



Fiches techniques	1
Cinéastes	2
Cinémas différents	
Techniques	4
Une place aux hasards	
Découpages narratifs	6
Personnages	8
Une valse de singularités	
Récits	9
Microhistoires	
Lieux	10
Espaces publics et subjectivités	
Mise en scène	12
À l'échelle	
Séquence	14
L'intrigue dans le décor	
Figure	16
Les corps nus (ou presque)	
Son	18
Territoires sonores	
Ouverture	19
Pouvoir lire	
Document	20
Points de vue sur la ville	

● Rédactrice du dossier

Lucie Garçon collabore à la revue *Débordements*, ainsi qu'à des catalogues d'expositions. Après avoir enseigné le cinéma et l'analyse des arts visuels à l'université pendant dix ans, elle s'est tournée vers l'action culturelle auprès des salles de cinéma en collaboration avec l'ADRC, ou encore avec l'association De la suite dans les images (Hauts-de-France). Elle anime des cycles de projections de films sur l'art, ainsi que des séances d'éducation à l'image dans le cadre des dispositifs *Collège au cinéma* et *Lycéens et Apprentis au cinéma*.

● Rédactrice en chef

Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles*, Amélie Dubois est formatrice, intervenante et rédactrice de documents pédagogiques pour les dispositifs *Lycéens et Apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et *École et cinéma*. Elle a été sélectionneuse pour la Semaine de la Critique à Cannes et pour le festival de cinéma EntreVues de Belfort. Elle écrit pour la revue *Bref* et le site Upopi (Université Populaire des Images) en collaboration avec CICLIC.

Fiches techniques

HAMMAM

1991 | France | 9 min

Réalisation et scénario

Florence Miailhe

Image

Frank Nourisson

Montage

Natalie Perrey

Son

Fabienne Sacareau

Production

Paris Plage Productions

Format

1.66, couleur

Deux jeunes femmes entrent pour la première fois dans un hammam. Elles se dévêtent et suivent le parcours labyrinthique auquel invitent les lieux, des vestiaires aux espaces de détente, en passant par les salles de massage, les bassins et les douches. Partout des femmes, affairées aux soins de leurs corps, discutent et s'entraident paisiblement.

TAXI WALA

2007 | France | 16 min

Réalisation et scénario

Lola Frederich

Image

Claire Mathon

Son

Sophie Laloy

Montage

Thomas Marchand

Interprétation

Carlo Brandt

Kamaljeet Kaur

Production

Château-Rouge Production

Format

1.85, couleur

Il fait encore nuit. Taciturne, un chauffeur de taxi roule sur le périphérique. Une femme d'origine sud-asiatique monte dans son véhicule. Arrivée à destination, elle ne reconnaît pas les lieux. La communication est difficile : elle parle très peu français. Le chauffeur erre toute la matinée autour des rues qu'elle a indiquées, dans le quartier de la Goutte-d'Or... sans succès.

CONTE DE QUARTIER

2006 | France, Canada | 15 min

Réalisation et image

Florence Miailhe

Scénario

Florence Miailhe, Marie Desplechin

Montage

Fabrice Gérardi

Décor

Viola Lecuyer

Musique

Denis Colin

Son

Olivier Calvert

Production

Les Films de l'Arlequin

Format

1.66, couleur

Dans un quartier animé, une poupée perdue attire les attentions successives d'un grutier, d'un tigre évadé de sa cage, puis d'un malfaiteur qui l'utilise pour y cacher un coffret au contenu énigmatique. Un petit garçon la repère et la prend en affection. En sortant de l'école, il se précipite vers elle, mais le malfaiteur entend bien la récupérer. Toute une communauté de personnages est alors entraînée dans une course poursuite, puis un combat à mains nues. Le malfaiteur est dévoré par un monstre aquatique et le reste du groupe se rassemble sur la péniche où vivent l'écolier et sa mère, avant de lever l'ancre.

TRAVERSÉES

2014 | France | 8 min

Réalisation et scénario

Antoine Danis

Image

Alexandre Légise

Son

Kévin Simon, Jérôme Petit, Myriam René,

Romuald Testier

Musique

Jean-Luc Cappozzo

Montage

Solveig Risacher, Virginie Véricourt

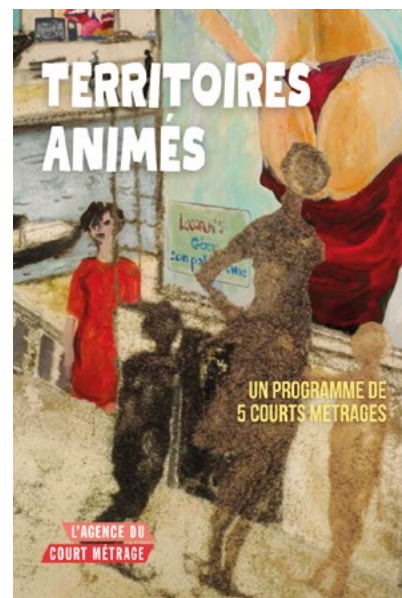
Production

GREC (Groupe de recherches et d'essais cinématographiques)

Format

1.85, couleur

Jeunes et moins jeunes, grands débutants ou sportifs de haut niveau passent un moment sur la glace d'une patinoire. Ils sautent, tournent, glissent et parfois chutent. Certains viennent pour s'entraîner, d'autres pour passer un moment convivial, certains pour impressionner la galerie, d'autres pour contempler le spectacle depuis les gradins.



Affiche française, 2023 © Agence du court métrage

AU PREMIER DIMANCHE D'AOÛT

2000 | France | 11 min

Réalisation, scénario et image

Florence Miailhe

Montage

Natalie Perrey

Musique

Denis Colin

Son

Claudine Nougaret, Anita Glodek

Production

Les Films de l'Arlequin

Format

1.66, couleur

Par une chaude nuit d'été, les habitants d'une campagne du sud de la France se rassemblent sur la place d'un village pour participer à un bal populaire. Ils vont et viennent entre la buvette et la piste de danse surmontée de fanions colorés. Quelques bribes de conversations se font entendre. Tandis que les morceaux s'enchaînent : musette, rock, tango, valse..., l'ambiance s'échauffe, puis devient fantasmagorique. À mesure que la foule se disperse, des spectres investissent la piste.

Cinéastes

Cinéma différents

VIDÉO
EN
LIGNE

Les trois cinéastes représentés dans ce programme n'ont pas de formation spécifique en cinéma. Tous ont en partage d'ancrer leurs démarches dans des préoccupations sociétales et d'accorder un soin à la dimension formelle, sinon plastique, de leurs propositions.

● Florence Mialhe

Née en 1956 à Paris, Florence Mialhe est la fille aînée de Jean et Mireille Mialhe, deux résistants français engagés en Haute-Garonne pendant la Deuxième Guerre mondiale. Sa mère, militante communiste issue d'une famille juive d'origine polonaise, était artiste peintre et illustratrice autodidacte. À la demande du Parti communiste français au début des années 1950, Mireille Mialhe a notamment réalisé une série de dessins en Algérie. Son travail a exercé une grande influence sur celui de Florence Mialhe, qui lui doit une part de sa sensibilité artistique, son sens de l'observation particulièrement aiguisé et son intérêt pour les cultures orientales (que l'on décèle dès *Hammam*).

Mialhe a découvert très jeune les films d'animation de Russie et d'Europe de l'Est : ceux de Youri Norstein ou encore de Jiří Trnka imprègnent son regard – plus que les dessins animés de l'hégémonique Walt Disney Company. Elle s'intéressera plus tard au travail que la cinéaste Caroline Leaf a développé au Canada à partir des années 1970 (sable et peinture sur verre). Lorsqu'elle entre à l'École nationale supérieure des arts décoratifs en spécialité gravure, Florence Mialhe rêve déjà de mettre ses œuvres en mouvement. Diplômée en 1980, elle exerce d'abord le métier de graphiste pour la presse tout en exposant son travail personnel. Elle nourrit le projet de publier un livre de sérigraphies lorsqu'elle rencontre Robert Lapoujade, lui-même graveur, mais aussi cinéaste d'animation. Avec les conseils et les encouragements de celui-ci, elle passe à la réalisation et conçoit son premier court métrage, au pastel sec : *Hammam*.

