

Dossier
interactif

JUAN ANDRÉS ARANGO

La Playa



DOSSIER 224

COLLÈGE AU CINÉMA

L'AVANT FILM

L'affiche 1
Dos au mur

Réalisateur & Genèse 2
Juan Andrés Arango,
un jeune cinéaste voyageur

LE FILM

Analyse du scénario 4
Tressage narratif

Découpage séquentiel 7

Personnages 8
Démêler sa vie

Mise en scène & Signification 10
Marcher, se déplacer, avancer

Bande-son 13
Hybridations musicales et identitaires

Analyse d'une séquence 14
Passage de relais

Analyse d'une séquence 16
« Va montrer la voie à ton frère »

AUTOUR DU FILM

**Cinéma colombien
et afro-descendants** 18

Violence et déplacement 19

Bibliographie & Infos 20

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

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

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

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

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

Achevé d'imprimer : septembre 2015

SYNOPSIS

Tomás est un jeune afro-colombien qui a dû fuir Buenaventura, son village de la côte Pacifique, avec sa mère et ses deux frères à la mort de leur père assassiné par les paramilitaires. Il vit désormais au cœur du quartier déshérité de La Playa, à Bogotá, dans la maison de sa mère remariée à Roel avec lequel elle élève un enfant nouveau-né. Après son travail de débardeur au marché, Tomás se réfugie dans les collines pour dessiner.

Lorsque revient Chaco, son frère aîné expulsé du « Nord » où il avait émigré, et que Jairo, son frère cadet tombé dans la délinquance, disparaît, l'équilibre fragile de la famille est rompu et Tomás quitte la maison. Chaco lui fait une place dans la chambre qu'il loue chez Doña María en attendant d'avoir économisé l'argent d'un nouveau voyage et lui propose de partir avec lui. Tomás se met d'abord en quête de Jairo. Il rencontre alors Nelson qui tient un salon de coiffure dans un centre commercial et qui l'initie aux coupes au rasoir, héritage historique des descendants d'esclaves.

Tout en recherchant son frère, Tomás s'affirme dans la coiffure et se rapproche d'une fille. Mais Jairo réapparaît à l'hôpital. Sa mère l'abandonne définitivement à la responsabilité de Tomás et les trois frères partagent un temps la chambre chez Doña María. Quand Jairo disparaît à nouveau, Tomás lâche tout pour le retrouver. Racketté par les dealers qui traquent son frère, il perd l'argent prêté par Nelson pour acheter sa propre tondeuse. Errant dans les bas-fonds, il échoue dans un squat et partage avec Jairo drogue et souvenirs. Au matin, Jairo refuse de le suivre.

Le lendemain soir, Tomás remonte chez sa mère où tous entourent le cercueil de Jairo. Après un dernier regard à son frère, une étreinte à sa mère et avoir soldé ses comptes avec Chaco, il part vers les collines et sombre dans un sommeil profond. Un dernier rêve surgit où Jairo lui montre la voie. Au matin, il redescend vers la ville, rapporte une tondeuse neuve à Nelson qui la lui laisse, se douche et se rase. Tandis que Chaco quitte Bogotá sans lui, Tomás s'installe sur un trottoir et coiffe son premier client.

L'AFFICHE

Dos au mur

Un jeune homme et un mur sont les deux uniques éléments qui composent l'affiche de *La Playa*, minimaliste et stylisée, proche de la photographie contemporaine. Debout, légèrement de biais, Tomás est dos à un mur de briques. Cadré en plan rapproché, du haut de la tête aux hanches, il est au centre de l'image dont il occupe quasiment tout l'espace, signifiant d'emblée son statut de protagoniste. Mais il se trouve du même coup privé d'espace. Le bord du cadre écimant le haut de sa tête et tranchant littéralement ses poignets, Tomás n'a pas les coudées franches. Cette sensation de manque est renforcée par l'expression de son visage grave. En émane un regard à la fois concentré et préoccupé, dirigé vers la gauche qui, en se perdant dans le hors-champ, désigne un ailleurs, introduit un déséquilibre et suggère l'évolution possible du personnage adolescent.

De plus, la prééminence du corps jeune et athlétique, bien qu'à l'arrêt ici, est une promesse de mouvement et conforte l'hypothèse d'une écriture cinématographique physique, entre la pulsation et le flottement, qui fait corps avec Tomás dont elle adopte le point de vue. Instant de pause donc d'un jeune homme sur le point de prendre son destin en main, de dépasser les souvenirs du passé marqué par la douleur et la mort tout en évitant les sirènes d'un hypothétique « rêve américain » pour réussir à se fixer dans le présent.

Le mur noirci par la pollution de Bogotá, la peau noire de Tomás marquant son appartenance à la communauté afro-colombienne ainsi que sa tenue, véritable panoplie urbaine faite d'un T-shirt, d'un sweat à capuche et d'un sac à dos, rapprochent le film d'un cinéma social, âpre et réaliste. Ce que confirme le titre – *LA PLAYA* – qui barre le corps de Tomás en larges lettres capitales bleues et se superpose à lui, confondant ainsi son parcours, qu'il soit géographique ou intérieur, et l'exploration de La Playa, quartier pauvre où il vit, loin de la ville « blanche ». Cependant la composition chromatique, subtil camaïeu de gris-bleu omniprésent tout au long du film, annonce la douceur et



le traitement poétique des sujets sociaux et politiques du film (violence du conflit armé et déplacement des populations, traumatismes et pertes, exil et émigration clandestine). Sur les vêtements de Tomás apparaissent déjà des inscriptions et motifs complexes qui laissent pressentir l'importance des tracés. *La Playa* forme un écheveau de lignes, des trajets déambulatoires de Tomás et de ses frères dans les labyrinthes de la ville aux tresses de Jairo qui, dans ses rêves, lui montrent la voie en passant par ses dessins et les traits libérateurs des coupes afros qu'il apprend à réaliser. La capuche relevée désignant déjà la tête et le crâne comme les lieux de l'affirmation identitaire à venir du jeune homme, encore anonyme ici voire rejeté par une société raciste, et l'affiliant aux jeunes « *encapuchados* » qui aujourd'hui, à travers toute l'Amérique Latine, revendiquent droits et espaces d'expression.

PISTES DE TRAVAIL

- Noter l'importance de la capuche. Elle sert généralement à masquer un visage, ou simplement à se donner un air mystérieux. À quoi sert-elle ici ? Que cache-t-elle ? On pourra faire un lien avec la clandestinité dans laquelle évolue Tomás mais aussi avec la perte de repères identitaires (la capuche cache les cheveux de Tomás qui sont justement le symbole de ses origines, du chemin parcouru et à venir).
- Analyser les lignes de force de l'affiche : les lignes horizontales des briques contrastent avec la droiture verticale de Tomás. Quel effet procure cet agencement géométrique ? Que peut-on en déduire ?
- Noter le regard hors champ de Tomás. Que signifie-t-il ? Une fuite ? Un regard vers l'avenir ? Le passé ?

RÉALISATEUR GENÈSE

Juan Andrés Arango, un jeune cinéaste voyageur

Filmographie

- 2002 *Eloisa y las nieves*
- 2012 *La Playa*
- 2015 *X Quinientos*



Juan Andrés Arango et Luis Carlos Guevara.



Juan Andrés Arango.



Né à Bogotà le 19 septembre 1976, Juan Andrés Arango accomplit toute sa scolarité, du primaire au collège, à la Coopérative d'enseignement Juan Ramon Jiménez, établissement proposant une pédagogie qui met les élèves au cœur du processus d'apprentissage et qui s'appuie sur leur autonomie. Son expérience de voyageur débute très tôt lorsqu'à 16 ans, il bénéficie d'une bourse pour partir au lycée international « Les collèges du monde uni » sur l'île canadienne de Vancouver en Colombie-Britannique, où il suit une option en art et photographie. Cette expérience s'avère déterminante : la rencontre d'une diversité de cultures et la richesse des expériences vécues à cet âge de passage et de transition définissent très vite chez lui une sensibilité aux problématiques de la migration et de la transculturalité, très présentes dans ses futurs films.

Deux ans plus tard, à son retour à Bogotà, la difficulté de devoir choisir entre des études en philosophie et en photographie l'amène finalement vers le cinéma. Il s'inscrit donc à l'École de Cinéma et de Télévision de l'Université Nationale où il suit un parcours marqué par plusieurs interruptions. Après un premier semestre, il part à l'aventure en Amérique du Sud, dans un bateau qui l'amène, au fil de l'Amazone, de Leticia, en Colombie, à Manaus, au Brésil. Sa carrière se façonne dès lors dans un mouvement fait d'allers-retours à l'étranger, avec des séjours plus ou moins longs dans plusieurs pays. Au milieu de son parcours universitaire, il fait à nouveau une parenthèse d'un an et retourne au Canada suivre une formation en Production de cinéma à l'Université Concordia. Il se retrouve à Montréal où il vit toujours aujourd'hui avec Miriam Bérubé, rencontrée à Vancouver, sa femme et la mère de ses deux enfants. Ce séjour est pour lui l'occasion de réaliser deux courts métrages en 16 mm et d'entreprendre l'écriture du scénario du moyen métrage *Eloisa y las nieves* (2002), qu'il tournera à son retour en Colombie et qu'il présentera comme travail de fin d'études à l'École de Cinéma et de Télévision. Ce film lui permet de se confronter pour la première fois à une méthode de travail qu'il mettra en œuvre dans *La Playa* et qui se situe à la frontière du genre documentaire : tourner un scénario tiré de vraies histoires dans des espaces réels.

À l'issue de son cursus universitaire, il travaille pendant deux ans en tant qu'assistant-réalisateur dans la série télévisée *Historias de hombres solo para mujeres*, produite par Caracol, une des deux grandes chaînes nationales. Cette expérience éprouvante (7 jours sur 7) provoque une prise de conscience chez le jeune réalisateur. Le monde de la télévision, où se retrouvent la plupart des diplômés de l'École de Cinéma et de Télévision dans un pays où l'industrie cinématographique reste en gestation, ne l'intéresse pas. En 2003, il quitte à nouveau la Colombie, cette fois-ci pour l'Espagne, où il poursuit des études de directeur de la photographie à l'École Supérieure de Cinéma et Audiovisuel de Catalunya (ESCAC). Les voyages s'enchaînent : de Barcelone, Arango part en résidence artistique au Mexique, et de là, à Amsterdam en 2008, où il travaille en tant que chef opérateur de films documentaires. Ce séjour aux Pays-Bas sera dédié au développement de son premier long métrage de fiction, *La Playa*, qu'il ne tournera qu'à la fin 2011.

Aujourd'hui (juin 2015), Juan Andrés Arango tourne son deuxième long métrage *X Quinientos*, film choral qui noue trois histoires de migrants dans des contextes culturels différents, mais vivant dans un monde globalisé : Montréal, Mexico et Buenaventura, le port dont sont originaires Tomás et sa famille, dans le Pacifique colombien, et première étape du voyage de Chaco, à la fin de *La Playa*.

La fascination du métissage culturel

Lors de ses séjours à Bogotá, Juan Andrés Arango observe un phénomène de multiculturalisme en plein centre-ville, avec l'arrivée d'une population d'afro-descendants expulsés de leur région d'origine à cause du « conflit armé ». Ce phénomène migratoire induit des processus identitaires d'acculturation et de mélanges forts et inédits dans une ville traditionnellement considérée comme « blanche ». La capitale colombienne devient ainsi une géographie en mouvement avec des hommes et des femmes migrants qui, en dépit des résistances, s'emploient à conquérir et à s'approprier la ville. Le processus de métissage qui s'y opère est double : la ville change et les identités attachées aux cultures traditionnelles afro-descendantes évoluent. « Du caractère réservé, un peu austère, qui nous définissait, nous les Bogotanos, il ne reste que très peu de choses : les gens parlent plus fort dans la rue, s'habillent avec des couleurs vives et laissent voir leurs corps. Dans les commerces, on met de la salsa et du vallenato à fond et ces musiques pour danser se mélangent de plus en plus avec des rythmes urbains comme le rap, le hip-hop et le reggae », confie le cinéaste. *La Playa* naît de la fascination de Juan Andrés Arango pour ce processus de transformation socio-culturelle et du désir d'explorer les différentes manières dont il est vécu. C'est le premier film colombien qui rend compte de cette cartographie des « afros » dans un espace urbain en plein bouillonnement.

