

**TIZZA COVI & RAINER FRIMMEL**

# La Pivellina



## L'AVANT FILM

<b>L'affiche</b> Cadre précaire	<b>1</b>
<b>Réalisateurs &amp; Genèse</b> Tizza Covi et Rainer Frimmel... et leurs acteurs	<b>2</b>

## LE FILM

<b>Analyse du scénario</b> Un puzzle de scènes	<b>4</b>
<b>Découpage séquentiel</b>	<b>7</b>
<b>Personnages</b> Asia et les saltimbanques	<b>8</b>
<b>Mise en scène &amp; Signification</b> En prise directe	<b>10</b>
<b>Analyse d'une séquence</b> Une enfant et sa tante	<b>14</b>
<b>Bande-son</b> Sans musique et son direct	<b>16</b>

## AUTOUR DU FILM

<b>Fiction (et) documentaire</b>	<b>17</b>
<b>Enfants abandonnés</b>	<b>18</b>
<b>Le cirque fait son cinéma</b>	<b>19</b>
<b>Bibliographie et Infos</b>	<b>20</b>

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : [www.site-image.eu](http://www.site-image.eu)  
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.

Remerciements : Muriel Vincent, Natacha Missoffe (Zootrope Films)

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

Impression : I.M.E.

3 rue de l'Industrie – B.P. 1725112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication : Idoine production,  
8 rue du faubourg Poissonnière – 75010 Paris  
[idoineproduction@gmail.com](mailto:idoineproduction@gmail.com)

Achevé d'imprimer : septembre 2011.

# SYNOPSIS

Un soir d'hiver, dans la banlieue de Rome. Alors qu'elle cherche son chien Hercule, Patty, une artiste de cirque, trouve une fillette de deux ans abandonnée dans un jardin pour enfants. Après un instant d'hésitation, la femme ramène la gamine dans sa roulotte où elle découvre sur elle un mot de la mère en détresse. Sourde à son mari Walter qui lui conseille de signaler sa découverte aux autorités, Patty n'écoute que son cœur et décide de garder la petite Asia jusqu'au retour de la mère. C'est aussi la morte saison pour les petits cirques de quartier, Patty a donc tout son temps pour s'occuper de cette bambine tombée du ciel.

Commence alors une vie paisible, faite de petits riens et de rires d'enfants, qui ravissent autant Patty que Tairo, un adolescent de quatorze ans vivant près du couple de circassiens<sup>1</sup> et qui devient vite un compagnon de jeu infatigable pour la fillette. Un jour, c'est une sortie dans un musée de cire, un autre jour, c'est une promenade sur la plage d'Ostie... Les jours passent, mais la présence de l'enfant ne laisse pas d'inquiéter Walter qui, avant de partir pour un mois de travail dans un autre cirque, annonce à Patty qu'il envisage de déclarer l'abandon d'Asia dès son retour.

Déjouant même un contrôle de police (pour des questions administratives), Patty continue néanmoins de jouer à la maman jusqu'au jour où elle reçoit un courrier de la mère d'Asia l'informant qu'elle va venir reprendre son enfant. Tristes à l'idée de perdre leur petite poupée, Patty et Tairo décident alors d'organiser les derniers jours de présence d'Asia et d'en faire des moments inoubliables. Pour cela, ils l'emmènent dans une foire pleine de manèges et lui concoctent une petite fête d'adieu. Avant le retour de la mère...

1) Le mot **circassien** (qui signifie « de Circassie » ou « du Caucase »), est utilisé par les gens du cirque pour se désigner. Notons que ce sens n'est pas accepté par l'Académie et ne figure encore pas, à notre connaissance, dans les dictionnaires usuels.



# L'AFFICHE

## Cadre précaire

Un visage angélique d'enfant, grands yeux bleus, cheveux blonds bouclés, petite bouche légèrement entrouverte, c'est sans doute la *pivellina* (la « toute petite ») du titre.

En utilisant la mignonne frimousse d'Asia photographiée en gros plan (notons la douceur un peu froide des tons), l'affiche mise sur la candeur désarmée et désarmante de l'enfance fragile : l'image de l'affiche correspond en fait à un photogramme extrait de la scène où Tairo effraie Patty avec une sauterelle ; la gamine intriguée a alors le regard attiré par le garçon et l'insecte (séqu. 34).

Il y a en vérité deux Asia sur l'affiche, correspondant à la même photographie qui est doublée, découpée, redimensionnée dans l'espace du cadre et juxtaposée, l'une au-dessus de l'autre. On pense à des photos d'identité séparées par une ligne horizontale, franche, sans raccord. La première, qui ne montre qu'une partie du visage décentré vers la droite et tronqué par le bord du cadre (haut de la chevelure supprimé par la limite du cadre), occupe plus de la moitié supérieure de l'affiche. Cette photo laisse encore apparaître le début du menton sous la lèvre inférieure. Ce qui n'est pas le cas de la seconde photo qui répète la première tout en coupant la partie inférieure du visage d'Asia sous le nez ; le bas du cadre a ainsi fait disparaître la bouche et le col du vêtement rose de l'enfant. La double photo est encore partagée en deux : à droite, la tête de la fillette, à gauche, un espace vide dans lequel son regard semble s'abandonner, signe d'un destin incertain, un peu flou. Flou comme l'image dont le *manque de définition* annonce la rugosité esthétique de l'approche documentaire du film.

Dans le coin supérieur gauche de l'affiche, les labels cannois de 2009 sont censés garantir l'ambition et la qualité du film plus que les acteurs et réalisateurs, encore méconnus, qui figurent néanmoins sur la partie supérieure de la photo du bas, sous le titre du film dont les lettres de couleur rouge inscrivent en creux de l'affiche la présence de Patty et le lien affectif qui la



rattache à Asia (valeur métonymique de la couleur pour la chevelure écarlate du personnage).

Deux photos identiques *et* différentes donc. Avec une perte de contenu entre l'une et l'autre. Les bords poreux du cadre, incapables d'en retenir tout le contenu, trahissent ainsi l'impuissance d'un scénario à percer l'énigme que représente la fillette, à en cerner complètement les contours, à la contenir dans l'espace de son nouvel encadrement comme épisode précaire de la mise en scène. Là où s'inscrit le titre du film désignant la fillette, son visage disparaît. Impression enfin d'images furtives, instables, comme prises sur le vif d'une enfant dont la présence, dérobée ici partiellement à la vue, finira par échapper aux mains maternantes de Patty. Et au spectateur ?

## PISTES DE TRAVAIL

### Avant de voir le film :

- S'interroger sur le redoublement de la photo de la « petite », ses deux cadrages... Relation avec les images de photomaton ou sur les photogrammes d'un film.
- Quelle est la couleur dominante ? Quels sentiments suggère cette tonalité de couleur ?
- Par quels éléments cette affiche tente-t-elle d'attirer le spectateur ?

### Après vision du film :

- La division de l'affiche et la quasi-disparition du visage d'Asia renvoient-elles au sujet du film ? Pourquoi avoir choisi d'inscrire le titre dans l'image du bas ?

# RÉALISATEURS GENÈSE

## Tizza Covi et Rainer Frimmel ... et leurs acteurs



### Filmographie

#### TIZZA COVI

Réalisatrice, scénariste, monteuse, photographe, productrice..., née à Bozen (Italie).

#### Réalisations avec Rainer Frimmel :

- 2001 : *Das ist alles (That's all)* (doc.)
- 2005 : *Babooska* (doc.)
- 2010 : *La Pivellina* (scén.+ prod.)

#### RAINER FRIMMEL

Photographe (*Österreich im Herbst 95*, CM d'A. Biner, 1995 ; *No Name City*, F Flicker & Georg Misch, 2006), réalisateur, scénariste, producteur né à Vienne en 1971.

#### Réalisations :

- 1997 : *Que bella é la vita* (CM)
- 1998 : *Wien : Sieben Szenen* (co-Michael Gartner)
- 2001 : *Das ist alles (That's all)* (doc., co-Tizza Covi)
- 2005 : *Babooska* (doc.) (co-Tizza Covi + scén. + ph. + prod.)
- 2002 : *Aufzeichnungen aus dem Tiefparterre* (vidéo + monteur)
- 2010 : *La Pivellina* (co-Tizza Covi + ph. + prod.)

(Prix Label Europa Cinémas, Cannes, Quinzaine des Réalistes ; Prix spécial du Jury & Prix d'interprétation féminine, Festival du cinéma italien Anecny ; Prix du meilleur film, Pesaro).

### « Situations vécues »

Née en 1971 comme son coréalisateur et compagnon Rainer Frimmel, Tizza Covi a écrit le scénario de *La Pivellina* à partir de « situations vécues par les personnages qui sont dans le film, et qu'[elle et Frimmel] connaiss[ai]ent déjà. »<sup>1</sup> La question sociologique de l'abandon sert alors de point de départ à l'intrigue, mais très vite, Covi décide de n'en garder que le substrat humain et de tailler la veine du conte social. Et ce, sans aucun chantage à l'émotion ; ce qui, il faut le signaler, relève à la fois d'une belle résistance aux sirènes commerciales et d'une solide exigence esthétique par rapport à un sujet aussi sensible que la prime enfance délaissée. « Pendant le montage dont j'ai eu la charge, on a dû écarter beaucoup de moments magnifiques et très réussis parce qu'ils s'éloignaient trop du style et de la trame du récit », confie Covi.

Les « situations vécues par les personnages », ce sont celles de Patrizia alias « Patty » Gerard et de son compagnon Walter Saabel (d'origine allemande) à l'époque où ils ont « adopté » Tairo Caroli. Le jeune adolescent du film, alors âgé de trois ans, « avait été "officiellement" abandonné après le divorce de ses parents », souligne Frimmel. C'est aussi, bientôt montrée à l'écran entre récit scénarisé et réalité documentaire, l'existence banale de saltimbanques vivant dans le quartier de San Basilio, situé en banlieue nord-est de Rome. Comme les personnages qu'ils incarnent dans le film – nomades semi-sédentarisés –, Patty, Walter et consorts sont en effet contraints à l'immobilité pendant huit à neuf mois de l'année dans l'attente que la saison estivale des cirques ambulants ne débute. Comme eux, ils vivent dans cette friche entourée de palissades métalliques que la mairie « accepte » de leur octroyer durant cette longue période.

### L'approche documentaire

L'italienne Tizza Covi et l'autrichien Rainer Frimmel se sont rencontrés à la Graphische Lehranstalt de Vienne dont ils sont diplômés. Après une courte carrière de photographes indépendants, ils fondent leur propre société de production de films (Vento Film) en 2002 afin de pouvoir développer des projets artistiques de manière autonome. Comme sur *La Pivellina*, les jeunes duettistes occupent à peu près tous les postes techniques (production, réalisation, image, son, montage). Après un premier documentaire (*That's all* en 2001), ils réalisent *Babooska* en 2005 sur la vie d'un petit cirque ambulant en Italie. Le film est remarqué dans de nombreux festivals. C'est alors que les deux réalisateurs songent à la fiction. « L'approche



Babooska



Babooska

documentaire est ce qui nous intéresse le plus en terme de réalisation, explique Covi. Ce que la réalité vous donne ne peut pas être reproduit. Mais, avec nos films documentaires, nous étions arrivés à un point où le fait de ne pas pouvoir influencer sur ce qui se passe nous posait un problème. »

Bien qu'admirateurs du *Voleur de bicyclette*, de *La Terre tremble*, de *Mamma Roma*... (« Nous sommes très attachés au néoréalisme, clame Covi. Le cinéma doit être pour nous le reflet de la vie. ») et de *La Strada* (« Bien sûr, pour le cirque ! Mais Gelsomina est presque un peu trop fantastique pour nous »<sup>2</sup>), les cinéastes italo-autrichiens s'accordent pour éviter la révérence stérile, préférant développer un art nourri de leur style direct de documentariste qui a plus à voir avec les frères Dardenne qu'avec De Sica ou Pasolini.