Florence Mialhe n'a pas suivi de formation spécialisée en cinéma, ce qui explique son approche originale de la conception et de la fabrique d'un film. Héritière d'une culture visuelle, où les peintres de la couleur – Van Gogh, Matisse, Gauguin... – figurent en bonne place, elle donne la primauté à la matière picturale, qu'il s'agisse de pastel, de peinture ou de sable : la narration ne doit pas s'imposer à elle, mais en émaner. Cet aspect de la démarche de la cinéaste s'exprime avec radicalité dans *Matières à rêver* (2009), film érotique sans scénario, où le mouvement des figures s'improvise au gré d'une



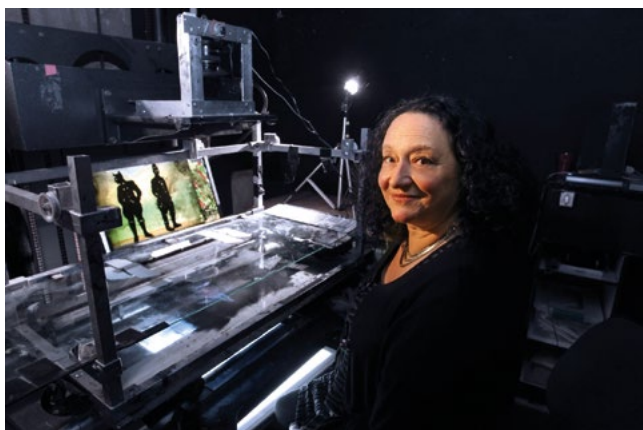
La Traversée (2021) © Gebeka Films

exploration sensuelle du matériau. Cette méthode, expérimentale à bien des égards, suppose de maintenir une grande proximité avec le médium, ainsi qu'une marge de manœuvre scénaristique à tous les stades de la réalisation. Très généreuse en trouvailles plastiques, elle n'entre pourtant pas dans les standards d'une production industrielle, qui exige bien souvent que l'on formule ses intentions à l'avance. C'est la raison pour laquelle Mialhe n'a réalisé, à ce jour, qu'un seul long métrage, *La Traversée* (2021). Cette fresque poétique relevant du conte, qui fait partie du dispositif *Lycéens et Apprentis au cinéma*, traite des migrations humaines.

La sensibilité très plastique de cette artiste n'a rendu que plus décisive sa rencontre avec Marie Desplechin, qui a co-écrit la plupart de ses films jusqu'à *La Traversée* (inclus). Dans toute leur complémentarité, l'une et l'autre ont su nouer un dialogue complice autour des mots et des images. Leur première collaboration correspond d'ailleurs à l'introduction du récit dans la filmographie de Mialhe, avec *Shéhérazade* (1995), inspiré des *Mille et une nuits*. Ce travail commun oscille ensuite entre l'univers du conte – avec *Histoire d'un prince devenu borgne et mendiant* (1996) – et le genre « portrait de lieu » – dont relevait *Hammam* – avec *Au premier dimanche d'août*, César du meilleur court métrage en 2000. Ces deux fondements du cinéma de Florence Mialhe, l'observation du réel d'une part et le merveilleux (voire le fantastique) de l'autre, se retrouvent mêlés dans le film central de ce programme : *Conte de quartier*. En 2015, Florence Mialhe reçoit le Cristal d'honneur du Festival international du film d'animation d'Annecy pour l'ensemble de sa carrière.

« Il existe un cinéma différent. [...] Le qualifier précisément est un tour de force que chacun réalise à sa manière : subjective, partielle, personnelle, la définition s'organise toujours par opposition, par comparaison, par réaction à un cinéma qui monopolise les écrans (petits et grands), les esprits, les mentalités et les cultures »

Laurent Mathieu, réalisateur et professeur de cinéma

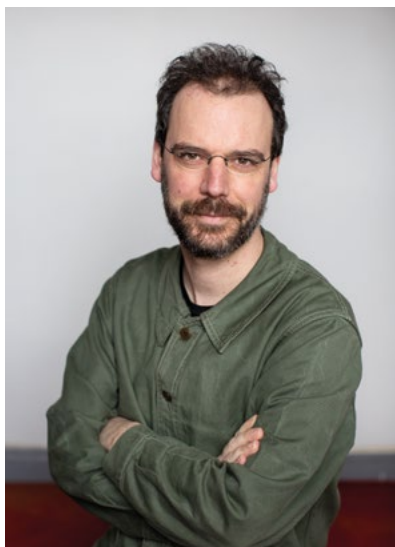


Florence Mialhe © DR

● Antoine Danis

D'abord professeur de lycée en sciences économiques, Antoine Danis a dirigé, parallèlement à son travail d'enseignant, un ciné-club bisontin consacré au documentaire de création [Encadré: Le documentaire de création], et s'est initié au montage. En 2011, il a monté *Le Bonheur des Dames* de Maya Larguet, ainsi que *Nuit de poussière* de Mohammad Ali Hazara. Il réalise ensuite deux courts métrages personnels produits par le GREC: *Traversées* puis *Nierika* (2016), un essai cinématographique sur la vision du paysage – le terme «nierika» désigne les tableaux tissés de fils des Huichols, peuple autochtone du Mexique. Avec son premier long métrage, *Athènes Rhapsodie* (2017), Danis prolonge son cheminement à la frontière entre documentaire et cinéma expérimental. Ce film décrit la ville d'Athènes aujourd'hui, en pleine crise sociale et politique, tout en laissant surgir son histoire antique et sa charge mythologique. Toujours soucieux de transmettre, Danis intervient au sein des Ateliers Médicis en faveur de la création artistique dans les banlieues. Il a mené dans ce cadre un projet d'art numérique basé sur le *datamoshing* (manipulation de vidéos par la modification de leurs paramètres d'encodage) avec l'école élémentaire de Scionzier en Haute-Savoie, qui a abouti à la réalisation d'un nouveau film expérimental, *La Fleur* (2023).

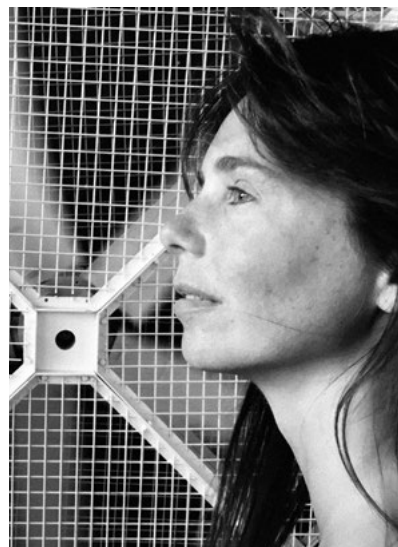
Antoine Danis © DR



● Lola Frederich

Après des études de lettres, Lola Frederich travaille comme assistante de réalisation sur plusieurs courts métrages – dont *L'Impatience* (2001) de Sébastien de Fonseca. Elle coréalise ensuite, avec Julien Sallé, un documentaire sur des femmes du quartier de la Goutte-d'Or, à Paris, qui suivent

Lola Frederich © DR



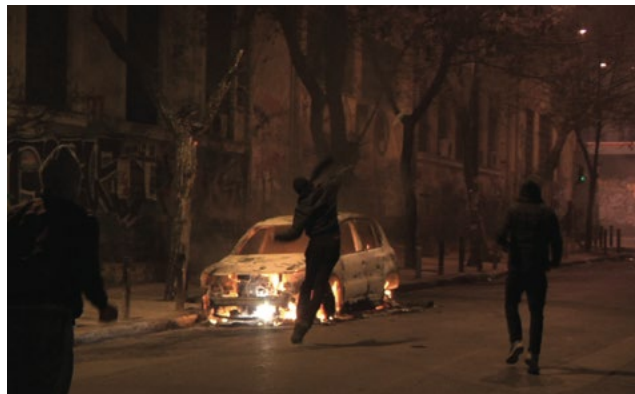
un processus d'alphabétisation: *Dans l'ombre d'une ville* (2005). C'est dans la foulée qu'elle se lance dans l'écriture de sa première fiction, *Taxi Wala*, qui aborde à nouveau le thème de l'analphabétisme à travers l'égarement d'une étrangère dans les rues de Paris. Lola Frederich poursuit son dialogue avec les structures d'accueil et des associations engagées en faveur de l'insertion sociale: à partir de plusieurs témoignages recueillis auprès d'elles, elle réalise *Lulô Kanda* (2009), un très court métrage où un homme d'origine africaine raconte, comme si c'était sa propre histoire, le parcours d'une femme séropositive. Le premier long métrage de Frederich, *The Sound Before the Fury* (2014), a été écrit et réalisé avec Martin Sarrazac. Il porte sur le saxophoniste Archie Shepp et les 25 musiciens qu'il avait réunis pour enregistrer l'album *Attica Blues* en hommage au soulèvement de la prison d'Attica (dans l'État de New York, en septembre 1971). Du fait de l'engagement d'Archie Shepp en faveur de ces prisonniers, ce documentaire musical reste lié au thème de prédilection de la cinéaste, à savoir l'exclusion.