Ayant filmé le quartier de La Playa dans *Eloisa y las nieves* et touché par l'histoire de cette communauté d'Afro-colombiens qui fuient la guerre, Juan Andrés continue de fréquenter ceux qui sont devenus ses amis, notamment Josué, 16 ans, qui lui livre le récit de son déplacement forcé à l'âge de 8 ans de la région du Pacifique à Bogotá : ses souvenirs dans la rivière avec son frère, la présence quotidienne de l'eau dans son enfance et son sentiment de déracinement qui lui fait toujours désirer le retour vers sa terre natale. Cette amitié devient le point de départ de *La Playa*. Juan Andrés entame alors une longue investigation durant laquelle il rencontre la mère de Josué, Pastora, qui jouera le personnage de la mère de Tomás, et son frère, James Solís, qui incarnera Chaco et qui, dans la vraie vie, a été expulsé sept fois de différents pays suite à des migrations

clandestines. Le recueil de leurs témoignages et de ceux d'autres déplacés ainsi que la découverte des lieux de la communauté afro-colombienne de Bogotá (discothèque, centre commercial, salon de coiffure) représentent pour Arango une expérience de vie essentielle et le façonnement d'un regard personnel sur cette population. Ce travail de terrain définit l'approche anthropologique et documentaire du film et le point de départ d'une histoire avec trois frères aux destins divers.

L'enquête s'enrichit de la lecture des textes des anthropologues et sociologues colombiens tels Jaime Arocha et Lina María Vargas. Ils permettent à Juan Andrés d'articuler les pratiques et les expériences contemporaines de migrations des populations afro-colombiennes de Bogotá à une réflexion historique et culturelle plus large. À l'ouvrage de Lina María Vargas, *Poética del peinado afrocolombiano (Poétique de la coiffure afrocolombienne, 2003)*, par exemple, il emprunte l'origine et le sens des coiffures ancestrales des Noirs, dimension qu'il intègre à son film par le biais des rêves de Tomás où sa mère tresse la chevelure de Jairo enfant (séq. 6, 36). Selon la légende, à l'époque de l'esclavage, pour aider leurs hommes à s'échapper des mines, les Africaines coiffaient les petites filles de tresses qui indiquaient les itinéraires de fuite. Le cinéaste réactualise la symbolique de ce récit à travers les coupes au rasoir, figures et dessins rappelant les chemins ancestraux de l'émancipation. Pour les personnages de *La Playa*, ces coiffures représentent l'affirmation des espaces qui leur sont propres dans une ville qui les stigmatise en tant qu'étrangers.



Fish Tank

Influences cinématographiques

Jeune cinéaste venu d'un pays marqué par la violence du « conflit armé », Juan Andrés Arango se situe dans la voie ouverte à la fin des années 1940 par les cinéastes néoréalistes italiens. L'errance de Tomás évoque celle d'Edmund dans les rues de Berlin dans *Allemagne année zéro* de Roberto Rossellini, et celle d'Antonio Ricci et de son fils dans *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica, deux films réalisés en 1948. Néanmoins, ce n'est pas de ruines ni de désespoir dont il est question dans *La Playa*. C'est au contraire comme si l'amour de la vie, rêvé par Rossellini pour son personnage et pour tous les enfants allemands, et exprimé à l'ouverture de son film, se retrouvait finalement chez Tomás, dans une grande ville colombienne quelques décennies plus tard. L'absence d'issue ne fait pas partie du répertoire d'Arango pour qui le potentiel créatif de l'acculturation vécue par son personnage ne souffre pas le moindre scepticisme.

L'ancrage réaliste de *La Playa*, qui relie le film à une voie féconde du cinéma, se fonde sur deux éléments : premièrement, le travail avec des acteurs non professionnels issus du

même milieu que les personnages et vivant plus ou moins la même expérience de migration et d'intégration dans la ville ; deuxièmement, le recours à des lieux authentiques et des décors réels. Il est ensuite renforcé par la méthode de travail d'Arango, proche du documentaire, qui place les personnages dans des situations réelles et qui vise les imbrications entre la fiction et la réalité. La séquence de la danse du *reggaeton* est à cet égard exemplaire. Elle n'est pas le résultat d'une mise en scène avec décor et figurants mais elle est filmée dans une vraie discothèque afro-colombienne avec de vraies gens. Arango « profite » de cet espace-temps « vrai » pour filmer des corps qui dansent et, au milieu d'eux, ceux de Chaco et de Tomás. Juan Andrés Arango revendique par ailleurs une filiation avec des cinéastes à la croisée d'un réalisme dit « social » et d'une recherche lyrique qui cherchent à dépasser le portrait sociologique pour atteindre le symbolique et qui nous livrent les mondes intérieurs de figures en construction. Le cinéaste invoque notamment la caméra dynamique et réactive de la cinéaste japonaise Naomi Kawase dans son film *Shara* (2003) et *Fish Tank* (2009), le film de la Britannique Andrea Arnold. La référence à *Fish Tank* est perceptible tout au long de *La Playa*. Tomás se situe dans le droit fil de Mia avec son âge adolescent, son père absent, sa mère qui ne trouve plus de place pour ses enfants et sa pratique créatrice comme échappatoire dans un monde étourdissant où aucun avenir ne semble s'offrir à lui. C'est encore l'énergie qui rapproche *La Playa* du film d'Andrea Arnold. Elle découle aussi bien de l'espace urbain, du rythme du hip-hop que de la conception de la prise de vue comme moyen de franchissement des espaces : le champ visuel est toujours en mouvement ; la caméra s'obstine à suivre les pulsations des personnages ; elle accompagne leur quête, s'agite au rythme de leur colère et se calme quand ils s'épuisent ou s'apaisent.



Juan Andrés Arango et James Solís (à gauche).

Acteurs non professionnels : pièces maîtresses du film

Le projet de *La Playa* débute par un long casting, étape essentielle du processus de réalisation du film. Dans cette entreprise, James Solís (Chaco) est le bras droit du cinéaste. Avec l'aide des comités de quartiers, ils parcourent ensemble quatorze quartiers pauvres de Bogotá, l'objectif étant de trouver de jeunes talents avec des parcours similaires à ceux des personnages. Très vite, Andrés Murillo s'impose pour le rôle de Jairo. Il ne manque que Tomás, personnage principal du film. Six mois avant le tournage, l'équipe se rend à *El oasis*, invitant, avec des haut-parleurs, les gens du quartier à se présenter à un casting. Ce jour-là, parmi les garçons qui jouent au football dans la rue se trouve Luis Carlos Guevara, qui n'exprime alors

aucun enthousiasme à l'idée de jouer dans un film. Arango a pourtant reconnu immédiatement en lui la puissance qu'il recherche pour son personnage : c'est lui qui jouera le rôle de Tomás.

Seuls deux personnages du film seront incarnés par des comédiens professionnels : Roel, le nouveau mari de la mère, joué par Sain Castro, acteur de télévision et de quelques films colombiens ; quant au rôle de Doña María, la logeuse de la maison qui ouvre sa porte à chaque frère, il est confié à Teuda Bara, actrice brésilienne de cinéma et de théâtre. La portée dramatique de l'unique séquence dans laquelle apparaît Roel explique le choix de cet acteur expérimenté, qui devra dès lors combiner son jeu avec celui des non professionnels. Pour ce qui est de Teuda Bara, sa présence dans le film est sans doute liée à la coproduction brésilienne, collaboration entre plusieurs pays engageant dans ce cas précis la participation de la comédienne. Le travail avec des acteurs non professionnels suppose une longue préparation que le cinéaste entreprend avec Juan Pablo Félix, personnalité du cinéma colombien émergent devenue incontournable pour son rôle auprès des acteurs. Tous deux organisent des ateliers visant à familiariser leurs comédiens avec la caméra afin qu'ils parviennent à exprimer ce qu'Arango appelle leur « force naturelle ». Les enregistrements de ces ateliers, qui mettent par ailleurs à l'épreuve la véracité des séquences, servent aux nombreuses réécritures du scénario qui connaîtra dix versions.

Au-delà de l'aspect réaliste qu'il confère à *La Playa*, le choix d'acteurs non professionnels témoigne, pour Arango, d'un fort engagement politique. Du point de vue de la production, ce parti-pris fragilise un projet jugé risqué. Dans le même temps, la situation incertaine à laquelle sont exposés les jeunes comédiens issus d'un milieu social vulnérable – pendant les ateliers, certains quittent la ville, d'autres partent en prison ou sont assassinés – rend le tournage urgent. À la fin de l'année 2011, une petite équipe de passionnés décide donc de tourner avec les moyens du bord. Et de relever le pari : 24 jours de tournage pour 70 espaces différents !

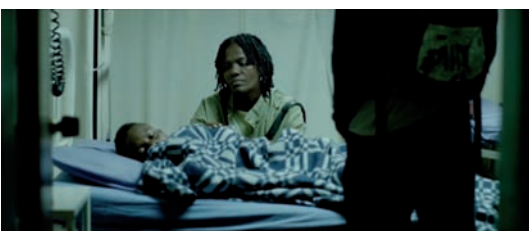
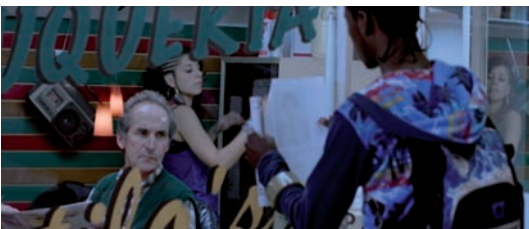


Juan Andrés Arango et des élèves du lycée du Garros (Auch) – Photo DDM, N.D.



ANALYSE DU SCÉNARIO

Tressage narratif



La Playa est l'histoire d'une quête identitaire et d'une renaissance. La dramaturgie linéaire, seulement interrompue par quatre séquences oniriques qui convoquent le passé et constituent des ponctuations fortes, est construite à partir du point de vue de Tomás, personnage principal dont l'errance guide le récit, d'abord à la recherche de son grand frère Chaco de retour du « Nord »¹, puis de son petit frère Jairo, enfant des rues en fuite. Ses tribulations le mènent à la « conquête » de Bogotá, espace urbain segmenté, hostile et excluant. Le récit d'initiation commence dès la dispute avec Roel (4). Quitter la maison de la mère et retrouver son grand frère inaugurent le parcours de Tomás et la formulation d'une hypothèse narrative : Tomás et Chaco partiront-ils ensemble dans le « Nord » ? Dans cette perspective, Chaco incite Tomás à travailler (9). Cette idée va à l'encontre du projet obstiné qu'a Tomás de sauver son petit frère, mais Chaco lui ouvre également un nouvel horizon, celui de la coiffure (15). Le récit s'organisera désormais à partir de deux lignes narratives principales : « à la recherche du petit frère » et « au fil du rasoir » ou l'apprentissage de la coupe de cheveux. De l'imbrication de ces deux lignes parallèles, plus ou moins autonomes, émerge l'enjeu des déplacements de Tomás : le temps de devenir un autre.

À la recherche du petit frère

L'errance de Tomás sur les traces de Jairo renvoie schématiquement au parcours initiatique du héros romanesque : un élément perturbe la situation initiale – l'apparition/disparition de Jairo entraîne le départ de la maison de la mère – et déclenche la quête – la recherche du frère, mais aussi le goût pour une pratique créative, la coiffure. La mort de Jairo constitue le principal élément de résolution vers la renaissance de Tomás comme situation finale.

La recherche de Jairo commence dès sa disparition, avalé par les dédales de La Playa, quand Tomás, revenu sur ses pas après leur altercation, se retrouve seul les bras ballants (5). Retrouver Jairo est d'ailleurs la condition du marché conclu avec Chaco (8). L'enquête prend une forme active et concrète avec les avis de recherche au centre commercial (11). Elle motive aussi l'exploration de lieux inconnus – quartier « blanc » (17) – et d'espaces déjà métaphoriquement sans issue – morgue (12), hôpital (24), casse automobile (28), « la Olla », mot qui désigne les bas-fonds du centre-ville de Bogotá (30) et squat (33).

