

Délaissé par sa mère et pris en charge par un père étranger et dépassé par la situation, il se laisse fasciner par les possibles qu'il entrevoit quand María Isabel lui ouvre sa porte et ses bras (10, 26). Ce petit garçon protéiforme, mu par le désir de se faire une place et d'occuper le plus d'espace possible, fait alors preuve d'un mimétisme social qui finit par bloquer toute relation avec son père. Ultime épreuve du réel, la mort de Lupe lui permet de sortir des bulles et des espaces virtuels tentateurs – profusion du centre commercial (13), reflet du miroir lors de l'essayage des blousons (15), jeux à la Wii (24, 26), nuit sous la tente (30), chevauchée nocturne (37) – et de reconquérir son identité de fils.

Gabriel

Sans famille, sans foyer, sans argent, sans véritable travail, Gabriel est profondément marqué par la notion de dépossession. Son passé se dessine en filigrane lors des retrouvailles embarrassées avec la mère d'Eric (4) et à travers la réflexion mordante d'Eric à l'encontre d'un père sans le sou (25). Sa sœur Marta encore, forte de la famille unie et bien nourrie qu'elle rassemble lors du dîner offert à son frère et à son neveu, évoque une vie d'homme à la dérive auquel Eric va redonner une raison d'exister (18). Sa silhouette maigre, ses traits tirés et sa démarche pesante expriment l'usure et le manque tandis que son corps courbé sur son ouvrage avoue déjà son renoncement et la délégation de son autorité à María Isabel.

Impuissant à contenir le flot de promesses qu'elle incarne pour Eric, incapable de trouver l'argent nécessaire à leur installation dans un véritable foyer, Gabriel assiste à sa mainmise sur son fils. Le séjour dans la propriété familiale où Eric lui refuse jusqu'à son titre de « père » signe un temps sa faillite (29). C'est pourtant par le retrait que cet homme au regard sensible et comme revenu de tout, trouve la voie. Le retour à Bogotá, semblable à une fuite, révèle au contraire sa dignité et sa dimension de père. L'attente patiente d'Eric dans la nuit annule son premier retard lors de ses retrouvailles manquées avec son fils. En avance cette fois, debout, de dos au bord de la route, Gabriel est enfin prêt à assumer son rôle de père (43).

La mère

Figure fugace et incertaine dans le paysage du film, la mère d'Eric n'en a pas moins une place essentielle dans le récit. Son départ pour l'étranger déséquilibre la situation initiale de l'enfant filmé sur les hauteurs de la ville (1), l'immobilise (2) puis déclenche sa trajectoire lorsqu'elle confie à son père ce fils désormais encombrant (3, 4). Ce personnage qui renvoie à la situation sociale et économique précaire d'une partie de la société colombienne, forcée d'émigrer (cf. « Autour du film », p. 18), fait l'objet d'une attention toute particulière dans les trois plans que le cinéaste lui consacre après ses adieux à Eric. Filmée de dos en plan rapproché, elle semble emporter la caméra dans un mouvement vers l'avant qui s'accorde à son projet de voyage. Mais très vite elle ralentit et découvre un visage d'une tristesse infinie que la caméra vient saisir avec pudeur (5).



María Isabel et les siens

Personnage extrêmement complexe tiraillé entre les deux acceptions du titre du film – « gens de bien » et « bonne personne » (cf. « L'Affiche », p. 1) –, María Isabel est à la fois une bourgeoise dominante et une femme soucieuse de faire le bien. Son appartenance à la classe des possédants transpire dès l'arrivée d'Eric dans son appartement (10). La présence d'une domestique, le mobilier élégant, les rayonnages de livres, la clarté et l'ampleur des lieux, tout s'oppose à l'exiguïté sordide de la pension. Femme indépendante qui élève seule ses deux enfants, professeur d'université (26), volontiers autoritaire, elle a l'habitude d'ordonner êtres et choses autour d'elle et Gabriel et Eric ne font pas exception. Mais le personnage excède largement ce cadre. Franco Lolli fait de María Isabel une mère de substitution pour Eric qui vient réveiller à la fois son instinct maternel et sa conscience morale. Pleine de bonnes intentions, elle éloigne dans un premier temps l'enfant de son père. Mais en obligeant Eric à se confronter à la violence de classes, elle s'avère aussi un agent précieux dans la construction de la relation entre Gabriel et son fils.

Outre Francisco et Juana, ses deux enfants qui manifestent des préoccupations classiques d'enfants riches et insoucients (vêtements, biens de consommation, jeux, cinéma, questions de vacances et de petit copain), le reste de la famille que María Isabel retrouve dans la propriété familiale à l'occasion des fêtes de Noël est plutôt dépeinte comme un clan. Systématiquement rassemblés, que ce soit autour de l'aïeule lors de la Neuvaine (29), autour de la table de jardin au bord de la piscine (32) ou lors du dîner (39), les membres de la famille, plus prompts à réciter des prières qu'à les mettre en œuvre, forment un organisme compact et autonome qui rejette Gabriel puis Eric comme des corps étrangers.

La chienne Lupe

La chienne Lupe tient un rôle déterminant dans *Gente de bien*. Trait d'union entre Eric et Gabriel, Lupe incarne tout au long du film le lien père-fils à construire. Immédiatement associée à Eric qui la tient contre lui lors du déménagement de sa mère (2) puis principal souci exprimé par cette dernière lors du trajet en bus (3, 4), elle est ce que l'enfant a de plus cher et ce qu'il garde de cette enfance qui vient de lui être ravie. À son tour, après l'enlèvement de la chienne par la fourrière – événement traumatique qui semble accuser son inaptitude à être père (20) – et faute de pouvoir entrer véritablement en relation avec son fils, Gabriel va reporter sur Lupe le soin qu'Eric refuse. (23, 31, 35, 45). Lupe est donc le marqueur et l'agent de la relation père-fils assumée qui va se dessiner progressivement entre Gabriel et Eric jusqu'à ce que sa mort sacrificielle soude littéralement le fils et son père à la fin du film (47, 48, 49).



PISTES DE TRAVAIL

- À quel(s) personnage(s) pourrai(en)t s'appliquer l'expression « comme un chien dans un jeu de quilles » ? Pourquoi ?
- Les adultes qui gravitent autour d'Eric sont tous liés par un point commun, celui de l'autorité parentale qu'ils vont tour à tour acquérir, donner, perdre ou retrouver. On pourra observer comment elle passe de mains en mains tout au long du film : la mère d'Eric la transmet à son père, puis son père la perd au détriment de María Isabel (ce basculement de l'autorité parentale apparaît très nettement en 29), avant de la récupérer à la fin du film.
- Analyser la place et le rôle de la chienne Lupe, personnage à part entière, tout au long du film. Pourquoi est-elle si importante ? En quoi symbolise-t-elle le lien qui unit Gabriel et Eric ?

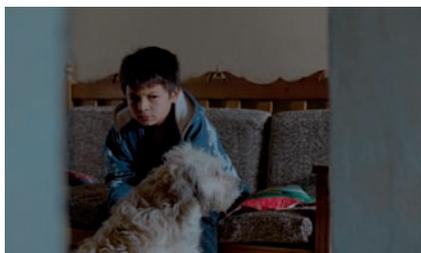
MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

Occuper l'espace



Force du mouvement

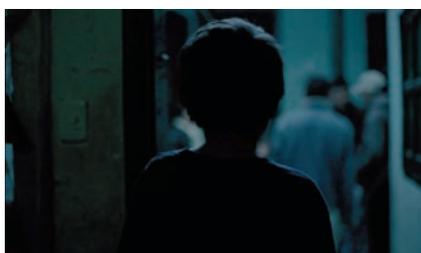
Dans *Gente de bien*, le mouvement est premier et la caméra mobile de Franco Lolli prompt à saisir d'emblée l'énergie d'Eric lors de la partie de football dans l'ouverture du film (1). Légère, elle le suit au milieu du groupe d'enfants, marque des pauses et repart suivant le rythme des passes et les actions de défense des petits joueurs. Filmée à hauteur d'enfant selon des plans assez longs faits de légers panoramiques, la séquence semble se déployer sans précipitation et trouver une respiration douce comme celle d'Eric alors maître du jeu. À ce mouvement primordial s'opposent tous les moments d'arrêt auxquels Eric et Gabriel vont être confrontés tout au long du film. Juste après le carton générique qui matérialise la première interruption forte dans l'élan de la partie, le plan rapproché d'Eric de profil observant en silence le déménagement perceptible hors champ, donne clairement le tempo du film et accuse une forme de piétinement social qui entrave fortement Eric et son père. Le retard de Gabriel et l'attente d'Eric et de sa mère (4), assis sur le trottoir, de nuit, concentre parfaitement cette problématique, la relégation du père au loin dans un quartier populaire paralysant de fait la mère et l'enfant et la fixité des plans entérinant cette impasse familiale.