● Le documentaire de création

Le documentaire se distingue de la fiction et, selon sa définition courante, serait essentiellement didactique. Pour autant, il engage aussi des questions de point de vue, de récit, de montage et de rythme; depuis les années 1920, il constitue même un terrain particulièrement propice à l'expérimentation en ces domaines.

Adossées à cette histoire du cinéma documentaire, plusieurs structures de diffusion et festivals ont émergé dans les années 1970, 1980 et 1990, pour promouvoir des œuvres documentaires irréductibles à leur dimension informative ou instructive, sous la bannière «documentaire de création», dont la Commission nationale de la communication et des libertés (qui a précédé le Conseil supérieur de l'audiovisuel) avait proposé la définition suivante en 1987: «se réfère au réel, le transforme par le regard original de son auteur et témoigne d'un esprit d'innovation dans sa conception, sa réalisation et son écriture». Parmi ces institutions, on peut citer les associations Ardèche images (fondée en 1979, à l'origine des États généraux du film documentaire), Documentaire sur grand écran (fondée en 1991) ou encore les festivals Cinéma du Réel (depuis 1978) et le FID (depuis 1991). Les chaînes publiques ont joué elles aussi un rôle important dans l'émergence du documentaire de création, et des dispositifs d'aides à la production mis en place par le CNC apparaissent dans les années 1980.

Athènes Rhapsodie (2017) © Les Films de l'œil sauvage



Taxi Wala (2007) © L'Agence du court métrage



Techniques

Une place aux hasards

Le programme *Territoires animés* associe, à trois films d'animation de Florence Mialhe, les courts métrages de deux autres cinéastes réalisés en prise de vues réelles. Par-delà les différences techniques, un lien se tisse entre ces démarches autour de la question de l'imprévu.

● L'aléa en prise de vues réelles

Le hasard est tout à fait chez lui au cinéma. Pour en convaincre, le théoricien du cinéma Noël Burch convoque les vues prises par Auguste et Louis Lumière sur les quais de gare à la fin du XIX^e siècle, où «*l'action du film consiste essentiellement en trajets et en gestes imprévisibles*»¹, même si certains éléments sont mis en scène (à travers le cadrage, notamment). Au cours des décennies suivantes, l'histoire du cinéma pourrait être celle de sa bataille contre le hasard par l'établissement d'un mode de production qui l'exclut (respect du découpage, tournage en studio, etc.). Il faudra attendre le néoréalisme italien de l'après-guerre, puis les nouvelles vagues et le cinéma dit «direct» pour que ces normes soient mises à mal. Dès les années 1920 pourtant, les cinéastes avant-gardistes, surtout documentaristes – à l'instar de Dziga Vertov –, suivent un modèle alternatif : à travers l'enregistrement du réel qu'ils ne maîtrisent pas, eux recherchent les menus accidents, les aléas qui, au stade du montage, leur inspireront des raccords inédits.

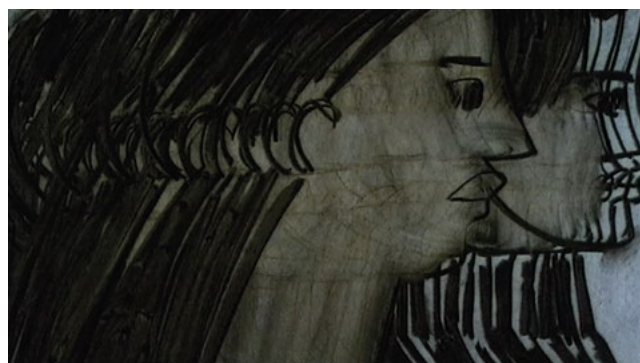
Les deux films en prise de vues réelles du programme *Territoires animés* s'inscrivent dans le prolongement de cet autre cinéma : ce cinéma d'«essai», qui laisse une part – négociée, bien sûr – à l'imprévu. Le tournage de *Taxi Wala* n'a visiblement supposé ni l'interruption ni la contrefaçon des activités humaines alentour : elles grouillent à l'arrière-plan et ajoutent au sentiment de confusion qu'éprouve la passagère du taxi – que nous appellerons Wala, nous fiant au titre du film. *Traversées*, pour sa part, n'est pas une fiction. La caméra d'Antoine Danis a suivi les usagers d'une patinoire, libres d'inventer leurs gestes et leurs trajectoires à ses côtés. L'inattendu fait la richesse du matériau enregistré : il servira de base au montage ainsi qu'à l'accompagnement musical, improvisé à la vue des images par le trompettiste de jazz Jean-Luc Cappozzo.

Le hasard est considéré comme le matériau privilégié des arts, reposant au cinéma sur l'enregistrement de la vie même, en partie non contrôlé par le créateur au moment de la prise. À ce titre, on aurait tendance à opposer le cinéma en prise de vues réelles au cinéma d'animation puisque, dans le second cas, le matériau enregistré n'est pas une réalité indépendante de l'artiste, mais un ouvrage plastique créé par lui : l'image est donc maîtrisée avant sa fixation sur le support filmique. Ceci vaut *a fortiori* pour les films produits par les grands studios d'animation, dont les méthodes industrielles et la répartition des tâches dans les ateliers réduisent au maximum la possibilité d'un imprévu.

● Méthodes de Florence Mialhe

Lorsque Noël Burch évoque le plaisir des créateurs à manipuler le fruit du hasard, il cite notamment le travail d'un peintre : les «frottages» de Max Ernst. Dans les années 1920-1930, Ernst faisait apparaître des formes et des textures échappant à sa volonté en laissant courir la mine d'un crayon sur une surface irrégulière. Comme lui, la peintre cinéaste Florence Mialhe apprécie de se laisser surprendre par ce qui surgit de la matière qu'elle manipule.

Au fil de sa carrière, Mialhe a exploré plusieurs matériaux : le pastel sec, la peinture, ainsi que le sable. Toutes ces techniques relèvent de l'animation en direct sur banc-titre



Hamam

«La peinture est vibrante. Contrairement à l'animation traditionnelle, elle accepte le hasard, les défauts, les accidents. Cela n'a rien à voir avec la prise de vues réelles, mais quand même, on retrouve l'inattendu»

Florence Mialhe

(ou «animation directe sous la caméra»²). Un banc-titre est un châssis composé d'un plan de travail et d'une caméra orientée vers lui. La cinéaste y fixe un support plan, opaque ou transparent – elle utilise parfois un rétro-éclairage, par exemple pour obtenir les lumières nocturnes recherchées dans *Au premier dimanche d'août*, ou des effets d'inversions de valeurs lumineuses dans *Les Oiseaux blancs, les oiseaux noirs* (2002). Elle dessine ou peint sur ce support, puis transforme peu à peu ce dessin ou cette peinture en prenant soin de prendre une photographie entre chaque modification. Sachant qu'il faut 24 photographies, c'est-à-dire 24 modifications pour obtenir une seconde de film (l'animation en

1 Noël Burch, «Fonctions de l'aléa» in *Une praxis du cinéma* (1968), Gallimard, 1986, p. 158.

2 L'animation directe sous la caméra doit être bien distinguée de l'animation directe sur pellicule, cette autre technique d'animation – pratiquée notamment par les cinéastes expérimentaux Len Lye et Norman McLaren – ne supposant ni banc-titre ni caméra (le cinéaste gratte ou peint directement sur la pellicule).



direct sur banc-titre est en cela comparable au *stop motion* – terme réservé à l'animation de volumes, en pâte à modeler par exemple), la réalisation de 40 secondes de film selon cette méthode peut prendre un mois de travail.