Juste après la première coupe réalisée par Tomás sous les yeux de Nelson, le récit ralentit pour se concentrer sur les « premières fois » de Tomás (une coupe, un baiser, une paye). L'errance s'interrompt (de 18 à 30) comme s'il s'agissait également d'anticiper la descente aux enfers à venir. Lorsque Jairo disparaît à nouveau, la chute s'accélère, Tomás suivant sa trace dans des rues délaissées suintant la misère et le danger (30) puis partageant un ultime moment avec lui dans les bas-fonds, cerné par la drogue et la solitude (cf. Analyse de séquence n°1, p. 14). Là Jairo disparaît pour toujours (33).

Sa disparition sera pourtant libératrice. Après la veillée funèbre et l'ultime rêve qui assimile Jairo à un guide (cf. Analyse de séquence n°2, p. 16), Tomás se lave et se rase complètement la tête, bain et geste rituels préfigurant sa renaissance (38). Enfin, le montage parallèle final accentue le caractère singulier de son parcours : d'un côté, Chaco, prenant seul le bus pour Buenaventura, port d'origine des trois frères et lieu de départ vers le « Nord » ; de l'autre, Tomás, tête rasée, qui s'installe dans la rue. Il n'y a plus de déplacement vers l'avant mais le présent d'un corps posé, d'une nouvelle vie. Tomás coupe les cheveux d'un premier client. Il a grandi (39).

Au fil du rasoir

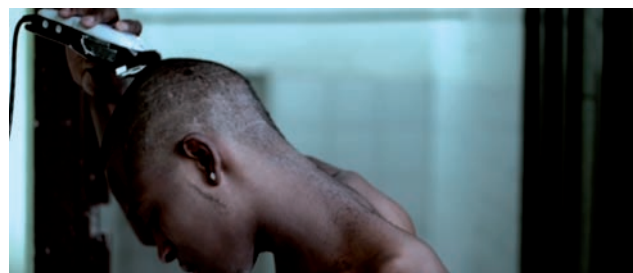
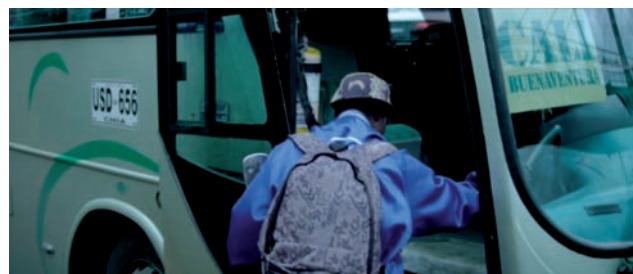
De la tresse à la coupe s'esquisse une ligne narrative plus symbolique, qui témoigne d'une identité en mutation. Un mouvement s'opère de la tresse comme marque de la tradition dans un monde proche de la nature, à la coupe comme signe identitaire d'une communauté d'Afro-Colombiens migrants dans un monde urbain. Au fil du rasoir, dans un mouvement vers l'avant, Tomás parvient à une insertion sociale – il apprend à coiffer les autres – et réalise un cheminement intérieur.

C'est Nelson, le propriétaire d'un salon de coiffure afro-colombien dans un centre commercial du centre-ville, qui permet à Tomás d'incarner les formes qu'il porte en lui puisque, dès le début, il dessine des lignes labyrinthiques, des itinéraires et des figures – pirogues et poissons – qui lui rappellent son lieu d'origine (2, 3, 6). Nelson préside à ses premiers coups de rasoir (16), à sa première coupe (18) et permet son émancipation finale en lui laissant la tondeuse (37).

Par ailleurs le rapport que Tomás entretient avec sa propre coiffure exprime la dialectique extérieur-intérieur qui habite le film, traduisant chaque étape de son voyage intime, subjectif et identitaire. Si, au début du film, Tomás est coiffé de tresses qui dessinent des labyrinthes sur sa tête, il les défait pour se laisser raser et coiffer par Chaco qui, la première fois, le marque littéralement d'un de ses motifs (20). Après s'être fait voler l'argent que Nelson lui avait donné et constatant la désertion de Chaco, Tomás se rase d'encore plus près, effaçant le motif de Chaco et, avec lui, les marqueurs identitaires qui le reliaient à son grand frère (31). Enfin, après la mort de Jairo, il se rase complètement, faisant de son crâne l'espace vierge sur lequel tout peut désormais s'écrire (38).

D'une ligne à l'autre, *La Playa* se présente ainsi comme un récit d'apprentissage et de libération : apprendre un métier à forte charge symbolique, se libérer d'un attachement affectif qui relie au passé et entrave l'avenir. Le récit s'achève par la renaissance de Tomás : il peut désormais créer et gagner sa vie.

1) L'expression « Nord » renvoie aux lieux de destination des migrants (États-Unis, Canada, Antilles).



PISTES DE TRAVAIL

- Découper le film à partir des deux quêtes qui le composent : celle de la recherche du petit frère et celle de l'apprentissage de la coiffure. Comment passe-t-on de l'une à l'autre ?
- Analyser la structure générale du film. Comment les quatre séquences de rêves s'insèrent-elles dans ce récit linéaire ? À quel moment précis ? Que se passe-t-il juste avant et juste après ces séquences ?
- Recenser les séquences où Tomás est avec Jairo et/ou Chaco et analyser comment leurs chemins s'entrecroisent. On pourra faire des parallèles avec la coiffure en associant les cheveux aux lignes narratives de chaque personnage : ils s'emmêlent (les frères se croisent ou se ratent de peu), font des nœuds (ils restent ensemble le temps d'une séquence) et se démêlent (ils se fuient ou se quittent).
- Montrer comment Tomás est en définitive le fil rouge (ou le cheveu ?) de ce « tressage narratif ». C'est lui qui tisse des liens entre les histoires de ses deux frères. Cette analyse peut être l'occasion d'étudier la notion de point de vue.

Découpage séquentiel

1 – 0h00'00

Crédits sur fond noir. Sons urbains.

2 – 0h00'14

Au marché, des hommes déchargent des sacs de marchandises. L'un d'eux remonte une travée et dépose sa charge. Il enlève ses vêtements de travail puis, au feutre, continue le tracé naïf d'une carte de la côte Pacifique sur un sac vide placardé au mur. Le visage de Tomás apparaît.

3 – 0h01'43

Il marche vers les collines, Bogotá en contre-bas. Il s'enfonce dans la végétation où on le retrouve assis, dessinant. Carton titre.

4 – 0h03'20

Il rentre chez lui. Dans la cuisine, il se sert à manger et remet sa paye à sa mère. Elle lui annonce le retour de Chaco. On frappe à la porte : Jairo est revenu. L'arrivée de Roel tend la situation. Tomás défend son frère et quitte la maison à sa suite.

5 – 0h07'39

Au pied d'un escalier, il retrouve Jairo qui traverse une mauvaise passe : il doit de l'argent à des dealers. Tomás l'empoigne et le laisse à terre. Quand il revient en courant sur ses pas, Jairo n'est plus là.

6 – 0h10'33

La nuit, Tomás erre jusqu'à la maison de sa mère où il n'entre pas. Dans les collines, il fait le premier rêve. À l'aube, Tomás fait un feu puis regarde Bogotá à l'horizon.

7 – 0h12'36

Dans la rue, deux « nettoyeurs de jantes » lui disent où trouver Chaco. Les deux frères se retrouvent et traînent ensemble. Chaco raconte son expulsion puis l'amène chez Doña María.

8 – 0h20'45

Tomás s'installe dans la chambre de Chaco qui lui dévoile ses projets « se casser au Nord » et la planque pour l'argent. Tomás pose ses conditions : retrouver Jairo d'abord. Chaco accepte. Tomás se douche.

9 – 0h23'13

Dans la rue, Chaco apprend à Tomás à nettoyer les jantes. Ils déambulent jusqu'au centre commercial où Dany apostrophe Chaco devant la boutique de Nelson. Dany fait les présentations. Chaco leur tend la photo de Jairo.

10 – 0h27'28

Second rêve. Tomás se réveille en sursaut.

11 – 0h28'02

Les avis de recherche de Jairo à la main, Tomás entre dans le centre commercial et placarde son affiche sur les vitrines. La fille le remarque. Chez Nelson, un client raconte que Jairo s'est fait tuer.

12 – 0h30'48

À la morgue, Tomás ne retrouve pas le corps de Jairo.

13 – 0h31'31

Dans la cour, Tomás lave son T-shirt.

14 – 0h33'15

Dans une boîte de nuit, Tomás danse puis observe les coupes de cheveux des danseurs.

Plus tard, à la porte de sa chambre, il dessine de nouveaux motifs. Au matin, Chaco le trouve endormi sur ses dessins.

15 – 0h35'50

Sur le pas de porte d'un bar, Chaco et Tomás mangent et se racontent des histoires de cheveux et d'hommes.

16 – 0h37'15

Dans le centre commercial, Tomás et la fille se télescopent. Tomás montre ses motifs à Nelson qui lui met la tondeuse en main pour la première fois.

17 – 0h39'44

Tomás entraîne Chaco à la recherche de Jairo dans le centre commercial d'un quartier résidentiel. Là, des vigiles les interceptent. Au retour, de nuit, Chaco laisse éclater sa colère et abandonne Tomás qui s'éloigne seul.

18 – 0h43'09

Chez Nelson, Tomás fait ses premiers essais sur la tête d'un client.

19 – 0h45'26

Dans la rue, Tomás suit la fille, l'interpelle puis l'attire dans un renforcement et lui donne un baiser à la volée.

20 – 0h47'19

De retour dans sa chambre, Tomás branche la tondeuse que Nelson lui a prêtée et commence à défaire ses tresses. Dans la cour, devant Doña María, Chaco rase Tomás et dessine sur son crâne un de ses motifs.

21 – 0h50'13

Au centre commercial, Tomás fait signe à la fille qui le rejoint à l'écart. Ils s'embrassent fougueusement.

22 – 0h51'30

Le soir, dans la chambre, Tomás ajoute sa paye à la liasse de billets cachée.

23 – 0h51'55

Tomás déambule avec la fille. Au seuil de la chambre, Chaco annonce qu'on a retrouvé Jairo.

24 – 0h52'36

À l'hôpital, Tomás et Chaco entourent leur mère au chevet de Jairo. Elle demande à Tomás de prendre son frère en charge. Tomás s'acquitte des formalités de sortie. À l'aube, les trois frères rentrent à pied.

25 – 0h55'38

En retard au travail, Tomás reçoit un avertissement de Nelson.

26 – 0h56'40

Tomás observe Jairo qui fait rire Doña María aux éclats.

27 – 0h57'04

Dans la rue, Chaco repeint la plaque d'une voiture en contant à Tomás ses aventures de migrant. Tomás hésite. Chaco lui rappelle leur pacte. Tomás refuse d'abandonner Jairo. Devant chez Doña María, il le retrouve.

28 – 0h59'39

Ils entrent par effraction dans une casse automobile. Au volant d'une voiture accidentée, ils évoquent la mort de leur père.

29 – 1h03'20

Chez Nelson, Tomás effectue sa première coupe de cheveux. Dany l'accuse d'avoir volé le rasoir bleu. Tomás dément. Nelson le croit et lui donne 100 000 pesos pour s'acheter son propre rasoir.

30 – 1h05'02

Tomás rentre dans la chambre où Chaco lui confirme la disparition de Jairo. Il ressort. Dans une ruelle, les deux dealers le rackettent.

31 – 1h06'41

La nuit, il trouve sa chambre vide. Il efface avec le rasoir bleu, les motifs dessinés par Chaco.

32 – 1h07'49

Le lendemain, il avoue la perte de l'argent à Nelson qui le renvoie.

33 – 1h08'40

La nuit, Tomás retrouve Jairo dans un squat et se drogue avec lui. À l'aube, Jairo refuse de le suivre.

34 – 1h11'47

Troisième rêve. Tomás dort dans la rue.

35 – 1h12'12

La nuit, Tomás arrive chez sa mère. Devant le cercueil de Jairo, mère et fils s'étreignent. Tomás sort. Chaco lui rend sa part de l'argent et lui donne rendez-vous à la gare routière le lendemain. Tomás s'éloigne.

36 – 1h14'34

La nuit sur la colline, le quatrième rêve. Au matin, Tomás redescend vers la ville.