### Une solide amitié

L'idée initiale de Covi et Frimmel était certes de raconter le quotidien de Patty et Walter, mais aussi de tordre le cou aux idées reçues : « Cela nous plaisait d'inverser la légende selon laquelle les gens du voyage volent les enfants ! [...] Et un intrus qui débarque dans un groupe est toujours une bonne façon de raconter celui-ci. »

Quand Covi parle du tournage à Patty, celle-ci lui répond tout à trac : « Je te préviens : je ne changerai pas de couleur de cheveux ! » Ambiance... En vérité, les deux femmes se connaissent bien, très bien même depuis l'époque où, au début des années 2000, Covi et Frimmel effectuaient un travail photographique sur l'univers du cirque. « Quand j'habitais Rome, raconte Covi, j'allais souvent boire un café avec Patty. Elle me racontait *la Divine Comédie* qu'elle connaît par cœur et des souvenirs d'enfance. »<sup>2</sup> Et la même d'ajouter au sujet de cette enfant de la balle (comme Tairo) qui, à l'âge de six ans, demandait à son grand-père de la choisir pour cible lors d'un numéro de couteaux : « C'est une vraie philosophe. Elle sait ce que le mot "détachement" veut dire. Elle a cette habitude des gens du voyage qui perdent sans cesse leurs amis, les endroits qu'ils ont aimés. »<sup>2</sup>

Préalable indispensable à un projet filmique tel que *La Pivellina*, l'amitié a également nourri les six semaines de tournage durant lesquelles les deux réalisateurs ont partagé la vie de leurs protagonistes. « Cela fait longtemps que nous connaissons Patty, déclare Frimmel. Sa voix et son comportement ressemblent à ceux d'Anna Magnani, que nous adorons. Même si elle a un tempérament explosif, elle a beaucoup fait pour se contenir pendant le tournage. Nous avons vécu avec Patty et Walter dans leurs caravanes. Nous avons passé de nombreuses soirées à jouer aux cartes ou aux dés. Ou à aller manger avec eux à la pizzeria. Les gens du voyage n'ont pas grand-chose à faire pendant l'hiver. »

### Jeu naturel des acteurs

Covi et Frimmel adoptent naturellement les mêmes méthodes de travail que pour leurs documentaires. Ils tournent caméra à l'épaule, sans éclairage artificiel, avec une équipe réduite à sa plus simple expression : Frimmel à la caméra, Covi à la prise de son. De cette manière, ils peuvent à la fois tourner dans un espace aussi réduit qu'une caravane et éviter de perturber la concentration des comédiens amateurs, *a fortiori* celle d'une fillette de deux ans. « Notre manière de tourner n'a rien à voir avec une équipe de tournage classique. Nous n'effrayons pas les enfants. Quand on prenait la caméra et le matériel son, cela ne provoquait pas de grands changements dans l'univers d'Asia qui avait presque deux ans au moment du tournage. »

Covi et Frimmel font aussi le choix d'une approche de la réalité qui favorise l'improvisation. En vérité, « l'histoire avait un début et une fin très précis, explique Covi. Mais, les dialogues n'étaient pas écrits. Une heure avant de commencer à tourner, nous allions parler avec Patty, Tairo ou Walter, nous leur indiquions le type de scènes que nous avions prévues et ce qui devait se retrouver dans la conversation. Néanmoins, la manière dont ils formulaient leurs répliques et l'ordre dans lequel elles étaient dites dépendaient totalement d'eux. » « Le défi avec des comédiens amateurs, précise Frimmel, c'est de les convaincre d'être simplement eux-mêmes. À partir de là, on les a beaucoup encouragés à improviser. »

Toutefois, cette méthode de travail exige des acteurs une capacité peu commune à « oublier » la caméra qui conditionne leur jeu « naturel ». D'autre part, cela suppose un rapport de confiance entre les cinéastes et leurs acteurs ainsi qu'une patience et une réactivité dans l'élaboration du dispositif de mise en scène. « J'ai passé, dit Covi, beaucoup de temps avec Asia, et elle s'est habituée à s'endormir dans mes bras, puis avec Patty dans la caravane. » Et Frimmel de souligner : « Bien sûr, beaucoup de choses se sont passées de manière spontanée. Avec une enfant de cet âge-là, ça ne sert à rien d'être directif. Il faut s'adapter à la lumière de ses sentiments, sur l'instant. » Ainsi, c'est en « gardant [leur] style, à savoir des plans séquences [qui] permettent de faire surgir des choses intéressantes » que les réalisateurs ont pu capter d'honnêtes moments de spontanéité sans faire d'Asia l'enfant prodige-naturellement-douée-pour-le-cinéma. En adéquation avec l'économie du film qui excluait tout folklore, ils ont délibérément opté pour une fillette encore dans l'incapacité de parler comme un moyen de se préserver des bons mots d'enfants. Avec ce premier film de fiction refusant l'émotion facile et l'esthétique de la pauvreté, les cinéastes ont imposé leur éthique avec décence et loyauté. Belle réussite ! Ceux-là nous émeuvent sans chercher à nous attendrir.

1) Sauf indication contraire, les citations sont extraites du dossier de presse du film.  
2) *Télé Ciné Obs*, le 18 février 2010.



## ANALYSE DU SCÉNARIO

### Un puzzle de scènes

La chronologie parfaitement linéaire de *La Pivellina* s'étale sur une durée de trois semaines à un mois environ. Entre la découverte de l'enfant et l'annonce de son départ, il ne se passe rien que d'assez banal et aucune crise ne vient perturber le déroulement du récit. Cette structure quasi étale répond à un double parti pris adopté par les cinéastes. D'une part, le choix du style documentaire induit de reproduire la dramaturgie « sans histoire » de la vie des gens ordinaires – *a fortiori* des saltimbanques contraints à l'inactivité durant les mois d'hiver. D'autre part, le refus de construire le film autour du seul axe de la fillette déjoue le piège du scénario convenu « sur » l'enfance abandonnée. Évitant ainsi le pathos et le schéma dramatique à rebondissements (découverte, apprentissage, heurts et bonheurs, séparation à tout coup déchirante...). Le point d'équilibre du scénario, déplacé en direction de la communauté de forains pauvres mais généreux, s'établit donc à mi-chemin du conte prosaïque de l'enfance adoptée et de la chronique sociale.



### Un début sans introduction

La fiction de *La Pivellina* se nourrit de la réalité. Les acteurs y jouent leur propre rôle, l'action se déroule sur leurs lieux de vie de la banlieue nord-est de Rome, les préoccupations de leurs personnages sont celles de leur quotidien. N'était l'intrusion de la fillette dans leur existence, le film pourrait même s'apparenter à un documentaire sur les habitudes à peine scénarisées des gens du voyage. L'intérêt de Covi et Frimmel pour le néoréalisme permet d'évoquer la dramaturgie étale de Roberto Rossellini ou son plus actif initiateur, théoricien et surtout scénariste Zavattini, pour qui l'idéal du film néoréaliste aurait consisté à raconter « vingt-quatre heures de la vie d'un homme à qui il n'arrive rien ». D'ailleurs, le film débute sans crier gare, saisissant au vol la trajectoire de l'un d'entre eux (1), et ce, selon le principe du cinéma moderne en prise sur le réel qui, délaissant les règles classiques du scénario héritées du théâtre, fait l'économie d'une *exposition* de la situation initiale. Ici, l'image inaugurale ne nous dit rien d'autre que ce qu'elle nous montre. Une femme marche et cherche Hercule (enfant ? mari ? ami ? animal ? demi-dieu ?) dans ce qui ressemble à une zone suburbaine. Qui est-elle ? D'où vient-elle ? Que fait-elle ? Il faudra encore du temps pour connaître l'identité de cette femme, et de ceux qui l'entourent bientôt.



En ne distribuant ses informations qu'au compte-gouttes, le film adopte un point de vue qui nous place non loin du regard de la petite Asia, soudainement plongée dans un monde inconnu. Cependant, cette absence de pédagogie (qui va par ailleurs à



l'encontre de la tradition documentaire) ne nuit jamais à l'intérêt de la fiction qui se noue dès les premières images lors de la découverte de l'enfant par Patty. Des questionnements restent-ils longtemps en suspens que le spectateur est d'emblée captivé par l'énigme que représente l'abandon d'Asia et par l'inquiétude que suscite son « adoption » par ces gens dont on ne sait pas grand-chose. Nous n'aurons par exemple que tardivement connaissance du métier exercé par Patty et Walter (16), lequel constitue un élément d'incertitude pesant un moment sur la dramaturgie (Walter déclare en 4 qu' « on [les] regarde d'un mauvais œil » à cause de leur « métier particulier »).

### Répercussions affectives

Que va donc devenir la petite fille avec ces *étrangers* ? Cette inconnue et le mystère entourant les causes de l'abandon d'Asia (jamais élucidées par le scénario) produisent une tension dramatique qui va vite retomber. En effet, les cinéastes ne cherchent pas à spéculer sur les peurs supposées du spectateur. Pas d'intentions frelatées ni de trompe-l'œil sur la (mauvaise) réputation des forains. Au contraire, le scénario, qui prend soin de nous rassurer sur les intentions honnêtes des personnages, nous place rapidement de leur côté (4). L'éclaircissement dramaturgique prend la forme d'un mini-conflit entre Patty et Walter au sujet de la garde d'Asia. Face à Patty qui s'est déjà persuadée d'avoir été choisie par la mère pour servir de famille d'accueil, Walter souhaite confier l'enfant à la police, dénonçant de fait ce que l'acte de Patty comporte de délictueux aux yeux de la loi. Chacun va ensuite mener l'enquête. Avec des intentions différentes et le même insuccès. De son côté, Patty parcourt vainement les journaux (7), puis échoue à retrouver la trace de la mère (suicidée ?, 11). Quant à Walter, il ne franchit pas les portes du commissariat où il se rend, armé des photos d'Asia prises dans un photomaton (25), pour savoir si la gamine a été déclarée disparue (31). Chacun, à sa manière, fait donc bouger ses lignes et offre une place à la

fillette. Les habitudes sont bousculées, au point où la solide Patty craint même d'être démunie face à la gamine durant l'absence de Walter (19). Pour Tairo et Patty, la vie s'organise autour de ce petit être qui remplit le vide de leurs jours (*pivellina* est en effet dérivé de *pivello*, « novice », « morveux », « freluquet » ou « petit », auquel est ajouté le diminutif affectif *ina*, c'est-à-dire la « petite novice » ou la « toute petite »). Mais, bien plus qu'au plan des habitudes, les répercussions de la présence de la *pivellina* – nichées dans quelque jeu anodin de ballon, une comptine murmurée, une balade à la mer ou les rires d'une fête foraine – sont d'ordre affectif.

### Une parenthèse enchantée

La fillette est-elle alors destinée à rester avec eux ? Nous savons que la situation qui s'est peu à peu installée est précaire. La présence de l'enfant au sein de sa famille d'adoption ne semble guère promise à durer comme l'annoncent très tôt la lettre de recommandation (2) et la photo (4) qui rattachent la gamine comme un fil d'Ariane invisible à sa mère. De cette quasi-certitude, les cinéastes font le moteur d'un suspense, souvent scandé par Walter comme un danger plus ou moins imminent qui les menace tous (4, 14, 19, 29). En effet, plus la mère tardera à reprendre sa progéniture, plus Walter et les siens s'exposeront aux sanctions. Cette hypothèse est d'ailleurs sérieusement envisagée par le scénario lors de la visite des deux policiers (38). Envisagée seulement comme un rappel à l'ordre, car le geste qui trahit, l'accident, l'inculpation pour enlèvement n'auront pas lieu. Les cinéastes restent fidèles à leur ligne dramaturgique sans crise et ne dévient pas de leur petite fable familiale déroulée *mezza voce*.

D'autre part, la légalisation, à laquelle Patty songe un moment (sans en référer à son mari), se révèle impossible et sonne pour elle comme un autre retour à la réalité sociale (24). La parenthèse enchantée vécue par (presque) tout le monde ne saurait s'achever comme un conte de fées. La fable de l'enfant recueillie

et les doux rêves de maternité de Patty ne sauraient résister longtemps aux difficultés de la vie présentes partout dans l'image et dont la ville proche et lointaine – hors champ et que l'on devine vaguement hostile – bruit sans cesse.

### Une marqueterie de scènes

Certes linéaire et concentré autour d'une poignée de personnages, *La Pivellina* tient plus du puzzle dramatique que du continuum narratif fondé sur un enchaînement logique de faits dont il est aisé de retracer la cohérence. Plusieurs raisons à cela. Les zones d'ombre concernant la motivation, la circulation et l'identité des protagonistes brouillent la lisibilité d'un récit qui pourrait sembler énigmatique pour un jeune spectateur. Aussi, la grande économie d'explication, qui est aussi sa sécheresse de ton (mais qui n'est pas distante ou pose ici), peut lui rendre obscures des scènes comme celle de Walter devant le commissariat (31) ou celle du formulaire d'adoption avec Patty et Tairo (11). À cela s'ajoutent des personnages, vus

une seule fois et sans fonction dans la dramaturgie sinon que d'appartenir à la communauté de forains (34, 37, 52) ou non (11, 42), une géographie mal identifiée hors les murs du campement et des scènes montrant des faits et gestes banals qui n'impressionnent pas les esprits et qu'il est, par conséquent, difficile de replacer dans la chronologie. Enfin, les scènes du film sont comme les pièces juxtaposées d'un puzzle, davantage reliées entre elles par une logique temporelle que par une causalité évidente. Elles ne sont jamais envisagées comme des unités destinées à alimenter une sorte d'engrenage romanesque, mais plutôt comme une suite de saynètes détachables et indépendantes, segments spatio-temporels hors du temps et de la ville, incrustées dans une œuvre pratiquant l'art du collage et de l'ellipse. En optant pour la rétention d'information, le film, placé entre fiction et documentaire, mime ainsi mieux la vie si pleine de mystères et d'interrogations. Au risque parfois d'égarer son spectateur en cours de route.