● L'imprévisible

Une caractéristique de l'animation directe sous la caméra telle que la pratique Miaillhe est qu'elle repose sur la transformation à main levée de la forme sur son support. La cinéaste n'effectue pas un nouveau dessin entre chaque prise : elle recouvre le précédent ou le gratte pour retirer de la matière là où c'est nécessaire. Ceci réduit les possibilités de repentir et, d'une certaine manière, «condamne» la cinéaste à la spontanéité : elle est obligée de s'accommoder des imprévus et d'en tirer parti.

Cette dimension de l'animation en direct sur banc-titre était d'autant plus prégnante lorsque Florence Miaillhe produisait ses films sur pellicule : exemptes d'écran de visionnage, les caméras 16 ou 35 mm la contraignaient à travailler à l'aveugle pendant des semaines, entre deux rendez-vous avec un projectionniste professionnel qui lui permettait de découvrir le résultat (quelques secondes de films). Les technologies numériques offrent désormais la possibilité de visualiser l'évolution du film au fur et à mesure de son avancée. Miaillhe les a adoptées en 2006 pour *Conte de quartier*, car elles lui permettaient de travailler le paysage urbain par «couches» séparées (immeubles, voitures, publicités, passants...) avant de les fusionner au stade du *compositing*³. Cependant, ce n'est pas sans exprimer quelques regrets : l'ordinateur fait

naître des exigences de rendu visuel, un certain perfectionnisme qui, selon elle, gêne parfois la créativité.

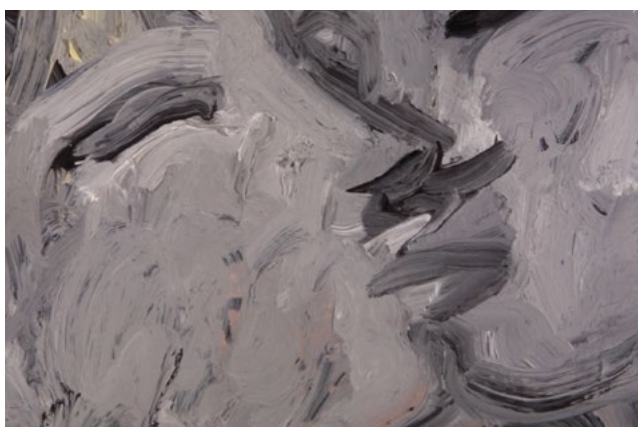
Les choix techniques de Miaillhe sont parties prenantes d'une démarche globale concédant sa part à la prise de risque, l'accident, l'imprévisible qui enrichissent la forme artistique à tous les stades de la réalisation d'un film. La cinéaste n'envisage ni le storyboard ni l'animatique (l'étape suivante, comprenant un minutage des séquences du film et une fixation des raccords et des transitions) comme des mots d'ordre lancés à une équipe d'exécutants, mais comme des supports de communication entre elle et ses collaborateurs, comme une base de travail rendant des modulations possibles, y compris celles qui la surprendront.

● Un tout ouvert

Programmer, c'est sélectionner des films (ou des concerts, des spectacles, etc.) et définir l'ordre dans lequel ils seront proposés, éventuellement sur la base de critères (auteur, genre...). Néanmoins, la programmation de films n'est pas la programmation du spectateur, et la réception des films par ce dernier n'est jamais pleinement prévisible.

Le programme *Territoires animés* a été conçu dans le but de faire découvrir le travail de Florence Miaillhe. Toutefois, il n'est pas cantonné à la filmographie de cette cinéaste et n'est pas non plus construit autour d'un impératif de genre ou d'un sujet principal. Il est sillonné de thématiques transversales et de motifs récurrents, fussent-ils très mineurs : les élèves les repéreront différemment selon leur sensibilité.

Que ce programme porte un titre signale bien qu'il constitue une totalité, même si elle est composite. «*Territoires animés*» : il pourra être utile de discuter dudit titre avec les collégiens. Il est annonciateur de la thématique du lieu [Lieux]. Il évoque aussi l'idée que les frontières entre les domaines (entre les films, les catégories, etc.) peuvent bouger... à l'instar des contours d'une figure de Florence Miaillhe.



³ Le *compositing* caractérise l'étape de fabrication d'un film d'animation qui consiste à assembler toutes les couches de décors et les personnages, ainsi qu'à réaliser les effets de caméra, à animer certains déplacements et effets spéciaux.

Découpages narratifs

HAMMAM

- 1 [00:00:00]
Dans un hammam, des femmes discutent. Deux nouvelles usagères s'avancent parmi elles. Elles se déshabillent, un peu gênées. Un groupe de femmes d'origine africaine se déhanchent en musique, ce qui détend l'atmosphère.
- 2 [00:02:18]
Les femmes sont rassemblées dans une salle richement décorée, flanquée d'une fontaine centrale. L'une d'entre elles pénètre dans une pièce voisine, plus sombre. Ici, dans les vapeurs du hammam, les conversations à voix haute laissent place aux chuchotements et aux soupirs.
- 3 [00:03:28]
Dans un nouvel espace de détente, on s'essuie, on lit le journal, on s'assoupit. Derrière un rideau, une femme en masse une autre, et réciproquement. À l'écart, une troisième prend une douche. D'autres encore plongent dans un grand bassin.
- 4 [00:05:37]
Devant un miroir, une dame coiffée d'un chignon s'adonne à un rituel de beauté. Allongées sur des nattes, les usagères du hammam contemplent leur reflet et se réconcilient avec lui. Toutes se recouvrent le corps.
- 5 [00:08:16]
Générique de fin.

TAXI WALA

- 1 [00:00:00]
Il fait encore nuit. Un taxi accueille une cliente du côté du métro La Chapelle à Paris. Tandis que le jour se lève, elle reste silencieuse. Elle paie sa course, mais une fois descendue du taxi, elle réalise qu'elle n'est pas là où elle voulait arriver. Le chauffeur répond que c'est pourtant l'adresse qu'elle lui a indiquée.
- 2 [00:03:54]
Le chauffeur ramène sa cliente au métro La Chapelle. Elle est complètement perdue. Un autre client se présente, mais la femme refuse de quitter le taxi. Elle donne de nouvelles indications au chauffeur. Il la somme de descendre et lui suggère de demander de l'aide aux passants. Elle ne bouge pas. Après s'être assuré qu'elle avait de quoi le payer, le chauffeur cède et démarre.
- 3 [00:07:15]
Le chauffeur finit par demander de l'aide à un groupe de femmes issues de l'immigration subsaharienne. Sa cliente leur dit qu'elle habite à côté d'un chemin de fer. Elles refusent de la raccompagner, mais conseillent au chauffeur de se diriger vers la Gare du Nord.
- 4 [00:09:36]
Le taxi circule non loin des Gares du Nord et de l'Est. La jeune femme semble de plus en plus anxieuse. Elle reconnaît les environs, mais elle veut voir son logement pour être rassurée. Elle parle dans sa langue d'origine.
- 5 [00:12:24]
Le taxi erre quelques instants de plus dans le quartier. Le chauffeur dit à sa cliente qu'il va falloir qu'elle descende. La passagère insiste encore : elle est sûre qu'ils ne sont pas loin de chez elle. Le chauffeur lui répond qu'il ne peut plus travailler dans ces conditions. La jeune femme claque la porte et disparaît dans la foule.
- 6 [00:14:58]
Générique de fin.