À propos du parcours de ses personnages, Franco Lolli lui-même évoque la notion de « passage » qui est constamment suggérée par une mise en scène qui fait le pari d'une certaine souplesse. Cette élasticité de *Gente de bien* provient tout autant de son scénario basé sur l'évolution de relations complexes – configuration particulièrement dynamique du trio formé par Eric, Gabriel et María Isabel –, que d'une écriture cinématographique mouvante qui, au contraire des situations qu'elle décrit, n'assigne jamais aucun personnage à résidence, ne fixe rien ni personne dans une fonction arrêtée, ni ne se contraint elle-même au moindre motif ou mouvement déterminé.



Les quatre séquences de déambulations du père et du fils dans la rue (6, 8, 18, 49) vont dès lors répondre à cette apathie, le déplacement physique et géographique des personnages traduisant leur cheminement intime. Filmées de manière très subtile, elles évoluent au gré de la construction du lien qui finira par unir Eric et Gabriel à la fin du film. La première (6), après que Gabriel a pris son fils en charge, alterne travellings arrière face aux personnages remontant la rue en pente et travellings avant derrière eux. Les saccades de la caméra épaule marquent chacun de leurs pas pesants, alourdis par les bagages qui les encomrent, tandis que le cadrage en plan américain et la longue focale réduisent l'espace autour d'eux. La mise en scène accentue ainsi l'impression de pesanteur qui se dégage de l'échange maladroit entre un père et un fils qui se connaissent à peine. La seconde (8) s'ouvre sur un plan large fixe qui saisit, en son centre, Eric et Gabriel en route vers chez Maria Isabel. L'énergie du matin portée par les bruits de la rue et de l'activité des passants s'engouffre alors dans l'espace dégagé par le plan d'ensemble et colore la relation naissante entre Eric et Gabriel qui marchent déjà d'un bon pas. Monté cut, le plan rapproché qui les suit de dos en travelling et qui semble les pousser vers l'avant participe de cette sensation de vitalité. La troisième déambulation (18) les accompagne de l'appartement à louer à la maison de Marta. Père et fils avançant côte à côte, déjà reliés par Lupe que Gabriel tient en laisse, inspire un moment d'harmonie à peine déréalisé par la lumière déclinante du jour où Eric rêve des aménagements possibles dans leur futur foyer. Le plan large qui semble presque fixe tremble très légèrement, conférant à la scène une grande douceur et une certaine fragilité. Les espoirs de Gabriel seront effectivement déçus et les rêves d'Eric ruinés par le refus de Marta de prêter de l'argent à son frère. Enfin, après une longue période de séparation et d'immobilité, la séquence finale (49) retrouve ce mouvement essentiel : filmés de dos en plan rapproché selon un travelling avant, père et fils ont accordé leur marche et imposent leur tempo.





Les accords de guitare très délicats et la lumière de l'aube accompagnent les premiers pas de ce couple claudiquant.

Ce pouvoir de revitalisation que la mise en scène de F. Lolli confère au mouvement imprègne particulièrement la séquence de *reggaetón* (16). S'opposant à tous les moments de renoncement où Gabriel se courbe sur ses meubles-casiers en forme de cercueils (10, 13, 24, 26, 32), la danse ré-insufflé de la vigueur à son existence morne. Le gros plan de ses pieds marquant la mesure donne à sentir l'effort d'un père prêt à se relever enfin. Outre l'extrême souplesse qu'elle confère au film, la mobilité de la mise en scène met *Gente de bien* au défi d'un point de vue « flottant » qui donne à chacun la possibilité d'exister. Au-delà de la constante oscillation, d'une séquence à l'autre, entre le point de vue d'Eric et celui de Gabriel, le glissement se fait parfois au sein même de la séquence. La dispute entre Eric et Francisco (13) est un exemple délicat de ce point de vue partagé auquel le cinéaste parvient en remplaçant le fonctionnel découpage en champ-contrechamp par une organisation tripartite de l'espace filmique, un troisième angle de prise de vue assurant l'égalité des points de vue. Parfois, sa caméra est même suffisamment libre pour choisir de rester un moment avec les personnages que le scénario vient pourtant d'exclure de la narration. Il en est ainsi des deux séquences du départ des « mères » : plans très fragiles et d'autant plus précieux de la mère perdue au milieu de la foule après l'abandon de son enfant (5) et de María Isabel seule dans sa voiture après avoir renoncé à Eric (43).

Espaces clos et enfermement

À l'étendue et à la hauteur qui dominent la séquence générique de *Gente de bien* et qui caractérise le point même d'où Eric s'apprête à déchoir, la mise en scène substitue dès la séquence du déménagement (2) un espace filmique marqué par la clôture et l'enfermement. Des différents motifs et figures récurrents à l'agencement des lieux en passant par le travail de la

lumière et du son, tout concourt à réduire l'espace autour d'Eric et de Gabriel.

Ce rétrécissement marque tout d'abord les premiers espaces traversés et habités par Eric. Jouet des destinées des adultes, enfant que sa mère confie comme un colis devenu trop encombrant à un père inconnu qui en prend livraison, la situation renvoie Eric à l'état d'un objet. L'organisation de l'espace accroît ce phénomène en multipliant les lieux clos, voire cloisonnés au sein desquels il se retrouve confiné. Le corps à l'étroit entre les passagers du bus de nuit bondé, la ville défilant derrière les vitres (3) puis la démarche pesante le long de la rue remontant vers l'endroit lointain où habite Gabriel (6), hésitant dans les couloirs toujours sombres de la pension (19) et anxieux dans les allées de la fourrière animale (22), Eric arpente des labyrinthes. Souvent, l'utilisation de la longue focale, en réduisant la profondeur de champ, resserre encore l'espace autour des personnages qui se retrouvent alors fragilisés dans des zones floues et ambiguës. S'en dégage une inquiétude qui exprime d'une part l'absence de perspective économique et sociale qui est malheureusement leur lot – incertitude quant à l'avenir d'Eric lors du déménagement (2), départ de la mère pour un ailleurs indéterminé (5), désœuvrement dans le café juste avant l'enlèvement de Lupe (20) –, et d'autre part révèle des instants où le fantasme transfigure le réel – illusion de profusion au centre commercial (14) et lors de la veillée de Noël (29), sensation d'apesanteur lors de la chevauchée (37).

Par ailleurs la reprise de certains motifs et accessoires accentuent cette sensation de « mise en boîte » : portes, placards à vêtements, meubles-casiers, cartons et sacs à défaire puis à refaire trahissent constamment la situation précaire de Gabriel et l'appropriation possible d'Eric par María Isabel. Enfin, les effets de seuils et de surcadrage participent encore de l'enfermement symbolique de Gabriel et d'Eric. À l'arrêt devant l'appartement de María Isabel (9) ou devant la maison de Marta (18), figés debout de dos comme épinglés dans l'embrasure

des portes, la mise en scène leur signifie sans cesse qu'ils ne sont pas à leur place.

