

LES CINÉMAS INDÉPENDANTS PARISIENS

2024
— 2025

Académie de Paris

Collège au cinéma


PRÉFET
DE LA RÉGION
D'ÎLE-DE-FRANCE
*Liberté
Égalité
Fraternité*




VILLE DE
PARIS


l'archipel
des lucioles
— réseau national —
d'éducation aux médias



Collège au cinéma

De la 6^e à la 3^e, 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 2 jours 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^e, 5^e, 4^e, 3^e, des collèges publics et privés sous contrat d'association.

Les inscriptions

Les inscriptions s'effectuent du **30 août au 13 septembre 2024 inclus**, via un formulaire en ligne à retrouver sur le site internet des Cinémas Indépendants Parisiens : www.cinemasindependantsparisiens.fr.

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.

Les engagements

L'engagement au dispositif est annuel et implique d'assister aux trois projections qui constituent un parcours artistique. Les enseignants s'engagent également à mener en classe un travail d'accompagnement pédagogique autour des films et plus largement du cinéma. Un formulaire bilan sera envoyé à l'ensemble des enseignants inscrits qui s'engagent à le remplir pour s'inscrire l'année suivante.

Les documents pédagogiques

Les élèves reçoivent un document de 4 pages édité par le Centre national du cinéma 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 lesquels 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 séance** 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 2024-2025 bénéficient d'une carte leur donnant accès tous les jours et à toutes les séances aux tarifs préférentiels de 5 € dans les cinémas indépendants partenaires et de 7,90 € dans les salles du réseau MK2.

Les formations destinées aux enseignants

Les formations, inscrites au Plan Académique de Formation, sont conçues et organisées par la coordination en collaboration avec la DAAC du Rectorat de Paris. La participation des enseignants aux différents temps de formation est vivement recommandée.

Formation sur les films au programme

- **Jeu**di 10 octobre matin
Film du 1^{er} trimestre pour les enseignants de 6^e/5^e
- **Jeu**di 10 octobre après-midi
Film du 1^{er} trimestre pour les enseignants de 4^e/3^e
- **Jeu**di 12 décembre matin
Film du 2^e trimestre pour les enseignants de 6^e/5^e
- **Jeu**di 12 décembre après-midi
Film du 2^e trimestre pour les enseignants de 4^e/3^e
- **Février 2025**
Films du 3^e trimestre

Nouveauté : Ateliers de pratique artistique, de réflexion et de partage d'expérience

- **Jeu**di 17 octobre matin
pour les enseignants de 6^e/5^e
- **Jeu**di 17 octobre après-midi
pour les enseignants de 4^e/3^e

Les inscriptions aux formations font l'objet d'une inscription individuelle par l'enseignant demandeur sur SOFIA du **30 août au 13 septembre 2024**, validation obligatoire du chef d'établissement du 14 septembre au 21 septembre.

Renseignements

Cinémas Indépendants Parisiens

Coordination Collège au cinéma – Académie de Paris

Déléguée générale

Amandine Larue
amandine.larue@cip-paris.fr

Chargée de coordination

Emmanuelle Ligero
emmanuelle.ligero@cip-paris.fr

Assistant coordination

Pablo De Freitas
pablo.defreitas@cip-paris.fr

Directeur administratif

Laurent Gilbert
laurent.gilbert@cip-paris.fr

Rectorat de Paris

Délégation académique aux arts et à la culture
ce.daac@ac-paris.fr

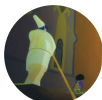
Programmation

Classes 6^e — 5^e



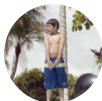
1^{er} trimestre
Frankenstein
de James Whale

États-Unis | 1931 | noir et blanc | 1h10 | VOSTF



2^e trimestre
Le Tableau
de Jean-François Laguionie

France | 2011 | animation | couleur | 1h16 | VF |



3^e trimestre
Gente de bien
de Franco Lolli

Colombie | 2015 | couleur | 1h27 | VOSTF

Classes 4^e — 3^e



1^{er} trimestre
Gagarine
de Fanny Liatard et Jérémy Trouilh

France | 2021 | couleur | 1h38 | VF |



2^e trimestre
Fenêtre sur cour
de Alfred Hitchcock

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



3^e trimestre
Woman at war
de Benedikt Erlingsson

Islande, France, Ukraine | 2018 | couleur | 1h41 | VOSTF

2024 — 2025



La programmation est présentée dans les pages suivantes par **Clément Coliaux, critique, vidéaste et technicien du cinéma.**

En parallèle d'études à l'ENS Louis-Lumière, qui lui permettront d'occuper le poste d'assistant-caméra sur des tournages de longs-métrages ou de séries, il commence à écrire pour la revue Tsunami, puis rejoint la rédaction de Critikat en 2022.

