

LES  
CINÉMAS  
INDÉPENDANTS  
PARISIENS

Académie de Paris

2023  
— 2024

# Collège au cinéma

PRÉFET  
DE LA RÉGION  
D'ÎLE-DE-FRANCE  
*Égalité  
Territoires  
Participative*



VILLE DE  
PARIS



l'archipel  
des lycées  
— réseau national —  
d'éducation aux images

# Collège au cinéma

Collège au cinéma est un dispositif national porté conjointement par le Ministère de l'Éducation, le Ministère de la Culture, le Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) et les collectivités territoriales. Il est initié à Paris par la Ville de Paris, le Rectorat de Paris et la Drac Île-de-France.

## → Renseignements

—  
**Cinémas Indépendants Parisiens**  
Coordination Collège au cinéma Académie de Paris

**Déleguée générale**  
Amandine Larue  
amandine.larue@cjp-paris.fr  
**Chargée de coordination**  
Emmanuelle Liger  
emmanuelle.liger@cjp-paris.fr  
**Directeur administratif**  
Laurent Gilbert  
laurent.gilbert@cjp-paris.fr

—  
**Rectorat de Paris :  
Délégation académique aux  
arts et à la culture**  
ce.daac@ac-paris.fr

De la 6<sup>e</sup> à la 3<sup>e</sup>, Collège au cinéma a pour objectif de sensibiliser les collégiens à l'art cinématographique, en leur proposant de découvrir trois œuvres cinématographiques par an lors de projections organisées spécialement à leur intention dans les salles de cinéma. Grâce au travail pédagogique mené parallèlement par les enseignants, qui bénéficient de 3 jours et demi de formation, les élèves acquièrent les bases d'une culture cinématographique.

Les partenaires institutionnels ont confié la coordination de ce dispositif aux Cinémas Indépendants Parisiens. L'association est chargée de sa mise en œuvre : suivi technique, calendrier des projections, diffusion des documents pédagogiques, propositions d'accompagnement culturel et organisation des stages de formation.

## ↓ Le public concerné

Le dispositif s'adresse aux classes de 6<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, des collèges publics et privés sous contrat d'association.

## — Les inscriptions

**Les inscriptions s'effectuent du 31 août au 15 septembre 2023 inclus**, sur le site internet des Cinémas Indépendants Parisiens : [www.cinemasindependantsparisiens.fr](http://www.cinemasindependantsparisiens.fr). Les modalités d'inscription seront communiquées par le rectorat à tous les chefs d'établissement et sont à retrouver dans le formulaire d'inscription. L'engagement au dispositif est annuel. Il est possible d'inscrire jusqu'à 8 classes par établissement. L'inscription des établissements est saisie directement par l'enseignant-coordonnateur du projet, il est l'interlocuteur privilégié de la coordination tout au long de l'année.

En fin d'année scolaire, un formulaire bilan sera envoyé à l'ensemble des enseignants inscrits qui s'engagent à le remplir pour pouvoir s'inscrire l'année suivante.

## — Les formations destinées aux enseignants

La formation, inscrite au Plan Académique de Formation, est conçue et organisée par la coordination en collaboration avec la DAAC du Rectorat de Paris.

Plusieurs journées de formation, réparties en deux modules différents, sont proposées à tous les enseignants :

- **formation sur les films au programme** (octobre 2023)
- **formation thématique** (second trimestre)

Les inscriptions aux formations font l'objet d'une inscription individuelle par l'enseignant demandeur sur Adage **du 1<sup>er</sup> au 15 septembre 2023**.

## — Les documents pédagogiques

Les élèves reçoivent un document de 4 pages édité par le Centre national de la cinématographie et de l'image animée (CNC), comportant synopsis, fiche technique et artistique ainsi que quelques éléments d'analyse du film. Chaque classe reçoit également une affiche du film. Les enseignants reçoivent un livret pédagogique au format numérique, ce livret est conçu pour permettre de travailler sur les films avec les élèves avant et après la projection.

## — Les modalités financières

Le prix des places est fixé à 3,50 € par élève et par film, soit une participation de 10,50 € pour l'année scolaire (gratuit pour les enseignants et les accompagnateurs). Sauf pour les établissements classés REP et REP+ pour qui le tarif est à 3 € par élève et par film soit une participation de 9 € pour l'année scolaire.

## — Le rôle des salles de cinéma

Les salles de cinéma occupent une place essentielle dans la réussite de ce dispositif. Chaque cinéma partenaire s'engage à garantir une qualité optimale lors des séances :

- accueil des élèves et des enseignants,
- présentation de la salle et du dispositif,
- respect des formats de projection de l'image et du son.

## — La carte Collège au cinéma

Les élèves et les enseignants parisiens inscrits au dispositif Collège au cinéma pour l'année 2023-2024 bénéficient d'une carte leur donnant accès tous les jours et pour toutes les séances au tarif préférentiel de 5 € dans les salles partenaires.

### — Les propositions d'accompagnements culturels

Les classes inscrites peuvent bénéficier d'un accompagnement culturel assuré par des professionnels : critiques, universitaires, réalisateurs, monteurs, scénaristes...