37 – 1h15'32

Tomás apporte une tondeuse neuve à Nelson qui la lui laisse. Il échange un regard d'adieu avec la fille.

38 – 1h17'06

Tomás se rase le crâne.

39 – 1h17'48

Tandis que Chaco se rend à la gare routière et embarque dans un bus, Tomás s'installe sur un trottoir et coiffe son premier client.

40 – 1h22'38

Générique de fin

Durée totale DVD : 1h25'26

PERSONNAGES

Démêler sa vie



Tomás

Présent dès l'ouverture et occupant la plupart des plans du film, Tomás est le personnage principal et central d'un récit filmique qui coïncide avec son parcours initiatique. Il se construit essentiellement en fonction de ce que lui donnent ou refusent les autres personnages et surtout de ce que lui lèguent ses frères. Ainsi toute l'économie figurative du film est soumise aux impératifs de la construction identitaire de Tomás, s'équilibrant entre les apports et les manquements des uns et des autres et témoignant constamment de la progression de son émancipation par rapport aux différents référents et modèles.



Frères et fille

Ses frères agissent par rapport à Tomás comme deux aimants qui l'attirent et le repoussent tour à tour et qui, à chaque contact, l'obligent à se définir un peu plus. Leurs parcours accidentés en font des figures mobiles, voire fugitives, qui poussent Tomás dans sa quête. C'est **Jairo** qui donne la première impulsion. Tomás quitte en effet la maison de sa mère pour ce petit frère drogué mis à la rue par sa famille qui n'en veut plus (4). Le film fait pourtant de ce frère déchu, représenté d'emblée au bas d'un escalier (5), le « guide spirituel » de Tomás. Chantre du roman familial, il est le seul à évoquer le passé de la famille à Buenaventura sur la côte Pacifique d'où les paramilitaires les ont chassés (5, 28). Figé dans le passé par le traumatisme de la mort du père à laquelle il a assisté (33), Jairo est un personnage tragique qui intériorise le destin. Mais l'enfant-mage, inconstant et mystique, entre le jeu et la prophétie, montre aussi la voie à Tomás, transformant un sordide *shoot* en un rituel initiatique (33). Un pied dans le passé, un pied dans l'au-delà, Jairo claudique mais détient bel et bien les clés de l'avenir de Tomás (36).



Tout aussi mouvant, mais beaucoup plus concret, **Chaco** a été expulsé du « Nord » où il s'apprête à repartir dès qu'il aura rassemblé suffisamment d'argent. Associé au motif des billets (8, 22, 35) et des moyens de transport – il nettoie jantes et plaques (9, 27) et embarquera finalement dans un bus (39) – il incarne le migrant tourné vers un avenir fantasmé. Ses casquettes et accessoires clinquants (8), ses récits enjolivés (27), sa situation en suspens sur la passerelle vers la gare routière et sa dernière apparition brouillée par la vitre du bus (39) offrent le portrait d'un être fait de désirs et de projections. Outre la possibilité de l'ailleurs, il fournit d'abord à Tomás refuge et ressources, partageant sa chambre chez Doña María (8), ses combines (9), ses plaisirs (14) et un repas (15). Mais c'est surtout Chaco qui transmet son savoir-faire et le goût des coupes de cheveux au rasoir à Tomás et qui lui présente Nelson. En entamant lui-même la transformation physique de Tomás et en gravant sur son crâne l'un de ses motifs (20), il exprime cet apport essentiel. Enfin Jairo et Chaco incarnent tous deux la faillite économique et sociale de leur pays : Jairo, traumatisé par la violence, tombe dans la délinquance et le crack et en meurt ; Chaco, attiré par les sirènes du « rêve américain », choisit l'exil. Leurs parcours sont des apories qui donnent toute sa valeur à la trajectoire de Tomás.



La fille a un rôle plus fonctionnel. Elle incarne la part amoureuse et sensuelle de l'initiation de Tomás. Leur rapprochement est progressif et parfaitement orchestré : un regard derrière une vitre (11), un heurt (16), un baiser volé (19) et une fouguese étreinte (21). Son apport est cependant assez réduit et elle reste à la marge du récit comme de l'espace filmique. Elle demeure littéralement à la porte de la chambre lorsque Jairo est retrouvé (23) et cède le pas, laissant Tomás suivre la voie plus féconde que lui tracent ses frères. Sa dernière apparition, immobile derrière la vitrine du salon de coiffure où elle travaille, la laisse dans un état d'impuissance et de renoncement (37).



Les mères

Afro-Colombienne, veuve, déplacée, la mère appartient à la frange la plus stigmatisée de la société colombienne. Par ricochet, son remariage avec Roel et son dernier né métis représentent des planches de salut pour cette naufragée. Elle a donc refait sa vie et il n'y a plus de place chez elle pour ses fils. Personnage immobile et impuissant – assise à la table de sa cuisine, incapable de défendre ses fils contre Roel (4), prostrée au chevet de Jairo (24), figée devant son cercueil (35) –, elle se décharge de sa responsabilité sur Tomás (24). La perte est son mode et la mort son univers. Elle disparaît du récit lors de la veillée funèbre de Jairo pour ne plus revenir que sous une forme onirique dans les songes de Tomás (36).



Véritable mère de substitution, **Doña María**, la logeuse au corps généreux, est un personnage de l'ouverture et du don : elle ouvre d'emblée sa porte devant Tomás (7), trouve toujours un peu plus de place à l'arrivée de chaque frère et apporte des couvertures (24). Sa maison est un havre de paix. Tomás s'y lave et s'y repose. Il y revient chaque soir, après chaque événement dramatique. La cour, au cœur de la maison, est un espace capital, le creuset où Tomás se retrouve, se transforme, élabore sa nouvelle identité. Là, lors de la lessive, les mains dans l'eau, dans le bruissement du feuillage, ressurgissent des sensations passées nécessaires à son cheminement intérieur (13). C'est encore dans la cour, véritable lieu-matrice, que Tomás revoit une dernière fois le visage d'enfant heureux de Jairo (26) et que commence sa métamorphose sous les coups de rasoir de Chaco (20).



Les pères

Comme un membre amputé, le père mort hante le film. Victime des paramilitaires, il est à la fois la mauvaise conscience politique de la Colombie, la part critique de *La Playa* et le disparu

qui a désorienté le parcours de ses fils. Chacun à sa manière tente de retrouver un cap et de combler son absence.

Du père, **Roel**, le nouveau mari de la mère, n'assume ni le rôle ni la responsabilité. Il s'est seulement octroyé le plus d'espace possible dans la maison dont il défend l'entrée bec et ongles à ses beaux-fils (4, 6). « *Chien de garde* » donc – pour reprendre l'insulte dont Tomás le gratifie (4) –, son inutilité n'est pas seulement familiale et morale. Son travail d'agent de sécurité en fait le gardien des biens des blancs. Il incarne donc aussi une autorité stérile et un modèle servile du point de vue du système social. À la casse automobile, Jairo et Tomás tuent symboliquement cette figure de la séparation qui a fait exploser l'entité familiale déjà fragilisée (28).



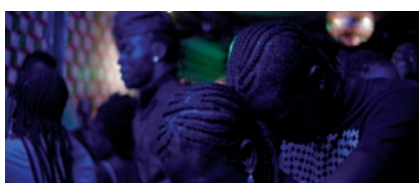
C'est **Nelson** qui va faire office de père de substitution pour Tomás. Dès sa première apparition, le coiffeur est d'emblée associé à la figure du père absent, par le rêve (10). Toujours filmé à l'intérieur de sa boutique, au travail ou assis en train de lire, il est un point fixe, un repère auquel Tomás revient sans cesse et aux côtés duquel il apprend et se forme. Lors des premiers coups de rasoir de Tomás, Nelson se tient à ses côtés, initiant le geste puis confiant la machine au jeune homme dont le corps semble prolonger le sien (16, 18, 29). Éducateur dans l'âme, Nelson manie avec doigté la patience et l'exigence, la confiance et la contrainte. Si son beau visage qui ne cache pas son admiration devant le talent de Tomás reflète le caractère d'un homme fort et juste, Nelson est avant tout émancipateur quand il offre la tondeuse à Tomás en gage de liberté (37).

PISTES DE TRAVAIL

- Analyser les motivations des deux frères de Tomás. Jairo vit au jour le jour. Son seul objectif est de trouver la drogue qui lui permet de s'évader. Au contraire, Chaco se projette, il vit pour concrétiser son voyage et rêve de son exil.
- Observer la place de Tomás, tiraillé entre ses deux frères. L'un symbolise le passé, la délinquance et l'errance. L'autre, l'espoir d'un avenir meilleur, ailleurs. Jairo reste en sursis sur la terre de ses ancêtres, Chaco choisit de la quitter quitte à devenir clandestin. Tomás ne veut ni fuir ni vivre dans un cauchemar éveillé. En quoi l'apprentissage de la coiffure lui permet-il de trouver sa propre voix ?

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

Marcher, se déplacer, avancer



Franchir les frontières et les espaces

La Playa gomme dès la première séquence l'allure du porteur courbé sous le poids d'un sac pour se concentrer sur le geste attentif et précis de la main en train de dessiner des souvenirs de la terre natale. Personnage en devenir, Tomás est constamment pris dans un mouvement qui n'est jamais frénétique, mais semble au contraire en suspens. Accompagné par d'incessants travellings, il traverse les différents lieux de Bogotá, flottant entre la ville et les collines qui l'environnent, entre ses deux frères, entre sa mère et des figures paternelles et maternelles de substitution, entre le dedans et le dehors, le jour et la nuit, le passé et le présent, le rêve et le réel, l'ici et l'ailleurs, la tradition et la modernité.

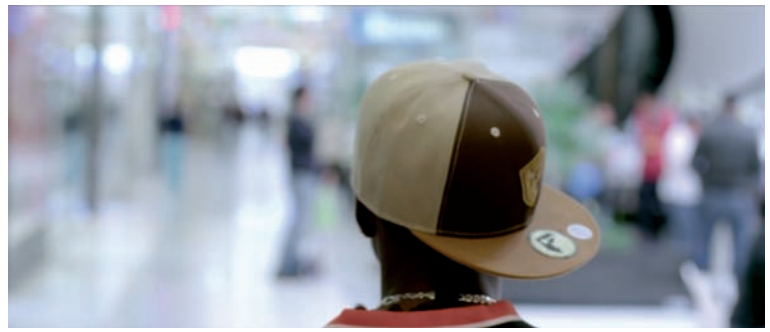
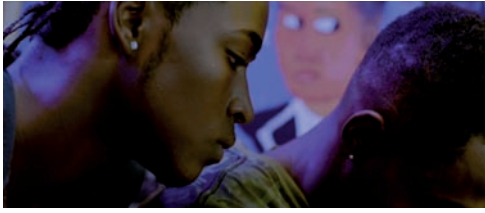
Du marché aux collines, lieu périphérique de repli, des collines à la maison de la mère, de cette maison au centre-ville... Tomás marche, se déplace, avance. Comme les enfants et les jeunes héros des maîtres réalistes, du petit Bruno dans *Le Voleur de bicyclette* (1948) de Vittorio De Sica à *Rosetta* dans le film éponyme des frères Dardenne (2000) ou à Mia dans *Fish Tank* (2009) d'Andrea Arnold, Tomás investit les espaces et franchit les frontières.

L'errance de Tomás à la recherche de son petit frère s'apparente à une conquête de la ville : s'évader ou surmonter les signes d'exclusion et de rejet, mais aussi apprivoiser les lieux. Plusieurs séquences sont à cet égard révélatrices de l'exclusion et de la stigmatisation auxquelles sont soumis les personnages afro-colombiens dans l'espace urbain. Lorsque Tomás tente de retourner chez sa mère (6), un long plan d'ensemble montre une rue du quartier encore très animée alors qu'il fait déjà nuit, et au milieu du cadre, deux policiers qui s'avancent vers la caméra. Dans le plan suivant, Tomás les regarde, comme s'il voulait leur échapper. Dans la séquence suivante (7), Tomás, dans la rue, se fait contrôler par deux policiers. Enfin, Tomás et Chaco se font expulser manu militari du centre commercial des riches par des vigiles (17). Chaco fustige alors avec colère cette nouvelle manifestation d'un état d'exclusion qui l'a poussé à quitter le pays.