Il œuvre depuis 2020 à la revue vidéo Prisme Cinéma. Nommé au prix Jeune Critique du Syndicat de la Critique, il collabore également avec Libération depuis 2024.

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 seront envoyées par mail aux enseignants inscrits au dispositif et téléchargeables sur le site des Cinémas Indépendants Parisiens dès le mois d'octobre 2024.

Inscriptions dans la limite des places disponibles.

Ateliers courts

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

Rencontres professionnelles en partenariat avec la CST

Commission Supérieure Technique de l'Image et du Son
2h en classe autour de la découverte des métiers du cinéma avec un professionnel.

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.

Découverte de festivals de cinéma

Paris International Fantastic Film Festival au Max Linder Panorama, Carrefour de l'animation au Forum des Images, Festival de cinéma péruvien de Paris au cinéma Le Lincoln.

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



Frankenstein

—
de James Whale

— États-Unis | 1931 | noir et blanc | 1h10 | VOSTF

Dans leur repaire au fin fond des Alpes bavaises, Henry Frankenstein et son assistant bossu œuvrent secrètement à un projet hors du commun : réanimer un corps inerte, rapiécé à partir de cadavres sortis de tombes fraîchement creusées ou recueillis sur la potence. Malgré les avertissements, Frankenstein expose son expérience à la foudre et donne vie à une Créature inquiétante, mutique et primitive mais douée d'une force surhumaine.

—
Persécutée par le bossu, elle s'enfuit bientôt de sa géôle et gagne la bourgade la plus proche en laissant derrière elle plusieurs victimes, y compris une petite fille qu'elle noie involontairement. Les villageois, équipés de torches et fusils, ne tardent pas à partir en chasse du monstre.

—
Horreur gothique

Classique absolu du genre, *Frankenstein* participa, avec *Dracula* (1931) et *La Momie* (1932), à faire la renommée de la série de films d'épouvante des « Universal Monsters ». Le film de James Whale constitue un parfait exemple des codes de l'horreur gothique, tirés pour beaucoup de la littérature et en particulier de l'œuvre originale de Mary Shelley : cadre exotique, souvent situé au fin fond de l'Europe, personnages bourgeois, décors sombres et biscornus, et, bien sûr, une créature maléfique.

Déployant tout le savoir-faire hollywoodien (fonds projetés, décors en studio, maquillages élaborés) pour porter le récit à l'écran, *Frankenstein* s'empare également de l'esthétique caractéristique du mouvement expressionniste allemand (façonné par des cinéastes comme Fritz Lang ou Robert Wiene) pour générer son inquiétante atmosphère. Ainsi, la profondeur des décors peints présente une géométrie impossible, tandis que la lumière sculpte des zones d'obscurités et des ombres menaçantes.

—
L'héritage de la Créature

Construite autour de la lumière, la découverte de l'apparence du monstre fonctionne ainsi par une double révélation : l'éclairage dévoile d'abord sa nuque et le clou planté dans son cou, avant que la Créature se retourne et que son visage blafard apparaisse au milieu des ténébres. La silhouette dégingandée de Boris Karloff entrera dans l'histoire du cinéma, au même titre que la séquence où, ivre de pouvoir, le scientifique déclare que sa création est « *en vie !* ». Du fait de son impact, *Frankenstein* engendra rapidement un tas de suites et *remakes* en tous genres, notamment sous l'égide de la Universal ou au cours des années 1950 par les productions Hammer. La franchise constitue donc, comme la Créature, un gigantesque patchwork, représentatif du fonctionnement des studios

hollywoodiens (d'autant plus aujourd'hui à l'heure de l'intelligence artificielle) recyclant régulièrement les mêmes histoires et personnages.