Les propositions d'accompagnement culturel sont consultables et téléchargeables sur le site des Cinémas Indépendants Parisiens à partir du mois d'octobre 2023.

Inscriptions dans la limite des places disponibles.



### — Ateliers courts

2h en classe consacré à l'initiation à une technique cinématographique ou à l'étude d'un genre.

### — Rencontres professionnelles

2h en classe autour de la découverte des métiers du cinéma avec un professionnel.

### — Découverte de festivals de cinéma

*Paris International Fantastic Film Festival* au Max Linder, *Carrefour de l'animation* au Forum des Images, *Festival Close Up : ville, architecture et paysage au cinéma*.

### Pour aller plus loin

### — Expériences de cinéma

20h en classe qui s'articulent entre la réception et l'étude d'un ou plusieurs films et la réalisation d'un exercice de création cinématographique.

### — Résidence l'art pour grandir

Accueil d'un artiste 40h dans l'année scolaire afin de faire participer les élèves à un projet créatif.

## — Programmation

### Classes 6<sup>e</sup> — 5<sup>e</sup>



#### 1<sup>er</sup> trimestre **Les Quatre Cents Coups**

de François Truffaut  
France | 1959 | noir et blanc | 1h33 | VF



#### 2<sup>e</sup> trimestre **Wardi**

de Mats Grorud  
France, Norvège, Suède | 2019 | animation | couleur | 1h20 | VOSTF



#### 3<sup>e</sup> trimestre **Tous en scène**

de Vincente Minnelli  
États-Unis | 1954 | couleur | 1h52 | VOSTF

### Classes 4<sup>e</sup> — 3<sup>e</sup>



#### 1<sup>er</sup> trimestre **Le Pays des sours**

de Nicolas Philibert  
France | 1993 | couleur | 1h39 | VF



#### 2<sup>e</sup> trimestre **The Rider**

de Chloé Zhao  
États-Unis | 2018 | couleur | 1h44 | VOSTF



#### 3<sup>e</sup> trimestre **Invasion Los Angeles**

de John Carpenter  
États-Unis | 1988 | couleur | 1h33 | VOSTF

2023  
— 2024

L'ensemble de cette programmation est présenté dans les pages suivantes par Oriane Sidre, doctorante et formatrice en cinéma et audiovisuel.

Depuis 2017, elle donne régulièrement des formations sur l'histoire et l'analyse des films pour des institutions et des associations d'éducation à l'image. Intéressée par le cinéma d'animation et les cinémas d'Asie, elle poursuit en parallèle un travail de recherche doctorale à l'Université d'Amiens.

Sa thèse porte sur les adaptations en animation des récits d'un célèbre conteur japonais, Kenji Miyazawa. Elle a publié plusieurs articles sur son travail (par exemple, dans *Liens entre films animés, bandes dessinées et livres illustrés*, dirigé par Jérôme Dutel chez l'Harmattan) et écrit parfois pour la revue de cinéma *Positif*.

---

# Programmation



# Les Quatre Cents Coups

—  
**de François Truffaut**

France | 1959 | noir et blanc | 1h33 | VF

Dans le Paris des années 1950, Antoine Doinel, quatorze ans, partage son quotidien entre l'école et le petit appartement de ses parents, deux univers qu'il tente de garder séparés. Un peu chahuteur, il n'écoute pas beaucoup en classe et se fait souvent réprimander par l'instituteur, surnommé « Petite feuille ».

À la maison, il cache ses difficultés scolaires et garde le sourire, même si sa mère, épuisée par son travail, se révèle parfois dure avec lui. Un matin, Antoine décide de faire l'école buissonnière avec son ami René et les deux garçons passent toute la journée dans les rues de la capitale. Mais lorsque l'enfant aperçoit sa mère à la sortie d'une bouche de métro, ses relations avec sa famille ne seront plus jamais les mêmes.

—  
**Le miroir Antoine Doinel**

Avec *Les 400 Coups*, François Truffaut signe un premier long-métrage inspiré de sa propre enfance. Il écrit le personnage d'Antoine Doinel, joué par Jean-Pierre L aud, comme un alter ego qu'il fera grandir dans d'autres films (*Antoine et Colette*, *Baisers volées*, *Domicile conjugal...*). Dans ce premier volet se noue d ej  la confiance entre le cinéaste et son acteur, qui incarne avec un naturel frappant ce garçon « gouailleur » comme les jeunes Parisiens de l'époque.

Nourri par les souvenirs heureux comme malheureux de Truffaut, le film brosse le portrait sans fard de la sortie de l'enfance, qu'il s'agisse de la découverte enchantée de Paris ou du vécu plus douloureux de la délinquance. Il suit ainsi la fuite de Doinel loin de son appartement familial vétuste, et vers d'autres foyers de fortune.

—  
**Des  ducatons**

Lors du premier tour de manivelle pour le film, Truffaut apprend la disparition soudaine de son mentor André Bazin, rédacteur en chef de la célèbre revue *Les Cahiers du cinéma* qui l'avait pris sous son aile. L'histoire des *400 Coups* questionne justement le rôle du parent ou de l'éducateur.