C'est dans les espaces où se retrouvent exclusivement les jeunes Afro-Colombiens que l'errance de Tomás connaît des temps de pause. Dans le salon de coiffure au cœur du centre commercial populaire, le Gala X Centro, Tomás tisse des liens affectifs avec la fille et avec Nelson, le « maître » coiffeur (9, 11, 16, 18, 21, 25, 29, 32, 37). Ce lieu et l'apprentissage de la coupe au rasoir, la boîte de nuit et la danse lascive (14), sont autant de lieux et de pratiques qui signent l'appartenance à une culture noire urbaine, à la fois zones de passage et d'ancrage d'une cartographie mentale qui structure le récit.

Entre le lieu de la vitalité créatrice et de l'initiation à une pratique identitaire forte découvert avec Chaco et les espaces dangereux et morbides où Tomás cherche Jairo, ces lieux de l'action se confondent avec les espaces sociaux où se mettent en œuvre les trajectoires identitaires de l'inclusion et de l'exclusion. Et entre eux, les rues bruyantes de la ville. Aire de circulation, mais aussi de débrouille économique – nettoyer des voitures pour se faire un peu d'argent (9, 27) –, la rue n'est pas seulement un décor, mais un vaste lieu-matrice qui permet la survie et contraint le destin des personnages.

La composition chromatique traduit de son côté la froideur de l'espace urbain. Les gris, bleus gris, blancs des nuages de pollution qui emplissent le ciel, enveloppent la ville et déteignent littéralement sur les costumes et les accessoires (le sweat à capuche de Tomás, le T-shirt de Jairo, les taches de peinture de la bassine chez Doña María, les murs de la morgue, les carreaux de la couverture usée dans la chambre d'hôpital...). La douceur de ces couleurs finit par engendrer une tonalité qui contraste avec la vitalité des cultures en mouvement.



Accompagner son personnage

Premier parti-pris de mise en scène : accompagner Tomás. Du début à la fin du film, le cinéaste ne l'abandonne jamais, réitérant ainsi le geste de Rossellini pour qui « Le néoréalisme consiste à suivre un être, avec amour, dans toutes ses découvertes, toutes ses impressions »¹. Ce souci constant de son personnage et la relation de fraternité qu'il tisse avec lui, rapproche également Arango du cinéma des frères Dardenne, tel que le décrit Benoît Dervaux, leur chef opérateur : « L'idée du corps qui porte la caméra est très importante pour les frères, qui font véritablement un cinéma à hauteur d'homme ».

Comme dans les films des Dardenne, le réalisme de *La Playa* se fonde sur la représentation de l'expérience sensible propre au personnage en adoptant un point de vue interne. Chaque situation est observée à travers son regard attentif, distant, et parfois effrayé, comme si chaque rencontre, chaque découverte, chaque conversation, chaque moment vécu mettaient en mouvement sa pensée et sa conscience. Cette focalisation est appuyée par la durée des plans serrés : quand il rencontre Dany et Nelson au centre commercial (9) ou lorsque, épuisé après la danse, il contemple sans hâte les chemins labyrinthiques dessinés sur la tête de ses congénères (14). À certains moments, le temps semble même s'étirer sous l'effet d'une prise de vue en à-plat et d'un montage presque anti-elliptique. Lorsque Tomás entraîne Chaco dans le centre commercial des riches (17), alors qu'il sait pertinemment que ce n'est pas là que traînerait son petit frère, leurs corps noirs avancent en cadence vers une profondeur floue et surexposée qui ralentit encore plus leur mouvement. Statiques, ils semblent encore plus flottants au bord du cadre. La caméra en légère contre-plongée se fixe sur Tomás qui observe le lieu avec la distance de l'étrangeté, dans un plan rapproché montant au rythme lent de l'escalier électrique. Un plan frontal de Chaco qui semble filmé du point de vue de Tomás, panote légèrement pour s'arrêter sur Tomás, étonnamment déjà dans le champ, observant dos à la caméra l'espace vaste et excluant des riches. L'effet de suspens et la dilatation du temps sont renforcés par la musique de fond, propre aux « non-lieux » où le lien social est interdit.

Ce traitement du temps modèle également les longues conversations entre Tomás et Chaco, filmées en un long plan-séquence fixe qui évoque l'esthétique *jarmushienne* des premiers films du cinéaste new-yorkais. Debout contre une grille (7) ou assis sur le pas de porte d'une épicerie de quartier (15), saisi dans le même cadre, Chaco fait le récit à Tomás de son expérience dans le « Nord », toujours cette obstination pour le « Nord », ce rêve d'un ailleurs. La même durée rythme l'apprentissage de la coupe. Le regard concentré et investi de Tomás est filmé, caméra à l'épaule, dans des plans serrés sur son visage et sur ses mains en action (18). Cette mise en scène témoigne du lien qui se tisse progressivement entre Tomás et Nelson qui regarde avec complicité et ravissement l'engagement, voire l'obstination, de son apprenti. La caméra fabrique ainsi des images qui révèlent la puissance du réel : Luis Carlos Guevara, qui incarne Tomás, apprend le maniement du rasoir lors du tournage du film et la coiffure est désormais son métier dans la vie.

Du réalisme au symbolique

La Playa se construit à partir de deux dynamiques bien imbriquées : celle d'un corps en mouvement saisi dans des décors extérieurs et celle du corps posé, qui observe, écoute, dessine, coupe et rêve. Ni rapide ni contemplatif, le film avance avec une certaine hésitation entre pulsation et flottement. Par ailleurs, l'insertion des séquences de rêves interrompt régulièrement le mouvement comme si Tomás, lesté par son passé, était freiné dans sa marche en avant.

Comme un retour aux sources, au passé et à la mémoire ancestrale, Tomás voit à quatre reprises sa mère et son petit frère encore enfant, la nature et le chant des ancêtres. Chacun des rêves traduit symboliquement son état mental et le rapport fort et obstiné qu'il entretient avec Jairo. Moment signifiant, voire sur-signifiant, le rêve incarne l'attachement de Tomás à ses origines et son engagement moral. Un attachement qui se mue au fur et à mesure que se déroule le récit en une sorte d'idéalisation et de douloureux dépassement du lieu d'origine, le Pacifique. Lors du dernier rêve (36), enjoint par sa mère d'aller montrer ses tresses à Tomás, Jairo s'assoie devant lui : juxtaposées dans

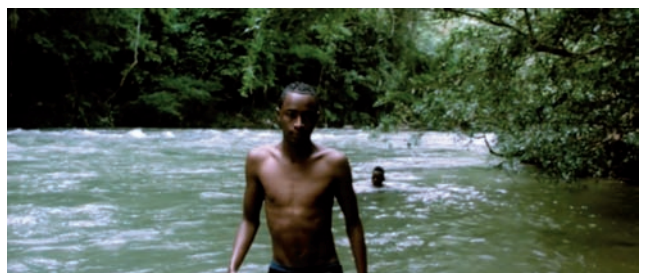
un même plan rapproché, les têtes des deux frères, l'un coiffé de tresses, l'autre rasé, lient étroitement tradition et modernité, passé et présent, cheminement intérieur et trajectoire physique. S'y montrent à la fois le déchiffrement des chemins tressés sur le crâne de l'enfant, et les motifs tracés au rasoir qui extirpent le passé et réactualisent la tradition. Plan synthèse de la pensée du film, il renvoie au rapport fécond de Tomás à la création, être de synthèse capable d'inventer de nouveaux tracés à partir des coiffures traditionnelles. Fort de son état d'entre-deux et de ses dispositions artistiques, Tomás parvient au terme de sa quête à un déchiffrement de lui-même et du monde qui se traduit par une forme d'installation dans l'espace social, à la fin du film, debout, tondeuse à la main, face à la rue (39). La caméra ne se fixera réellement qu'à la fin de cette séquence pour bien signifier que Tomás a finalement trouvé sa place et que sa quête a pris fin. Sur un gros plan de son visage, elle agit cette fois-ci en témoin. Dernière séquence tournée, le visage de l'acteur-personnage exprime la fatigue des 24 jours de travail et les traces d'une expérience cinématographique qui a fini par pénétrer sa vie.

1) *Cahiers du cinéma*, août-septembre 1955.



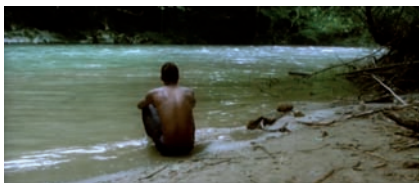
PISTES DE TRAVAIL

- Tomás est de toutes les séquences. Montrer comment il est littéralement suivi par une caméra à l'épaule qui se place très souvent derrière lui. En quoi ce choix de mise en scène vient-il illustrer une quête ou une errance ? Peut-on considérer la caméra comme un compagnon de voyage ?
- Analyser la distance entre Tomás et la caméra. Celle-ci est toujours très proche de lui. Elle le filme rarement en plan d'ensemble. Que signifie cette proximité ? Pourquoi Juan Andres Arango a-t-il fait ce choix ?
- Comparer les secousses de la caméra à l'épaule aux mouvements et aux cadrages des séquences de rêves. En quoi ces deux manières de mettre en scène permettent-elles de distinguer le rêve de la réalité ? La première, nerveuse et agitée, illustre la dure réalité de la rue. La seconde, souple et légère, traduit la douceur du rêve et l'apaisement de la nature.



BANDE-SON

Hybridations musicales et identitaires



Matière musicale urbaine

Tout d'abord, il y a le bruit de la ville présent tout au long du film et avant même le générique : voix, cris des commerçants, ronflements des voitures, musiques populaires, klaxons expriment le chaos d'un lieu agité qui ne trouve jamais le sommeil. La ville envahit les espaces intérieurs à travers ce bruit ininterrompu.

À ces sonorités du réel, se mêlent des morceaux de *hip-hop* qui ponctuent l'errance de Tomás à la recherche de ses frères (7). Accompagnant la marche du personnage, ils vont rythmer le déplacement de son corps pour appuyer l'idée de conquête (au sens d'appropriation culturelle) de la ville. Ils sont aussi associés aux deux seuls espaces qui l'accueillent (chez Nelson et chez Doña María). Ces rythmes musicaux concourent à fabriquer les pulsations du film en proposant des chemins d'accès à l'état mental de Tomás. Ils sont à la fois porteurs d'émotion et de pensée.

À cela s'ajoutent des intervalles musicaux purement instrumentaux, composés par Erick Bongcam, qui s'interrompent brutalement pour laisser la place aux dialogues. Cette forme quasi expérimentale qui rythme et fragmente le dialogue est perceptible lorsque Tomás défait ses tresses sur un rythme *hip-hop*. La musique reste en suspension, créant des espaces libres pour l'échange entre les deux frères et le tonifiant (20).

Emprunts à la tradition

Aux côtés de ces créations, se trouvent des musiques sources comme les morceaux de marimba et le chant noir qui accompagnent la première errance de Tomás vers son refuge. Dans les séquences de rêve, la matière douloureuse de la voix de María Mulata pose sur les bruits d'une nature vivante un chant emprunté à la tradition afro-colombienne et composé par le musicien colombien Ivan Benavides. Ces chants représentent le hors-champ de l'histoire : alors que celle-ci se déroule à Bogotá, loin géographiquement de la tradition, les chants expriment les sonorités intérieures de la mémoire du personnage.

Les *alabaos*, chants extradiégétiques qui anticipent le passage aux enfers et la disparition de Jairo (33), et qui deviennent diégétiques lors de la veillée (35), trouvent leur origine dans le répertoire hispanique. Ils sont l'héritage des chants grégoriens apportés par les missionnaires religieux qui évangélisèrent la région du Pacifique à partir du XVII^e siècle. Ils accompagnent les rites funéraires en offrande aux Saints du Pacifique. Ces éléments sonores engendrent des effets à la fois spatiaux – la géographie du présent est reliée au lieu d'origine –, et temporels – le présent est lié au passé ancestral.