—
Monstruosité

Construite à partir du cerveau d'un tueur et physiquement repoussante, la Créature de Frankenstein semble prédestinée à la violence. Néanmoins, c'est surtout la haine du bossu qui la pousse à commettre ses premiers meurtres. C'est ensuite par ignorance qu'elle conduit la fillette à la noyade, et la foule s'empresse de partir à ses trousses sans essayer de la comprendre. Il s'agit donc moins de génétique que d'éducation, Frankenstein proposant ainsi un plaidoyer en faveur de l'écoute et de l'ouverture d'esprit.



La Créature, qui révèle même une certaine innocence auprès de la fillette, semble finalement moins contre-nature que l'expérience qui l'a vue naître. Dès le début du film, la quête du docteur Frankenstein est pavée de symboles funestes : plusieurs crânes sont présents dans les premières séquences, et une statue de la faucheuse semble penchée sur la sombre besogne du savant lorsqu'il détère un cadavre. Le « monstre » n'est donc pas tant la pauvre Créature, jetée en pâture à un monde hostile et inconnu, que Frankenstein lui-même, qui, aveuglé par son ambition, joue à être Dieu.

2^e trimestre



Le Tableau

de Jean-François Laguionie

France | 2011 | animation | couleur | 1h16 | VF |  

Les personnages d'un tableau se trouvent plongés en plein désarroi : leur peintre a disparu avant d'avoir achevé son œuvre. Les Toupins, les seuls à être entièrement terminés, voient d'un mauvais œil que les Pafinis, à qui il manque quelques traits, ou les Reufs, toujours à l'état d'esquisse, n'aient pas toutes leurs couleurs. Lola, jeune Pafinie rêveuse, décide de retrouver le peintre et embarque un Toupin amoureux et un Reuf renfrogné dans un voyage au-delà des bordures du tableau : sans le savoir, ils atterrissent dans l'atelier du peintre, et poursuivront de toile en toile leur quête pour retrouver le grand manitou.

Exploration picturale

Jean-François Laguionie prend à bras le corps les origines picturales du cinéma d'animation en choisissant le tableau comme théâtre du film, qui fait presque office d'initiation à la peinture du début du XX^e siècle : les couleurs vives du premier tableau s'inscrivent dans le mouvement fauviste et le nu féminin arbore les traits d'un Modigliani, tandis que les vêtements en forme de mosaïques chamarrées de la séquence finale évoquent le travail des peintres cubistes. Grâce aux textures de l'animation par ordinateur, toutes ces inspirations se mêlent dans l'œuvre protéiforme d'un même peintre ; à l'image de la fanfare vénitienne qui voit danser dans une

même farandole des personnages hétéroclites, chaque tableau renferme son harmonie de couleurs, de formes et de figures, incarnant les états d'âme du peintre à différents moments de sa vie.

Peinture sociale

Le travail du peintre s'avère déterminant pour les habitants du tableau, puisqu'il conditionne leur place dans la société. À travers cette métaphore, Laguionie dépeint une violente lutte des classes, où les Reufs font figure de minorité opprimée : ils sont rejetés à cause de leur apparence, ce qui renvoie à la fois à une forme de racisme (il leur manque les bonnes « couleurs ») et de mépris de classe (encore au stade d'esquisse, ils ne portent pas d'habits chatoyants comme les Toupins). Le film incarne d'ailleurs, à nouveau par une analogie avec la peinture, l'idée d'une population « invisibilisée » : grâce à leurs traits indéfinis, ils peuvent se fondre dans le décor et s'infiltrer dans le château.

Subissant eux-mêmes le mépris des Toupins, plusieurs Pafinis rejettent à leur tour la faute sur les Reufs. Préjugés et crainte de l'inconnu feront obstacle tout au long du film : Lola devra braver la Forêt maudite, dont toute la population se tient éloignée par peur de ce qu'elle pourrait renfermer, et croisera la route, dans une autre peinture, de deux armées s'affrontant uniquement

à cause de la différence de couleur de leurs uniformes.