Au contraire, l'espace filmique semble s'élargir dans l'appartement de María Isabel (10, 13, 26) et la propriété familiale (28, 33, 39). Travaillant ses figures dans des plans plus larges – souvent en extérieur – avec une grande profondeur de champ et optant pour une lumière naturelle claire et estivale, la mise en scène suggère un espace des possibles pour Eric et Gabriel. De même, la terrasse ouvrant une perspective sur la ville, le couloir bleu clair percé de fenêtres et envahi de plantes vertes ainsi que l'évocation des deux canaris donnent à l'appartement à louer, autre lieu du possible, une dimension quasi fantasmagorique (17).

Pourtant, au lieu de les englober, ces nouveaux espaces accentuent les disparités de classes entre Gabriel et son fils et le clan de María Isabel, rendant l'éloignement d'Eric plus douloureux encore pour son père. Ce glissement subtil est particulièrement sensible lorsque Gabriel annonce sa décision de repartir à Bogotá (32). Tandis que María Isabel et les siens se prélassent, installés autour d'une table de jardin au bord de la piscine, Gabriel, à l'écart sur la terrasse de la maison, interrompt son travail et traverse la pelouse jusqu'à María Isabel. Déplacement anodin si ce n'était l'impression d'une interminable traversée créée par le découpage et le montage et rendant compte de l'effort accompli alors par cet homme humilié dans sa dignité de père.

Ainsi, là où l'espace semblait enfin s'ouvrir, de nouvelles clôtures apparaissent pour se refermer encore plus cruellement sur Eric. Plus que des enceintes physiques, la maison de José le gardien où Gabriel et Eric sont relégués dès leur arrivée à la propriété (28) puis le conflit dans la piscine (41) signalent les barrières sociales infranchissables dont Eric va devoir faire l'épreuve.

Corps étrangers

Le retour dans certains lieux et la reprise de motifs et de situations trament le tissu d'un film dont l'enjeu est bel et bien, pour les protagonistes, de trouver leur propre place au sein de la toile complexe des relations humaines.

En premier lieu, les séquences de bar permettent de mesurer le devenir-père de Gabriel. Dans la première (20), après la soirée chez Marta et l'étrange réveil d'Eric esseulé la nuit à la pension, Gabriel s'abandonne à nouveau à une vie peut-être un peu dissolue comme semble le suggérer l'état de ses compagnons, le niveau de leur discussion et le grand nombre de bouteilles de bière vides sur la table devant eux. Eric, désœuvré, erre de la table au comptoir et semble totalement déplacé dans cet environnement délétère où personne ne fait réellement attention à lui. L'enlèvement de Lupe par la fourrière animale vient immédiatement sanctionner cet état d'abandon. Au contraire, dans le café du village où il annonce à son fils sa décision de rentrer à Bogotá (35), Gabriel s'efface pour ce qu'il pense être le bien-être d'Eric. Le jeu retenu des deux comédiens, le cadrage qui se resserre insensiblement sur leurs visages et les non-dits du dialogue intensifient ce moment crucial où un père, par abnégation, cause une blessure d'amour à son enfant. Par ailleurs, dans les cuisines de *Gente de bien*, F. Lolli mitonne la transformation d'un enfant farouche en fils et d'un homme désemparé en père. Deux séquences rassemblent Eric et Gabriel dans la cuisine collective miteuse de la pension (12, 25). La première fois, Gabriel tente de renouer le lien distendu avec son fils. Mais ses efforts sont freinés par le mutisme de l'enfant et par la présence bord-cadre des autres pensionnaires qui menacent le fragile espace intime qu'il tente en vain d'installer (12). La deuxième fois, Eric qui s'apprête à tomber dans l'escarcelle

de María Isabel, coincé sur sa chaise entre une cuisinière et une bouteille de gaz, reproche à son père leur manque d'argent. Filmant en champ-contrechamp et alternant les plans avec la régularité d'un échange de ping-pong, la mise en scène consomme la rupture entre les deux personnages (25)

Dans les cuisines encore, comme dans les contes de fées, Eric affronte des sorcières qui menacent de le dévorer tout cru. Le premier combat symbolique a lieu dans la cuisine de Marta où Gabriel repousse la première tentative d'appropriation de l'enfant par un tiers (18). Mais dans la cuisine de María Isabel, pris en flagrant délit de vol et aveuglé par le miroir aux alouettes de l'abondance, Eric abandonne le combat et se jette dans les bras de sa nouvelle protectrice qui l'englobe alors tout entier (26). Enfin l'évolution des séquences de repas dessine à la fois l'enjeu du parcours d'Eric et sa principale épreuve : parvenir à sortir d'espaces sociaux et symboliques qui ne sont pas les siens pour conquérir sa place de fils. Du repas chez sa tante Marta où il prend place aux côtés de ses cousins dans un ensemble familial d'où son père s'exclut (18), à la Neuvaine de Noël dans la maison de famille de María Isabel où il mime les gestes et les prières d'un clan qui lui est étranger, en passant par la table des enfants, ce même soir, où il refuse à Gabriel son titre de père (29), Eric est prêt à tout pour obtenir un laissez-passer pour un univers plus enviable que le sien. La table du dernier dîner, la nuit, dans le jardin de la propriété (39), devient ainsi le théâtre de la pièce dont il est le héros tragique. Dans un ultime sursaut, tellement désireux d'appartenir à la caste des possédants qui se partagent le festin, Eric se lève et prend la parole avec effusion. La gêne est sensible dans la série de plans rapprochés sur les visages embarrassés des convives autorisés et la sanction ne se fait pas attendre. Dès la soirée suivante, l'enfant se retrouve seul, prostré sur le canapé, de dos à l'assemblée, hors de la table de jeu qui rassemble les générations (42). Dans un accès de rage qu'il déverse sur María Isabel, renonçant à la nourriture et au moelleux des coussins comme au statut précaire qu'on lui avait octroyé jusque là, Eric s'extirpe avec douleur – mais seul – du monde de faux semblants qui l'avait tellement fasciné. Débarassé de sa chimère, il peut désormais aller à la rencontre du père qui l'attend depuis longtemps.



PISTES DE TRAVAIL

- Noter la mobilité de la caméra (à l'épaule) et l'importance de ses mouvements. Que traduisent-ils ? On pourra les mettre en relation avec l'une des thématiques du film : la question du passage (entre des mondes, des lieux, et des classes opposés). Ces mouvements illustrent ainsi, au sens premier du terme, des parcours (de vie).
- Observer la hauteur de la caméra : elle se situe à plusieurs reprises à hauteur d'enfant. Que traduit ce choix de mise en scène ?
- Les lieux et les espaces ont une importance cruciale dans le film, car ils posent indirectement la question centrale du film : « suis-je à ma place ? » Analyser les espaces fermés (l'appartement de Gabriel, celui de María Isabel...). Pour l'appartement de Gabriel, l'enfermement (physique et symbolique) prévaut. Franco Lolli utilise ainsi des surcadrages, une faible profondeur de champ (arrière-plan flou), une lumière et des couleurs froides qui viennent renforcer ce sentiment. Il fait les choix inverses pour l'appartement et la villa de María Isabel. Même en extérieurs, les espaces sont trompeurs. Pour exemple, la pelouse de la villa fait office de frontière entre Gabriel et María Isabel tandis que la piscine devient un lieu d'exclusion sociale et spatiale (cf. Analyse de séquence et Affiche).

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

Hors jeu

Point de bascule

La séquence de la piscine (séq. 41) est une articulation forte dans le récit puisqu'elle correspond au climax de la relégation d'Eric. Elle sert de charnière entre les séquences où son acclimatation dans la famille de María Isabel semble totale (séquence de la chevauchée [séq. 37] et séquence du dîner dans le jardin [séq. 39] et le retour brutal à un état de solitude et d'isolement (séquence de la colère [séq. 42]).

Dans ce moment où Eric fait l'expérience d'une véritable noyade sociale, on retrouve le motif de l'eau déjà convoqué en un effet d'annonce lors de la séquence de la miction matinale (séq. 38). Mise en scène cette fois comme une surface mouvante et inquiétante, l'eau de la piscine encercle Eric qui, symboliquement, finit par boire la tasse.