## PISTES DE TRAVAIL

- Peut-on relever des moments dramatiques clés dans *La Pivellina* ? La découverte de la fillette par Patty ? (séqu. 1) La visite de la police ? (38) L'annonce du retour de la mère ? (44)...
- Comment la construction du film échappe-t-elle à la dramaturgie classique du théâtre et du cinéma ? (Absence d'exposition et d'épilogue, de temps forts...).
- Chercher les informations que le film donne sur les personnages principaux, secondaires, la situation, la chronologie, les lieux... Quand, à quel rythme les distribue-t-il au spectateur ?

- Les réalisateurs cherchent-ils à donner une vision claire de la situation à chaque étape ? Pourquoi ?
- Une enfant trouvée. Une mère biologique qui annonce qu'elle la reprendra. Le risque légal encouru par Patty et Walter... Le film joue-t-il de ce suspense ? Le spectateur attend-il le retour de la mère ? Par quoi les réalisateurs choisissent-ils de retenir son attention ?
- Que provoque le fait de nous laisser en fin de film dans l'attente et l'incertitude ? Imaginer (les) deux fins possibles : retour et non-retour de la mère. Sont-elles logiques et plus satisfaisantes ?



# Découpage séquentiel

- 1 – 0h00'** Crédits (31'). Une femme recherche un dénommé Hercule et découvre une jeune enfant, assise seule sur une balançoire dans un jardin public. Regards alentour. Personne. La femme occupe un moment la fillette dans l'attente du retour d'un proche. Toujours personne. Soudain, celle-ci s'impatiente et se met à pleurer, réclamant sa maman. La femme, qui se dit être « Tata Patty » pour rassurer l'enfant, décide de l'emmener chez elle.
- 2 – 0h07'02** Arrivée dans sa caravane, Patty trouve une feuille de papier dans une poche de l'anorak de l'enfant qui répond au vague nom de « Aia ». Après s'être montrée récalcitrante à ôter ses vêtements, la gamine se régale enfin de lait chaud et de biscuits.
- 3 – 0h09'35** Alors qu'elle amuse l'enfant pour la distraire, Patty entend des aboiements à l'extérieur. Elle sort et retrouve Hercule, son chien fugueur qu'elle sermonne.
- 4 – 0h11'41** Patty discute avec son compagnon (Walter) qui lui reproche de ne pas être allée signaler l'abandon de l'enfant à la police. Ce à quoi Patty rétorque que c'est précisément ce que le mot désespéré, trouvé sur la gamine, invite à ne pas faire. Walter craint encore les ennuis eu égard à leur mode de vie. En fouillant les habits d'Aia, il tombe sur la photo d'une femme, l'enfant dans ses bras, l'homme à ses côtés ayant été supprimé après découpage.
- 5 – 0h14'52** Le lendemain matin, Walter fait part de sa découverte à Patty.
- 6 – 0h15'41** Après avoir réveillé Tairo, un adolescent dormant dans un module préfabriqué, Patty traverse avec lui une zone de campement, détremmée et cernée de camions et de roulottes, en direction de la caravane où elle vit. Là, elle explique la situation au garçon et lui commande d'acheter des couches pour l'enfant qu'elle décide d'appeler Asia.
- 7 – 0h18'26** Patty achète des journaux qu'elle parcourt, puis rentre chez elle.
- 8 – 0h19'16** Au supermarché, Tairo sollicite de l'aide pour l'achat des couches.
- 9 – 0h20'17** Patty veut emmener Asia chez « Mamie Gigliola ». L'enfant rechigne.
- 10 – 0h21'32** Tairo s'occupe d'Asia qu'il promène partout dans le terrain vague. Il la fait rire après l'avoir chaussée de grandes bottes pour traverser des flaques d'eau.
- 11 – 0h23'55** Patty se rend en contrebas d'un pont pour savoir si la mère d'Asia n'a pas été aperçue dans les environs.
- 12 – 0h27'05** Pendant ce temps, Tairo échoue à préparer un repas pour Asia. Les deux finissent dans une pizzeria.
- 13 – 0h30'11** À son réveil, Asia joue avec le chien Hercule.
- 14 – 0h31'01** Walter explique à Tairo les dangers auxquels ils s'exposent en gardant l'enfant avec eux.
- 15 – 0h32'26** Tous montrent le numéro de cirque de la saucisse et du collier du chien Ciupa à Asia.
- 16 – 0h33'08** Cirque en plein air. Après s'être grimé en clown Bobo, Walter invite la population environnante à se rendre à leur spectacle. Quelques numéros plus tard, Walter et Patty rangent le matériel, faute de spectateurs.
- 17 – 0h36'56** Petit matin gris et humide. Tairo se rend à l'école.
- 18 – 0h38'10** Patty et Asia au petit-déjeuner.
- 19 – 0h38'40** Patty raccorde un tuyau à une borne d'eau publique pour faire sa lessive. Walter lui annonce qu'un cirque propose de l'embaucher. Face à la réaction inquiète de Patty au sujet d'Asia, l'homme s'impatiente et explique qu'ils doivent à la fois gagner de l'argent et trouver une solution rapide concernant la gamine.
- 20 – 0h41'15** Walter récupère des roues de voiture chez un ferrailleur et un dromadaire en bois sur le bord de la route.
- 21 – 0h43'13** Patty joue au ballon avec Asia.
- 22 – 0h44'25** Walter change les roues de sa caravane sous les yeux de Tairo qui lui demande des conseils pour se battre.
- 23 – 0h48'34** Walter montre son atelier à Asia en l'absence de Patty.
- 24 – 0h49'42** Patty et Tairo lisent un formulaire d'adoption à la terrasse d'un café.
- 25 – 0h51'16** Walter et Asia dans un photomaton.
- 26 – 0h52'54** Patty fait repasser ses leçons d'histoire à Tairo.
- 27 – 0h56'22** Alors qu'il joue au football avec des copains, Tairo reçoit un coup de téléphone de Patty pour qu'il la retrouve dans un musée de cire. Visite.
- 28 – 0h59'30** Patty fredonne une berceuse pour la sieste d'Asia.
- 29 – 1h00'35** Walter donne une leçon de conduite à Patty.
- 30 – 1h02'55** Patty décroche son linge avec Asia.
- 31 – 1h03'29** Walter se rend à un commissariat face auquel il rebrousse chemin.
- 32 – 1h04'06** Le soir, sur un banc, Tairo rompt avec sa petite amie qui lui reproche d'être délaissée depuis qu'il s'occupe d'Asia.
- 33 – 1h06'31** Walter part travailler dans un cirque pour un mois. Il avertit Patty qu'à son retour il ira déclarer l'abandon d'Asia aux autorités. Patty chagrinée.
- 34 – 1h07'46** Patty décide d'emmener Asia à la mer. Balade de Patty, Tairo, Popo et Asia à Ostie.
- 35 – 1h09'47** Pendant qu'Asia fait la sieste, Patty téléphone à Walter et lui raconte sa journée.
- 36 – 1h10'36** Tairo avec son père, dompteur de fauves dans un cirque voisin.
- 37 – 1h12'43** Patty discute avec Gigliola au sujet de la difficulté administrative pour obtenir l'électricité.
- 38 – 1h14'09** Deux agents de police se présentent à la caravane de Patty pour un contrôle administratif. La femme présente Asia comme sa filleule aux policiers qui l'interrogent à son sujet.
- 39 – 1h16'35** Asia s'amuse sur le dromadaire en bois.
- 40 – 1h17'16** Tairo fait visiter des excavations à un compagnon de jeu, où doivent être édifiés des immeubles.
- 41 – 1h19'28** Alors que Patty joue avec Asia, Tairo arrive pour lui présenter un bébé.
- 42 – 1h21'03** Dans un parc, Tairo rencontre un immigré prestidigitateur qui exécute un numéro de balles pour Asia.
- 43 – 1h22'36** Au marché, Patty achète un petit ensemble vert pour Asia.
- 44 – 1h23'34** A son retour chez elle, Patty découvre un courrier de la mère d'Asia qui l'informe qu'elle va bientôt venir reprendre son enfant. Joint au téléphone, Walter exprime son soulagement.
- 45 – 1h25'26** Consternés par la nouvelle, Patty et Tairo décident d'organiser une fête d'adieu.
- 46 – 1h26'03** Tairo joue avec Asia dans la caravane de Patty.
- 47 – 1h27'13** Patty, Tairo et Asia s'amuse dans une fête foraine dont les attractions appartiennent à des proches.
- 48 – 1h29'48** Après s'être félicitée des semaines de joie qu'Asia a passées en leur compagnie, Patty raconte à Tairo des souvenirs de son enfance.
- 49 – 1h32'30** Dernière sortie nocturne dans un bar-pâtisserie pour Patty, Tairo et Asia.
- 50 – 1h33'00** Tairo achète un gâteau pour la fête. À son retour, il trouve la porte de la palissade de leur terrain fermée. Escalade.
- 51 – 1h34'11** Asia prend un dernier bain en compagnie de Patty.
- 52 – 1h36'03** Fête d'adieu. Tous portent un toast à l'avenir d'Asia. À la nuit tombante, Patty reste seule avec Asia endormie dans ses bras, dans l'attente douloureuse de la séparation du lendemain.
- 53 – 1h40'13** Générique et bruits de la ville.
- Durée totale du film en DVD : 1h41'32**

# PERSONNAGES

## Asia et les saltimbanques



### Patty

Avec ses faux airs à la Anna Magnani, le beau visage de Patty est comme un livre ouvert où se lisent la détermination, le courage, la bonté et la peine des années d'un labeur précaire. Cette femme d'une cinquantaine d'années, artiste de cirque (voir son numéro des assiettes), forme avec son mari Walter un couple équilibré, uni, complice et que l'arrivée d'Asia va quelque peu ébranler. Contre l'avis de celui-ci et la Loi des hommes, Patty n'écoute que son cœur et décide en effet de garder la fillette jusqu'au retour supposé de la mère. Or, son geste premier de protection d'une enfant abandonnée, et de solidarité avec une mère vraisemblablement en détresse, réveille une fibre maternelle que l'on subodore insatisfaite ou depuis longtemps endormie (rien n'indique avec certitude que Patty n'a jamais eu d'enfant). Avec l'aide du jeune Tairo, elle se substitue à la mère absente et voit sa vacance de saltimbanque, contrainte à l'inactivité durant l'hiver, remplie par la joyeuse présence d'Asia. Très vite, elle noue avec la petite fille qu'elle recueille dans sa caravane une relation fusionnelle de mère aimante. Constamment en sa compagnie, elle lui parle, la nourrit, l'éduque, la gronde, la berce, la lave, l'habille, l'amuse et s'en amuse en retour. À mesure que le temps passe, les sentiments grandissent et Patty s'attache à la bambine au point d'en oublier les réalités de sa propre vie et d'alerter Walter que ce rapprochement inquiète. Après avoir mené une rapide enquête pour savoir si la mère n'est pas morte, Patty envisage secrètement d'adopter Asia (seul Tairo est mis dans la confiance), tant elle est désireuse de la garder définitivement auprès d'elle (21). Déçue, et bientôt triste (image finale de vierge douloureuse à l'enfant), Patty se console enfin de sa future séparation avec Asia en se disant qu'elle a réussi à faire du séjour de la gamine un moment heureux (aux antipodes du possible traumatisme en foyer d'accueil pour orphelins auquel a échappé Asia).

Celle qui dit n'avoir connu une enfance agréable que jusqu'à l'âge de 8 ans (correspondant à la mort de son père) est aujourd'hui une femme généreuse, sensible au bien-être d'autrui. Parfaitement intégrée dans sa communauté foraine, elle a avec tous d'excellents rapports, en particulier avec son amie Gigliola et son *proche voisin* Tairo, pseudo-fils adoptif, avec qui



elle entretient une relation privilégiée. Assistante de Walter dans son numéro de lancer de couteaux, Patty la hors-la-loi fait également preuve d'un immense sang-froid au sujet d'Asia qu'elle présente comme sa filleule aux gendarmes venus inspecter le camp (38).