L'instituteur « Petite feuille », joué par Guy Decombes, représente un univers de la vieille  cole fondé sur des punitions et des moqueries. La scène avec la psychologue reflète en revanche une approche plus moderne, motivée par la discussion avec Antoine. Les parents, d'abord complices puis autoritaires avec leur enfant, semblent dépassés par la situation.

Même si parcellaires, ces différents portraits d'adultes nuancent le seul point de vue d'Antoine en apportant d'autres regards sur la fuite et la recherche de liberté du garçon.   l'éducation première, tenue par les adultes, répond également une éducation cachée, venue des camarades de classe

et de la rue, mais aussi de l'auteur Honoré de Balzac, cet autre maître dont Doinel lit intensément l'œuvre.

—  
**Un premier film devenu un classique**

*Les 400 Coups* remporte tout de suite un succès critique au *Festival de Cannes* en 1959. Aur ol  du Prix de la Mise en scène à l'époque, il est depuis devenu un classique admiré par de nombreux cinéaste dans le monde – James Gray s'en inspire pour son dernier film, *Armageddon Time*.

Même si *Les 400 Coups* est emblématique de la Nouvelle Vague française, ce courant des années 1960 qui voit advenir le passage à la réalisation de toute une nouvelle génération prête à en découvrir avec les codes établis et les normes de production de l'époque, il pose surtout les premières pierres du cinéma de Truffaut. Ainsi, l'amour du réalisateur pour la capitale éclate dès les premiers plans du générique, tournoyant autour de la Tour Eiffel.

Puis, à travers les sorties buissonni res d'Antoine et de René, on retrouve les thèmes d'une enfance drôle et insolente, de l'irrévérence face au sérieux des adultes, et bien évidemment de la découverte de la cinéphilie.

# Wardi

—  
**de Mats Grorud**

France, Norvège, Suède | 2019 |  
animation | couleur | 1h20 | VOSTF

Dynamique et curieuse, Wardi, onze ans, ressemble à toutes les petites filles de son âge. Seule différence avec ses camarades de classe, elle est née et a grandi au sein d'un camp de réfugiés palestiniens à Beyrouth. Depuis la guerre israélo-palestienne de 1948, tous ses ancêtres ont été déplacés dans ce lieu de fortune au Liban, un refuge temporaire devenu par la force des choses une cité pour les générations suivantes.

Lorsqu'il apprend la progression de sa maladie, Sidi, l'arrière-grand-père de Wardi, décide de lui léguer la clé de sa maison d'origine. Mais la fillette refuse de l'entendre perdre espoir et part en quête de réponses dans le camp. D'un étage à un autre, elle se met à interroger ses proches, qui lèvent peu à peu le voile sur les origines de leur condition de réfugiés.

—  
**À l'écoute des réfugiés**

Venu du milieu humanitaire, le réalisateur Mats Grorud a longuement fréquenté les camps de réfugiés et s'est mis à récolter des histoires et des témoignages sur le sujet de la migration forcée. Pour valoriser ces paroles, il réalise plusieurs documentaires avant d'envisager une fiction en technique animée. *Wardi* est ainsi un film d'animation hybride mêlant plusieurs techniques, et son écriture mélange des éléments réels à des récits imaginés.

Pour ce projet, Grorud s'est en effet inspiré des rencontres et des échanges qu'il a pu avoir avec des Palestiniens déplacés à la suite du conflit.

Le changement de médium permet d'inscrire les récits personnels de migration dans une optique plus symbolique et universelle. Wardi, avec ses cheveux bouclés et ses grands yeux ouverts sur la cité, s'impose comme l'intermédiaire idéal pour transmettre les paroles intimes aux spectateurs de tout horizon – la figurine est attachante, et le personnage écoute avec une grande attention les adultes tout en bousculant leurs opinions préconçues sur un passé douloureux. Venues de Pologne et du studio *Foliascope* en France, les équipes d'animation ont élaboré avec minutie des décors proches des vrais camps de réfugiés, respectant par exemple leur architecture par étages successifs. Mais elles ont aussi travaillé sur des univers graphiques évocateurs.

—  
**Le jardin secret du passé**

Le film aborde avec une réelle délicatesse la mémoire douloureuse des réfugiés. Les souvenirs se suivent et se complètent, et Wardi découvre une pluralité de visions avant de formuler sa propre réponse. Une véritable diversité graphique répond à cette polyphonie dans la narration. Le long-métrage combine ainsi la technique du

stop-motion, employée pour les scènes du présent, et celle de la 2D numérique pour accompagner les histoires du passé. Dans le premier niveau temporel, le dédale pyramidal de la cité des réfugiés, avec ses nombreux étages, ses intérieurs chaleureux et fourmillant de détails, fournit un cadre évolutif à la quête de Wardi. Les différents proches rencontrés par l'héroïne présentent des physionomies et des caractères divers, dans lesquels chacun peut se reconnaître.