CONTE DE QUARTIER

- 1 [00:00:00]
Tandis que la ville dort encore, un couple s'accorde une dernière danse. La femme trouve une poupée abandonnée et la donne à son amant. Celui-ci la dépose sur un muret avant de disparaître dans le métro. Un homme en salopette verte l'emporte avec lui et la dépose dans un chantier avant de prendre ses fonctions : il est grutier.
- 2 [00:01:46]
Un chapiteau est installé sur ce chantier. Un tigre s'évade de sa cage, s'empare de la poupée et l'emporte sur le quai d'un fleuve. Effrayé par cette vision, le chien d'un sans-abri réveille son maître. Dans une voiture bleue, deux hommes, l'un en jogging, l'autre en tailleur pourpre, vérifient le contenu d'un coffret. L'homme en jogging sort de la voiture, camoufle ce coffret dans le corps de la poupée et cache celle-ci derrière un talus.
- 3 [00:04:06]
Un petit garçon et sa mère sortent de leur péniche. Par hasard, l'enfant découvre la poupée et l'emporte avec lui. Sa mère l'oblige à s'en séparer, malgré les pleurs de détresse de son fils, avant de le laisser à l'école. Sous un porche, un homme habillé de jaune et un autre de blanc s'embrassent et se séparent. Chaussé de rollers, l'homme en blanc trouve la poupée sur son chemin et la confie à une boulangère, qui la dépose en vitrine avec une pancarte : « Poupée perdue ».
- 4 [00:05:55]
Un piano à queue est déchargé d'un camion. Le grutier observe le quartier depuis sa position élevée. Sur le quai, l'homme en veste pourpre cherche la poupée en vain. La circassienne s'aperçoit que son tigre a disparu. Elle part à sa recherche. Le chien du sans-abri repère la poupée bleue dans la vitrine de la boulangerie, parvient à la subtiliser et retourne au pied de son maître, juste en face de l'école du petit garçon. La cloche sonne.
- 5 [00:07:56]
En sortant de l'école, l'enfant repère sa poupée bleue sur le trottoir d'en face. Il traverse la route en se faufilant entre les voitures. Effrayée, sa mère s'engage aussi sur la chaussée. Le garçon prend la poupée et sympathise avec le chien du sans-abri, qui le suit. Dans sa voiture bleue, le malfaiteur en veste pourpre reconnaît la poupée.

Il se lance à la poursuite du garçon. Sa mère leur court après, l'homme habillé de jaune perçoit le danger et invite son amant à les suivre, le sans-abri (inquiet pour son chien) s'engage dans la course. La circassienne retrouve son tigre à l'angle d'une rue, mais celui-ci saute à travers une affiche publicitaire. Reconnaisant à son tour la poupée, l'homme en jogging essaie de s'en saisir, mais le chien prend la défense du petit garçon. L'enfant et l'animal s'échappent par une fente dans la palissade.

6 [00:09:38]
Tous les personnages entrent sur le chantier où se trouvent déjà le garçon, le tigre et le chien du sans-abri. Un boulet de démolition percute un vieil immeuble. La mère et la circassienne semblent perdues dans les nuages de poussière. Les deux malfaiteurs entrent l'enfant et le chien sur le quai; le sans-abri s'approche, mais il reçoit un coup de l'homme en jogging. L'homme en veste pourpre essaie d'étouffer le garçon; le couple homosexuel intervient alors. Un rugissement subjugue tout le monde. Les deux malfaiteurs reculent devant le tigre et tombent à l'eau. Le fauve arrache la poupée des bras de l'enfant. L'homme en complet jaune saute dans le fleuve et sauve l'homme en jogging. Un énorme poisson vert surgit des flots et dévore l'homme en veste pourpre.

7 [00:11:57]
Hébétés, les survivants se réfugient sur la péniche de l'enfant et sa mère. Une pelleteuse ramasse le corps inanimé du sans-abri et le dépose à leurs côtés, avec son chien. L'homme retrouve ses esprits. La péniche lève l'ancre tandis que le poisson rôde encore dans les parages. Libre, le tigre dépose la poupée devant lui et l'ouvre d'un coup de griffe. Son mystérieux contenu se disperse dans les airs, au crépuscule. C'est à nouveau l'heure de danser pour les noctambules.

8 [00:14:06]
Générique de fin.

TRAVERSÉES

- 1 [00:00:00]**
Les usagers d'une patinoire se préparent et s'élancent: les lames de leurs patins frottent contre la glace. Un jeune homme à casquette fait preuve de beaucoup d'aisance. Une dame plus âgée, coiffée d'un chapeau, s'exerce prudemment. Les gestes se synchronisent. Certains préfèrent rester spectateurs. Une petite fille tombe en quittant la piste.
- 2 [00:02:32]**
Un nouveau patineur de bon niveau est entré en scène, dans son jean large. Une jeune femme en bonnet de laine chute à son tour. Autour de la piste, on rit, on échange, on se séduit. Un homme à lunettes patine avec application. Des jeunes bondissent et se laissent dérapier contre la rambarde, tels des skateurs. La dame au chapeau a retrouvé une amie.
- 3 [00:04:48]**
Les skateurs s'engagent dans une course folle. Une patineuse de haut niveau effectue une pirouette. Après les prouesses techniques, les chutes et les maladroites s'enchaînent. Le jeune homme à casquette tend la main à un petit garçon qui vient de tomber.
- 4 [00:06:00]**
L'homme à lunettes se montre toujours aussi sérieux. Les skateurs tournent toujours à toute vitesse sur la piste, en avant, puis en arrière; ils exécutent des figures. Sous le regard triste d'un mélomane, un couple s'embrasse. Un patineur en blouson effectue un dernier saut.
- 5 [00:07:23]**
Générique de fin.

AU PREMIER DIMANCHE D'AOÛT

- 1 [00:00:00]**
Une nuit, un village s'illumine, des instruments s'accordent.
- 2 [00:00:52]**
Des habitants se rassemblent autour d'une piste ornée de guirlandes de fanions. Beaucoup ont l'accent du Sud. Toutes les générations sont représentées. Quatre fillettes en robe blanche s'avancent en souriant. Le bal commence. Des jeunes garçons invitent des jeunes filles qui déclinent la proposition.
- 3 [00:02:40]**
Des enfants s'amuse entre les pas de danse des plus grands. Leurs jeux avec des confettis deviennent cruels. Un petit garçon hurle après sa mère, qui abandonne son cavalier pour le prendre dans ses bras. Un homme répond à sa mère au téléphone.
- 4 [00:04:08]**
De nombreux participants ont déjà rejoint la buvette, où les filles et les garçons ne se mélangent pas. Les conversations battent leur plein, les jeunes garçons commandent à boire. Les filles se précipitent sur la piste, mais peu à peu, elles se dispersent, et une jeune femme en pull vert termine la danse toute seule.
- 5 [00:05:43]**
Au bar, les garçons allument des cigarettes et enchaînent les canettes. Sur la piste, on danse le rock'n roll. Des fillettes subtilisent le ballon d'un jeune homme.
- 6 [00:06:41]**
Parmi les danseurs de tango, des amoureux s'embrassent. La femme au pull vert ne consent pas aux baisers de son cavalier insistant. Les enfants rendent le ballon à son propriétaire.
- 7 [00:08:02]**
L'orchestre joue une marche qui rencontre beaucoup de succès. Les garçons s'avancent sur la piste en faisant des gestes obscènes, puis commencent à se battre. Une chenille s'organise, puis se disloque; la foule se disperse. Des ombres – parmi lesquelles apparaît la Mort – dansent sur la place dépeuplée.
- 8 [00:10:00]**
Générique de fin.

Personnages

Une valse de singularités

Les communautés humaines que le programme *Territoires animés* fait intervenir paraissent d'autant plus chatoyantes et panachées que toute une myriade de personnalités remarquables en saillent les unes après les autres, dans ce qui s'apparente à une véritable danse.

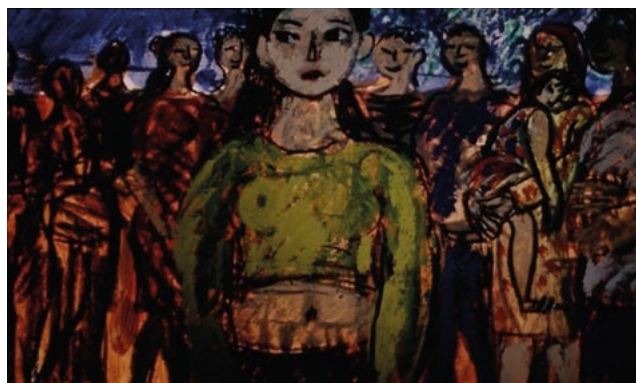
● Multitudes et disparités

Ces *Territoires animés* sont singulièrement peuplés. De l'assemblée féminine de *Hammam* à celle, mixte, des participants du bal d'*Au premier dimanche d'août*, les foules constituent un motif prégnant de ce programme, sinon un personnage à part entière. Il émane de ce fourmillement de silhouettes anonymes un remarquable éclectisme, en termes d'âge – comme sur la patinoire de *Traversées* –, de mode d'existence, de sexualité – *Conte de quartier* fait intervenir un couple d'homosexuels combattifs –, d'origine, de langue et de culture. La disparition de Wala, à la fin de *Taxi Wala*, dans la population cosmopolite du quartier de la Goutte-d'Or, reste en mémoire par son aspect documentaire : cette foule incarne la réalité sociale dans laquelle s'évanouit, alors, la fiction. Un lien particulier se tisse entre Wala, qui semble complètement égarée, et le spectateur, qui l'est aussi car il ignore tout d'elle. Lola Frederick voulait que le public ne puisse pas déterminer facilement l'identité de son personnage, aussi l'a-t-elle imaginé venu d'une région méconnue. Sous le voile de Wala, on devine un turban noué à la façon des sikhs¹.