### Tairo

Agé de quatorze ans, Tairo habite seul dans un « container », non loin des caravanes de Patty et de Walter, sortes de parents adoptifs, et de sa propre famille (sa grand-mère Gigliola, son oncle Mirco et son père, dompteur de fauves dans un cirque voisin). Quand il n'avait que trois ans, Tairo vécut la séparation de ses parents comme un traumatisme (sentiment de culpabilité et de rejet, désir de mourir). Membre du phalanstère forain sédentarisé durant deux tiers de l'année, l'adolescent est scolarisé dans un collège proche. Le reste du temps, il le passe – plus ou moins désœuvré – avec sa communauté, sa petite amie ou à jouer au foot avec des copains.

L'arrivée d'Asia représente pour lui l'occasion de donner de son temps et de sa personne, autrement dit d'exprimer une affection et une gentillesse envers tous, et en particulier les enfants, dont il semble richement doté. Sa générosité envers Asia est telle qu'il en oublie le reste, les leçons scolaires sur le fascisme et sa petite copine avec qui il n'hésite pas à rompre après qu'elle lui a reproché son manque d'assiduité depuis l'arrivée d'Asia. Tairo prend sa fonction maternante auprès d'Asia très à cœur, et fait en quelque sorte le complément avec le rôle de mère de substitution de Patty en dorlotant, distrayant et promenant continûment la gamine. Sans caricature aucune, Tairo apparaît comme un jeune garçon sensible aux petits êtres fragiles (voir avec quels plaisir et délicatesse il s'occupe du bébé Donald) et comme un adolescent un peu immature (mais parfaitement responsable et autonome), vaguement inculte et indifférent aux sentiments amoureux. Comme Patty très attaché à Asia, il est affecté par l'annonce du départ de cette dernière. Toutefois, la légèreté de son jeune âge et la différence de nature de ses sentiments pour la fillette lui permettront certainement d'accepter sinon d'oublier plus facilement la séparation que son aînée aux cheveux rouges.



## Walter

Partenaire de Patty à la ville comme sur la piste aux étoiles, Walter anime avec elle un petit cirque familial et itinérant durant les trois-quatre mois d'été. Durant le reste de l'année, cet homme solide et calme tente vaillamment d'attirer avec Patty les rares badauds de la banlieue des environs de leur lieu de vie lors de représentations en plein air où il se grime en clown Bobo. Pour compléter leurs maigres revenus, il n'hésite pas à partir travailler plusieurs semaines (et à mettre à disposition son numéro des chèvres) pour d'autres cirques plus importants que le sien durant la morte saison. Plein de ressources, il a un sens développé de la débrouillardise. Proche de Tairo à qui il prodigue nombre de conseils, il apparaît un peu comme un père pour l'adolescent qui le plaisante sur ses origines germaniques et sa ressemblance physique avec l'acteur italien Lino Banfi.

Voix de la raison ou de Cassandre, il a parfaitement conscience que recueillir un enfant abandonné sans le déclarer à la police comporte des risques graves pouvant aller jusqu'aux sanctions pénales. C'est pourquoi il est opposé à l'idée illicite de Patty de garder Asia avec eux jusqu'au retour (incertain) de la mère. Il a aussi conscience des préjugés sociaux dont sont victimes les forains, lesquels pourraient s'avérer préjudiciables en cas de problème avec la petite. Aussi envisage-t-il une démarche auprès de la police pour savoir si elle a été déclarée officiellement disparue (31). S'il se montre affectueux avec elle, Walter s'inquiète encore de la charge financière que représente l'intrusion d'Asia dans le ménage. Enfin, c'est avec beaucoup de délicatesse et de compréhension qu'il tente de ramener Patty à la réalité précaire de leur situation et de lui faire accepter l'idée d'une séparation avec Asia pour la rendre aux autorités. Contrairement à Patty et Tairo, il reçoit la lettre de l'annonce de la réapparition de la mère avec le soulagement du retour à la légalité.

## Asia

C'est le cœur battant du film, son centre sensible, celle vers qui convergent toutes les attentions, les sentiments, les trajectoires et qui, par le biais du surnom (*la pivellina*), donne son titre au film. On sait d'elle tout ce qu'elle « peut » nous dire, c'est-à-dire rien. Ou trois fois rien : « Aia », abandonnée momentanément par une mère en détresse, précise le mot trouvé dans une des poches de son anorak. En revanche, cette fillette à peine en âge de parler (deux ans environ), vite oublieuse de sa génitrice, nous en apprend beaucoup sur l'humanité des êtres qui la recueillent et sur la psychologie comportementale d'un jeune enfant en situation d'apprentissage (avec des adultes et un adolescent). Très éveillée pour son âge (elle répond à la berceuse que lui fredonne Patty) et d'un naturel joyeux, la douce



et gentille Asia s'habitue vite à son nouvel entourage (le chien Hercule y compris). Dorlotée du matin au soir par les uns et les autres, elle trouve en Patty une mère idéale qui, à la fin, fait mine de s'étonner qu'Asia ne montre guère d'enthousiasme à l'idée de retrouver sa maman. « *Je comprend pas pourquoi, déclare la fausse naïve, flattée dans son orgueil maternel, à chaque fois que je lui parle de maman, elle dit non* » (52).

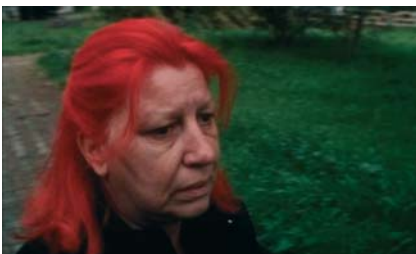


## PISTES DE TRAVAIL

- Raconter la vie et les sentiments de Patty, surtout avant le film et la découverte de la pivellina, d'après son attitude, ses propos, ses confidences (à Tairo, séq. 48).
- Imaginez l'évolution de la vie de Patty en fonction du retour ou non de la mère d'Asia...
- Même exercice pour Tairo.
- Que peut-il également faire et devenir selon le retour ou non de la mère ?
- Définir l'attitude de chaque personnage et ce qu'ils représentent les uns par rapport aux autres, leur lutte entre l'affection (recherchée et donnée) et la raison (la pression sociale).
- Auquel de ces personnages – Patty, Tairo, Walter, mais aussi Asia – s'identifient les élèves ? Les trouvent-ils tous et toujours sympathiques ?
- Pourquoi les auteurs choisissent-ils de ne nous révéler le passé des personnages que par bribes, de façon incomplète ? Cela ne les rend-il pas plus fascinants, plus réels ?
- Asia est-elle seulement le point de mire de l'attention des trois autres personnages, leur révélateur, ou a-t-elle une personnalité ?
- L'attitude de Patty, Walter et Tairo a-t-elle un rapport avec leur métier ou le monde du cirque n'est-il qu'un décor facile et pittoresque ?

# MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

## En prise directe



On peut aisément supposer que venant du cinéma du réel, les réalisateurs Rainer Frimmel et Tizza Covi connaissent bien les réalités de leur pays (d'adoption pour Frimmel qui est d'origine autrichienne). Celles qu'ils nous montrent ici se situent à la périphérie de la vie et de la ville. Mais en plein cœur de la générosité, de l'amour et du respect de l'être humain. Pour cela, ils n'ont pas dérogé à leur style d'approche habituel, âpre, direct et hypertendu de la prise sur le vif, et n'ont jamais cherché à prendre le spectateur par la main pour le guider dans une fiction toute tracée. Chaque scène est un acte de bravoure, celui – scénographique – d'une caméra légère en osmose avec ses acteurs non professionnels, naturels et oublieux de sa présence. Chaque scène est abordée comme une pièce d'un seul tenant, sorte de bloc de chair taillé à même la vie, sans artifices ni rivets explicatifs pour supporter un dispositif qui est à lire comme un acte de foi.

### Cadre et plan-séquence

La première séquence du film donne le ton. Patty est filmée de dos, caméra portée (façon reportage), en plan-séquence comme indice de respect moral pour la réalité filmée. Un plan-séquence qui est également posé comme principe de mise en scène, propre à capter la part de vérité de l'être qui s'agit dans le cadre. Un plan-séquence encore qui servira de matrice à la structuration dramatique du film et qui est envisagé comme un moyen temporel de coller à la durée du réel.

Nous sommes donc sur les talons de Patty qu'il s'agit déjà de suivre pas à pas. La caméra bouge, le cadrage est instable, comme en équilibre précaire. Comme le cadre de vie qu'elle va circonscrire et nous donner à voir. Encore un peu hésitant, l'appareil s'approche, s'écarte, puis revient à nouveau près de Patty. Un mouvement de va-et-vient s'instaure entre lui et la femme, comme s'il était aimanté par cette dernière, attiré et distancé par l'énergie qu'elle dégage, curieux et contraint de la suivre. La filature et la légère plongée de la caméra instaurent d'emblée un sentiment d'insécurité planant au-dessus de la tête du personnage et dont le film ne se départira jamais totalement (insistons, Patty sera constamment dans l'illégalité en gardant Asia sans la déclarer et la rendre à la police).

### États des lieux en Super 16

L'éclairage, qui se sert exclusivement de la lumière naturelle, est anémié, glauque, incertain. Les couleurs, qu'on aurait dites en noir et blanc si la rouge chevelure de Patty n'était aussi éclatante, manquent de contraste et de vivacité. Fin de jour sinistre. Hiver. Le décor est à l'avenant. Pauvre cité HLM des faubourgs décatés, squares et rues désolés, atmosphère fatiguée et miteuse. Le constat est triste, mais l'astuce de mise en scène heureuse. Les allées et venues de Patty à la recherche de son chien permettent naturellement de dresser un état des lieux de la géographie proche du campement qui sert de zone d'habitation aux protagonistes. Nous sommes à Rome, de l'autre côté du versant berlusconien de la frime et du fric, dans le quartier ouvrier de San Basilio.

L'image, qui a certes une présence, une densité, une chaleur et une fragilité qui nous touchent (avec ses rayures et autres imperfections de la pellicule), possède une résolution approximative (grain épais, luminosité et contraste amoindris...) propice à souligner l'extrême banalité du paysage. Non que les cinéastes aient cherché à enlaidir la réalité décrite (il n'y a absolument aucun misérabilisme ici), mais l'économie du film imposait une telle décision technique et esthétique, en cohérence avec le sujet et les conditions de tournage soumises à la maniabilité de la caméra et la présence d'une enfant de deux ans dans la plupart des plans. Le budget indigent pour un long métrage (150 000 euros<sup>1</sup>), les espaces exigus de tournage (la caravane de Patty), l'approche documentaire et son réalisme de la vision, l'ancrage social et géo-



graphique du récit ont été la raison suffisante du choix de la pellicule argentique Super 16mm<sup>2</sup>. Trop « artificielle », la vidéo (numérique) aurait constitué une faute de goût, une option propre à lisser et désincarner le sujet.

L'effet de réalité – car il s'agit bien d'un *effet de réalité*, laquelle est manipulée, mise en scène, fictionnalisée, jouée – se nourrit encore de la prise de son direct, n'évitant pas les scories sonores d'une vie – bien réelle celle-là – qui s'agite alentour. Et dans le cadre. Car, pour ne pas brider la spontanéité de leurs comédiens, les réalisateurs ont fondé leur mise en scène sur des canevas scénographiques sommaires à partir desquels Patty et les autres ont dû improviser. Aucun dialogue n'était écrit à l'avance. Des indications concernant les mouvements et les thèmes abordés durant les scènes ont été les seules consignes de jeu données aux acteurs. D'où la rareté des mots et l'absence de tirades explicatives, les hésitations et le flottement naturel du langage, la juste simplicité des dialogues.