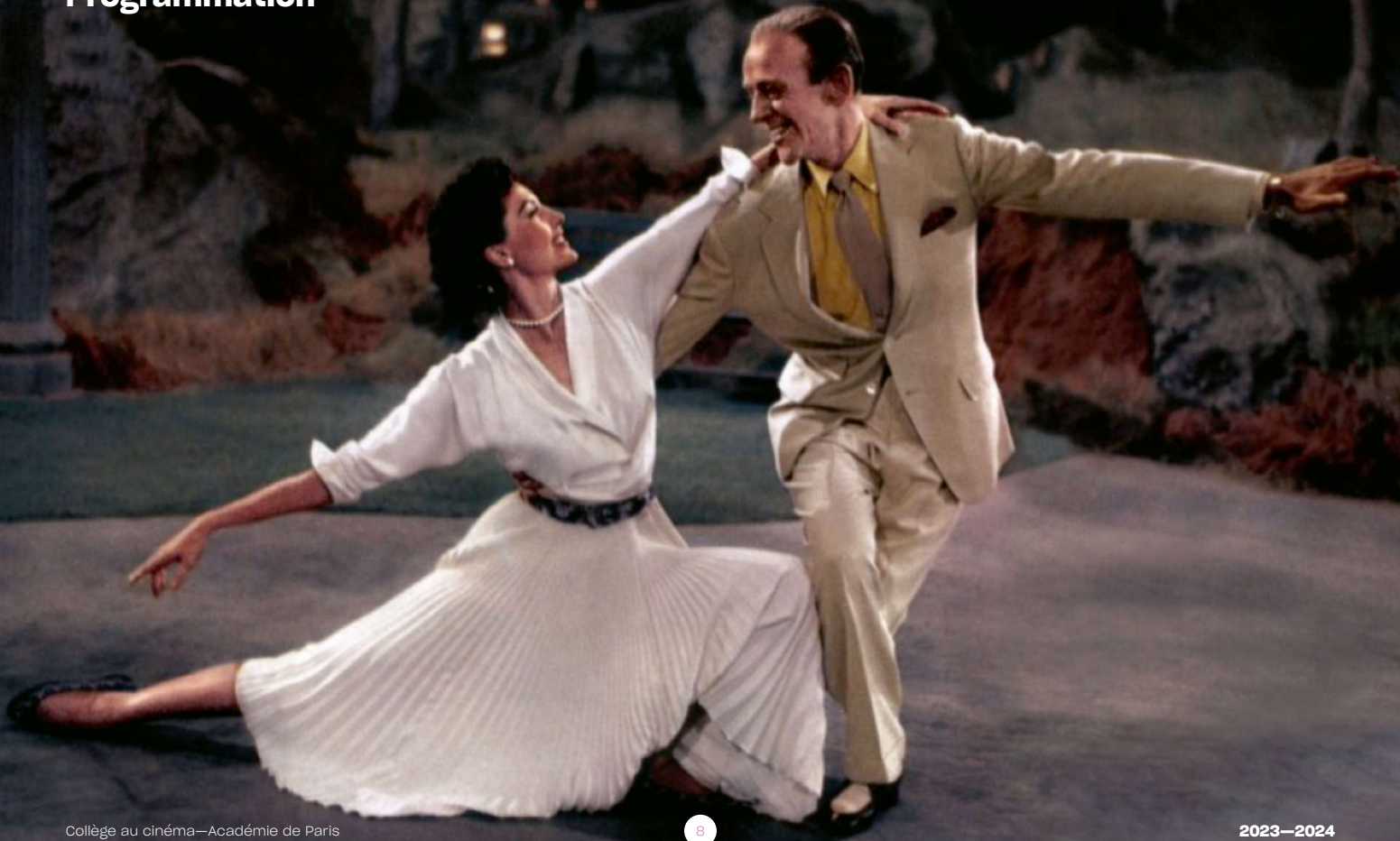
Du côté du passé, l'animation a été réalisée à partir du style détaillé et surréaliste d'un artiste du Mozambique, Rui Tenreiro. La singularité graphique de son univers, tout en touches vives et en torsions, rend compte de perceptions plus mentales, ainsi que de la variété des émotions liées à des souvenirs difficiles, parfois traumatisants. En cela, le film n'évite pas la violence que suscite le déracinement loin de la Palestine : il choisit d'y répondre par une forme poétique et des signes porteurs d'espoir. Parmi ceux-ci, on trouve le jardin de petites plantes sur le toit, un microcosme faisant barrage à la douleur et au manque de foyer, que lègue l'arrière-grand-père Sidi à la petite Wardi du présent.

---

## Programmation



—  
**Programmation**





# Tous en scène

—  
**de Vincente Minnelli**

États-Unis | 1954 | couleur | 1h52 |  
VOSTF

6<sup>e</sup>  
— 5<sup>e</sup>

Ancien acteur à succès de comédies musicales, Tony Hunter vit mal les changements de l'industrie et le passage du temps. Contacté par un couple de scénaristes, Lily et Lesley Marton, il espère revenir sur le devant de la scène grâce à une pièce de théâtre musicale divertissante intitulée *Tous en scène* (*The Band Wagon*). Lorsqu'un dramaturge en vogue, Jeffrey Cordova, accepte la mise en scène, le projet devient une ambitieuse version moderne du récit de Faust. Déjà réticent à cette nouvelle idée, Tony doit en outre travailler avec un partenaire avec laquelle il ne s'entend pas, Gabrielle Gérard, une jeune danseuse de ballet classique.