Hammam



Au premier dimanche d'août



Traversées



● Danse et cinéma

Très présente dans *Au premier dimanche d'août*, la danse s'invite également dans les deux autres courts métrages de Florence Mialhe : on danse dans le vestiaire de *Hammam* et dans les établissements nocturnes de *Conte de quartier*. La danse et le cinéma ont un point commun fondamental : tous deux sont des arts du mouvement. Dès les origines du cinéma, celui-ci s'est attaché à montrer la danse : en 1893, Thomas Edison a invité Loïe Fuller devant son Kinétographe pour enregistrer sa célèbre *Danse serpentine* où l'on perdait de vue la silhouette de la danseuse parmi les tournolements de son immense robe.

Les styles et manières des patineurs de *Traversées* sont aussi variés que leur niveau individuel ; jouant de ces contrastes, le montage du film nous incite à observer ces gestes et ces trajectoires pour ce qu'ils sont, ou ce qu'ils traduisent d'une personnalité, d'une société, au-delà de toute progression narrative, de toute perspective évaluatrice.

En se basant sur cette présence du thème de la danse, on pourra proposer aux élèves de réaliser un petit film d'animation d'une seconde ou deux (une trentaine de photogrammes à faire défiler par des moyens au choix : flip-books, jouets optiques fabriqués à la main ou logiciels de lecture de GIF animés...), qui représente simplement un ou plusieurs corps dansant(s), sur une scène dédiée ou dans un décor insolite.

¹ Les enseignants trouveront les explications nécessaires sur le site Upopi, dans le parcours pédagogique consacré au précinéma : upopi.ciclic.fr/transmettre/parcours-pedagogiques/la-decouverte-du-precinema

● Protagonistes d'un instant

Les deux premiers films du corpus sont structurés autour de personnages que l'on peut considérer comme principaux : d'abord les deux nouvelles usagères avec lesquelles on parcourt le hammam, puis le conducteur de taxi et sa cliente.

Les protagonistes de *Conte de quartier* sont plus nombreux. Leur rassemblement autour de la poupée, en dépit de leurs immenses différences, fait l'argument du film. Ces personnages se détachent de la foule environnante, composée d'ombres charbonneuses, car ils sont représentés en couleurs. Il serait moins pertinent de tenter d'identifier des personnages « principaux » parmi les communautés mises à l'honneur dans *Traversées* et *Au premier dimanche d'août*. Tout juste peut-on dire que certaines individualités (certains binômes, ou certains groupes) ressortent plus particulièrement de l'ensemble. Les patineurs que filme Antoine Danis – héros et héroïnes d'un instant – traversent l'écran de façon plus ou moins hasardeuse, laissant leur trace sur la glace comme dans la mémoire du spectateur en raison d'une allure, d'une gestuelle plus que d'une contribution décisive à quelque scénario que ce soit. Ce film invite à une approche chorégraphique de la vie sociale, avant que le bal d'*Au premier dimanche d'août* ne prenne son relais.

¹ Cinquième religion la plus pratiquée au monde, le sikhisme est un monothéisme strict né au XV^e siècle de l'enseignement de Gurū Nānak Dev, dans la région du Pendjab, en Inde.

Récits Microhistoires

Taxi Wala et *Conte de quartier* racontent des histoires basées sur la rencontre inopinée de personnages dissemblables. Dans les trois autres films du programme, les interactions et altercations ne donnent lieu à aucune histoire suivie, mais elles grouillent : c'est alors la vie d'une société qui est mise à l'honneur.

● Vivre ensemble ?

Les communautés humaines sont le sujet principal de *Territoires animés*. Au gré des anecdotes qui le rythment se déploie tout un panel de relations, allant de l'amour à l'hostilité, en passant par l'entraide et la bienveillance, l'admiration, la curiosité, la moquerie, l'indifférence et le mépris. Au revers d'une célébration de la fantaisie, du partage et du vivre ensemble, ce programme laisse paraître la violence tapie derrière la vie en société. Dans *Conte de quartier*, il est tacitement question du milieu des narcotrafiquants ainsi que des inégalités économiques (avec la figure du sans-abri). Les dynamiques de la stigmatisation et de l'exclusion sociale sont au cœur de *Taxi Wala* [Ouverture] ; et bien que délayées dans une atmosphère festive, elles sont aussi évoquées dans *Au premier dimanche d'août* : un garçon au comportement atypique se fait persécuter, un jeune homme impose une étreinte non consentie à sa cavalière, une bagarre éclate... Du fait de son décor – un bal populaire –, ce dernier film rappelle un court métrage célèbre, et très admiré par Florence Mialhe, celui de Jean-Daniel Pollet : *Pourvu qu'on ait l'ivresse...* (1958). Sur un ton burlesque et malicieux, le film de Pollet dénonce les effets du racisme et la cruauté des rapports sociaux : le jeune homme interprété par Claude Melki ne parvient à trouver une cavalière pour danser qu'en masquant son visage.

● Une saisie du social par le détail

Conte de quartier est le seul court métrage de *Territoires animés* qui raconte une intrigue jusqu'à sa résolution finale. Son scénario repose sur l'idée que de parfaits inconnus peuvent se révéler tous concernés par un même objet sans le savoir, et constituer, au terme d'une aventure partagée, la communauté rassemblée sur la péniche à la fin du film (moyennant l'élimination du malfrat). Cet objet commun est incarné par un accessoire dévalué, lié à l'idée d'abandon : une poupée perdue. En passant de main en main, elle permet au film de mettre en lien des personnages que rien ne prédestinait à se rencontrer, et de proposer une vue en coupe transversale de la population du quartier de la Gare à Paris, dans le 13^e arrondissement.

Taxi Wala pour sa part se termine par l'abandon d'un projet : ce taxi n'emmènera pas sa passagère à destination. Il laisse le spectateur s'interroger quant à l'avenir de ce personnage. Les autres courts métrages du programme apparaissent comme des entrelacs de saynètes embryonnaires, échouées ou interrompues, parfois très quelconques et difficiles à extraire du flux de la vie sociale. Ces microrécits sont pourtant tous révélateurs des fonctionnements (et des dysfonctionnements) de notre société. Ils sont autant d'invitations à réévaluer le statut du détail, supposé insignifiant ou méprisable. Or le détail peut être très parlant, ainsi que l'ont montré de nombreux historiens et sociologues du XX^e siècle qui y prêtèrent attention : Walter Benjamin, Siegfried Kracauer ou encore les microhistoriens italiens Carlo Ginzburg et Giovanni Levi.

Conte de quartier



Taxi Wala

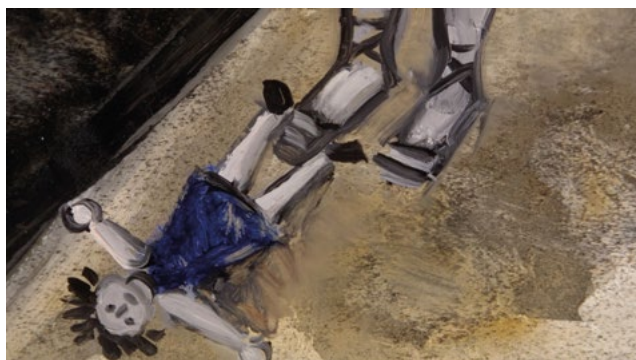


● Le jeu du marabout

La poupée de *Conte de quartier* évoque celle qu'avait perdue la fillette rencontrée par Franz Kafka dans les derniers mois de la vie de l'auteur. Pour consoler l'enfant, il lui rédigea plusieurs lettres, lui assurant qu'elles provenaient de sa poupée : le lien avec le jouet pouvait donc se poursuivre dans l'imaginaire de la petite fille. Ce principe peut inspirer des sujets d'expression écrite à proposer aux élèves.