### Des images édifiantes

C'est par Patty que nous entrons dans l'espace du documentaire réservé à cette vie des gens du cirque méconnue de nous. Cela commence par la traversée *in extenso* de l'endroit dévolu aux forains, sorte de zone de relégation qui n'est même pas un territoire, plutôt un lieu de transit (à la longue, pérennisé malgré tout, 37), ceint d'une palissade derrière laquelle la société les fait disparaître. Un vague terrain boueux sans eau courante (19) pour une communauté en marge du groupe, qui ne protège ni de l'opprobre populaire (4), ni du mépris de l'administration (qui, en compliquant les démarches pour l'accès à l'électricité, pousse insidieusement au départ et à plus d'exclusion, 37), ni de l'intrusion des policiers inquisiteurs (38). Étanche pour ces derniers, la frontière de ce camp peut même à tout moment se refermer pour ses résidents, comme Tairo qui se voit contraint au geste frauduleux de l'escalade pour la traverser (50). Mais, ici comme ailleurs, le film ne prend pas explicitement position. Ou plutôt, il ne cherche pas à faire la leçon, ni à manier la diatribe. Il montre simplement, sans

misérabilisme ni froide posture, avec ce qui ressemble à une certaine objectivité, et laisse le spectateur juge de ce qu'il voit. Le grand enseignement – avant tout humain – est ailleurs dans *La Pivellina*. Bien sûr, cela ne signifie pas que le film ne porte aucun message politique. En même temps qu'il pose la question de la pérennité d'une tradition délaissée par la population (16), le film peint un contexte de vie délabré, entièrement assujéti au hors-champ politique et social situé de l'autre côté de la palissade. Les images – en soi toujours critiques ici –, et les visages qui sont des masques de fatigue et de peine, parlent d'eux-mêmes, comme autant de reproches silencieux. Qu'est-il besoin d'en rajouter, semblent nous dire les cinéastes.

### Sans révolte

La vie des déclassés sociaux que l'on voit à l'écran suffit à dire l'envers du décor de la vitrine libérale de Silvio Berlusconi dont le nom, prononcé incidemment par Walter lui-même, est associé par plaisanterie à l'idée d'un croquemitaine des partis de droite (16). Mais, nous l'avons dit, le film ne cherche pas à orienter le point de vue du spectateur, pas plus qu'il ne tente de lui adresser de discours par la voix des personnages. C'est à peine si nous entendons Walter déplorer les conditions dans lesquelles lui, et les autres, sont contraints de vivre (19). Tous semblent résignés, démunis, vaincus, ou habitués au sort de paria que leur impose la société, à leurs longues périodes sans travail (durant huit à neuf mois, nous informe Walter), à tous leurs tracasseries de la vie quotidienne. Et c'est sans doute ce qu'il y a de plus émouvant dans le film : l'absence de plaintes et de récriminations des forains – qui est sans doute le prix à payer pour *se faire oublier* des autorités – par rapport à l'insalubrité d'une situation poussée *in fine* à la banalisation insidieuse, humiliante, obscène.

Le comportement chaleureux de la petite communauté des gens du voyage paraît même inversement proportionnel à la misère qui les environne. Comme si l'inactivité professionnelle de la saison, l'éloignement social et l'ostracisme froid dans lesquels ils sont maintenus les amenaient à se rapprocher, à se

serrer davantage les uns contre les autres pour avoir plus chaud, à continuer de marcher coûte que coûte (1), de répéter et de monter un cirque que personne ne va voir (16), pour se sentir debout, plus forts, vivants et aimés.

### Causes de l'abandon d'Asia

Cette attitude de repli, ou instinct de conservation du groupe, s'exprime dans une solidarité salutaire que Patty a solidement chevillée au corps. Quand celle-ci découvre la petite Asia, son acte de générosité s'accompagne d'un réflexe de maternité que l'on devine longtemps réprimée. L'abandon de l'enfant, comme toutes les autres questions sociologiques, traverse tout le film sans être vraiment débattue. Ou plutôt le film, qui se défend de juger, interroge le problème par le petit bout de la dramaturgie, et laisse une fois encore le spectateur à sa seule impression. Si les questions qu'il pose restent sans réponse, elles n'en demeurent pas moins ouvertes : d'où vient Asia et pourquoi a-t-elle été abandonnée ? Assassinat sordide de la mère comme le suggère le fait divers relaté par la télévision que regarde Walter (4) ? Suicide (11) ? Folie, peur ou rejet d'un enfant non désiré, s'interroge Walter (14). Fuite ou désespoir après un problème avec le compagnon (séparation ou abandon ?) comme le suppose la photographie tronquée trouvée dans l'anorak d'Asia (4). Qu'importent ici les causes (trop nombreuses, nous chuchote le film), le traumatisme de l'abandon en est toujours la plus grave des conséquences. Sauf si le scénario décide comme ici d'explorer d'autres pistes dramaturgiques. Sauf si « Tata Patty » passe par là et prend sur elle de faire oublier à l'enfant le geste de la mère indigne (reviendra-t-elle seulement à la fin ?).

### Abandon et apprentissage

Le vide causé par la soustraction de la *marâtre* est alors immédiatement compensé par la double assiduité Patty-Tairo auprès de la fillette. Et inversement, le vide de l'inactivité des forains est heureusement comblé par la présence babillante d'Asia. Et assez justement, le thème de l'apprentissage va se substituer à celui de l'abandon (de l'enfant), décliné ailleurs sous d'autres aspects. Patty et Tairo vont, tour à tour et chacun à sa façon, endosser le rôle de mère et épuiser quelques-unes des possibilités de l'exercer. C'est pour Tairo, infatigable compagnon de jeu, l'achat des couches (8), les promenades, la visite à la nouvelle famille et la découverte de jeux inédits (10), la pratique de la cuisine (12), les sorties au parc (42), au restaurant (49) ou en famille (34), les préparatifs de la fête d'adieu (50). Autant d'activités accaparantes de mère fantasmée (et littéralement revendiquée en 12) qui conduisent Tairo à rompre avec sa petite amie après deux semaines d'éloignement, comme autre forme d'abandon. Sans doute, en prenant sa fonction maternante avec autant de sérieux, Tairo combat-il lui-même un sentiment ancien d'abandon qui est inscrit en lui depuis la séparation de ses parents à l'âge où il n'était guère plus grand qu'Asia (48). Et au-delà, Tairo n'appartient-il pas à une communauté abandonnée par la société ?

De son côté, Patty vit aussi le départ de Walter comme un abandon, avec la crainte de ne pouvoir assumer seule ses nouvelles responsabilités de mère de substitution (19). D'où la leçon de conduite – très symbolique –, en cas de problème (29). L'apprentissage est ici vécu (sur le mode discrètement comique) comme un acte de *savoir-vivre*, un geste pédagogique consistant à guider l'individu pour le mettre sur la bonne voie, à lui lâcher la main et le rendre autonome, à faire de lui un être d'autant mieux armé que le monde alentour est hostile. Le film, qui place la transmission au centre de sa réflexion, multiplie donc les scènes où Walter, Patty, et l'ensemble de la

communauté foraine – certes trop souvent limitée au hors-champ de la représentation, mais que l'on sent tout de même unie et solidaire –, travaillent, répètent, instruisent, pratiquent l'art de la débrouillardise et de l'entraide. Walter donne un cours de pugilat à Tairo (22) et s'exerce avec lui à un nouveau numéro (16). Il nous adresse aussi une leçon d'économie et de recyclage avec les roues qu'il récupère sur une épave de voiture (20) et qu'il remonte devant Tairo à qui il prodigue encore quelques conseils de vie (22). Patty apprend, quant à elle, à Asia à manger avec une cuillère (2), à souffler sur son lait chaud (18) et à tenir ses manches en passant un vêtement (51). Patty encore, qui répète son numéro de lancer de couteaux avec Walter (16) et qui révisé avec Tairo l'histoire du fascisme italien (26). Tairo enfin, que l'on voit partir à l'école (17) et qui se livre entre autres à un difficile apprentissage de la cuisine (12).

### Victoire du présent

Covi et Frimmel font de la mise en scène l'espace d'un apprentissage où se transmettent des connaissances et des savoir-faire. Une série de saynètes où les personnages sont chargés de faire leur *numéro* pédagogique alternent avec d'autres moments, un peu creux mais jamais vides, partagés entre la contemplation d'une enfant qui s'éveille à la vie et des jeux et promenades qui participent de la formation ludico-éducative de celle-ci. Et c'est là la gageure de cette œuvre qui choisit de faire de l'enjeu de sa mise en scène non seulement la circulation des sentiments maternels, mais aussi l'expression d'une transmission, dont l'assimilation s'avère peu perceptible (donc peu cinématographique) par définition sur une durée aussi courte. À moins de se livrer à quelques scènes démonstratives destinées à faire étalage des progrès éducatifs de l'enfant. Ce qui n'est bien sûr pas le cas dans ce film qui s'applique d'abord à étudier la rapidité d'adaptation et l'état de réceptivité de la fillette projetée dans un milieu certes inconnu, mais toujours propice à son rayonnement et son épanouissement. Puis à montrer l'attention et l'amour que chacun, après s'être réparti l'espace et les tâches, lui prodigue plus ou moins activement, jusqu'à la naissance d'un attachement réciproque et de plus en plus fort, faisant craindre une pénible déchirure finale.

Chacun dessine sa part de la carte du Tendre de l'enfance qui s'ébauche peu à peu sous nos yeux. Seuls Tairo et Patty (et forcément Asia), résolument inscrits dans un présent vaguement intemporel, voudraient en faire l'espace d'un temps durable. Ni passé ni futur ne semblent plus guère exister pour eux. Tairo peine à retenir ses leçons sur le fascisme dont les figures historiques n'ont pas plus de réalité à ses yeux que les mannequins de cire du sombre musée qu'il visite avec Patty et où sont rassemblés pêle-mêle Mussolini et ses ministres, Picasso et Vinci. Tairo oublie encore qu'il a une petite amie et rompt dès lors qu'il s'agit de se projeter dans un futur proche avec elle. Quant à Patty, elle ne songe plus guère au lendemain et doit être rappelée à l'ordre par Walter qui lui remémore les urgences pécuniaires du couple. « Ça ne peut pas durer », lui dit-il en substance. Difficile d'abdiquer pour elle, car la *pivellina* représente à ses yeux (et à ceux de Tairo) une victoire du présent et des sentiments sur les obscurs dangers du passé et de l'avenir. Un avenir que le film laisse volontairement ouvert : si la mère d'Asia revient, comment cela se passera-t-il pour Asia bien sûr, mais aussi Patty, Walter, Tairo ? Et si elle ne revient pas ?...

1) Le coût moyen d'un film italien était de 2,26 M euros en 2009.

2) Le Super 16 permet un tournage plus léger que le 35 mm et aussi économique que le 16mm. La pellicule à une seule rangée de perforations ne permet pas la projection en salles mais offre une surface d'image plus grande que le 16mm facilitant le gonflage en 35mm pour l'exploitation.



## PISTES DE TRAVAIL

### Le plan-séquence

- Le plan-séquence a été considéré dans les années 45-50, chez Welles, Wyler, les néoréalistes dont surtout Rossellini, comme une figure du cinéma moderne. Il respecte la continuité spatiale et temporelle de la réalité, il permet au spectateur de choisir dans cette réalité au lieu de se laisser diriger par le découpage et le montage. Peut-on appliquer ces conceptions à *La Pivellina* ? Choisir quelques-uns de ses plans, en particulier les deux premiers du film.
- Que devient le rôle de la caméra dans ces plans-séquences ? Peut-on parler de la caméra comme d'un « personnage » supplémentaire ?

### Image

- L'utilisation d'une pellicule Super 16 gonflée en 35mm et de l'éclairage naturel donne au film un aspect non « liché », loin de la perfection du cinéma commercial classique ou des spots publicitaires. Cette imprécision, ce flou parfois, ce grain de la pellicule ultrasensible apportent-ils quelque chose au film et peuvent-ils être mis en rapport avec la situation, les sentiments des personnages ?
- Qu'est-ce qui distingue ici visuellement film de fiction et documentaire ?

# ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

## Une enfant et sa tante

**Séquence 38 (1h14'09 à 1h16'35)** – La visite-surprise de deux carabiniers chez Patty est l'occasion pour les réalisateurs de faire de la mise en scène un élément de suspense destiné à créer de la tension. Ce piège de la dramaturgie constitue une mise à l'épreuve de l'héroïne qui va devoir faire appel à ses talents de comédienne pour déjouer la vigilance policière. Cette scène représente aussi un piège pour les cinéastes qui doivent éviter la tentation de la dramatisation pour rester fidèles à leur méthode mimant l'atonie des jours.