Dans le bain

L'enjeu de la séquence est d'autant plus fort qu'elle prend place dans un décor idéal (1) : avec son eau bleue cristalline, la piscine semble sertie dans l'écrin de verdure du jardin de la propriété bruissant des sons d'insectes sous la lumière estivale. Cependant le cadrage contrarie déjà l'image de la piscine privée comme lieu de loisirs et de plaisir, comble des sociétés nanties. Le plan moyen, partiel, qui en fait disparaître les bords, instaure l'impression d'un espace sans limites, sauvage, où va se jouer une lutte sans merci.

Rassemblés dans le plan inaugural (1), Eric, Francisco et ses deux cousins jouent à retenir leur souffle sous l'eau. Tous les quatre sont filmés ensemble, le haut de leur tête affleurant à la surface sur une même ligne horizontale soulignée par le rebord de la piscine, le carré de pelouse parfaitement tondue et le muret qui en marque la limite.

Le parti-pris de filmer à la surface de l'eau – que la mise en scène gardera jusqu'au bout de la séquence – est immédiatement perceptible : flottant comme un bouchon à distance des personnages, le cadre oscille légèrement et introduit une sensation de déséquilibre qui confine à la menace. Comme les enfants remontant à la surface chargés d'on ne sait quel désir enfoui d'exclusion ou d'appartenance sociales (1.bis), on ne saisira désormais que les manifestations physiques de la lame de fond qui agite les profondeurs de la piscine comme le cœur des garçons.

La partie

Comme s'il avait une revanche à prendre, Eric, le premier, exprime l'esprit de compétition qui va progressivement transformer une partie de ballon en un féroce combat social, son pathétique « *je suis le 2^e qui tiens le plus* » annonçant d'emblée sa tragique position d'outsider (1.ter). Aussitôt la partie s'engage. C'est Francisco qui lance le ballon avec une énergie que renforce le resserrement du cadre (2a). Suivant la trajectoire du ballon, la caméra panote rapidement vers la droite sur l'un des cousins et sur Eric auquel le ballon échappe immédiatement

(2b). Graal de plastique rouge, rendu plus désirable encore par le contraste avec le bleu de l'eau, que jamais Eric ne tiendra entre les mains.

Très vite des plans rapprochés séparent les garçons et isolent Eric (3a). Tandis que le cadre se resserre légèrement autour de lui, l'espace filmique est envahi par les corps des trois cousins, par leurs rires et les éclaboussures provoquées par les passes (3c). Dès lors, debout au centre du cadre (4), les bras tendus en vain vers le ballon que personne ne lui passera (4.ter), Eric subit les assauts répétés de Francisco (4.bis) jusqu'à ce qu'il abandonne le terrain et glisse hors du plan.

S'amorce là la deuxième phase du jeu. Le cadre se resserre encore tandis qu'un léger changement de focale rétrécit la profondeur de champ, déréalisant l'espace autour d'Eric et signifiant la dissipation de son illusion de bonheur (5). Puis la partie s'accélère : jets d'eau et coups de ballon pleuvent (7b) jusqu'à l'empoignade (8a) et la mise au ban définitive d'Eric (8b) qui demeure seul après le jugement sans appel de Francisco qui prend le parti de son cousin (9c).

« Toucher le fond »

Marquant nettement la désunion du groupe et le changement d'état d'Eric, une ellipse introduit le plan du plongeon (13). Le cadre se redimensionne aux proportions du plan d'ouverture (1) pour rendre plus saillant l'éloignement de l'enfant, à distance des cousins, la tête tournée vers eux et mimant désespérément leur jeu jusqu'au bout. Selon une composition très géométrique, le décor naturel accentue l'impression de séparation. Structuré selon les lignes verticales des troncs d'arbres qui quadrillent l'arrière-plan et les lignes horizontales dessinées par la guirlande électrique, la clôture et le rebord de la piscine, le plan met en place un espace d'exclusion extrêmement cloisonné qui renvoie au rejet dont Eric est la victime. Le saut physique des garçons acquiert ici une portée symbolique et une forte charge critique (13.bis). S'y incarne en premier lieu l'affaissement moral du trio. L'esprit de corps et de classe des trois cousins leur fait véritablement « toucher le fond », les injures venant parfaire l'image de toute-puissance et d'autosatisfaction qu'ils renvoient (15).

Pour Eric, le plongeon représente une disparition temporaire et nécessaire qui va lui permettre d'abandonner son désir d'appartenance à une classe qui n'est pas la sienne – d'où l'importance des mouvements malhabiles d'un enfant qui sait à peine nager (16) – et de trouver sa juste place. À la fin de la séquence, avec son point de vue flottant, son absence de profondeur de champ et les panoramiques circulaires cernant littéralement Eric (17), la mise en scène joue sur cet état d'entre-deux tout en prenant résolument le parti de l'enfant exclu auprès duquel la caméra vient se placer pour l'accompagner jusqu'à l'échelle qui l'aidera à se hisser hors d'une eau devenue tout à coup bien saumâtre (18b).



1



1bis



1ter



2a



2b



3a



3c



4



4bis



4ter



5



7b



8a



8b



9c



13



13bis



15



16



17



18b

BANDE-SON

Pulsations



Entre réalisme et subjectivité

Le son, dans *Gente de bien*, participe au traitement réaliste de la mise en scène. Tels des indices, certains bruits précèdent les images, à l'instar des halètements de Lupe qui réveillent Gabriel à plusieurs reprises (31, 45). L'utilisation du son hors champ place le spectateur dans la peau des personnages et l'invite à percevoir depuis leurs points d'écoute respectifs. Ce parti-pris est mis en place dès la séquence du déménagement relevant d'une auricularisation interne au personnage d'Eric. D'autres adoptent le point d'écoute de Gabriel, notamment lors du séjour dans la maison familiale (29, 32, 34). Le traitement du son manifeste ici de façon saisissante le monde intérieur du personnage et la perception de ce qui l'entoure : c'est le moment où Gabriel prend la décision de rentrer à Bogotá.

Voix, silences, éclats

Gente de bien alterne dialogues et silences qui caractérisent l'évolution des personnages et de leurs rapports. Aux silences persistants d'Eric, s'opposent d'abord les paroles visant à organiser sa vie (2, 7, 35). Les dialogues sont aussi source de tensions et de conflits : entre le père et le fils (12, 21, 25), entre Gabriel et sa sœur (18), entre Eric et María Isabel (26, 42). Par ailleurs, les silences symbolisent des prises de conscience. Cette alternance souligne la difficulté de communiquer et pose de façon cruciale la question du positionnement de chacun dans l'espace sonore, mais aussi social et familial, que seul fait exploser le recours à un autre langage, viscéral : rires, bagarres, cris, sanglots ponctuent le récit comme des respirations vitales.

En musique

La séquence de *reggaetón* introduit la seule musique intradiégétique du film (16) : *Tu cuerpo me llama*, interprétée par l'artiste populaire colombien Reykon El Lider (cf. « Infos », p. 20). Parenthèse dans les rapports conflictuels entre Eric et son père, cette scène suggère une complicité possible. L'enjeu de cette séquence est d'autant plus prégnant qu'elle s'est construite au cours du tournage. Brayan Santamaria, l'acteur qui interprète le rôle d'Eric, a un rêve : devenir chanteur de *reggaetón*. Des moments de danse inspirent Franco Lolli qui improvise alors et intègre le père à la danse, ouvrant ainsi un espace de respiration, un moment suspendu au-delà des tensions.

Autre instant de grâce, reposant cette fois-ci sur un tout autre choix musical, la « chevauchée fantastique » (37) qui se déploie sur le morceau *A mi manera* de Los Hermanos Diaz, adaptation du célèbre *Comme d'habitude* de Claude François et Jacques Revaux (1967). Insérée aux bruits du réel (galops, feux d'artifice), cette musique extradiégétique finit par les recouvrir complètement. Elle fonctionne comme une extension du hors-champ, traduisant les sentiments des personnages : María Isabel jubile de sa nouvelle « maternité » tandis qu'Eric se complait dans le bonheur d'être intégré au clan. La mélodie enjouée, où perce la nostalgie, annonce déjà la désillusion qui les attend tous deux.