## — Le film est une scène

Le scénario de *Tous en scène* a recourt à un processus de mise en abîme courant dans les comédies musicales hollywoodiennes des années 1950. Les numéros de danse et de chant ont lieu à la fois sur et hors de la scène, et accompagnent autant le récit de la pièce, intitulée *The Band Wagon* dans sa version originale, que la création de cette dernière. Dans la veine de son refrain principal, « le monde est une scène, la scène est un monde de divertissement », le film joue donc avec les passages de frontières et les clins d'œil à l'industrie d'Hollywood ou encore à la scène de Broadway. Fred Astaire incarne un protagoniste évoquant sa

propre carrière dans le music-hall et les comédies musicales des années 1940. Cyd Charisse est issue du même milieu que Gabrielle, le ballet classique. Le couple de scénaristes à l'origine de l'histoire, Betty Comden et Adolph Green, se représente dans les survoltés Lily et Lesley. Et enfin les décors, en perpétuel changement, glorifient autant les artifices scéniques que l'imaginaire de New York, telle l'iconique 42<sup>e</sup> Rue des théâtres.

## — Art et divertissement

À l'intégration d'un spectacle fictif répond un réjouissant mélange de tons et de styles, que dynamisent les contrastes entre le classique et le moderne, entre le grand art et le divertissement. Si le dramaturge Cordova présente la pièce comme le défi de cet improbable alliage, le long-métrage s'en fait l'écho. Les deux stars n'appartiennent pas aux mêmes milieux ni aux mêmes registres de danse, et la chorégraphie, comme la musique, souligne l'association de ces contraires, entre les gestes de la ballerine Charisse et les claquettes souples d'Astaire, depuis des airs romantiques vers des glissements plus jazzy. Les décors instaurent des atmosphères très diverses, grandeurs baroques, esthétiques vives et modernes... La dernière partie s'inspire des canons du genre policier et achève ces disparités de manière spectaculaire. Nourries par le goût pour la

peinture du réalisateur Vincente Minnelli, les scènes d'enquête et d'action forment une série de tableaux mouvants et colorés.

## — L'esprit de la troupe

*Tous en scène* porte un regard mêlé d'humour et d'ironie sur les tourments rencontrés par la troupe. La mise en scène souligne volontiers les tensions entre le groupe et les auteurs du projet, en particulier le grandiloquent Cordova, incarné par Jack Buchanan, qui entraîne tout ce petit monde avec passion et ruse. Le metteur en scène n'est pas le seul personnage haut en couleur, nombreux étant ceux renvoyant à des formes comiques réjouissantes, du mime, du dialogue sophistiqué, des expressions potaches. L'énergie du film est fondée sur cette galerie de personnages truculents, qui exagèrent certes les enjeux de la création mais qui rappellent aussi l'esprit de la troupe théâtrale, dans ses peines et ses joies. Enfin, le projet est l'occasion de resoudre l'association dissonante entre les deux stars, le fringant Tony et la délicate Gabrielle. Au milieu du film, tous deux s'échappent des répétitions et apprennent à se connaître. Leur célèbre chorégraphie en costumes de ville, sur l'air doux de *Dancing in the Dark*, nous suggère que le plaisir de danser et de jouer ensemble n'a plus besoin des artifices de la scène pour se concrétiser.

# Le Pays des sourds

de Nicolas Philibert

France | 1993 | couleur | 1h39 | VF

4<sup>e</sup>  
— 3<sup>e</sup>

Ce film documentaire suit plusieurs personnes sourdes dans leur quotidien et nous fait entrer dans le monde des signes. Voguant en plusieurs lieux, l'équipe de Nicolas Philibert filme autant les cours de Langue des Signes des adultes que les exercices d'élocution des enfants. Plusieurs portraits se succèdent, des jeunes élèves Florent, Karine ou Tomo, du comédien Levent, du jeune couple Poncet, des professeurs Jean-Claude et Odile... Chacun et chacune revient sur leur gestion de la surdité, les réactions de leurs proches ou celles de la société, mais aussi leurs rêves et leurs aspirations.

## Une autre vision du handicap

*Le Pays des sourds* offre une peinture juste et sans misérabilisme de la communauté sourde. Le documentaire déjoue l'image d'un handicap contraignant en nous partageant directement le regard des personnes concernées. Plusieurs personnes sourdes racontent ainsi en Langue des Signes leur parcours face caméra, expliquant comment elles ont appris à compenser la surdité par des facultés diverses, telles l'observation visuelle, la pratique de la Langue des Signes et des interprétations gestuelles et mimées en théâtre et en musique.