Émancipation

Au sommet de la pyramide sociale se trouve le Grand Chandelier – dont l'apparence rend hommage au souverain du Roi et l'oiseau de Paul Grimault, producteur des premiers courts-métrages de Laguionie –, qui se repaît de la situation de crise pour asseoir son autorité. Sa prise de parole démagogique, qui en appelle à un ordre « naturel » pour justifier une politique xénophobe, n'est pas sans rappeler de nombreux discours actuels. Il réaffirme une forme de déterminisme, subi par tous les personnages du film : les soldats sont forcés de combattre, l'autoportrait de l'artiste est condamné à partager l'humeur massacrante de son modèle, et même l'un des habitants du tableau vénitien souffre de devoir danser jour après jour dans un éternel carnaval. Plutôt que du peintre, dont ils parlent presque comme d'un dieu, la liberté des personnages viendra finalement de leur propre chef : après avoir mis la main sur des tubes de peinture, ils entreprennent de se « terminer » eux-mêmes. Rendus à leur libre arbitre, ils peuvent laisser de côté leur despote. L'harmonie est restaurée : alors qu'on entendait durant le générique d'ouverture un orchestre en train de s'accorder, les personnages de musiciens jouent enfin de concert.

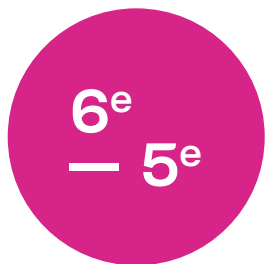
—
Programmation



—
Programmation



3^e trimestre



Gente de bien

—
de Franco Lolli

Colombie | 2015 | couleur |
1h27 | VOSTF

Eric, jeune colombien de dix ans, se voit confié à son père, Gabriel, lorsque sa mère n'est plus en mesure de subvenir à ses besoins. L'adaptation est difficile pour le garçon, qui a très peu connu son père et doit cohabiter avec lui dans une situation économique précaire. Alors que les deux s'approprient peu à peu, ils se voient invités par Maria Isabel, une bourgeoise qui emploie Gabriel pour des travaux de menuiserie, à venir partager ses vacances en famille dans une villa luxueuse. L'entente entre les deux groupes s'avère cependant difficile.

—
Une réalité sociale

Filmé en caméra épaulée dans les rues de Bogota, *Gente de bien* dresse un portrait cru des conditions de vie d'une classe désœuvrée, en adoptant le rythme de vie en dents-de-scie des personnages et en détaillant leurs lieux de vie dépouillés. La mise en scène semble parfois adopter une approche documentaire, notamment par quelques plans qui semblent attrapés sur le vif (la course de quads), tout en ménageant une dimension lyrique ou poétique (à l'image du panorama nocturne de la ville, zébré par un éclair, dans la première séquence).

Cette approche inscrit le film dans les pas du mouvement néoréaliste italien, attaché à une peinture sociale à la fois terre-à-terre et sensible : l'épisode de

la chienne emmenée par erreur par la fourrière évoque directement *Umberto D.* (1952) de Vittorio De Sica, l'un des films emblématiques du genre, dont le personnage cherche, comme Gabriel, un équilibre entre dignité et nécessité. De la même manière qu'*Umberto*, obligé de faire la manche, refusait *in extremis* l'aumône, le père d'Eric décline finalement le travail que Maria Isabel lui confie par charité.

—
La fracture

La relation conflictuelle entre Eric, Gabriel et Maria Isabel témoigne des importantes disparités entre leurs deux situations économiques. Leur réunion dans la villa, qui devrait constituer un moment de communion, va en réalité répliquer cette fracture à une échelle plus réduite : bien que la maison semble spacieuse, le père et son fils sont logés à l'écart, dans un cagibi rappelant leur appartement exigü. Presque pour sauver les apparences, Gabriel se voit confié une mission de menuiserie qui apparaît inutile ; malgré l'amabilité de Maria Isabel, elle semble obligée de justifier la présence de cet « autre » en le mettant au travail, ce qui le tient isolé des vacanciers bourgeois qui profitent de leur temps libre. Même durant les festivités, père et fils sont maintenus à l'écart, cadrés dans un plan qui les sépare du reste du groupe. La greffe ne prend pas, et Gabriel finira par quitter la maison, laissant Eric derrière lui le

temps des fêtes – ce qui ne plaira pas à toute la famille de l'hôte.

—
À hauteur d'enfant



L'essentiel du film est vu à travers les yeux du garçon, pris entre les problèmes de ses parents et ses propres impératifs (se faire des amis, trouver des vêtements qui lui conviennent, etc.). Les jeux d'enfants, les bavardages anodins sous la tente ou les disputes d'Eric avec le fils de Maria Isabel occupent une part aussi importante de l'intrigue que les questionnements de Gabriel. *Gente de bien* entend ainsi dresser un portrait réaliste d'une enfance sous le seuil de pauvreté, balançant un amusement propre à la jeunesse et les répercussions des contraintes matérielles héritées de ses parents.