Vers la fusion de rythmes musicaux

La bande-son rend compte par ailleurs des hybridations culturelles à l'œuvre dans l'univers urbain, comme dans la séquence où, chez Nelson, Tomás fait ses premiers essais sur la tête d'un client (18). La séquence démarre par un rythme de *salsa* (son cubain) pendant que Tomás regarde les mains de Nelson. Lorsque Tomás prend le relais, un son *hip-hop* relègue la *salsa* au second plan sonore, dans une sorte de négociation musicale identitaire. Et cela jusqu'à la fin de la séquence lorsque, à l'extérieur, ce dialogue musical s'arrête brutalement pour laisser place aux bruits de la ville. Enfin, la bande originale de *La Playa* reflète les démarches artistiques de groupes de musique comme *Flaco Flow* et *Melanina* et *ChocQuibtown* qui vont jusqu'à fusionner les rythmes modernes du *funk*, du *reggae* jamaïcain, de la *salsa* et de la musique électronique avec les musiques traditionnelles de la côte pacifique colombienne tels le *bunde*, le *bambazu* et le *currulao*. C'est le « *hip-hop* dur proprement afro-colombien », selon les mots de Juan Andrés Arango. À la fois locales et globalisées, ces musiques sont devenues des marqueurs identitaires pour les communautés noires urbaines en Colombie.

PISTES DE TRAVAIL

- Distinguer les influences musicales du film (*salsa*, *hip-hop*, chants traditionnels, etc.) et repérer les séquences où elles se rencontrent. On pourra prendre des exemples de musiques contemporaines pour comparer et analyser cette fusion des styles musicaux, très en vogue aujourd'hui (cf. « *mashup* »)
- Comme pour la mise en scène, comparer les séquences urbaines et celles des rêves. En quoi les sons agressifs de la rue contrastent-ils avec le bruit du ruisseau et l'ambiance sonore de la nature environnante ?

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

Passage de relais

Une séquence charnière

Cette séquence constituée de la nuit dans le squat avec Jairo et du troisième rêve (de **1h08'44** à **1h12'10**) est une articulation forte dans le récit puisqu'elle annonce la mort de Jairo, disparition influant sur le parcours de Tomás qui doit désormais continuer sans ce frère qui lui a ouvert la voie. Elle est indissociable de la séquence de la veillée funèbre et du réveil de Tomás sur la colline, qui en est à la fois l'issue et le couronnement, et dont l'analyse est proposée dans un second temps. Son caractère transitionnel est fortement marqué.

- Esthétiquement, c'est une séquence sombre qui matérialise un « tunnel » par lequel Tomás doit passer pour trouver sa place, sa raison d'être intérieure et sociale.
- Formellement, elle joue sur le contraste entre la « descente aux enfers » dans laquelle Jairo entraîne Tomás – qui est aussi un rituel initiatique – et la remontée apaisée du cours de la rivière au cœur du rêve idéalisant le paysage de l'enfance et réactivant le passé afin de permettre à Tomás de le dépasser.
- Symboliquement, c'est le moment d'une transmission. Dans un cadre (un squat) et un contexte (un « shoot ») inattendus, Jairo passe véritablement à un relais à Tomás.

S'y trouvent également la plupart des partis pris de mise en scène du film : l'importance accordée au mouvement et au déplacement, les différents niveaux de représentation (réel et rêve, présent et passé).

Enfin il s'agit ici d'éclairer le plus justement possible la séquence de « shoot » entre Tomás et Jairo, zone trouble et délicate du film.

Où Tomás bascule

S'ouvrant sur un plan rapproché de Tomás marchant le long d'un mur (**1a**), filmé de dos en caméra portée selon un travelling avant, la séquence suit la logique du film qui a fait corps avec le personnage de Tomás et adopte son point de vue dès le premier plan d'ouverture. Arrêtés par un son indistinct hors champ, personnage et caméra stoppent leur mouvement (**1b**) : Tomás se retourne et revient sur ses pas, la caméra à sa suite (**1c**), tandis qu'un lamento porté par des voix féminines s'élève dans la bande-son et que le contrechamp révèle, dans un plan plus large, une silhouette fantomatique escaladant le mur (**2a**). La mort et le retour au passé sont donc d'emblée suggérés par la lumière nocturne, le décor indéterminé, la volte-face de Tomás et la matière sonore douloureuse des voix.

La caméra panote alors rapidement sur Tomás qui reprend sa marche vers le mur d'un pas décidé (**2b**), l'escalade (**2c**) et, basculant de l'autre côté, disparaît (**2d**). Ce changement d'espace symbolise l'ensemble du parcours de Tomás dans le film et préfigure le changement profond qui est en train de s'opérer en lui. Avalé par l'ombre, dérobé un instant aux regards, Tomás vient d'atteindre un point d'équilibre. Il devra désormais faire seul face à des questions cruciales : rester ou partir ? Et si rester, comment et où demeurer ?

Dans la transe

Au cœur du squat, Tomás retrouve Jairo. Ensemble les deux frères vont se livrer à un échange total lors d'une nuit mise en scène comme une cérémonie rituelle. La drogue qui a condamné Jairo – d'abord par le vol puis par l'usage – devient le moyen d'une transe où les deux frères mêlent leurs substances.

Cet échange est préparé par le travail du cadre et la mise en scène et en lumière des plans qui tendent à diluer les bords des plans : les plans sont sombres et non structurés, dépourvus de lignes ; l'ombre est omniprésente et gagne tout l'espace (**3d**). La mise en scène façonne un espace-matière, matriciel, où les deux frères, du corps-à-corps (**4c**) à l'absorption des vapeurs du crack (**7**), finissent par se fondre l'un dans l'autre (**8**). Côte à côte, en contact physique, par le partage des substances, ils parviennent à échanger énergie et mémoire, comme le suggère le plan indistinct où ils miment sans doute la capture des « poissons bizarres » évoqués par Jairo lors de la séquence à la casse automobile (**10a** et **10b**).

Ce moment où s'opère une véritable transmission permet en outre d'accepter la mort de Jairo puisque Tomás, là, l'accompagne dans sa chute et accepte sa décision (« *je reste là* ») (**14**, **15**). Lors du rêve borné par le plan de Tomás endormi (**18**), ce dernier guide Jairo vers l'autre monde (**16**), la rivière du traumatisme de l'enfance devenant un passage sur le bord duquel Tomás assiste à la disparition de son petit frère (**17**).

Un voyant aux Enfers

La mise en scène du squat s'apparente d'abord à une représentation infernale (**3a**). Tomás s'avance dans un espace indistinct peuplé d'ombres, rongé par le feu et hanté par le son crépitant des flammes mêlé aux lamentations. Il découvre l'Enfer sur terre où des hommes, silhouettes confuses bord cadre, dénaturés par la misère et la solitude, s'adonnent à la drogue (**3d**). C'est là qu'il retrouve Jairo accroupi dans un coin du no man's land (**4a**). Ramassé sur lui-même et fouillant le sol à ses pieds, sa posture, que l'angle de prise de vue en plongée écrase encore, en fait à n'en pas douter un damné.

Pourtant, le travail de la lumière va insensiblement transformer le petit drogué déchu en chamane. Pour Tomás, Jairo devient un « voleur de feu » selon Rimbaud, un voyant capable de donner forme à l'informe (**9**). Avant l'évidente clarté du rêve (**16**), les flammes qui déchirent la nuit par endroits laissent place au jour (**11**). Dans la lumière naissante, Tomás fait face à une structure métallique en pièces, comme éventrée par une explosion qui en aurait projeté les débris dans un mouvement centrifuge. Seul, debout, filmé en plan moyen selon un angle frontal, Tomás est prêt à affronter son destin.



1a



1b



1c



2a



2b



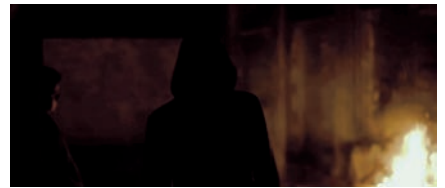
2c



2d



3a



3d



4c



7



8



9



10a



10b



11



14



15



16



17



18

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

« **Va montrer la voie à ton frère** »

La veillée funèbre

La séquence de la veillée funèbre de Jairo qui se conclut sur le dernier rêve de Tomás et son retour vers la ville (de **1h12'11** à **1h15'30**) marque l'ultime étape dans le parcours initiatique de Tomás. Minuscule silhouette saisie au centre et au fond du cadre par un plan d'ensemble, Tomás remonte la rue en pente vers la maison de sa mère à la tombée de la nuit (1). L'animation du quartier, due à la présence des habitants sur les trottoirs, la course et les rires de deux enfants au premier plan et la rumeur de la ville renforcent l'impression de solitude qui se dégage du corps courbé et de la marche pesante du jeune homme. La caméra, posée au ras du bitume, est fixe ; l'angle, suivant la courbe de la rue, marque une légère plongée ; quelques points lumineux trouent ça et là l'espace mis en scène comme un tunnel nocturne : pour Tomás, il s'agit bien de la dernière épreuve ! Le cadre se resserre et un travelling avant en caméra subjective marque l'avancée de Tomás jusqu'au seuil de la maison d'où s'échappent les lamentations des voisins encore hors champ (2a). Le mouvement se prolonge à l'intérieur (2b) puis se fige contre le cercueil de Jairo (2c). Là, tout évoque un monde irréel et sans perspective : le mouvement flottant, les chants entêtants, l'exiguïté du lieu, la faible profondeur de champ, la lumière vacillante des bougies et les silhouettes inertes en contre-jour. Dans cet univers morbide, la présence de Tomás est renforcée par le plan serré et l'angle frontal (3) tandis que sa mère, venant faire corps avec lui (4a, 4b) puis s'enfouissant entre ses bras (5), lui redonne la place familiale centrale dont il avait été privé au début du film. Quittant l'assemblée, Tomás s'exclut de la cérémonie. La tête baissée sous la capuche de son sweater, la silhouette fantomatique de Tomás semble glisser en apesanteur : pour celui qui a déjà accompagné son frère dans l'au-delà et qui en est revenu, il s'agit maintenant de quitter le pays des morts pour renaître (6c).

Les adieux aux frères

À ce point du récit, face à Tomás, la présence de ses deux frères est significative. Avant de s'engager sur sa propre voie, il se distingue de chacun d'eux et leur fait ses adieux, sur un mode symbolique pour Jairo et sur un mode plus réaliste et matériel pour Chaco.

C'est à Jairo que son premier déplacement conduit Tomás (2c). Une fois mort, entouré par la communauté, le petit paria a retrouvé une place centrale au cœur de la demeure familiale. Paisiblement couché dans son cercueil et enrubanné de blanc, semblable à un nourrisson endormi, il occupe enfin la place d'un enfant aimé, celle qu'occupait le bébé de Roel au début du film. La tête penchée de Tomás vers son frère hors champ, comme déjà disparu, exprime le deuil et l'adieu (6b).

Filmé en travelling arrière désormais, imposant son corps à la caméra, Tomás sort de la maison (6c) et vient s'asseoir au-dehors sur le banc où Chaco le rejoint (6d). Au lieu du classique

champ-contrechamp, la dernière conversation avec Chaco est filmée selon une alternance entre un plan rapproché des deux frères rassemblés dans le même cadre (6d, 8) et des plans plus serrés sur Tomás (7, 9). Assis côte à côte dans un rapport d'égalité, les deux frères soldent leurs comptes par le dialogue (« *C'est bon, tu as complété l'argent. C'est ta part* ») et le rouleau de billets qui passe des mains de Chaco à celles de Tomás (9). Tandis que Chaco annonce son départ, Tomás s'extirpe de l'influence de son aîné (10b) et s'éloigne désormais totalement seul, laissant l'espace se creuser entre Chaco et lui dans la profondeur de champ (10d).

La sortie du labyrinthe

Deux plans de nuit où Tomás est absorbé dans la contemplation des flammes crépitantes (11) puis où il se couche en position fœtale (12) introduisent son dernier rêve (13). La vision est évidente cette fois : le cadre englobe Tomás, sa mère et Jairo enfant, assis tous trois dans un trou de verdure sous une lumière claire. Les lamentations ont disparu au profit d'un tissu sonore mêlant les bruissements de la forêt, la mélodie douce d'un chant de la côte Pacifique et la voix profonde de la mère enjoignant Jairo d'aller montrer ses tresses à son frère, en attente, bord-cadre. L'enfant vient à lui, confirmant le caractère dynamique et le pouvoir de transmission du personnage de Jairo, véritable guide qui permet là à Tomás de remonter à la fois le cours du temps et de son histoire. Figure mobile entre la mère et Tomás, Jairo sert de trait d'union entre les membres de sa famille, le passé et le présent, la tradition et la modernité, le souvenir immatériel et la perception sensorielle.