Parmi les récits, celui du professeur Jean-Claude Poulain occupe une place importante, notamment parce que l'interrogé défend avec humour les atouts

acquis avec la surdité et en vient même à plaindre les personnes entendantes. D'autre part, le film complète ces témoignages par une dimension plus sociale et inclusive en démontrant que la vie des personnes sourdes n'est guère si différente que celle des personnes entendantes, qu'elle apporte son lot de repas de famille, de réunions amicales et d'unions amoureuses.

## La question de l'apprentissage

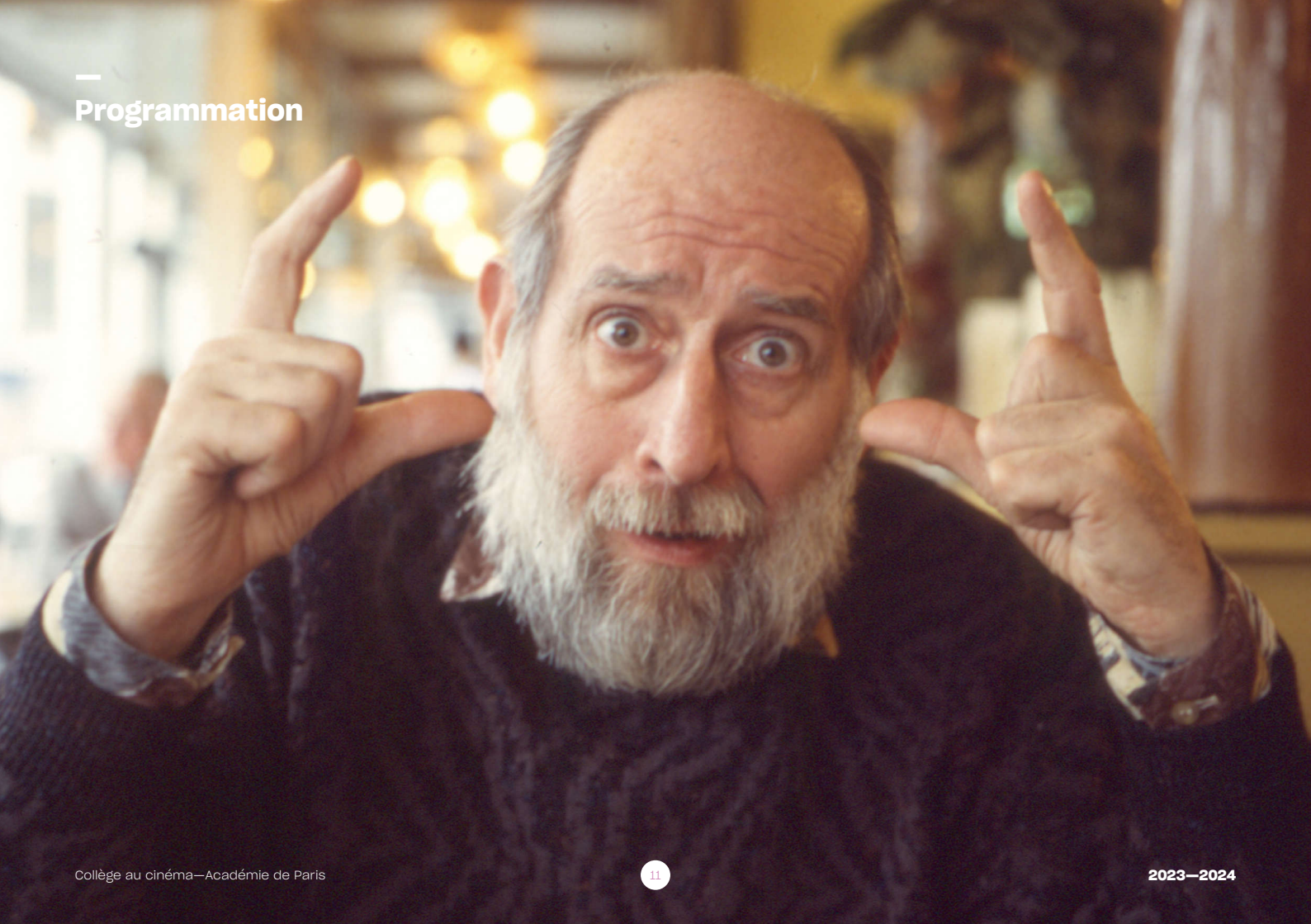
Nicolas Philibert développe sa technique d'observateur attentif dans ce film. Il filme plusieurs scènes dans une classe d'élèves sourds et nous dévoile les méthodes d'apprentissage appliquées dans les années 1990 en France. En cela, le film ébauche un portrait des stratégies adoptées par les éducateurs, pour la plupart non-sourds. Par exemple, il montre l'utilisation de jeux interactifs sur ordinateur, moderne pour l'époque et souvent au service de l'oralisme, qui consiste à faire verbaliser les mots pour apprendre le français à l'oral. Les enfants sourds répètent en boucle les mêmes sons et doivent donc se conformer à une méthode destinée aux personnes entendantes. Posée au plus près des visages, la caméra de Philibert cerne sans détour les difficultés des jeunes apprenants pour répondre à l'injonction des éducateurs. Bien que l'oralisme peut nous apparaître a posteriori comme un moyen coercitif, ces scènes

témoignent du travail en classe de l'époque et nous incitent aujourd'hui à élargir le regard sur la question de l'apprentissage.