La scène dans laquelle Eric dérobe quelques billets en témoigne : la transgression de l'enfant recouvre en vérité des tensions plus profondes. Bien que Maria Isabel explique au garçon que « c'est un problème d'adultes », ces deux univers se révèlent poreux. Alors qu'Eric joue avec les autres enfants dans la piscine de la villa, il se retrouve vite ostracisé par ses camarades. Même à hauteur d'enfant, les tensions sociales peuvent s'avérer bien cruelles.



Gagarine

de Fanny Liatard
et Jérémy Trouilh

France | 2021 | couleur | 1h38 |
VF |  

En attendant sa démolition programmée, la cité HLM Gagarine d'Ivry-sur-Seine est laissée à l'abandon : les ascenseurs ne fonctionnent plus, le système électrique défaille... Si certains habitants sont résignés, Youri, un adolescent fasciné par l'exploration spatiale, rivalise d'ingéniosité pour remettre les tours en état et empêcher leur destruction. Malgré ses efforts, l'évacuation débute et Youri reste seul dans la cité. Il se bâtit un microcosme dans les profondeurs d'une tour, mais cette bulle ne tiendra pas longtemps une fois la destruction commencée...

La déception dans les murs

Dès les images d'archive de l'inauguration de Gagarine en introduction, le spectre du cosmonaute qui donne son nom à la cité (et son prénom au personnage principal) plane sur les tours HLM. Habités par cet horizon spatial, Fanny Liatard et Jérémy Trouilh offrent un regard neuf sur les paysages de banlieue : lorsqu'elles se dévoilent au lever du soleil, les façades ordonnées, leurs architectures géométriques et formes abstraites, apparaissent semblables à la carlingue d'une fusée.

Cette part de rêverie contraste avec l'âpre réalité de la vie des habitants, obligés de bientôt quitter leur « vaisseau ». Gagarine porte ainsi en elle, dans son nom et ses murs, les espoirs déçus de sa création. L'idéal de modernité, inscrit dans le parallèle avec la

conquête spatiale, de lotissements en béton abordables et accueillants semble désormais lointain et inaccessible.

La vie de la cité

Pour ce qu'il propose d'évasion, *Gagarine* ne manque cependant pas de s'intéresser à la vie interne de la cité. Le film prend le temps d'observer les différents habitants, comme Youri scrutant les alentours à travers son télescope. Se dessine alors une symphonie de Gagarine, à l'image de la séquence où, sur les toits, l'adolescent entend les murmures des étages s'échapper des aérations. Ces lieux et individus différents sont d'ailleurs reliés par un ample mouvement qui traverse le décor, dessinant une continuité entre chacun des habitants.

Gagarine prend ainsi le contrepied des stéréotypes entourant les banlieues, trop souvent dépeintes comme des terrains d'exclusion laissés à l'abandon par ceux-là même qui les occupent. Plusieurs séquences, comme celle où la foule assiste à une éclipse solaire, insistent au contraire sur des modalités de cohabitation : entraide, enthousiasme, volontarisme. Délaissés – voire menacés – par les pouvoirs publics, dissimulant derrière le masque de la bureaucratie un désintérêt des populations périphériques, les habitants de la cité travaillent activement

et collectivement à l'entretien d'un lieu pleinement investi.

Ailleurs – chez soi

Cette question du territoire se trouve au cœur de *Gagarine*. Bien que la cité ait été conçue comme une terre d'accueil par défaut pour la population défavorisée qui l'habite, cette dernière se l'est réappropriée. Elle fait dès lors face à un dilemme : continuer à défendre cet espace imposé devenu familier, ou partir chercher un nouveau foyer. De même pour Diana, jeune fille rom vivant dans un campement voisin, qui finira par devoir quitter les lieux. Youri, quant à lui, s'oppose coûte-que-coûte à ce relogement forcé, préférant poursuivre jusqu'au bout ses travaux pour transformer la cité.