Alors, déchiffrant du bout des doigts le motif de la chevelure tressée sur le crâne de l'enfant comme s'il détenait les clés de son avenir, Tomás peut enfin sortir des dédales et labyrinthes dans lesquels il s'est tenu jusque là (14). Ce mouvement libérateur, qui lie étroitement le déplacement physique au cheminement intérieur et qui traverse le film, prend toute sa mesure dans le plan final (15). Un plan d'ensemble à la mesure du paysage, comprenant tout à la fois la colline et la ville de Bogotá, embrasse l'espace filmique comme un vaste monde dans lequel Tomás finit par s'inscrire et à travers lequel il trouve son chemin. La plongée accroît l'ampleur du cadre déjà large tandis que, dans la bande-son, le chant s'évanouit pour laisser entendre la respiration calme de la nature.

Minuscule point cependant bien visible au cœur du labyrinthe végétal, Tomás atteint finalement le jour. Les brumes matinales s'échappent doucement de la ville vers laquelle il se dirige en ligne droite. Véritable moment de renaissance, ce petit matin voit Tomás, pour la première fois, appartenir réellement au monde.



1



2a



2b



2c



3



4a



4b



5



6b



6c



6d



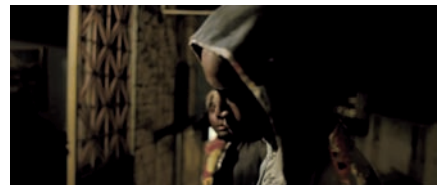
7



8



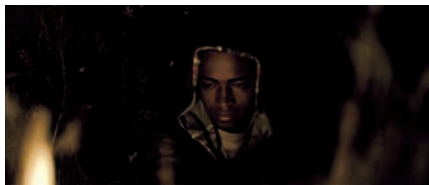
9



10b



10d



11



12



13



14



15



La Sociedad del semáforo

Cinéma colombien et afro-descendants

Une population niée

La population noire en Colombie, issue de l'immigration et du commerce des esclaves exploités dans les mines d'or depuis le XVI^e siècle, se concentre pour l'essentiel sur les deux côtes Atlantique et Pacifique. Les personnages de *La Playa* viennent de la côte Pacifique, située à l'ouest du pays, une région dotée d'un vaste littoral de 1 300 kilomètres de long qui s'étend du Panama au nord à l'Équateur au sud et embrasse quatre départements. 85 % de la population est d'origine afro-colombienne et 12 % indigène. Depuis « l'indépendance »¹, proclamée en 1810, cette région a été marginalisée par le gouvernement central et exclue du processus de construction de l'État-Nation. Ce n'est qu'en 1991 que l'État colombien reconnaît dans la toute nouvelle Constitution le caractère multiculturel et pluriethnique du pays composé de métisses, d'indigènes et d'afro-descendants. Grâce aux revendications des mouvements afro-colombiens, des droits ethniques et territoriaux ont été octroyés à ces communautés, à travers notamment la définition de territoires collectifs. Mais la mobilisation se poursuit encore aujourd'hui pour une plus grande visibilité et la participation réelle et équitable des différentes composantes de la société à la vie politique du pays.

En dépit de ces évolutions, la société colombienne, notamment urbaine, est habitée encore aujourd'hui d'un racisme latent où le Noir et l'Indien continuent d'être mis au plus bas de l'échelle des valeurs culturelles et sociales. Cette situation a des résonances dans le cinéma à travers la faible présence de la communauté noire sur les grands écrans : quand ils ne sont pas absents du récit, les Noirs sont confinés aux seconds rôles et aux représentations stéréotypées et caricaturales des feuilletons télévisés, celles du domestique, de l'ouvrier agricole ou du *malandrin*² urbain, maladroit et vulgaire.

En dépit de la reconnaissance constitutionnelle de ces populations, il aura fallu 20 ans avant que de nouvelles représentations ne se fassent jour sur les écrans, dans le sillage de jeunes cinéastes qui, depuis dix ans, réhabilitent dans leurs récits cette figure jusque-là dénigrée.

De nouvelles représentations

Plusieurs premiers films inscrits dans un phénomène de renouvellement du cinéma colombien abordent des géographies inédites, intégrant dans leur récit des personnages afro-descendants

ancrés dans des situations réelles et incarnés par des acteurs non professionnels issus pour la plupart de ce milieu.

La Sociedad del semáforo (2010) de Rubén Mendoza suit les aventures de Raul Tréllez, afro-colombien « déplacé », obsédé par le fait de contrôler un feu rouge situé à un carrefour du centre-ville de Bogotá afin de laisser le temps aux jongleurs et aux vendeurs improvisés de gagner leur vie. Dans *El Vuelco del cangrejo* (*La Barra*, 2011) d'Oscar Ruiz Navia, Cerebro, leader des Afro-Colombiens, affronte El Paisa, un propriétaire terrien qui envisage la construction d'un hôtel au bord de la mer, à la Barra, petit village du Pacifique colombien³. Enfin, *Chocó* (2012) de Jhonny Hendrix Hinestroza, premier réalisateur colombien d'origine afro-descendante, raconte la vie de Chocó, une femme noire de 27 ans chargée de famille, déplacée de son lieu d'origine à cause de la violence, qui travaille le matin comme chercheuse d'or et l'après-midi comme lavandière. Ces trois films interrogent le sort des Afro-Colombiens, oubliés de l'Histoire officielle, notamment des déplacés, et donnent à voir les enjeux politiques qui traversent la société colombienne contemporaine.

Cette visibilité culturelle des Afro-Colombiens apparaît aussi dans la musique (cf. Bande-son, p. 13), dans la littérature – le Ministère de la Culture a édité en 2010 la première collection de littérature afro-colombienne –, et dans les études universitaires à travers la Chaire des études afro-colombiennes promue par le ministère de l'Éducation nationale.

1) Processus historique en Amérique latine et dans les Caraïbes dont le résultat a été la libération du colonisateur espagnol.

2) Figure du Noir aux appétits sexuels pervers ou insatiables.

3) Dans son dernier film, *Los Hongos* (2015), Ruiz Navia met en scène Ras, jeune afro-colombien partagé entre pratiques urbaines (skate, graff) et les croyances traditionnelles de sa mère qui font l'objet d'une mise à distance critique.



Les corps de cinq militaires colombiens tués par les Farc.

Violence et déplacement

L'histoire de Tomás et de sa famille renvoie au « conflit armé » qui déchire la Colombie depuis plusieurs décennies et qui est à l'origine du déplacement massif des populations paysannes, indiennes et afro-descendantes de plusieurs régions du pays vers les villes, dont Bogotá, la capitale. Ce conflit débute à l'issue de la période dite de la « Violence », conflit *bipartidista*¹ des années 1950, avec la création des guérillas d'extrême gauche d'orientation marxiste dont les principales sont les FARCS (Forces Armées Révolutionnaires de la Colombie) et l'ELN (l'Armée de Libération Nationale)². Dans les années 1990, des groupes armés paramilitaires d'extrême droite se constituent pour combattre les guérillas que l'État ne parvient pas à vaincre³. Le nombre de victimes du « conflit armé » s'élève à six millions⁴.

Présent dans plusieurs régions du pays, le conflit atteint le Pacifique dans les années 1990. En 1997, peu de temps après la validation des titres des premiers territoires collectifs par la Nouvelle Constitution de 1991, l'armée bombarde certaines communautés, les confondant avec la guérilla, alors que des groupes paramilitaires répandent la terreur⁵. La population civile, qui ne se reconnaît dans aucun des acteurs du conflit, se trouve prise en otage au milieu des combats et en proie au harcèlement des groupes qui se disputent le contrôle du territoire. Cette violence, couplée à une situation économique extrêmement précaire, est à l'origine de l'un des déplacements de population les plus importants à l'intérieur du pays. On estime qu'entre 1991 et 2006, près de 300 000 Afro-Colombiens « déplacés » sont arrivés à Bogotá. Du fait de ces violences, la Colombie est devenue l'un des pays au monde comptant le plus grand nombre de déplacés intérieurs.

Déplacement signifie exil forcé, dislocation familiale, perte de sa maison et de sa terre, abandon contraint du lieu d'origine, arrivée sans aucune ressource dans un lieu étranger et hostile. Mais plus que de déplacement, il est question dans *La Playa* des conséquences de cet arrachement. La violence du « conflit armé » reste hors champ, mais bel et bien présente dans la mémoire des personnages, notamment dans celle de Jairo, le petit frère : il évoque dans la séquence de la casse automobile (15), quand il signale sur les fissures du pare-brise le point où leur père a été assassiné par les paramilitaires, ou alors dans la séquence du squat (33), quand Jairo refuse de suivre Tomás en lui disant « j'ai tout vu quand ils ont tué papa ».

Mais il est question également dans le film d'autres types de déplacement qui touchent la société colombienne : la migration clandestine des jeunes, en l'occurrence des afro-descendants comme Chaco, vers le Venezuela, l'Équateur, Trinidad et Tobago, les États-Unis, le Canada, etc. Ainsi, le récit de *La Playa* oscille, à l'instar de Tomás, entre les deux frères qui symbolisent chacun une trajectoire existentielle et une expérience migratoire distincte : du recours aux drogues pour le petit frère plongé dans le traumatisme d'un conflit qui lui a volé son père, au projet de migration clandestine du grand frère. Les motivations des deux frères opèrent ici comme des « valeurs » ou des projections symboliques, emblématiques de l'absence de perspectives offertes.

1) « La Violencia » est une période d'affrontement entre les deux partis politiques traditionnels colombiens, le Parti libéral et le Parti conservateur, caractérisée par la naissance de bandes armées et la violence extrême de leurs affrontements qui se traduit par des assassinats, des persécutions et la migration forcée de plus de deux millions de personnes dans un pays de 11 millions d'habitants.

2) D'autres guérillas d'orientation marxiste sont nées en Colombie tels l'EPL – Armée Populaire de Libération –, le Mouvement M19 – Mouvement du 19 avril. Ce dernier a rendu les armes en 1990 en échange d'une représentation politique à la suite d'un processus de paix. Aujourd'hui, un nouveau processus de paix entre les FARCS et le gouvernement colombien de Juan Manuel Santos est en cours.

3) Après un accord de paix avec le gouvernement colombien, les AUC (Autodéfenses Unies de Colombie), principal groupe paramilitaire, sont officiellement démobilisées au cours des années 2000. D'autres groupes moins puissants existent encore.

4) <http://www.semana.com/nacion/articulo/victimas-del-conflicto-armado-en-colombia/376494-3>.

5) Adorno Natalie, « L'identité des Afro-descendants dans le cinéma colombien », *Cinémas d'Amérique latine*, n° 21, 2013, p. 110-121.



Bibliographie

- ADORNO Natalie, « L'identité des Afro-descendants dans le cinéma colombien », revue *Cinémas d'Amérique latine*, Toulouse, 2013, p. 111-121.
- ARROCHA RODRIGUEZ, Jaime (dir.), *Velorios y Santos Vivos. Comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras*, Bogotá, Ed. Museo Nacional De Colombia, 2008.
- ARROCHA RODRIGUEZ, Jaime, *Obligados de Ananse: hilos ancestrales y modernos en el Pacífico colombiano*, Bogotá, Ed. Centro de Estudios Sociales Ces Facultad de Ciencias Humanas Universidad Nacional de Colombia, 1999.
- AZALBERT Nicolas, « Deux pays émergents », *Cahiers du cinéma*, n° 678, mai 2012, p. 40.
- BERRIO Julián, ORDUZ SALINAS Natalia, RODRIGUEZ GARAVITO César, *El desplazamiento forzado de los afrocolombianos*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2010-2011.
- CRÉMIEUX Anne (dir.), dossier « Les minorités dans le cinéma américain », *CinémAction*, n° 143, août 2012.
- NARANJO GIRALDO Gloria, « El desplazamiento forzado en Colombia. Reinención de la identidad e implicaciones en las culturas locales y nacional », [En ligne] <http://www.ub.edu/geocrit/sn-94-37.htm>
- ROSSELLINI Roberto, « Dix ans de cinéma », *Cahiers du cinéma*, n° 50, août-septembre 1955, p. 3-9.
- VARGAS Lina María, *Poética del peinado afrocolombiano*, Bogotá, Instituto Distrital de cultura, 2003.