Dans sa caravane, Patty veille paisiblement sur la sieste d'Asia tout en lisant le journal. Cette image touchante (1a) correspond en tout point à celle fantasmée par elle depuis le début du film : jouer à être la maman de ce petit ange blond tombé du ciel. Ce qui revient à nier l'évidence d'une situation frauduleuse. Soudain, un véhicule, que Patty ne connaît pas, s'immobilise devant la caravane (1b). Intriguée, celle-ci quitte son poste, que déjà une voix d'homme appelle de l'extérieur pour entrer en contact avec elle. La caméra n'accompagne pas Patty, sortie du cadre pour rejoindre l'individu. La conversation s'engage aussitôt dans le hors-champ partiel de l'image (les rideaux de la caravane laissent apparaître la vague silhouette d'un homme). Le plan (1c), resté fixe sur Asia demeurée seule, laisse d'abord supposer que Patty sera de retour rapidement. S'il n'est pas réellement question ici de faire mystère de l'identité des inconnus, cette fixité creuse néanmoins l'inquiétude de l'image sur l'enfant endormie, vulnérable, privée de la présence protectrice de Patty. Aussi, le plan ne dure rien que de nécessaire, jusqu'au mot « Police » entendu par nous quand nous sommes encore enfermés dans la caravane, c'est-à-dire du côté de la gamine pour qui nous tressaillons subitement. C'est donc de leur *point de vue*, à elle et à Patty, que les réalisateurs nous invitent astucieusement à regarder la suite de la scène. En nous positionnant ainsi, ils s'assurent une meilleure efficacité dramatique de leur dispositif de mise en scène. Nous ne voulons évidemment pas que la petite construction familiale de Patty soit découverte.

Raccord sur l'extérieur. Deux hommes en uniforme, tête nue, font face à Patty, de dos par rapport à la caméra. Le plus âgé lui présente sa carte d'officier de police (2a). Si l'autorité de l'uniforme prévaut, rien n'autorise en l'occurrence les hommes à pénétrer dans le cadre d'une propriété privée. Une attitude conciliante, pour jouer la transparence et surtout n'éveiller aucun soupçon, est toutefois de mise. Patty leur ouvre donc *naturellement* son portail pour les laisser entrer chez elle (2b). Un mouvement arrière d'appareil accompagne l'avancée des hommes qui, plus proches dans le cadre, semblent soudain aussi plus menaçants (plan poitrine, 2c). Après s'être enquis du motif de leur inspection, la matoise Patty sort du champ de la caméra pour rejoindre Asia qui vient hélas de se réveiller (2d). Les plaintes de la fillette (off) font alors monter la tension

d'un cran, et ce en dépit d'une présence policière sans lien avec sa présence puisqu'il s'agit d'une vérification administrative des papiers des animaux et des véhicules. Pour maintenir cette tension, les réalisateurs distribuent l'espace pour en faire le lieu d'une occupation policière, soumis à des trajectoires fureteuses et des regards inquisiteurs. L'un des hommes, qui sort même de sa mission de routine, scrute l'intérieur d'un barnum (2e), l'autre jette des coups d'yeux sévères alentour (2f).

Sans tenter de dissimuler quoi que ce soit (au contraire !), Patty sort de la caravane avec ses documents à la main et Asia dans un bras (3a). Après l'avoir déposée sur le sol, elle présente ses papiers aux policiers, non sans veiller sur l'enfant que l'on entend babiller hors champ (3b). Le brigadier, chargé de vérifier les papiers, sort de l'auvent pour trouver plus de lumière tandis que l'autre examine les documents des véhicules que Patty lui désigne (3c).

Absorbé par son travail, le policier ne semble pas s'apercevoir de la présence d'Asia qui s'ébat joyeusement à ses pieds (4a). La caméra, dont les déplacements sont fondés sur la circulation et le croisement des corps, effectue un mouvement de recul (4b). L'espace élargi permet de mieux apprécier la dangereuse proximité des êtres et de laisser ainsi pénétrer davantage de suspense dans l'espace. Le plan-séquence, qui est la figure matricielle du film, fait ici de la durée un facteur d'intensité dramatique qui travaille la patience du spectateur. Comme d'habitude, les réalisateurs refusent de découper artificiellement la scène, fût-ce pour fabriquer du suspense et de la tension (cinq plans seulement ici). Tout doit se passer dans le seul encadrement de l'image comme double cadre de l'illégalité et de la mission des gardiens de l'ordre qui, paradoxalement, sont ceux-là même qui menacent de le renverser ici. De fait, les policiers occupent littéralement le terrain, qui oblige Patty à leur laisser le *champ libre*. Le plus jeune va et vient, pose des questions, remarque un camion garé un peu plus loin (4c), continue d'étudier les lieux (4d). Ses trajectoires semblent aléatoires, inquiétantes, et sa présence dans le cadre comme manifestation de son pouvoir est menaçante (gros plan 4e). L'inspection se transforme même en interrogatoire quand il demande combien de personnes habitent ici. Patty présente sans coup férir Asia comme sa filleule tout en reprenant ses papiers avec sang-froid (4f). Son année de naissance ? Une petite hésitation... « 2005 », et le brigadier dupé de consigner le mensonge sur son registre (4g).

Après une brève ellipse, la caméra raccompagne seule les policiers au portail, qui repartent comme ils sont venus (5a). L'image *cut* est suivie d'un écran noir (3") comme une sorte de pause conclusive dans la respiration du film, qui laisse le spectateur perplexe et soulagé du sobre dénouement de la scène (5b).





1a



1b



1c



2a



On peut ?  
-Oui.

2b



On contrôle les animaux.  
-Les papiers des voitures.

2c



2d



2e



2f



3a



Voilà les documents...

3b



Voilà les papiers de la roulotte  
du chariot et du camion.

3c



4a



4b



C'est pas à moi,  
il est à la dame qui habite là-bas.

4c



4d



Combien êtes-vous ici à habiter ?  
-On est mon mari et moi.

4e



La petite ?  
-La petite est la fille de ma nièce ...

4f



Elle habite pas ici, vous m'avez dit.  
-Non.

4g



5a



5b

# BANDE-SON

## Sans musique et son direct



### Pas de musique

Aucune musique n'a été ajoutée à la bande-son de *La Pivellina*. Cette absence répond au besoin de documentaire du film, peu compatible avec ce qui est artificiel. La musique, adjointe à un film lors de sa postproduction, participe d'une manipulation sonore destinée à exercer un rôle sur la perception des images. Sa présence dans *La Pivellina* aurait ruiné l'impression de vérité voulue par Covi et Frimmel. Elle aurait fardé le film d'une intention maladroite, rompant le contrat de lecture d'une œuvre qui se veut au plus près du réel. La musique aurait constitué un marqueur de la présence suspecte des auteurs. Pire, elle aurait été entendue comme un indice de trucage entre le matériau initial et le résultat final.

Ce que la musique contient de dramatisant ou d'atmosphérique ne pouvait qu'interférer avec l'effet de prise direct sur le vif ; sa charge fictionnalisante (la musique raconte toujours quelque chose) aurait contredit les apparences de la réalité brute exposée ici. User de la musique, c'était encore prendre le risque d'émettre un « commentaire » émotionnel et de saper ainsi l'honnête retenue imprimée au regard du film.

### Synchronisme du son et de l'image

La bande sonore de *La Pivellina* est le résultat d'une captation à chaud sur le tournage, en synchronisme avec les images. Comme la plupart des cinéastes qui encouragent l'improvisation, Covi et Frimmel ont fait le choix technique d'une prise de son direct. Outre qu'elle est plus économique (vouloir un son « propre » dans un tournage en extérieur s'avère coûteux), cette méthode satisfait au double enjeu esthétique et éthique du film : faire vrai et ne pas mentir. Aucun élément sonore n'a été ajouté ni retranché. Les différents bruits que l'on entend en permanence dans *La Pivellina* sont donc consubstantiels du tournage (moments et lieux) et de l'action qui se joue dans l'espace de la mise en scène. Chaque plan constitue par conséquent un bloc de sons et d'images, inséparables les uns des autres.

Comme tous les hommes et femmes entrés par hasard dans le cadre de la caméra (lors de la scène à Ostie par exemple, séq. 34), les bruits « accidentels », qui résonnent dans le hors-champ plus ou moins lointain du film, ne servent à rien du point de vue du récit. Ils composent néanmoins une ambiance de fond qui est à mettre au compte des éléments de mise en scène, tels les décors ou les mouvements des acteurs. Cette ambiance, qui n'est jamais envahissante et reste d'un faible niveau sonore (contrairement à certains films de Rozier ou Godard où la voix des acteurs peut disparaître sous les bruits), correspond à la rumeur d'une ville qui bruit de la présence d'une vie qui bat alentour. Sa présence élargit le cadre de l'image et relie la fiction au contexte de vie des protagonistes.

Tous ces bruits-parasites de la vie courante (aboissements, cris, klaxons, véhicules, sirènes, oiseaux, vent...) forment un écheveau sonore, une sorte d'écho confus des difficultés tracassières vécues par les personnages dans ce coin de banlieue romaine. Ils griment le film aux couleurs de la grisaille des jours qu'il nous montre. Constitutifs de la part documentaire du film, les bruits de la bande-son sont comme les témoins invisibles et imprévisibles d'une réalité sociale qui s'inscrit en sus des images au moment même de leur élaboration fictionnelle.

## PISTES DE TRAVAIL

- Le choix du son synchrone (enregistré à la prise de vues) a été longtemps rarissime en Italie, même à l'époque du néoréalisme. Qu'apporte-il au film ? Est-ce toujours un avantage ? Fait-il toujours « vrai » ?
- Dans le monde d'aujourd'hui, saturé de musique, l'absence de musique non diégétique paraît-elle normale ?
- Cette absence ajoute-t-elle au réalisme ? Ne peut-elle aussi renforcer le sentiment d'un monde à part, en dehors du réel ? À quelques kilomètres de là ou dans les immeubles proches du campement des gens du cirque, télévision et transistors diffusent très vraisemblablement de la musique.
- Quels sentiments et quelles réflexions inspirent aux élèves cet intégrisme esthétique ?



Entre les murs

## Fiction (et) documentaire

« La notion de "documentaire" est aussi nébuleuse que peut l'être celle de "fiction" », écrit Jean Breschand.<sup>1</sup> Ces formes cinématographiques relèvent toutes deux du réel et les frontières qui les séparent sont d'autant moins étanches qu'elles varient d'une époque à l'autre, d'une production nationale à une autre. *Valse avec Bashir* d'Ari Folman par exemple, d'abord classé « fiction » en Israël, est devenu « documentaire d'animation » au Festival de Cannes en 2008.

### Différences entre fiction et documentaire

Il est des fictions qui s'appuient sur l'expérience d'acteurs non professionnels (profs et élèves incarnent leur propre rôle dans *Entre les murs* de L. Cantet) et des documentaires qui s'arc-boutent sur une vraie dramaturgie et une vraie mise en scène pour restituer l'apparence du réel (*Nanouk l'esquimau* de R. Flaherty). Que l'on pratique une greffe de vraie vie sur la fiction ou qu'une forme narrative, aussi embryonnaire soit-elle, structure le documentaire, fiction et documentaire se rencontrent toujours là où il y a *quelque chose* à montrer. À la nuance près que dans un documentaire, c'est le réel qui *informe* la fiction tandis que dans une fiction, c'est le récit qui transforme le réel. Toutefois, la distinction entre fiction et documentaire ne pose pas que le problème de leur univers de référence. Sinon quelle différence y aurait-il entre un paysage filmé dans une fiction et un paysage montré dans un documentaire ? Nous l'avons dit, le réel *en soi* ne suffit pas à distinguer les deux notions. La différence réside ailleurs, à l'intérieur de l'œuvre, dans le choix du cadrage, la durée du plan, sa place trouvée dans la hiérarchie du montage et sa mise en récit : c'est une différence de forme, d'intention, de point de vue intellectuel et artistique. En définitive, le documentaire arbore presque toujours un caractère didactique et informatif qui tente de montrer les choses et le monde tels qu'ils se présentent. Nonobstant le point de vue (idéologique) qu'il adopte, le documentaire vise à respecter l'intégrité de la réalité filmée ; la fiction la crée ou la truque.

### Fiction et documentaire

Faire œuvre documentaire, c'est filmer sur le vif, montrer la capacité pour un cinéaste de s'immerger dans un milieu plus ou moins préparé, de l'observer et d'en extraire ce qui légitime son existence. Le documentariste fait corps avec l'événement filmé ; il le saisit dans le moment de sa manifestation avec des

moyens techniques légers et très limités pour ne pas déranger son sujet (un preneur de son et un capteur d'images équipé d'une petite caméra suffisent. Cf. *La Pivellina*). Le cinéaste doit surmonter les apparences et fouiller le réel pour le montrer sans fard au spectateur.

On le voit, les enjeux idéologiques et moraux du documentaire passent par des contraintes techniques qui déterminent elles-mêmes son esthétique. Être en prise directe sur le vivant exige à la fois intuition et détermination dans la méthode à employer. C'est accepter de tourner sans scénario pré-défini ou se soumettre aux « accidents » de tournage, se laisser emmener vers une direction imprévue. Et comme le réel ne se donne pas dans son immédiateté, la caméra doit savoir épouser l'événement pour saisir la logique de son mouvement. Cette démarche demande évidemment du temps. Le plan-séquence, de plus en plus souvent employé dans les documentaires modernes, devient alors le mode de captation inséparable du réel dont il se saisit. Sa durée est un temps d'attente nécessaire à l'émergence du présent à capter qu'il est parfois possible de confondre avec le seul direct.