Enfin, c'est sur l'air de *Sola perduta abbandonata* de *Manon Lescaut*, l'opéra lyrique écrit par Giacomo Puccini et interprété ici par le guitariste de jazz français Misja Fitzgerald Michel, que s'achève le récit (49, 50). Avec la mort de Lupe naît une relation apaisée entre un père et un fils : l'affection qu'ils reportaient sur la chienne peut désormais s'assumer pour eux-mêmes, sans intermédiaire. L'air mélancolique fonctionne ici comme une allégorie de Lupe : son deuil les réunit désormais sur ce chemin qui les attend.

Ces deux musiques extradiégétiques assument la part romanesque d'un style cinématographique pourtant réaliste. Une expérimentation que le cinéaste compte bien renouveler dans ses prochains films. Une façon pour lui de revendiquer la singularité de son cinéma.

PISTES DE TRAVAIL

- Analyser l'alternance entre les dialogues et les silences. Que nous apprend-elle sur les personnages ? C'est aussi un moyen pour Franco Lolli de souligner indirectement les rapports de force entre les personnages : Gabriel ne parvient pas à parler à son fils, signe de son désœuvrement, et se tait (s'incline) face à María Isabel qui accapare la parole avec aisance. On peut observer cette même alternance silence/paroles entre Eric et les autres enfants de la villa.
- Observer la séquence de *reggaeton* (16). En quoi peut-on dire qu'il s'agit d'un moment particulier dans le film ? On pourra évoquer cette scène joyeuse qui tranche avec un film plutôt sombre. Préciser qu'il s'agit d'un apport extérieur : celui de Brayan Santamaria, l'interprète d'Eric dont le rêve est de devenir chanteur et qui a donné l'idée de cette scène au réalisateur.



Le Kid de Charles Chaplin.

Des pères et des fils

Figures d'enfants

Dès ses origines, le cinéma a réservé une place de choix à la figure de l'enfant. Peut-être parce que, comme le disait Ingmar Bergman, « faire des films, c'est redescendre par ses plus profondes racines jusque dans le monde de l'enfance »¹.

Filmer l'enfance relève à la fois d'une évidence et d'un mystère qui mettent souvent en lumière le rapport des cinéastes avec leur propre enfance. Symbole de pureté et d'insouciance, elle émane des scènes de la vie familiale enregistrées par les frères Lumières, de l'esprit qui habite les fantaisies de Georges Méliès ou de l'écran du burlesque avec ses enfants vedettes. Ouvrant de nouveaux espaces dans la représentation de l'univers enfantin, *Le Kid* de Charles Chaplin (1921) mêle l'émotion aux rires : l'innocence de l'enfance est aussi une mise à l'épreuve.

Le cinéma n'étant pas sourd à l'Histoire en cours, au sortir de la Seconde Guerre mondiale, les cinéastes néoréalistes par exemple s'emparent de l'enfant comme emblème de l'innocence bafouée. Orphelins et délinquants sont les victimes de la société. *Sciucchià* de Vittorio De Sica (1946) est à cet égard emblématique. Mais l'enfant lutte aussi contre le mal et indique au monde ses erreurs : *Rome, ville ouverte* (1945) *Païsa* (1946) et *Allemagne, année zéro* (1948) de Roberto Rossellini. Dans le cinéma contemporain, Abbas Kiarostami prolonge cette réflexion (*Où est la maison de mon ami ?*, 1987).

Mais l'enfant n'est pas seulement victime. Avec *Zéro de conduite* de Jean Vigo (1933), puis avec les films de François Truffaut (*Les Mistons*, 1957 ; *Les quatre cents coups*, 1959), de Yasujiro Ozu (*Gosses de Tokyo*, 1932 ; *Bonjour*, 1959), ou encore *Les Aventures de Pinocchio* de Luigi Comencini (1972), les enfants, subversifs, se rebellent contre l'ordre établi.

Réenchanter le monde

Les films d'enfance mettent en scène des sentiments simples et fondamentaux à l'image des contes. Deux thèmes s'imposent : le rachat de l'enfant et la lutte de l'enfant contre le mal incarné par les adultes. Le mythe de l'enfant rédempteur n'est d'ailleurs jamais loin. Il est générateur d'amour et, par son innocence, civilise le monde. L'enfant est donc espérance. Sans lui, l'enchantement du monde ne saurait exister. Dans *Miracle à Milan* de Vittorio De Sica et Cesare Zavattini (1951), Toto accomplit des merveilles par sa bonté et sa générosité. Cet univers poétique

de l'enfance, les cinéastes ne cessent de l'explorer : *Louisiana Story* de Robert Flaherty (1948), *La Grande Aventure* d'Arne Sucksdorff (1953) ou *Crin blanc* (1953) et *Le Ballon rouge* (1956) d'Albert Lamorisse ou *Rouge comme le ciel* de Cristiano Bortone (2010)...

Renâître ensemble

Les films sur l'enfance mettent en scène des renaissances de fils, mais aussi de pères, plus ou moins douloureuses. Dans *Gosses de Tokyo*, le père doit reconstruire la confiance qu'il a perdue auprès de ses enfants, ce qui lui permet de renouveler son rapport à la paternité. *L'Incompris* de Luigi Comencini (1966) restitue à l'inverse autant l'échec d'un fils que celui d'un père. Comme dans les contes traditionnels, les pères sont souvent à l'origine des épreuves imposées aux enfants. S'ils sont démissionnaires, les pères en sont directement responsables, comme dans *Le Gamin au vélo* de Jean-Pierre et Luc Dardenne (2011), qui donne à voir la figure d'un père lâche que le jeune Cyril tentera de retrouver avant, finalement, de chercher à se trouver lui-même.

À la différence de ces pères qui échouent dans leur mission, d'autres parviennent à construire, souvent poussés par leurs enfants et leur besoin d'être aimés, une paternité assumée. Film emblématique de ce cheminement, *Le Voleur de bicyclette* (1948) de Vittorio De Sica rend hommage à l'enfant-témoin de la décadence d'un homme qui, privé de son instrument de travail, est poussé au vol. Comme dans *Gente de bien*, son fils parviendra à restaurer son identité paternelle et sa dignité. Dans des films aussi différents qu'*Il était un père* d'Ozu (1942), *Le Petit Garçon perdu* de George Seaton (1953), *Kramer contre Kramer* de Robert Benton (1979) ou *Libero* de Kim Rossi Stuart (2006), pères et fils apprennent ensemble à se découvrir et finissent par prendre leur place respective dans ce rapport qui les unit.

¹ Cité dans François Vallet, *L'image de l'enfant au cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1991, p. 48.



Structures familiales et sociales en Colombie

Si *Gente de bien* est avant tout un film de personnages, bien des aspects de la société colombienne participent non seulement du contexte des situations vécues et subies par Eric et Gabriel, mais aussi de la caractérisation de chacun des mondes auxquels ils appartiennent. Deux aspects sont particulièrement saillants : l'émigration féminine vers l'étranger et la violence des rapports sociaux.

1. L'histoire d'Eric renvoie à la situation, tristement courante en Colombie, de ces enfants dont les parents sont conduits à quitter le pays en quête d'une vie meilleure. À l'ouverture du film, sa mère part en promettant à l'enfant de revenir le chercher plus tard. Ici, le spectateur colombien sait combien cette promesse peut être incertaine.