Vidéographie

- *La Playa*, DVD édité par Jour2Fête, PAL, stéréo, Langue : espagnol, sous-titres : français. Contenu additionnel : Interview du réalisateur ; bande-annonce.

<http://www.acnur.org/t3/operaciones/situacion-colombia/desplazamiento-interno-en-colombia/>

Le renouveau du cinéma colombien

La première décennie des années 2000 a vu l'émergence d'une jeune génération de cinéastes colombiens, dont Juan Andrés Arango fait partie, qui ont fait prendre un tournant important à la cinématographie nationale.

Évolutions de l'industrie du cinéma colombien

L'éclosion de voix nouvelles peut s'expliquer essentiellement par deux facteurs : la structuration institutionnelle à l'échelle nationale d'une part et la connexion à un réseau international d'autre part.

En 1997, la Loi Générale de la Culture permet la création d'un institut du cinéma : *Proimagenes en Movimiento* ayant pour objectif d'encourager le développement du cinéma colombien. En 2003, une Loi du Cinéma favorisant la production nationale est mise en place, inspirée du modèle français : une fiscalité sur les recettes de billetterie en salles de cinéma alimente *el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico* (FDC)¹ qui finance des projets à chacune des étapes de la réalisation d'un film. D'une moyenne de deux ou trois films réalisés par an, le pays est passé à un minimum annuel de 20 films ces dix dernières années.

Cette première décennie des années 2000 voit aussi les cinémas latino-américains accéder au marché international. Le cinéma colombien notamment est parvenu à s'inscrire dans un nouveau modèle de production basé sur les apports de la coopération internationale : les coproductions, les plateformes professionnelles et les fonds d'aide européens tournés vers les cinématographies étrangères peu diffusées jouent désormais un rôle décisif dans la réalisation des films. Le Hubert Bals fund (Festival International du Film de Rotterdam), le Programme Ibermedia (coopération ibéro-américaine intégrant les pays d'Amérique latine, l'Espagne et le Portugal), l'Aide aux Cinémas du monde (Centre National de la Cinématographie et de l'image animée, France), le World Cinema Fund (Fondation Fédérale de la Culture, avec le Goethe Institut et le Ministère des Affaires étrangères, Allemagne), le dispositif Cinéma en construction (double rendez-vous annuel au Festival Cinélatino Rencontres de Toulouse et au Festival de San Sebastián) en sont les exemples les plus significatifs.

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

Cependant des difficultés subsistent : trouver des fonds demeure souvent un marathon pour les réalisateurs qui vivent pour la plupart de professions complémentaires (enseignement, pub, TV...). Par ailleurs, le soutien à la diffusion est le parent pauvre du FDC. Les salles de cinéma sont peu nombreuses – même si leur nombre est en

■ ■ ■

augmentation –, et leur programmation très largement dominée par le cinéma nord-américain. Les films de cette nouvelle génération de réalisateurs colombiens restent souvent très peu de temps à l'affiche et peinent à trouver un public dans leur propre pays.

Le cas de *La Playa*

La réalisation du film *La Playa* est tout à fait représentative de ces nouvelles dynamiques. Après deux ans d'écriture du scénario grâce au financement du FDC, Juan Andrés Arango, avec l'aide de la jeune productrice Diana Bustamente, société *Burning Blue*, commence une longue recherche de financements en Colombie et à l'étranger. Ils se heurtent à une première difficulté : ce projet de premier long métrage de fiction est jugé risqué en raison de la problématique traitée et des partis-pris de réalisation (lieux réels et acteurs non professionnels). En 2008, ils parviennent à obtenir l'aide à la production du FDC et un an plus tard, des coproductions avec la société brésilienne *Bananeiras films* ce qui permet d'obtenir l'aide à la production du Programme Ibermedia, ainsi qu'avec la société française de Thierry Lenouvel, *Ciné-Sud Production*.

Fin 2011, Juan Andrés Arango tourne enfin. Très vite, un premier montage lui assure une série de soutiens qui permettent enfin l'achèvement du film : le Fonds Sud (CNC et ministère des Affaires étrangères français), le Hubert Bals Fund (Rotterdam), la sélection à Cinéma en Construction (cession de San Sebastián), et au Work in Progress du Festival de Cinéma de Valdivia (Chile). Le film terminé, il sera projeté pour la première fois en mai 2012 au Festival de Cannes dans la section Un certain regard. Démarre alors une belle tournée dans les festivals internationaux. Le 19 octobre 2012, après cinq ans de travail, *La Playa* sort sur les écrans en Colombie. Le film est finalement sélectionné pour représenter la Colombie aux Oscars en 2014.

1) Fonds de Développement Cinématographique

Presse

Une ligne pure dans un chaos urbain

« Tomas, un jeune Noir, se cherche un avenir à la Playa, le quartier africain de Bogota... Ce genre de chronique sociale n'est pas neuve : pourtant, on emboîte le pas à ce héros mutique, majestueux à sa manière, sorte de ligne pure dans le chaos urbain. Il est notre guide dans cette ville grouillante, violente et indolente, partagée entre modernité et vétusté, où les Noirs survivent en faisant briller les jantes des voitures des Blancs. Il a deux frères, l'un qui n'aspire qu'à quitter la Colombie, l'autre qui s'est évadé dans la drogue. Tomas, lui, rêve. Dans son sommeil, il caresse les branches noueuses d'un arbre : quelque chose de tribal irrigue, alors, ce film fort en hip-hop et en bitume. C'est comme ces dessins qu'il reproduit sur les crânes : dans ce quartier où la coupe afro est un langage en soi, un rasoir peut être une bien belle arme. »

Guillemette Odicino, *Télérama*, 17 avril 2013.

Une voix singulière, entre documentaire et rêveries

« Fondé sur une belle croyance afro-caribéenne, selon laquelle le tracé d'une chevelure dessinerait une carte géographique indiquant aux enfants le chemin pour échapper à leur malheur, *La Playa* suit la quête existentielle de trois frères miséreux de Bogota. Leurs errances droguées, leurs petits jobs et dangereux larcins rien n'échappe à l'œil quasi documentaire (caméra tremblée, topographie précise des décors urbains, acteurs non professionnels) du jeune cinéaste colombien Juan Andrés Arango Garcia dont le style, assez conventionnel, s'ouvre parfois aux mystères d'une fiction plus rêveuse et contemplative. C'est le captivant paradoxe de ce film d'où émerge par éclats une voix singulière. »

Romain Blondeau, *Les Inrockuptibles*, 17 avril 2013.

Une caméra d'immersion pour un film sensoriel

Il y a des films de scénario et d'autres de mise en scène. « *La Playa* » est de ceux-ci. Cette première fiction d'un cinéaste colombien prometteur raconte, par le montage, les sons et le cadre, le destin d'un ado issu de la communauté afro-colombienne qui, ayant quitté son village côtier, débarque à Bogota. Cité grouillante et arachnéenne où il déambule, en quête d'une vie mais aussi à la recherche de son frère. Juan Andrés Arango n'a nul besoin de scènes explicatives pour dire le racisme latent, les innombrables ostracismes sociaux et ethniques et la violence sourde tapie dans l'ombre. Sa caméra maîtrisée et réactive lui suffit pour capter, témoigner, nous immerger. Un film politique, poétique, sensoriel et puissant.

Xavier Leherpeur, *Le Nouvel Observateur-TéléObs*, 18 juin 2013.

Un film sur le vif

Dans une épave de voiture, Jairo se sert des fissures du pare-brise explosé, rappelant par leurs courbes les affluents d'un fleuve, pour indiquer à son frère Thomas l'endroit où leur père a été tué. De la même manière, *La Playa D.C.* suit les fissures, ramifications et conséquences qui ont succédé à



l'impact des guerres de la côte colombienne, qui déplacèrent vers les hauteurs de la capitale, dans un quartier ghetto de « *La Playa* », toute la population afro-caribéenne qui y vivait. Le film invente une rupture avec l'épisode traumatique qui le sous-tend en inscrivant le personnage de Thomas dans une histoire plus ancienne et en lui faisant reproduire les gestes ancestraux de sa communauté, au temps où « les femmes envoyaient aux hommes, esclaves à la mine, des cartes tracées sur la tête des enfants pour leur indiquer le chemin pour s'échapper ». L'apprentissage que suit Thomas pour devenir coiffeur et dessiner des motifs sur la chevelure des siens lui permet de se réapproprié une identité et de trouver un chemin pour échapper à la drogue (dans laquelle tombe son frère Jairo) ou à la fuite en avant (dans laquelle s'enferme son autre frère Chaco). C'est cette trame fictionnelle qui innerve le fond documentaire (caméra à l'épaule et acteurs non professionnels) de ce film qui cherche à montrer comment ces personnes déplacées, victimes du passé et de la violence, peuvent (ou non) trouver leur place. Venu du documentaire, Juan Andrés Arango sait aussi bien filmer le quartier de La Playa que « Bogota la Blanche » et, avec *La Sirga*, ce film sur le vif confirme le renouveau du cinéma colombien. Nicolas Azalbert, *Cahiers du cinéma*, avril 2013.

Les vibrations d'un corps

Tourné à Bogota, ce premier film de Juan Andrés Arango Garcia se déroule au sein de la communauté noire de la ville, où le jeune Thomas est jeté à la rue et doit trouver sa voie. Soutenue par une grande attention aux gestes, aux corps, aux vibrations de la ville, la mise en scène se déploie suivant une belle synthèse de l'ellipse permettant au cinéaste de prendre le spectateur à contrepied. *Le Monde*, 17 avril 2013.

Générique

Titre original	<i>La Playa D.C.</i>
Réalisation	Juan Andrés Arango
Scénario	Juan Andrés Arango
Dir. de la photo.	Nicolas Cannicconi
Chef décoratrice	Angélica Perea / Say Hello
Dir. artistique	Juan David Bernal
Son	Marcio Cámara et Isabel Torres
Conception sonore	Sonamos CL, Pablo Bahamondez, Roberto Espinoza
Mixage final	Jean Guy Veran
Montage	Felipe Guerrero
Dir. de production	Paola Andrea Pérez
Ass. réalisateur	Ivan D. Gaona
Musique	Erick Bongcam, Jacobo Vélez, Ivan Benavides, Flaco Flow y Melanina, Choquibtown et Jiggy Drama
Producteurs	Diana Bustamante (Burning Blue) et Jorge Andrés Botero (Séptima Films)
Coproducteurs	Thierry Lenouvel (Ciné-Sud Promotion), Vania Catani (Bananeira Films), Angelina Stain et Mauricio Aristizábal (Hangar Films)
Producteurs ass.	Carolina Angarita, Felipe Ardila et Julián Giraldo
Interprétation	
<i>Tomás</i>	Luis Carlos Guevara
<i>Chaco</i>	James Solís
<i>Jairo</i>	Andrés Murillo
<i>La mère (Aida)</i>	Pastora Díaz
<i>Roel</i>	Saïn Castro
<i>Nelson</i>	Einer Cortés
<i>Doña María</i>	Teuda Bara
<i>La fille (Yenifer)</i>	Lucy Chaverra
<i>Dany</i>	Hamilton Quiñones
<i>Jíbaro Carlos</i>	Luis Andrés Garrido
<i>Jíbaro William</i>	Jonathan Alexis Tejada
<i>Don Humberto</i>	Orlando Ramírez
<i>Voz Aida</i>	Karent Hinestroza
<i>Milena</i>	Verónica Castellanos Farieta
<i>Norfalia</i>	Wendy Moreno
Pays	Colombie-France-Brésil
Année	2013
Film	Couleur
Format	DCP, 1/2:35
Durée	1h30'
Visa	n°135887
Distributeur	Jour2Fête
Sortie France	17 avril 2013

Prix et récompenses

Prix du meilleur premier film au festival de Lima 2012

RÉDACTEUR EN CHEF

Léo Souillés-Debats

RÉDACTRICES DU DOSSIER

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

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



transmettre
LE CINEMA

www.transmettrelecinema.com

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

Avec la participation de
votre Conseil départemental

ministère
éducation
nationale



Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE



CNC