Dans le même ordre d'idée, on peut imaginer que chaque film de *Territoires animés* est un prolongement ou un développement du précédent – le programme a de fait été construit dans cet esprit. Suivant le modèle du jeu du marabout («bout de ficelle, selle de cheval...»), les élèves pourront établir des liens entre ces films, reconstituer le parcours des personnages de l'un à l'autre, pour finalement inventer le long métrage qui résulterait de la succession de ces films courts.

Conte de quartier



Lieux

Espaces publics et subjectivités

Tout entier à l'image de son premier film – construit comme un parcours entre les différentes salles d'un hammam –, le programme *Territoires animés* nous invite à visiter cinq lieux et à nous imprégner de leurs atmosphères. *Hammam* et *Traversées* relèvent même assez spécifiquement du sous-genre du « portrait de lieu ».

● L'*anima* des lieux

Aucune vue du dehors, dans *Hammam*, ne permet de situer le hammam en question. Quant aux quatre autres sites mis en évidence dans ce programme, leur identification est loin d'être évidente. Le véhicule de *Taxi Wala* sillonne le quartier de la Goutte-d'Or, entre la Porte de la Chapelle et la Gare du Nord à Paris, mais l'approche des lieux reste confuse. *Traversées* a été tourné à la patinoire Pailleron (dans le 19^e arrondissement parisien), mais le film ne permet pas de le localiser. Il en est de même pour *Conte de quartier*, bien que le film s'inspire d'un lieu que Florence Mialhe connaît bien : *Conte de quartier* fait référence au quartier de la Gare et à ses quais sur la rive gauche de la Seine, dans le 13^e arrondissement de Paris. La réalisatrice a d'ailleurs réalisé ce film sur place, aux Frigos, un site de création et de production artistique installé dans l'ancienne gare frigorifique d'Ivry. Enfin, on entend l'accent du Sud dans *Au premier dimanche d'août*, en hommage à la région occitane dont le père de la cinéaste, Jean Mialhe, était originaire.

Ces « territoires » sont bien « animés », et ce en plusieurs sens. Ils sont irréductibles à des décors inertes. Les communautés humaines sont pleinement constitutives de ces lieux et des ambiances qui y règnent. Chez Mialhe, et plus particulièrement dans *Hammam*, le mouvement des figures à l'écran s'accompagne d'une vibration du fond pictural : les murs vivent avec les personnages. Étymologiquement, le terme « animés » convoque la notion latine d'*anima* (à l'origine du mot « animal ») relative au souffle vital, à l'âme. Les spectres et les ombres qui envahissent la piste de danse, à la fin d'*Au premier dimanche d'août*, pourraient représenter l'esprit ancestral du village, son « génie », de même que les nuages sombres qui prennent l'allure d'animaux fantastiques avant de recouvrir l'astre lunaire, à la fin de *Conte de quartier*. Ces lieux sont les réceptacles d'angoisses et de fantasmes remontés des tréfonds de la mémoire collective.

● Le partage de l'espace

Les espaces parcourus tout au long du programme peuvent être subdivisés en deux types, suivant leur principale vocation. Les uns sont plutôt dédiés à la circulation (voie publique) quand les autres sont conçus pour qu'on s'y arrête (place publique, établissements dédiés au corps, aux loisirs...). Ces deux types d'espaces peuvent s'entrelacer, se mélanger (c'est un enjeu de l'aménagement et du design urbain) : la voie publique, qui tient une grande place dans *Conte de quartier* et *Taxi Wala*, est bordée de commerces, écoles, structures d'accueil et de soins... La patinoire de *Traversées* est une scène hybride : un lieu circonscrit, où l'on « circule » d'une tout autre façon qu'à l'ordinaire. Par son montage, le film souligne les inégalités physiques

Au premier dimanche d'août



Taxi Wala



Traversées





et techniques entre les patineurs : dès lors, il s'agit d'user de cet espace en respectant la liberté de mouvement d'autrui, de sorte que chacun puisse en bénéficier.

Bien qu'elle puisse être contrariée, la sociabilisation n'est pas impossible sur la voie publique. Au début d'*Au premier dimanche d'août*, tandis que certains se rendent au bal en motocycles par les routes de campagne, d'autres arpentent les ruelles éclairées du village en discutant, à pied. En ville, il est envisageable de s'arrêter pour dialoguer sur les trottoirs, comme le font les dames à qui le conducteur de taxi demande de l'aide dans *Taxi Wala*. À la sortie de l'école de *Conte de quartier*, les voitures sont envahissantes, bruyantes et dangereuses. *Taxi Wala* est presque entièrement tourné depuis l'intérieur d'un taxi, habitacle assez peu convivial. Une règle tacite veut qu'il n'accueille qu'un seul passager à la fois (il semble impensable qu'un second client monte dans le véhicule tant que la jeune femme n'en descend pas), et ce à la condition qu'il ait de l'argent ainsi qu'une destination bien établie.

● Histoire et territoires

Ancien hameau viticole où de nombreuses industries et des chemins de fers se sont implantés au XIX^e siècle, le quartier parisien de la Goutte-d'Or a fait l'objet de plusieurs plans de réhabilitation et de réaménagement depuis les années 1980 jusqu'à aujourd'hui. Outre l'obstacle de la langue [Ouverture], on peut d'abord se demander si ces modifications ne sont pas à l'origine de l'égarement de la jeune femme. La durée de la recherche et l'impossibilité de trouver l'adresse notée nous font progressivement douter et envisager que soit Wala a reçu une fausse adresse, soit elle perd un peu la tête. L'environnement traversé, grouillant et embouteillé, contribue indéniablement à entretenir cette confusion.

L'imaginaire sombre qui hante le chantier de démolition [Séquence] de *Conte de quartier* est peut-être bien inspiré de l'histoire des habitants du lieu, de leurs inquiétudes quant à l'avenir, car en 2006, (l'année de réalisation

du film), le quartier de la Gare subissait d'importantes transformations. Au-delà de cette possible référence, le climat du film témoigne d'une ville en état de mutation, propice à des rencontres, des accidents, à l'instabilité et aux imprévus, pour le meilleur et pour le pire. Défiguré et dangereux, l'espace urbain n'est jamais figé dans une image et finit par se réinventer ou peut-être se ressourcer dans un cadre – le bord de Seine, la péniche – qui évoque l'image d'un Paris plus intemporel.

Dans *Terrain vague* de Marcel Carné (1960), une bande d'adolescents investissent les friches industrielles autour de leurs HLM. Le documentaire de Jean-Pierre Daniel *Et si le canal c'était la mer?* (1984) aborde un thème voi-

sin : il interroge la mise en buse du canal de Marseille, dont les rivages sont investis par des jeunes que la ville prive d'espaces de liberté. Dans *Derniers jours à Shibati* (2017), Hendrick Dusollier suit les habitants d'un vieux quartier de Chongqing (Chine) en passe d'être relogés : parmi eux, un jeune garçon pose un regard teinté de merveilleux sur la ville. Avec son chantier de démolition, *Conte de quartier* pourrait s'inscrire dans cet ensemble de films qui ont posé la question du territoire urbain et de ses transformations, et ce bien souvent par l'entremise du regard des enfants.

● Sphères sociales

Taxi Wala, *Conte de quartier*, *Traversées* et *Au premier dimanche d'août* mettent à l'honneur des lieux publics. La place de village du dernier film représente d'ailleurs l'archétype de l'espace public : central, accessible à toutes et tous, cœur vital de la démocratie. L'établissement de *Hammam* est quant à lui susceptible d'accueillir un public varié : des personnes qui ne se connaissent pas et qui n'appartiennent pas aux mêmes milieux (avec cette restriction : il est non mixte). *Hammam* induit l'enjeu cardinal du programme qu'il inaugure : l'articulation entre ce qui relève des sphères de l'intime, du privé et du public.

La « métaphore théâtrale »¹ qu'Erving Goffman file, dans les années 1950, pour décrire les interactions sociales les plus ordinaires, pourrait s'avérer un outil précieux pour appréhender ce programme. Une société a ses scènes – ses lieux exposés – mais aussi ses coulisses – ces lieux où l'on se prépare à cette exposition, physiquement mais aussi moralement, seul ou avec la complicité de proches, de personnes de confiance, comme c'est le cas dans *Hammam*. Les architectures, les aménagements urbains autour des personnages de *Territoires animés* peuvent être observés à travers le prisme de cette structure sociale.