## La méthode Philibert

*Le Pays des sourds* est l'un des premiers longs-métrages documentaires en solo de Nicolas Philibert qui révèle une pratique de tournage plus personnelle. Avec son équipe, le cinéaste se concentre sur un milieu en apparence marginal, d'où finissent par jaillir des touches ordinaires. Cette conjugaison entre le particularisme et l'universel renvoie à toute une école aujourd'hui reconnue d'un cinéma de l'observation (Mariana Otero, Frederick Wiseman). *Le Pays des sourds* traduit aussi l'intérêt de Philibert pour des thèmes de l'apprentissage et du soin que l'on retrouve sur ses documentaires suivants (*Être et avoir*, *La Moindre des choses*, *Sur l'Adamant*). Grâce à une méthode de travail accumulant un grand nombre d'heures de rushes et jouant sur le hasard, le film associe au portrait authentique du quotidien des sourds une lecture plus métaphorique des interactions humaines. Des moments touchants et évocateurs en témoignent, comme une scène de chansigne hypnotique, interprétation musicale en Langue des Signes, ou encore l'interaction ludique entre l'un des enfants et la caméra.

# — Programmation



---

# Programmation

# The Rider

de Chloé Zhao

États-Unis | 2018 | couleur | 1h44 | VOSTF

4<sup>e</sup>  
— 3<sup>e</sup>

Dans la réserve amérindienne Lakota à Pine Ridge, le jeune Brady Blackburn se remet difficilement d'une blessure à la tête causée par un accident de rodéo. Persuadé de pouvoir remonter en selle, il trompe l'attente auprès de ses proches dont son père, avec lequel le dialogue est difficile, et sa petite sœur autiste Lilly, une jeune fille enjouée. Brady rend aussi fréquemment visite à son ami Lane Scott, un génie du rodéo lourdement paralysé à la suite d'un accident similaire. Mais très vite, l'appel de la compétition devient plus fort et le cowboy commence à prendre des risques...

## Portrait des cavaliers

Pour son second long-métrage, la réalisatrice Chloé Zhao met en œuvre une méthode de travail originale mêlant fiction et réalité. Des acteurs non-professionnels incarnent des rôles similaires à leur personne et le scénario est construit à partir de leurs vies. Ainsi, Brady a été vraiment victime d'un accident de rodéo. Ce mode de création confère une qualité authentique au film et avoisine parfois le documentaire, comme en témoignent d'impressionnantes scènes de dressage de chevaux. De plus, il permet de livrer un portrait juste et sincère de la réserve amérindienne en s'immergeant dans le quotidien de la communauté, des ranchs à chevaux, des foires au bétail et bien évidemment des spectacles de rodéo. Le rétablissement de Brady nous est

peu à peu dévoilé, tandis que le jeune homme continue de visiter ses amis, de se faire tatouer et de s'entraîner avec le matériel équestre. De fait, par le biais de ce double-portrait, l'homme et son environnement, *The Rider* raconte le retour d'un cowboy dans son propre milieu, la manière dont il parvient à s'y forger une autre place.

## Vers le renoncement

Si le long-métrage se concentre sur le cheminement solitaire de Brady, les personnages présents autour de lui traduisent une variété de regards sur son accident. Tandis que le père Blackburn reproche les risques encourus à son fils, la sœur fait preuve d'une complicité plus ambivalente. La position de Lilly reflète très clairement le dilemme traversant Brady, puisqu'elle encourage son frère à poursuivre librement ses rêves tout en s'inquiétant des répercussions fatales du rodéo. Le cowboy croise aussi la route de garçons aspirant à devenir star du milieu, ainsi que de collègues persuadés qu'il reprendra la compétition. En revanche, Lane Scott, l'ami paralysé de Brady, reflète une réalité plus violente de la condition d'accidenté. Entouré par ces regards divergents, Brady se renferme, hésite, apparaît dérouter. Son progressif renoncement, ainsi que l'acceptation d'un autre futur, est restitué avec attention et délicatesse. Deux répliques situées en début et en fin de film

mettent en lumière cette évolution : s'il fallait auparavant « chevaucher la douleur », il est maintenant nécessaire « d'apprendre à lâcher prise ».

## Mutisme et sensorialité

Brady incarne un jeune homme mutique aux réactions minimalistes. Pour cerner au plus près ce personnage, le film prend la forme d'un microcosme sensoriel situé au cœur de la réserve. Des atmosphères souvent crépusculaires et nocturnes bordent la lente mutation de Brady, et les sons du quotidien, proches de la perception du cowboy, résonnent plus fortement à l'oreille. C'est une esthétique de l'intime, refusant le spectaculaire, qui est ainsi prônée.