Pour emprunter aux deux notions, *La Pivellina* est ce que l'on pourrait appeler une fiction documentaire (qui est à la fiction ce que le « cinéma direct », de type *Bowling for Columbine* de Michael Moore, est au documentaire). Après avoir scénarisé la vie de ceux qu'elle fait jouer sur leurs lieux de vie, elle s'efforce de faire disparaître son dispositif sommaire de mise en scène derrière une improvisation de bon aloi des acteurs, donc de tournage. Son traitement ne cache pas la fragilité de la prise directe des images et du son ; sa caméra portée suit (ou fait mine de suivre) patiemment la vie de ceux dont elle étudie la trajectoire. Émerge donc une réalité qu'on dirait brute, sans tous les artifices du cinéma traditionnel de fiction, avec ses imperfections et le jeu naturel des acteurs non professionnels. La réalité « vraie » d'un cinéma hybride qui est son esthétique et son éthique.

<sup>1</sup> Jean Breschand, *Le Documentaire*, éd. Cahiers du cinéma, coll. « Les petits Cahiers », 2002.



L'enfant abandonné le plus célèbre du cinéma, *The Kid* de Charlie Chaplin (1921)

## Enfants abandonnés

La question de l'abandon des enfants est vieille comme le monde. Récits bibliques et mythologiques en offrent maints exemples : Moïse, Pâris, Persée, Œdipe, Cyrus, Rémus et Romulus, Krishna... Idem pour la littérature (essentiellement dix-neuviémiste) avec Dickens, Malot, Hugo, Ponson du Terrail...

### L'abandon dans l'histoire

Dans la Grèce antique, le père de famille athénien a droit de vie et de mort sur ses enfants qu'il peut abandonner (ou « exposer » disait-on alors) dans un lieu désert. Cette pratique, visant les filles ou les garçons mal formés, est même encouragée par les philosophes soucieux de l'équilibre de la cité. Durant le Moyen Âge et la Renaissance, le viol, l'adultère et surtout le dénuement poussent des femmes à abandonner leur enfant sur le parvis des églises ou dans des hospices. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, on compte jusqu'à 30 000 nouveau-nés recueillis chaque année. Décision est alors prise de supprimer les nombreux tours d'abandon (= armoires rondes et pivotantes placées à l'entrée des hospices pour y déposer les enfants). À la fin du siècle, l'abandon des enfants de moins de 7 ans (!) est considéré comme un délit par le Code pénal. En 1923, la loi sur l'adoption des mineurs, jusque-là interdite et réservée aux seules personnes majeures, est votée, et la Déclaration des droits de l'enfant, disposant que « l'orphelin et l'abandonné doivent être recueillis », est proclamée par la S.D.N. en 1924.

### Aujourd'hui

Aujourd'hui, est déclaré abandonné par l'État tout enfant (pupille de la Nation) qui n'a pas été reconnu et qui a été placé à l'aide sociale à l'enfance pendant plus de deux mois ; tout enfant reconnu mais laissé à l'aide sociale par un des deux parents pendant plus de six mois ; tout enfant dont les parents ont été déchus de leur autorité et dont la tutelle a été confiée à l'aide sociale.

En France, le nombre d'abandons diminue, passant de 7 600 en 1987 à quelque 3 000 au début des années 2000. Les accouchements sous X (principe d'abandon à la naissance totalement anonyme) se sont stabilisés à environ 500 par an. L'Italie, qui pratique également l'accouchement sous X, connaît en revanche une recrudescence d'abandons sauvages depuis les années 2000 (environ 300 enfants par an selon le Ministère italien de l'Égalité des chances). Des « berceaux pour la vie » ont ainsi été installés dans différentes villes du pays sur le

modèle allemand des « boîtes à bébés » pour préserver la survie des nourrissons. Deux raisons probables à cela : le renforcement des principes catholiques (hostiles à la contraception) et la montée de l'immigration clandestine.

### La mère abandonnante

La moyenne d'âge des mères abandonnantes – accouchant sous X – est de 23 ans (10% sont mineures). Sans autonomie ni ressources, plus de 25% sont scolarisées ou suivent des études, et 50% sont sans profession ou à la recherche d'un emploi. 80% sont célibataires, la plupart venant de milieu précaire. Les raisons de l'abandon sont diverses : manque de conditions favorables à l'accueil de l'enfant, enfant non désiré après une demande d'IVG refusée (suite au dépassement du délai légal), pressions familiales dans le cas d'une mère mineure, questions religieuses, enfant adultérin... Viol et inceste ne représentent que 4 à 10% des cas. Qu'elles vivent seules ou en couple, ces mères sont souvent « paumées », immatures, dépressives, en conflit, en détresse et en situation de misère physique et intellectuelle. À noter que celles qui ont été elles-mêmes abandonnées, négligées, voire maltraitées par leur propre mère, abandonneront plus souvent leur enfant que les autres.

### Rompre les liens

Abandonner – voir son étymologie infamante – un enfant, c'est rompre les liens – biologiques, juridiques et psychiques – de filiation, lesquels s'élaborent avec le temps et nous permettent de nous dire « fille ou fils de ». Or, l'enfant a besoin, pour sa construction identitaire, de ces liens qui lui assurent stabilité, permanence et idée d'appartenance. Ces liens lui procurent un sentiment de continuité d'être et de sécurité interne. Ils lui offrent la possibilité de s'inscrire dans un corps et une histoire familiale, de se situer dans un réseau généalogique entre passé et futur, d'être le maillon conscient d'une chaîne transgénérationnelle.



Le Cirque



Parade

## Le cirque fait son cinéma

Art du spectacle, le cinéma s'est intéressé dès ses origines à l'imaginaire du cirque. Sans doute parce que, comme dira plus tard Federico Fellini, il condense le goût de l'aventure, du voyage et du risque. Les deux partagent d'ailleurs quasiment le même lieu de naissance. Et les mêmes spectateurs, qui se rendent aux spectacles de l'un, assistent dès 1896 à l'éveil de l'autre. Le cinéma est alors ambulant, diffusé au gré de l'errance des forains dans des baraques de foire, des arrières-salles de café, sous des tentes ou sur des places de marché. On y voit entre autres quelques-unes des nombreuses farces clownesques des frères Lumière, sans doute soucieux de satisfaire aux attentes du premier public du cinéma, le public populaire. Art de la représentation, le cinéma a souvent exploré les coulisses du cirque, montré la vie des artistes et leurs numéros, véhiculant au gré d'images parfois désuètes ou nostalgiques les rêves de notre enfance. Le cinéma a très tôt trouvé là un espace scénique de *rêve(s)*, parfait reflet de la société où se croisent une diversité d'individus au service d'un même idéal : la vie du spectacle.

### Ça tourne en rond

Il faut attendre le milieu des années 1920 pour que le cirque devienne le cadre spectaculaire de la narration, avec *Larmes de clowns* (1924) de Victor Sjöström et notamment *Variétés* (1925) d'Ewald Andreas Dupont où surabondent des effets impressionnistes destinés à souligner la fascination érotique d'Emil Jannings pour une danseuse. Ce mélodrame est le premier d'une longue série de films à laquelle le cirque fournit un décor photogénique. Sous le chapiteau, les histoires d'amour, belles et désespérées, sont magnifiées avec *Le Cirque* (1928) de Charlie Chaplin. *Freaks* (1932) de Tod Browning, et plus tard *Les Feux de la rampe* (1952) de Chaplin, la fable nostalgique des *Clowns* (1970) de Fellini et *Les Ailes du désir* (1987) de Wim Wenders, sont en revanche l'occasion d'évoquer les rapports sociaux avec férocité. Le cirque devient alors un outil de satire, une caisse de résonance des faillites humaines. Si la morale puritaine et conservatrice de *Sous le plus grand chapiteau du monde* (1952) n'est pas la meilleure idée de Cecil B. De Mille, force est d'admirer la maîtrise incontestable du spectacle et la beauté plastique de certaines scènes comme la montée du chapiteau. En 1953, Ingmar Bergman propose avec *La Nuit des forains* une réflexion sur les affres du couple à travers les rituels les plus primitifs de l'humiliation et de la jalousie

entre un directeur de cirque et sa jeune maîtresse. Un an plus tard, *La strada* nous entraîne à la suite des duettistes Anthony Quinn et Giulietta Masina sur les routes d'une Italie tragico-comique. Le cirque fellinien conjugue les thèmes d'une vision du monde transformée en fable : l'itinérance, la marginalité, le parcours initiatique, la mise en représentation. Le cirque est un monde, et le monde est un cirque, nous dit Fellini. La même année, Max Ophüls fait de la piste du « Mammouth Circus » dans *Lola Montès* l'espace d'un jeu cruel entre un tyrannique M. Loyal et celle qu'il exhibe, Lola Montès à qui il ordonne de rejouer son calvaire amoureux. Le cirque devient un musée vivant, ou une idée de cirque destinée à se confondre avec la mise en scène, un endroit cauchemardesque où toutes les sensations enfouies se vendent et se déchargent dans un chaos délirant. Mais, c'est sans doute Jacques Tati qui réalise avec *Parade* (1974) l'un des plus beaux hommages jamais rendus au cirque. Le film, tourné en vidéo, permet le temps d'un spectacle (qui est aussi un retour aux premières amours du cinéaste-mime pour les arts forains) de porter un double regard sur l'évolution du cirque et la modernisation du monde. Dans cet opus sans intrigue, Tati est comme un clown qui effectue un dernier tour de piste dans le souci touchant et égalitaire de faire exploser l'opposition traditionnelle entre la scène et le public (amené à jouer un rôle ici). La signification de la représentation y est bouleversée et chacun est invité à trouver sa place dans le film.



Sous le plus grand chapiteau du monde

## Bibliographie

### Le documentaire

- Jean Breschand, *Le Documentaire, l'autre face du cinéma*, éd. Cahiers du cinéma, coll. « Les petits Cahiers », 2002.
- Catherine Bizern (Sous la direction de), *Cinéma documentaire. Manières de faire, formes de pensée*, éd. Addoc/Yellow Now, 2002.
- François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, éd. De Boeck Université, 2000.
- Guy Gauthier, *Le Documentaire, un autre cinéma*, éd. Nathan, 1995.
- Jean-Paul Colleyn, *Le Regard documentaire*, éd. du Centre Georges Pompidou, 1993.

### Le cirque

- Pascal Jacob, *La Grande parade du cirque*, éd. Gallimard, coll. « Découvertes », 1992.
- Positif n° 587, *Le Cirque au cinéma, de Chaplin à Étaix*, janvier 2010.
- TDC n° 819, *Le Cirque*, septembre 2001.
- <http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/dc152.pdf>
- <http://www.horslesmurs.fr/-Politiques-culturelles,179-.html>
- <http://www.syndicat-scc.org/>

### Les enfants au cinéma

- Julie Barillet, Françoise Heitz, Patrick Louguet, Patrick Vienne, *L'Enfant au cinéma*, éd. Artois Presse Université, coll. « Lettres et civilisations », 2008.
- François Vallet, *L'Image de l'enfant au cinéma*, éd. du Cerf, coll. « 7<sup>e</sup> art », 1991.

## Vidéographie

- Parade* de Jacques Tati
- Le Cirque* de Charlie Chaplin
- La strada* de Federico Fellini
- Sous le plus grand chapiteau du monde* de Cecil B. De Mille
- La Nuit des forains* d'Ingmar Bergman
- Lola Montès* de Max Ophüls
- Le Cirque de Calder* de Carlos Vilardebo
- L'Enfant* de Jean-Pierre et Luc Dardenne
- Ponette* de Jacques Doillon
- Le Ballon blanc* d'Abbas Kiarostami
- Le Ruban blanc* de Michael Haneke
- La Nuit du chasseur* de Charles Laughton
- Still life* de Jia Zhangke
- Nobody knows* de Hirokazu Kore-Eda
- Le Petit Prince a dit* de Christine Pascal

## Petits cirques classiques

Sur les 450 compagnies qui sillonnent aujourd'hui les routes de France, la moitié seulement propose des spectacles de facture classique : jongleurs, trapézistes, équilibristes, clowns, dompteurs (espèce menacée), spectacles équestres, le tout présenté par Monsieur Loyal dans une ambiance colorée, brillante et bruyante, odeurs de crottin et barbe à papa en prime. Or, les célèbres Gruss, Bouglione et autres Pinder-Jean Richard ne doivent pas faire oublier les petits cirques classiques, familiaux ou non, qui sont encore des dizaines à perpétuer un mode de vie bicentenaire. Nomades dans un monde de sédentaires (les jeunes suivent une scolarité par correspondance), centrés sur la famille quand chacun se cherche des amis sur Facebook, polyvalents alors que l'organisation actuelle du travail pousse à l'hyperspécialisation, ces enfants de la balle questionnent, par leur simple existence, la société moderne.