Si depuis les années 1960 la Colombie a connu plusieurs vagues d'émigration, un tournant s'est produit dans les années 1990 avec l'augmentation du nombre de femmes migrantes. La féminisation de l'émigration et l'insertion de ces femmes dans le marché du travail des pays d'accueil s'apparentent à une stratégie de survie économique de l'unité domestique. « Bien que la situation ait tendance à changer, l'accès à l'espace public urbain ainsi que les occasions offertes par la société colombienne semblent encore y être beaucoup plus légitimes pour les hommes que pour les femmes »¹. Souvent chef du foyer monoparental, la mère est bien souvent la seule source de revenus pour la famille restée au pays. « La femme devient la principale fournisseuse de l'économie familiale »². Mais si la principale motivation du départ reste souvent d'ordre économique, elle peut aussi être sociale (désir de s'émanciper du modèle de domination patriarcal), voire personnelle (curiosité envers d'autres territoires). Souvent douloureuse et plus ou moins contrainte, cette mobilité géographique est pourtant porteuse d'espoir pour la condition des femmes, la valorisation sociale dont la femme migrante fait l'objet en est d'ailleurs un signe.

2. Les films de Franco Lolli révèlent un aspect structurel de la société colombienne marquée par des inégalités sociales fortes. Si les différentes classes restent radicalement séparées – établissements scolaires, quartiers, espaces de loisirs... –, un phénomène de déclassement social est visible depuis les dernières décennies. Il se définit par un déclin de la situation socio-éco-

nomique des individus par rapport à celle de leurs parents et concerne aussi bien la classe bourgeoise que la classe moyenne. Dans le cas du court métrage de Franco Lolli, *Como todo el mundo*, le déclassement social de la mère célibataire et de son fils est au cœur du récit : sans emploi, seule avec un enfant à charge qui, selon la tradition familiale, fait ses études secondaires dans un lycée privé des beaux quartiers, la mère se voit contrainte de vendre des fraises à la crème au bord de la route pour subvenir à leurs besoins. Dans *Gente de bien*, cette stratégie de survie se retrouve dans le personnage de Gabriel qui travaille « au noir » en tant qu'artisan menuisier chez María Isabel. En Colombie et plus largement en Amérique latine, les emplois informels, sans protection sociale ni respect du droit du travail³, représentent un pourcentage conséquent de l'économie : en 2011, 130 millions de personnes sont concernées.

1) Beatriz Vélez, « Et si l'on pensait l'émigration colombienne au féminin ? », dans Frédéric Lesemann, Jean-François Côté (dir.), *La Construction des Amériques aujourd'hui. Regards croisés transnationaux et transdisciplinaires*, Presses de l'Université du Québec, 2009.

2) Les cahiers du CEDREF [en ligne], 8-9 | 2000, mis en ligne le 21 août 2009, <http://cedref.revues.org/191>

3) « Evolución del empleo formal en Colombia : 2009 – 2013 », OIT : http://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---americas/---ro-lima/documents/publication/wcms_245615.pdf





Affiche du film *Metropolis* de Fritz Lang

Les classes sociales au cinéma

Gente de bien décrit la précarité de la vie d'un père et son fils, et de leurs rapports avec des classes sociales plus élevées. C'est à la fois la description d'un milieu, et une comparaison où le contraste entre les différences sociales saute aux yeux.

Les classes sociales sont une donnée récurrente de bien des films. Certains décrivent un milieu en nous plaçant en immersion. Le documentaire *Misère au Borinage* d'Henri Storck et Joris Ivens (1933) nous plonge dans la misère des mineurs du Nord ; celui de Barbara Kopple : *Harlan County, U.S.A.* (1976) nous fait partager la vie de mineurs américains en grève. Toute l'œuvre de Ken Loach décrit divers milieux, des hommes qui font cent métiers pour ne pas être chômeurs, ou des métiers spécifiques, comme les hommes du rail dans *The Navigators* (2001) ou une agence de travail temporaire aux méthodes brutales dans *It's a Free Word!* (2007). Claude Sautet également a consacré ses films à la description de milieux sociaux divers, toujours en crise plus ou moins latente. On pense aussi à la palme d'or *La Classe ouvrière va au Paradis* (1971) d'Elio Petri sur les travailleurs à la chaîne, à *Affreux, sales et méchants* (Ettore Scola, 1976) sur les habitants d'un bidonville romain, où au bouleversant semi-documentaire de Lionel Rogosin, *On the Bowery* (1956) sur les déclassés alcooliques de New York. Dans la plupart de ces films, cette description de milieux s'accompagne d'une critique sociale où le fonctionnement d'une société est mis en cause. C'est encore plus vrai des films qui mettent en jeu plusieurs classes sociales, les comparent en jouant de contrastes saisissants. On pense à tous les films de Charlot, à commencer par *Les Lumières de la Ville* (1931) où un milliardaire tombe dans les bras de Charlot chaque fois qu'il est ivre et ne le reconnaît pas quand il a dessoulé. Dans *Les Temps Modernes* (1936), Charlot passe par tous les états, prisonnier, chômeur, travailleur à la chaîne, chanteur, vagabond. Un des films qui l'a inspiré, *Metropolis* de Fritz Lang (1927), dépeint un monde futuriste. En haut vivent les classes supérieures et en bas, terrés comme des rats, les anonymes ouvriers qui produisent les richesses du monde d'en haut. Ces films traitent de la lutte des classes, concept que Marx a emprunté à des économistes libéraux qui démontraient que loin d'avoir des intérêts communs, les prolétaires et les patrons avaient des intérêts antagonistes¹.

De nombreux classiques traitent directement de cette lutte, à commencer par Pabst dans *La Rue sans joie* (1925) et *L'Opéra*

de quat'sous (1931), où la richesse des uns fait la misère des autres. Jean Renoir aussi, notamment dans *La Grande Illusion* (1937) où il montre subtilement que deux officiers nobles appartenant à des camps ennemis ont plus d'affinités que des soldats du même camp. Dans *La Règle du jeu* (1939), Renoir confronte des hommes et des femmes de toutes classes sociales dans une sarabande où tout se mélange avant qu'un quiproquo, qui a tout de l'acte manqué, n'achève la fête en tragédie. Luchino Visconti qui fut l'assistant de Renoir développa à son tour cette thématique dans toute son œuvre. Dans *Le Guépard* (1963), Tancredi, neveu d'un prince sicilien grand propriétaire terrien, justifie son engagement auprès des troupes garibaldiennes en disant à son oncle : « Si nous voulons que tout reste tel que c'est, il faut tout changer ». La lutte des classes est aussi le cœur de *La Porte du paradis* (1980), superproduction de Michael Cimino, éreintée à sa sortie pour cette raison même avant d'être réhabilitée et d'être considéré aujourd'hui comme l'un des films majeurs du cinéma américain. Cette lutte est aussi au centre du film, drôle, surprenant et décalé de John Boorman, *Leo the Last* (1970), ou encore du caustique et énigmatique *Théorème* de Pasolini (1968).

Enfin, qui dit contraste et ressentiment social, dit aussi volonté d'ascension sociale. L'ambition est le thème de nombreux films qui jalonnent l'histoire du cinéma. Citons *Une Place au soleil* de George Stevens (1951) et *Les Chemins de la haute ville* de Jack Clayton (1959), avec leur jeune arriviste sympathique rêvant d'épouser une héritière. Mais pour cela il leur faut renier tout ce qu'ils sont fondamentalement. L'impressionnant *La Terre de la grande promesse* d'Andrzej Wajda (1974) montre un jeune noble polonais ruiné, un jeune allemand en rupture en ban et un jeune juif issu d'une famille de commerçants unissant leurs efforts et prêts à tout pour faire fortune, dans la Pologne doublement occupée de la fin du XIX^e siècle. Et pour terminer, *Barry Lyndon* de Stanley Kubrick (1975) et son jeune Irlandais idéaliste fauché qui, façonné par la guerre, va muer en un intrigant implacable pour devenir un riche lord anglais. Mais le soupçon d'humanité qu'il garde au fond de lui le perdra.

Stéphan Krezinski

1) Dans *Metropolis*, le fils du maître de Metropolis parvient à réconcilier la « tête » : son père, et « les mains » : les ouvriers par « le cœur » : le médiateur qui est le fils lui-même. Lang a toujours détesté cette fin qu'il jugeait invraisemblable et fausse.