La capsule qu'il construit dans ses profondeurs constitue l'ultime représentation de cet idéal d'un lieu façonné par ses habitants. Il parvient, dans les tours en ruine, à bâtir un système autosuffisant digne d'une navette spatiale. Creusant à travers les cloisons, c'est donc au sein de son foyer que Youri peut accomplir son rêve d'ailleurs : ses nouveaux quartiers représentent enfin un environnement accueillant, avec ses forêts miniatures (le riche potager) et sa propre voie lactée, formée par un mur troué de rais de lumière. *Gagarine* aurait donc bien pu abriter une vie diverse et luxuriante, pour peu qu'on en ait donné les moyens à ceux qui l'occupent.

—
Programmation



—
Programmation





Fenêtre sur cour

de Alfred Hitchcock

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

Bloqué dans son appartement en pleine canicule à cause d'une blessure à la jambe, le photographe L.B. Jeffries passe sa convalescence à observer les aléas du voisinage depuis sa fenêtre et à repousser les propositions de mariage de son amante Lisa. Un soir, un cri perçant l'obscurité et les allers-retours suspicieux de son voisin Thorwald intriguent Jeff. Le lendemain matin, Mme Thorwald a disparu de l'appartement sans laisser de trace. Un doute naît alors dans l'esprit de Jeff et Lisa : et si Thorwald avait tué sa femme ?

La caméra d'Hitchcock

Maître absolu de l'époque classique américaine, Alfred Hitchcock n'a pas son pareil pour diriger le regard du spectateur par la précision des mouvements de caméra et du découpage. Cette virtuosité transparait dès l'introduction du film, qui présente en un seul plan le cadre de l'intrigue en détaillant chacun des appartements visibles depuis la fenêtre jusqu'à remonter jusqu'au visage de Jeff, point d'ancrage de tout le récit. Le plan se poursuit ensuite pour montrer l'intérieur, livrant grâce au décor toutes les informations nécessaires pour connaître le personnage de James Stewart.

Cette science du regard sera garante du suspense à l'œuvre dans le reste du film, disséminant les indices nécessaires à la résolution de l'intrigue. Hitchcock va même dévoiler certains

éléments à l'insu de ses personnages pour accroître la tension chez le spectateur qui se trouve, comme Jeff lorsque Lisa est en danger, en position d'observateur impuissant.

Un dispositif cinématographique

Ce parallèle se trouve au cœur de *Fenêtre sur cour*, qui fait presque de Jeff, à mi-chemin entre le monde de la fiction et celui du public, un prolongement du regard du spectateur. Tous deux partagent la contrainte d'un fauteuil qu'ils ne peuvent pas quitter, et vont donc devoir déchiffrer le monde à partir d'un point de vue unique et parcellaire, caché dans la pénombre. Dès le lever de rideau inaugural, le film tisse une analogie avec le dispositif cinématographique : la présentation des voisins ressemble à un générique présentant les différents acteurs d'un film qui, chacun depuis leur petite lucarne (semblable à des écrans de cinéma ou des scènes de théâtre sans quatrième mur), jouent leurs rôles à la vue de tous.

Le geste du personnage saisissant son appareil photo pour « cadrer » au mieux l'action correspond à celui du cinéaste. Par le passé, Hitchcock (qui ne manque pas ici d'apparaître dans l'un de ses célèbres caméos) avait déjà procédé par des analogies similaires, qu'il s'agisse des coups de couteau dans *Psychose* (1960) qui occasionnaient des coupes dans le montage ou

du héros de *Sueurs froides* (1958) poursuivant pendant tout le film l'image idéalisée d'une femme.

Voyeurisme

Par ces jeux de caméras et de mise en abyme, Hitchcock problématise la question du regard. Au fil de l'intrigue, Jeff développe une véritable obsession pour le désir d'en voir davantage. Comme les personnages masculins de *Psychose* et *Sueurs froides*, Jeff se trouve en position de voyeur, s'introduisant dans la vie privée de ses voisins. Bloqué dans sa chaise roulante, il ne peut que se tourner vers l'extérieur pour trouver des distractions. Un plan met d'ailleurs côte-à-côte les deux foyers de désir de Jeff : à gauche se trouve la fenêtre de la meurtrière, et à droite celle du potentiel meurtrier.

Le film expose ainsi la dimension malsaine du regard de son protagoniste, plus intéressé par ce qui se déroule chez les autres que par Lisa à ses côtés. Hitchcock joue avec les limites de ce qu'il était possible de montrer à l'époque du film pour alimenter sa frustration – notamment avec le jeune couple passionné masqué par des rideaux tirés. C'est la dimension perverse du cinéma d'Hitchcock : le cinéaste s'amuse, comme avec son personnage, de l'envie de son spectateur d'avoir accès à des images toujours plus sensationnelles.