À la brutalité du rapport aux montures durant les séances de rodéo répond la communication secrète entre l'homme et l'animal lors des chevauchées nocturnes. De fait, le long-métrage défie les stéréotypes de genre attachés à ce milieu. Entre Lilly qui découpe ses soutiens-gorge ou Brady qui approche sans violence les chevaux, les personnages se distancient des poncifs masculins ou féminins et présentent des comportements plus singuliers. L'esthétique et l'écriture du film aident en vérité à déconstruire le mythe de la virilité attenante au cowboy invitant en regard à la douceur et l'onirisme.

# Invasion Los Angeles

—  
**de John Carpenter**

États-Unis | 1988 | couleur | 1h33 |  
VOSTF

Dans l'Amérique des années 1980, un homme solitaire en quête de travail, John Nada, trouve refuge dans un campement en marge de Los Angeles. Là, il remarque des phénomènes étranges. La chaîne de télévision locale est régulièrement piratée par des messages d'avertissement. Quant à l'église voisine, elle abrite un réseau de conspirateurs projetant de distribuer d'étranges lunettes de soleil. Alors que John tente d'en savoir plus, le campement et l'église sont attaqués par les forces de l'ordre. L'homme s'enfuit en dérochant une paire de lunettes. Avec ces dernières, il découvre avec effroi une toute autre réalité.

—  
**Le jeu des apparences**

*Invasion Los Angeles* débute sur le mode de la chronique sociale avant de virer au film de genre. Inspiré d'une nouvelle de Ray Faraday Nelson, le récit s'appuie sur un ressort courant de la science-fiction, l'invasion de la Terre par des extraterrestres capables de dissimuler leur apparence. Après la découverte de ces êtres paranormaux, John Nada, qu'incarne le catcheur Roddy Piper, passe du statut de simple chômeur à véritable héros de film d'action. Le renversement suscité par la révélation d'une autre réalité se répercute donc sur la forme du film, qui présente plusieurs moyens de crypter les données visuelles et mêle la peinture sociale aux codes de la série B.

Lorsque John revêt les fameuses lunettes noires, la perception du monde s'inverse, passant de la couleur au noir et blanc pour dévoiler, à la manière d'une radiographie surréelle, le terrible faciès squelettique des envahisseurs, ainsi que les messages de contrôle dissimulés sous les images médiatiques. La dualité qui envahit le film est enrichie par des touches d'humour noir, des scènes d'affrontement spectaculaires, ou encore la partition originale composée par le réalisateur, un alliage de blues et de musique électronique qui instille peu à peu de la tension au récit.

—  
**Croire ou ne pas croire**

De manière symbolique, c'est l'église épiscopale du coin qui abrite les résistants au système, ceux souhaitant briser l'illusion imposée par les envahisseurs. Le thème de la foi christique, récurrent chez John Carpenter, suggère une hésitation entre le besoin de croire ou de ne pas croire aux réalités présentes. Au début du film, John Nada affirme qu'il croit au rêve américain, à la possibilité d'ascension au sein de l'échelle sociale. L'un des membres du campement, Frank Armitage, un ouvrier noir joué par Keith David, réfute cet idéalisme. Plus tard, les positions s'inversent tandis que John exige de Frank qu'il porte les lunettes pour croire à l'impossible. Dans cette parabole sur la foi, il s'agira jusqu'au bout de

rejeter un premier niveau de réalité et de surmonter les apparences, quitte à perdre le confort d'un monde illusoire, celui entretenu par les symboles de la consommation de masse et des médias.

—  
**L'Amérique des opprimés**

Difficile de ne pas entrevoir une forte dimension critique et sociale dans ce long-métrage, qui peut faire écho aux crises économiques vécues par les États-Unis durant les années 1980. Le mode du film de genre et le jeu sur les apparences exacerbent le discours sur les oppressions de classe en démontrant le pouvoir fallacieux des industries capitalistes, la télévision en premier lieu, et la violence des différences entre riches et pauvres. En outre, un troisième genre, celui du buddy movie, ouvre indirectement le sujet à des enjeux plus raciaux, propres au contraste entre John et Frank. Les deux hommes sont d'abord dans une opposition radicale, jusqu'à lutter longuement, avant d'affronter, à égalité, la société fallacieuse. Ce corps-à-corps brutal représente à vrai dire la dimension fortement cathartique, et par-là réjouissante, du long-métrage : la démonstration se fait à travers le portrait d'une société entre deux pôles, et le passage en force des héros pour faire tomber les envahisseurs.

---

## Programmation





---

## Les Cinémas Indépendants Parisiens

Depuis 1992, l'association Cinémas Indépendants Parisiens fédère les salles de cinéma indépendantes, promeut leur richesse culturelle auprès de tous les publics et œuvre pour l'éducation aux images afin de défendre les films et les salles de cinéma dans toute leur diversité.

**Cinémas Indépendants Parisiens** 135, rue Saint-Martin 75004 Paris

**Contact** Emmanuelle Ligeró : [emmanuelle.ligero@cip-paris.fr](mailto:emmanuelle.ligero@cip-paris.fr)  
[www.cinemasindependantsparisiens.fr](http://www.cinemasindependantsparisiens.fr)

LES  
CINÉMAS  
INDÉPENDANTS  
PARISIENS