Bibliographie

– BENJUMEA Adriana María, *Mujeres migrantes. Sueños y realidades Aportes para un debate desde los Derechos Humanos*, projet « Abriendo mundos mujeres migrantes mujeres con derechos », Bogota, 2012.

<http://www.humanas.org.co/archivos/mujeres-migrantes.pdf>

– PAIGNEAU Christian, *L'Odyssee de l'enfance au cinéma* : enfance et narration au cinéma, Paris, Bazaar & Co., 2010.

– OSO Laura, « L'immigration en Espagne des femmes chefs de famille », *Les cahiers du CEDREF* [en ligne], 8-9 | 2000, mis en ligne le 21 août 2009, consulté le 05 juin 2016.

URL : <http://cedref.revues.org/191>

– PUYANA Yolanda, MOTOA Julieth, VIVIEL Adriana, *Entre ici et ailleurs : Les familles colombiennes transnationales*, Bogota, Fundacion Esperanza, 2009, 259 p.

– VALLET François, *L'image de l'enfant au cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1991.

– VELEZ Béatriz, « Et si l'on pensait l'émigration colombienne au féminin ? », dans Frédéric Lesemann et Jean-François Côté (dir.), *La Construction des Amériques aujourd'hui. Regards croisés transnationaux et transdisciplinaires*, Presses de l'Université du Québec, 2009.

Entretiens filmés

<http://www.ina.fr/video/CPF86620519>

(Entretien avec Maurice Pialat, 12 février 1973).

<https://www.youtube.com/watch?v=owfrYh1XFwc>
(Rencontre de Franco Lolli avec les étudiants de l'École de cinéma de l'Université national en Colombie, 1^{er} mars 2016).

<https://www.youtube.com/watch?v=nld7N9aBKz8>
(Entretien avec Franco Lolli, Masbono.com).

<https://www.youtube.com/watch?v=gLzY463n5I>
(Entretien avec Alejandra Borrero, Masbono.com).

<https://www.youtube.com/watch?v=nwSWeefKk4> (Canat Tv art)

https://www.canal-tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/rencontre_avec_franco_lolli_auour_de_son_film_gente_de_bien_france_colombie_2014_laurence_mullaly.18000
(Dialogue entre Franco Lolli et Laurence Mullaly, mars 2015, lors du Festival *Cinelatino*, Toulouse).

Vidéographie

– *Gente de bien*

– *Como todo el mundo* de Franco Lolli (court métrage)

Le reggaetón

Genre musical ayant émergé au milieu des années 1990, le *reggaetón* s'est imposé auprès des jeunes générations latino-américaines. Puisant ses origines dans les musiques des Caraïbes, il est reconnu comme purement « latino » et suscite, à ce titre, une forte identification populaire.

Comme son nom l'indique, le *reggaetón* vient du reggae jamaïcain, plus particulièrement d'une de ses variations, le reggae espagnol, qui se développe à Porto Rico et au Panama dans les années 1970 selon le mouvement migratoire d'une importante communauté de Jamaïcains d'origine afro-antillaise. Parmi les plus illustres musiciens de reggae espagnol, El General fait figure de précurseur.

Au cours des années 1990, ce reggae espagnol se mêle de hip-hop, de rap et de dance. Aux instruments de musique traditionnels du reggae, le synthétiseur, le sampler et la boîte à rythme apportent leurs notes contemporaines. C'est à la même période que le producteur panaméen Michael Ellis utilise pour la première fois le nom « *reggaetón* », le suffixe espagnol « *tón* » à valeur superlative, imposant bientôt ce « grand Reggae » à toute l'Amérique Latine et même aux États-Unis à partir des années 2000. Avec son tube *Gasolina* (2004), le chanteur Ramón Luis Ayala Rodríguez, plus connu sous le nom de Daddy Yankee est sans doute l'artiste qui a le plus contribué à populariser le *reggaetón* dans le monde.

À l'instar du rap et du hip-hop, le *reggaetón* véhicule des identités multiples parfois contradictoires. Produit musical formaté voire « manufacturé », il est souvent l'expression d'une prétendue virilité, à la fois noire et latino, renforce les normes de genre (sexisme, machisme, homophobie) et célèbre le culte de la réussite individuelle et de la violence. Les paroles de *Tu cuerpo me llama* de Reykon El Lider, dans *Gente de bien*, témoignent bien de l'indigence des textes comme des idées : « *C'est que ton corps m'appelle/Viens s'il te plaît/Je te veux dans mon lit/Pour te faire l'amour [...] Quand tu seras seule/Appelle, appelle/J'arrive dans ton lit/Pour te faire de bonnes choses/Jusqu'au matin/Je viens avec mon pote/Tu viens avec ta sœur/Combinaison parfaite/Pour calmer le feu* ».

Mais le *reggaetón* peut aussi refléter les « révoltes contre les injustices, la domination sociale et raciale, la pauvreté »¹. Il devient alors la voix des laissés-pour-compte.

1) Regis Mauvais, *Atlantique noir et productions musicales : le reggaeton comme marque/trace de l'archipel caribéen*, thèse de doctorat en Études Ibériques et Latino-américaines, Perpignan, 2015.

Le renouveau du cinéma colombien

La première décennie des années 2000 a vu l'émergence d'une jeune génération de cinéastes colombiens qui ont fait prendre un tournant important à la cinématographie nationale. Ce renouveau peut s'expliquer essentiellement par deux facteurs : la structuration institutionnelle à l'échelle nationale d'une part et la connexion à un réseau international d'autre part.

En 1997, la Loi Générale de la Culture permet la création d'un institut du cinéma : *Proimagenes en Movimiento*, organisme privé sans but lucratif, bénéficiant de fonds publics et privés, ayant pour objectif d'encourager le développement du cinéma colombien, en adéquation avec la Direction de la Cinématographie du Ministère de la Culture. En 2003, une Loi du Cinéma favorisant la production nationale est mise en place, inspirée du modèle français : une fiscalité sur les recettes de billetterie en salles de cinéma alimente *El Fondo para el Desarrollo Cinematográfico* (FDC)¹. D'une moyenne de deux ou trois films réalisés par an, le pays est passé à un minimum annuel de 20 films ces dix dernières années.

De plus, le cinéma colombien est parvenu lors de la dernière décennie à s'inscrire dans un nouveau modèle de production basé sur les apports de la coopération internationale : les coproductions, les plateformes professionnelles et les fonds d'aide européens tournés vers les cinématographies étrangères peu diffusées jouent désormais un rôle décisif dans la réalisation des films.

Ce nouveau modèle de production s'accompagne de la présence croissante de films colombiens dans les sélections de grands festivals internationaux. Les Palmarès du Festival de Cannes et de la Quinzaine des réalisateurs 2015 sont à ce titre exemplaires : Caméra d'or pour *La tierra y la sombra* (*La Terre et l'Ombre*), premier film de César Augusto Acevedo et Art cinema award de la CICAIE pour *El abrazo de la serpiente* (*L'Étreinte du serpent*) de Ciro Guerra.

L'évolution du système de production s'accompagne d'une évolution des modes de représentations et des thèmes traités dans le cinéma colombien. Les sujets qui hantent le cinéma colombien depuis la seconde moitié du 20^e siècle – la violence, la ville, la misère – sont désormais traités sans spectaculaire : pas de violence explosive, pas d'esthétisation ni de pathos mais des regards personnels au présent, proche du réalisme.

1) Fond de Développement Cinématographique.

Presse

Naturalisme et catholicisme

À première vue, rien de bien neuf dans cette énième « enfance nue », transposée ici en Colombie : le petit Eric (Brayan Santamaria) fait l'apprentissage précoce de la solitude, et affiche le même visage joufflu et le même regard de chien qu'Antoine Doinel. Le réalisateur multiplie les signes de déférence à cet axe Truffaut-Pialat, et par là s'inscrit en plein dans une génération de cinéastes passés par la Fémis comme Zlotowski et Sciamma [...]. Mais sous ces atours bien connus se trame un film plus retors : la bonté de la bourgeoise María Isabel, qui recueille l'enfant, est faussée, et sa dévotion a quelque chose de discrètement pervers. La mise en scène est très précise sur l'exclusion sociale qui isole les personnages pauvres malgré les accolades de façade. [...] S'éloignant dans ses meilleurs moments de la copie appliquée de ses modèles, *Gente de Bien* trace alors sa voie entre un naturalisme colombien et un catholicisme latent, qui dévoile son visage dans un beau finale sacrificiel et expiatoire. Louis Seguin, *Cahiers du cinéma* n° 709, mars 2015.