Woman at war

—
de **Benedikt Erlingsson**

Islande, France, Ukraine | 2018 | couleur | 1h41 | VOSTF

Halla, cinquantenaire islandaise solitaire, agit secrètement contre le développement des industries polluantes en perturbant régulièrement les lignes électriques qui les alimentent. Au fil des sabotages, l'affaire attire de plus en plus d'attention, jusqu'à agiter toute l'île. Alors que l'étau se resserre autour d'elle, Halla reçoit enfin une réponse favorable à une demande d'adoption, et va donc devoir concilier ces deux horizons.

—
Mélange des genres

La première séquence, dans laquelle Halla crée un court-circuit sur une ligne à haute tension, pose d'emblée le ton particulier du film. La minutie du processus et la gravité des enjeux détonnent dans les gigantesques steppes islandaises : les environs semblent indifférents à la présence de la petite silhouette affairée, ce qui confère à la scène un humour proche du burlesque. Ce mélange des genres constitue l'une des caractéristiques du cinéma de Benedikt Erlingsson, dont le ton, parfois surprenamment léger, apporte un contrepoint au sérieux stéréotypé de nombreux films centrés sur les problématiques écologiques. Le générique de *Woman at War* témoigne ainsi d'influences multiples : on reconnaît d'abord, par l'utilisation du format horizontal, un plan typique du western, avant que la caméra ne dévoile un orchestre jouant « en direct » la musique

du film, et fasse basculer la scène dans la comédie absurde.

—
De l'engagement

La dimension parfois improvisée de l'activisme d'Halla participe à dépeindre la réalité humaine de son combat. Cherchant à transfigurer un sentiment de révolte en gestes concrets, Halla entreprend de s'opposer, comme David face à Goliath, à tout un système industriel et capitaliste dont l'ampleur dépasse les dégâts qu'elle parvient à occasionner. On peut même voir, dans les larges plans où l'islandaise apparaît au milieu de la nature, un écho à la figure de Don Quichotte, avec les gigantesques pylônes en guise de moulins à vent.

Parmi ces ennemis insaisissables, les membres du gouvernement islandais apparaissent principalement comme des communicants (par exemple dans la séquence amusante où le président explique l'histoire du pays par comparaison avec des œuvres de la culture populaire). La démarche sincère et désintéressée d'Halla est ainsi vite déformée et raillée par ceux qu'elle prend pour cible, témoignant de la difficulté à transmettre un message écologiste. On apprend d'ailleurs au détour d'une prise de parole que les usines utilisent du fuel pour continuer à fonctionner lors des coupures de courant, ajoutant à la complexité du problème.

—
Rapport à la nature

Un long plan témoigne de l'urgence de l'enjeu climatique et du regard du film sur le sujet : face à des images de désastres à la télévision, Halla esquisse quelques mouvements de yoga, avant de recevoir l'appel décisif confirmant la possibilité d'adoption. Les échelles mondiales et intimes se rejoignent alors, et Halla va devoir conjuguer ces deux impératifs contraires (faire don de soi pour une cause capitale et veiller à ses propres désirs) durant tout le reste du film. L'un de ses rituels, consistant à s'allonger contre le sol avant ou après un sabotage, illustre d'ailleurs la connexion personnelle qu'elle entretient avec le paysage islandais.

Ce lien profond ressurgit également dans la présence des musiciens à l'écran. Ce qui sert d'abord un gag récurrent (leurs apparitions précèdent ou commentent de façon humoristique l'action à l'écran) prend peu à peu une dimension plus mystique et mélancolique : le groupe de chanteuses traditionnelles fait presque office de chœur exprimant la voix du territoire. Leur complainte accompagne la fin du film, quand une inondation oblige les passagers du bus à poursuivre leur chemin à pied à travers la rivière en crue. La mission d'Halla paraît plus importante que jamais : sa fille adoptive tient hors de l'eau sur ses épaules, mais pour combien de temps ?

—
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.

LES
CINÉMAS
INDÉPENDANTS
PARISIENS

Cinémas Indépendants Parisiens 135, rue Saint-Martin 75004 Paris

Contact Emmanuelle Ligeró : emmanuelle.ligero@cip-paris.fr

www.cinemasindependantsparisiens.fr