Traditionnellement, ces petits cirques tournent dans les petites communes où ils s'installent après avoir négocié àprement l'emplacement (et son coût) avec les élus locaux qui les voient encore souvent comme des voleurs de poules. Ils ne restent là que le temps d'une représentation tant le public est clairsemé. Il faut ensuite vite reprendre la route pour enchaîner. Si bien que l'itinérance, mode de vie traditionnel des gens du voyage, ressemble parfois à une drôle de fuite en avant. Car cette itinérance, qui consiste à présenter des spectacles dans des structures démontables et transportables, a un coût tel qu'il place le cirque dans un équilibre économique précaire sinon acrobatique. Or, pratiquer des tarifs élevés s'avère impossible, faute de quoi la clientèle populaire serait évincée. Quadrature du cercle. Aussi est-il aisé de comprendre que la solidarité et la foi en leur métier servent souvent de force morale à ces compagnies pour poursuivre un voyage parfois entamé depuis des générations.

Le chapiteau, emblème du cirque classique, tend à être remplacé par la salle et le plein air. Aujourd'hui, moins d'une compagnie sur quatre dans l'ensemble de la profession en possède un. Peu institutionnalisées, les petites compagnies, avec un à quatre artistes sur le plateau, ne sont pas reconnues au titre de l'intermittence du spectacle et s'autofinancent. Elles doivent souvent compléter leurs maigres revenus (billets, confiseries...) dans des activités annexes (animation des plages, cours d'éveil au cirque pour colonies de vacances). Hors saison, on répare le matériel, parfait le spectacle ; un numéro « clé en main » peut être loué à quelque compagnie plus importante et ainsi constituer un appoint financier. Aujourd'hui, les petits cirques de village, qui ont ébloui nos rêves d'enfant, sont fréquentés par environ 25% des spectateurs de cirque.

## Enfants de cinéma

Acteurs-spectateurs de la société, les enfants sont des acteurs à part entière du cinéma. Enfants-stars comme le fut Shirley Temple, ou enfants reconnus par leurs pairs à l'instar de la petite Victoire Thivisol, héroïne de *Ponette* (1996) de Jacques Doillon, qui à l'âge de quatre ans reçut la coupe Volpi à Venise, les enfants sont les héros d'un grand nombre de films pouvant générer des profits colossaux (*E.T. l'extra-terrestre*, *Sixième sens*). À l'exception des nourrissons (*L'Enfant* des frères Dardenne), il faut ici signaler que rarement une enfant de l'âge d'Asia Crippa, à peine deux ans au moment du tournage de *La Pivellina* n'aura été à ce point au centre du dispositif de mise en scène d'un long métrage.

Le cinéma s'intéresse aux enfants parce qu'il s'adresse... aux enfants, qui sont l'un de ses publics privilégiés. Mais pas seulement. Loin de là d'ailleurs. Les adultes aiment à les voir sur l'écran, et s'en émeuvent, probablement parce qu'ils leur renvoient l'image nostalgique d'un paradis, d'un imaginaire et d'un apprentissage du monde, d'une découverte de soi qui les fascinent (*Le Kid* de Charlie Chaplin, 1921). Ils aiment voir les icônes souriantes que le cinéma, habile à user de leur image au service d'idéologies conservatrices, leur présente. À l'inverse de cela, les cinématographies des pays autoritaires (Iran, Chine...) en font les prétextes faussement naïfs à des intrigues véhiculant des critiques sociales et politiques (*Le Ballon blanc* d'Abbas Kiarostami, 1995 ; *La Pomme* de Samira Makhmalbaf, 1998 ; *Still life* de Jia Zhangke, 2007).

Anges (*La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, 1955) ou bourreaux (*Le Ruban blanc* de Michael Haneke, 2009), les enfants au cinéma inquiètent (*Le Tambour* de Volker Schlöndorff, 1979 ; *Shining* de Stanley Kubrick, 1980) autant qu'ils réconfortent face au drame (*Le Petit Prince a dit* de Christine Pascal, 1992). Les enfants nous regardent ; ils interrogent notre regard d'adulte. Leur ambiguïté, leur fragilité un peu monstrueuse et leur monde opaque inspirent à l'adulte des questions identitaires, philosophiques et morales qui lui sont chères (*Nobody knows* de Hirokazu Kore-Eda, 2004). Voir des enfants au cinéma, c'est aussi questionner notre mémoire individuelle et collective, notre propre construction, toutes nos « premières fois ». Les enfants intéressent le cinéma des adultes parce qu'ils sont un champ ouvert à tous les possibles, une force d'adhésion au monde qui les entoure, une puissance d'ouverture qui, avec les capacités poétiques qu'ils découvrent dans la langue en même temps qu'ils l'apprennent, invitent à redécouvrir le monde avec leurs yeux à eux. Les enfants, comme le poète ou le cinéaste, sont d'innocents « voleurs de feu ». Le cinéma s'applique dans son ensemble à en révéler l'intériorité et à montrer leur différence radicale à interpréter la réalité.

## Presse

### Un film à hauteur d'enfant

« Ce film, qui reste constamment à la frange du documentaire (dont sont issus les deux réalisateurs) a été tourné en Super-16 [...]. Caméra portée, priorité au plan-séquence, pour suivre pas à pas, comme dans un film d'amateur idéal, les activités ordinaires d'une famille éphémère constituée par un couple, le jeune voisin et la petite Asia au charme inouï. Un film à hauteur d'homme, à hauteur d'enfant, dont l'équipe technique, symétrique aux acteurs non professionnels, comprend en tout et pour tout Rainer Frimmel (caméra) et Tizza Covi (son) [...]. Focalisé sur l'enregistrement direct, le film n'a pas d'intention moraliste ou politique, si ce n'est l'acceptation de la différence sociale. Chaque scène n'est pas destinée à nourrir un quelconque engrenage romanesque ; elle reste dans un équilibre précaire entre réel et fiction. Pas de malheur, mais beaucoup de modestie et de vérité dans cette belle chronique de la zone qui reste un objet solitaire, une magnifique scorie dans un cinéma italien devenu trop lisse. »

Vincent Ostria, *Les Inrockuptibles*, n° 742, 17 février 2010.

### Vérité intense

« Qu'est-ce qui, très vite, donne le sentiment d'une vérité intense des personnages et des situations ? C'est que les comédiens jouent pour ainsi dire leur propre rôle. Artistes de cirque installés dans la banlieue de Rome, ils sont plongés dans un récit (l'adoption de l'enfant) que leur imposent les cinéastes, ces derniers les suivant au plus près, souvent caméra à l'épaule.

La fiction devient le catalyseur qui permet paradoxalement d'approcher une certaine vérité. S'impose une sorte de présence concrète des êtres et des choses, évacuant tout risque d'attendrissement, une présence construite par la fusion de l'acteur et de son personnage. Dès lors, *La Pivellina* devient une émouvante variation poétique sur la création d'un lien maternel et sur le sentiment d'abandon. »

Jean-François Rauger, *Le Monde*, 17 février 2010.

### Une démarche radicale

« Aucun romantisme, aucun angélisme ne filtrent la réalité de cette famille de saltimbanques qui vivent cette rencontre inattendue avec quiétude. Les mots, les gestes et les comptines rendent compte d'une authentique tradition italienne de la famille, de cette passion dévorante pour l'enfance. Ce récit ténu d'une adoption marginale touche par sa sensibilité et par l'évidente proximité qu'entretiennent les réalisateurs avec leurs personnages. La démarche est honnête, radicale, sans pour autant sombrer dans la posture. Elle ramène le cinéma à un quotidien presque prosaïque, mais qui parvient à prendre un peu de relief au regard d'un événement inattendu. C'est ce petit dénivelé de réel qui rend *La Pivellina* si troublante dans sa modeste conquête de la fiction. »

Vincent Thabourey, *Positif*, février 2010.



### Chaleur humaine

« Tourné avec trois euros, en lumière naturelle, *La Pivellina* commence comme une chronique documentaire sur une communauté socialement et géographiquement en marge. Terrains vagues truffés de déchets, bords de route assourdissants, travées boueuses, cités lépreuses : tel est le décor des saltimbanques, éternels parias parqués derrière des palissades [...]. Filmée par un regard complice, leur intimité échappe au misérabilisme et au folklore. Au sein de cette communauté où la solidarité tient du réflexe de survie, la chaleur humaine circule aussi naturellement que les courants d'air [...].

Cette trame toute simple se déploie si délicatement qu'elle nous touche au cœur. Dans ce minable camping de banlieue, les cinéastes cherchent et trouvent des signes d'humanité. Jusqu'au bout – le film s'achève sur un moment sublime où tout reste possible –, ils s'obstinent à croire en nous, envers et contre tout. »

Mathilde Blottière, *Télérama*, 17 février 2010.

### Empathie et critique sociale

« Un premier regard accorde à *La Pivellina* toute l'estime que son humilité et sa fraîcheur lui font mériter [...]. Filmage à base de plans-séquences, directement hérités d'un art documentaire déjà perçu à Cinéma du Réel (*Babooska*, tourné par le couple italo-autrichien en 2005). Acteurs interprétant avec une authenticité bluffante leur propre rôle à partir de jalons posés par les cinéastes. Récusation, enfin, des poses extrêmes que constitueraient le pathos misérabiliste et la sécheresse distanciée. Car il est toujours possible de s'attendrir chez Covi et Frimmel, puisque le choix du point de vue, souvent remarquable, permet tout autant l'empathie que la critique sociale. L'indéniable réussite de ce premier long métrage de fiction tient tout autant à l'état des lieux cinématographique qu'il propose mine de rien qu'à un portrait amer de l'Italie berlusconienne. »

Thierry Méranger, *Cahiers du cinéma*, février 2010.

## Générique

<b>Titre original</b>	<i>La pivellina</i>
<b>Titre français</b>	<i>La Pivellina</i> <sup>1</sup>
<b>Production</b>	Vento Film, aide de Provincia Autonoma di Bolzano et Österreichischer Rundfunk (ORF)
<b>Prod. Exécutive</b>	Rainer Frimmel
<b>Réalisation</b>	Tizza Covi, Rainer Frimmel
<b>Scénario</b>	Tizza Covi
<b>Photo</b>	Rainer Frimmel
<b>Son</b>	Tizza Covi
<b>Montage</b>	Tizza Covi
<b>Mixage</b>	Sabine Maier, Manuel Grandpierre
<b>Interprétation</b>	
<i>Patty</i>	Patrizia Gerard
<i>Asia</i>	Asia Crippa
<i>Tairo</i>	Tairo Caroli
<i>Walter</i>	Walter Saabel
<b>Année de production</b>	2009
<b>Pays</b>	Italie
<b>Film</b>	Couleur
<b>Format</b>	Super 16 gonflé en 35mm (1/1.66)
<b>Durée</b>	1h40
<b>Visa</b>	125 197
<b>Distributeur</b>	Zootrope Films
<b>Sortie France</b>	17 février 2010 (et Cannes 2009)
<b>Sortie en Autriche</b>	13 novembre 2009
<b>Sortie en Italie</b>	14 mai 2010

1) Notons que, contrairement à l'usage français en matière de titre de film, l'italien ne met pas de majuscule après l'article défini.

## DIRECTEUR DE RÉDACTION

Joël Magny

## RÉDACTEUR EN CHEF

Michel Cyprien

## RÉDACTEUR DU DOSSIER

Philippe Leclercq, enseignant et critique de cinéma.



Pour toute information sur les actions d'éducation au cinéma on consultera le site du CNC : [www.cnc.fr](http://www.cnc.fr), où les livrets des trois dispositifs *École et cinéma*, *Collège au cinéma* et *Lycéens et apprentis au cinéma* sont en accès libre depuis 2009.

Conçu avec le soutien du CNC, le site Image ([www.site-image.eu](http://www.site-image.eu)) est le portail de ces trois dispositifs d'éducation à l'image. On y trouve en particulier : une fiche sur chaque film au programme des trois dispositifs comprenant notamment des vidéos d'analyse avec des extraits des films et le présent livret en version pdf ; un glossaire animé ; des comptes-rendus d'expériences ; des liens vers les sites spécialisés dans l'éducation à l'image.

Avec la participation  
de votre Conseil général