Une impossible rencontre

Film centré autour de la relation père-fils, *Gente de Bien* prend le personnage de María Isabel comme un bain révélateur. Interprété par Alejandra Borrero, star en Colombie, il est complexe et singulier, échappe à toute sorte de jugement hâtif. María Isabel tente d'adopter Eric, au grand dam de sa propre famille, et le gosse, ballotté entre parents biologiques ou de substitution, lumpenprolétariat et haute bourgeoisie, se rebelle. Le constat est amer et noir, *Gente de Bien* met en scène l'impossibilité de toute bonne action, démontre l'étanchéité absolue des groupes sociaux, chacun des gestes de María Isabel n'étant qu'un coup de projecteur vers ce que Gabriel et son fils ne pourront jamais obtenir. Clément Ghys, *Libération*, 18 mars 2015.

Un digne héritage du néo-réalisme italien

Nouant habilement son récit, Franco Lolli fait montre d'une grande maturité de cinéaste. Il observe avec finesse ses personnages, interprétés par des acteurs non-professionnels, en digne héritier du néoréalisme italien. Son film, sobre et âpre, en possède la même résonance tragique. Quant à sa mise en scène naturaliste, elle se met à la hauteur des existences modestes qu'elle accompagne. Sans forcer le trait du pathos, mais en misant sur les non-dits ou le regard fatigué d'un père, pas dupe de la mascarade qui se joue à proximité, Franco Lolli rend sensible le parcours de deux déshérités. Bloc de douleur et de colère rentrée, ils ne possèdent rien d'autre que leur dignité, arrachée au flanc d'une société inique. Sandrine Marques, *Le Monde*, 18 mars 2015.



Conte moral de l'intime

« Sorte de conte moral de l'intime et du secret où les sentiments s'expriment davantage par la sensation que par l'action ». Gisèle Breteau Skira, *Jeune cinéma* n° 364, hiver 2015.

Un marxisme insidieux

Gente de bien est un film d'un marxisme insidieux. La lutte des classes ne s'y exprime plus dans la sphère des adultes, où riches et pauvres vivent une réconciliation de façade. Pour Lolli, toute situation cache une confrontation en creux, et ce sont les enfants qui l'expriment le mieux : au fil des jeux et des disputes, les dominations font tristement leur lit. Le discours est pessimiste mais il tire son fil avec justesse, arrivant même à développer de subtils paradoxes : c'est la charité disproportionnée d'une bourgeoise qui fait éclater in fine le rêve perdu d'avance de la mixité sociale. Théo Ribeton, *Les Inrocks*, 17 mars 2015.

Un film non misérabiliste

Franco Lolli ne s'est pas autorisé les constructions spectaculaires qui oscillent entre faste et caniveau. María Isabel est enseignante. Chez elle on vit agréablement sans jeter l'argent par les fenêtres, pas plus qu'Eric n'est menacé de mourir de faim. Les préoccupations quotidiennes sont, certes, à mille lieues, mais les rencontres possibles. Franco Lolli les maintiendra sur de minces lignes de tension. Dominique Widemann, *L'Humanité*, 18 mars 2015.

Miroir miniature d'exclusions sociales

En fait, il n'est pas aisé de résumer en quelques lignes la tonalité du film. Il parle de l'amour d'un père pour son fils, de la bienveillance et de la générosité de cœur d'une femme. Mais c'est aussi un film sur les premières déconvenues d'un enfant dont l'insouciance se heurte trop tôt aux problèmes des « grandes personnes ». Et sur le rejet qu'il subit de la part des gosses de « riches ». On sourit devant la complicité furtive entre père et fils lorsqu'ils dansent du reggaeton. On s'agace aussi en se rappelant à quel point les enfants peuvent être parfois cruels en excluant celui « qui n'est pas comme eux ». Miroir miniature d'exclusions sociales à grande échelle dans la société colombienne. Émilie Cailleau, *L'Express*, 18 mars 2015.

Générique

Titre original	<i>Gente de bien</i>
Réalisation	Franco Lolli
Scénario	Franco Lolli, Catherine Paillé avec la collaboration de Virgine Legeay
Dir. photo	Oscar Durán
Dir. artistique	Marcela Gómez
Son	Mathieu Perrot, Josefina Rodríguez, Samuel Aichoun
Montage	Nicolas Desmaison, Julie Duclaux
Production	Grégoire Debailly, Franco Lolli
1^{er} ass. réalisation	Claudia Fernanda Pedraza Olaya
2^e ass. réalisation	María Juliana Casadiego
3^e ass. réalisation	Santiago Porras
Script	Gustavo Lorgia
Dir. production	Daniel García Díaz, Paola Pérez, María Fernanda Barrientos
Producteurs ass.	Frédéric Brillon & Gilles Legrand (Ephète Films), Jorge Andrés Botero (Séptima Films)
Interprétation	
<i>Eric</i>	Brayan Santamaría
<i>Gabriel</i>	Carlos Fernando Pérez
<i>María Isabel</i>	Alejandra Borrero
<i>Juana</i>	Sofía Rivas
<i>Francisco</i>	Santiago Martínez
<i>Marta</i>	Diosilia Cardona
<i>Mari de Marta</i>	Juan B. Cardona
<i>Juan David</i>	Juan David Lovera
<i>Carolina</i>	Yubeli Cardona
<i>Don Luis</i>	Luis Alberto García
<i>José</i>	José León
<i>Femme de José</i>	Lady Crisanchó
<i>Vétérinaire</i>	Lucía Carvajal
Pays	Colombie, France
Année	2015
Film	Couleur
Format	DCP
Durée	1h27
Visa n°	127 486
Distributeur	Ad Vitam
Sortie France	18 mars 2015

Prix et récompenses

- Prix du public, Festival du cinéma colombien de Berlin, Allemagne, 2015.
- Meilleur film, Compétition Officielle, Festival du cinéma de Lima, Pérou, 2014.
- Mention spéciale, Horizontes Latinos, Festival de San Sebastian, Espagne, 2014.
- Meilleur film, Film Fest Gent, Belgique, 2014.
- Meilleurs acteurs, Festival de Cinéma, La Orquídea, Équateur, 2014.
- Meilleur film d'un cinéaste latino-américain âgé de moins de 35 ans, Festival International de Cinéma de Mar del Plata, Argentine, 2014.
- Prix spécial du jury (catégorie Premier film), Festival International du Nouveau cinéma latino-américain, La Havane, Cuba, 2014.

RÉDACTEUR EN CHEF

Léo Souillés-Debats

RÉDACTRICES DU DOSSIER

Marie-Pierre Lafargue est intervenante et formatrice au sein de l'association Ciné 32 et de son réseau de salles de cinéma ; elle enseigne le cinéma au département Art&Com de l'Université Toulouse Jean Jaurès et conçoit des documents pédagogiques d'analyse filmique pour les éditions Nathan.

Amanda Rueda est Maître de conférences au Département Art & Communication de l'Université Toulouse 2 Jean Jaurès. Elle est membre de l'ARCALT et du Comité de rédaction de la revue *Cinémas d'Amérique latine*.

Alice Gallois, est formatrice, chargée d'enseignement au département Art et communication de l'Université Toulouse Jean Jaurès et à l'Université Culture et Partage (Toulouse-Capitole) ainsi que chercheuse associée au laboratoire du LERASS. Elle est également membre du comité jeune public du festival Cinélatino.



transmettre
LE CINEMA

www.transmettrelecinema.com

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

Avec la participation de
votre Conseil départemental

ministère
éducation
nationale



CNC