Que choisit-on de montrer ou de cacher, à l'adresse de quels destinataires ? Quels dispositifs, quels droits cela met-il en jeu ? La discussion, avec les collégiens et collégiennes, autour des distinctions entre le public, le privé et l'intime peut toucher au sujet d'Internet, des réseaux en ligne et de leur impact sur la vie affective et les relations sociales des adolescents (l'inscription sur ces réseaux est autorisée, sous réserve de l'accord parental, à partir de 15 ans).

1 Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Éditions de Minuit, 1973.



Mise en scène

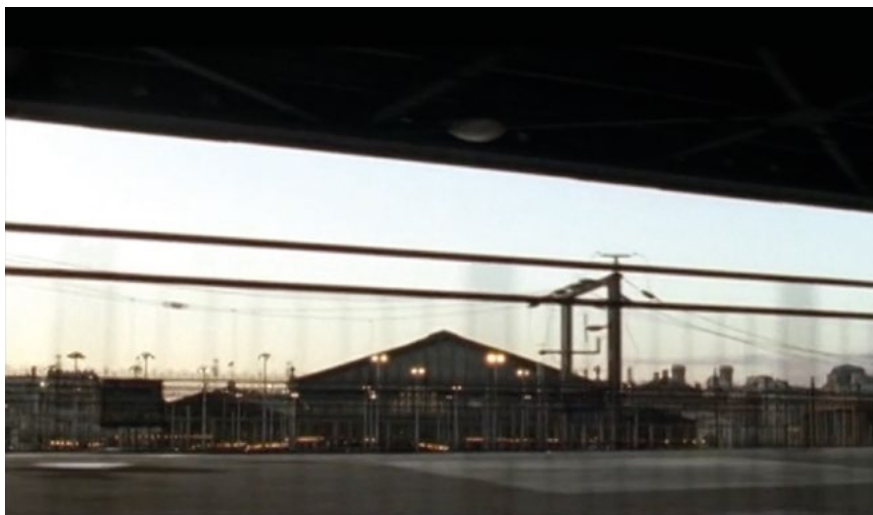
À l'échelle

Les variations de cadrage ont un impact important sur notre perception des lieux au cinéma. D'un plan large, on peut attendre qu'il livre les informations nécessaires à la compréhension d'un espace. Il n'a pourtant pas toujours cette (seule) fonction descriptive.

● Le plan manquant

Un gros plan isole un visage (ou un objet), un plan rapproché (taille ou poitrine) cadre le buste, un plan moyen (en pied ou américain) dévoile la partie inférieure de la silhouette, un plan large inclut tout ou partie de son environnement. Par convention, on considère que le plan d'ensemble contient la scène – l'action et son lieu – en entier, tout en permettant de distinguer les personnages (autant que l'exige la compréhension du récit). Quant au plan général, plus large encore et foncièrement paysager, il introduit une respiration dans le processus narratif. Cette graduation, dérivée des standards du cinéma de fiction classique,

Taxi Wala



est très arbitraire, et sa pertinence est discutable ; les termes n'en sont pas moins signifiants : « ensemble », « général »... Les plans larges se distinguent par leur caractère englobant. On leur prête souvent une valeur informative ou descriptive.

Les cinq films du programme ont recours aux plans larges de façon irrégulière. *Taxi Wala* n'en compte quasiment aucun (abstraction faite d'une brève vue sur la Gare du Nord). Cette caméra embarquée n'offre jamais qu'une vision partielle de l'environnement autour du taxi et, de la sorte, épingle la manière dont l'automobile altère la perception de la ville. Démuni, le spectateur éprouve un sentiment de frustration qui le rapproche de Wala. S'il est soucieux de situer le taxi et d'identifier l'endroit (proche d'un chemin de fer) que la jeune femme pourrait bien avoir à l'esprit, il ne peut qu'attendre de ce cadrage qu'il se desserre, et de ce point de vue qu'il s'extrait du véhicule.

● Deux pistes

Traversées et *Au premier dimanche d'août* ont en commun de se jouer sur des pistes aménagées pour accueillir les mouvements de corps délestés de leurs obligations ordinaires.

● Psychogéographies

Le terme de « psychogéographie » apparaît pour la première fois, à l'écrit, sous la plume de Guy Debord au milieu des années 1950. D'abord pratiquée par les situationnistes, la psychogéographie s'est répandue, depuis la fin du XX^e siècle, dans des cercles artistiques et académiques où elle peut prendre des formes moins radicales. En témoigne le travail de l'écrivain britannique Iain Sinclair, dont les romans (par exemple *London Orbital*, 2002) développent une approche pédestre de l'espace urbain et suburbain par laquelle il revisite les mythes et l'inconscient de son pays.

L'objectif de la psychogéographie est d'examiner l'effet des aménagements urbains sur les subjectivités, et d'œuvrer pour une réappropriation des territoires par l'imaginaire. La méthode privilégiée est celle de la « dérive » : il s'agit de se déplacer sans objectif prédéfini, de se laisser guider par ses impressions subjectives. La psychogéographie consiste ensuite à retranscrire, sous forme de cartes ou de textes, l'expérience affective que l'on peut avoir d'un territoire.

Certaines séquences, certains films du programme *Territoires animés* tendent à reproduire des conditions de perception de l'espace assez proches de la dérive, propices à l'exacerbation de notre sensibilité aux ambiances. Le véhicule de *Taxi Wala* erre sans direction bien établie – chose que le conducteur ne saurait supporter éternellement, puisqu'il est dans un rapport utilitaire au déplacement.

On pourra inviter les élèves à cartographier le lieu où évoluent les personnages d'un film du programme, en s'émancipant des exigences du réalisme et en s'appuyant plutôt sur les sensations, les atmosphères, les émotions que cet endroit génère en eux. Un tel atelier d'expression plastique peut amener à une prise de conscience de la relation affective que l'on entretient avec des lieux et aboutir à un travail collectif, sur très grand format, voire à une fresque (autre manière de s'approprier un lieu).

Traversées



Au premier dimanche d'août





Elles sont circonscrites par une palissade ou des bancs disponibles pour d'éventuels spectateurs. Appréhender la piste en entier suppose de placer la caméra au dehors.

Traversées a requis l'usage d'un chariot pour suivre les patineurs sur la glace. Antoine Danis s'est attelé à individualiser ces personnes en les filmant de près. Le court métrage se termine avec un plan d'ensemble, fixe, laissant paraître toute la patinoire [00:07:07]. Ce point de vue procède d'un recul si soudain qu'il semble presque saugrenu, et rehausse le caractère insolite des lieux. Enfin rassemblés dans le cadre, tous ces patineurs n'en paraissent que plus disparates. Un silence accompagne cet instant, jusqu'à ce que le choc des patins d'un jeune homme sur la glace le rompe, rappelant que cette patinoire est d'abord corrélée à l'expérience physique que chacun fait de sa surface.

Au premier dimanche d'août comprend des plans d'ensemble, en plongée, sur la place du village. L'un, juste avant l'ouverture du bal [00:01:18], puis un autre, au début de la marche [00:08:03], font valoir la progression centripète de la foule. Les derniers plans témoignent de la désertion de la piste par les participants. Le recul progressif du point de vue laisse apparaître le paysage occitan, parcouru d'ombres serpentine. Toute image cinématographique est susceptible de s'assortir d'une part d'invisible (confiée à l'imaginaire du spectateur), et ce même lorsqu'elle semble englober une totalité.

« [A]ucun de mes cadrages ne peut commencer par le "champ", c'est-à-dire le paysage vide. Le personnage, même tout petit, sera toujours là »

Pier Paolo Pasolini

● Depuis la grue

Conte de quartier comporte toute une variété de plans d'ensemble et généraux sur l'espace urbain, dont la vue en plongée tournoyante sur les ombres de noctambules par laquelle il commence. Certains de ces plans permettent de mieux comprendre comment s'articulent, géographiquement, les différents lieux du film – chantier, école, boulangerie... Par ailleurs, du fait de leur surélévation, ces points de vue nous rapprochent d'un personnage incontournable de ce court métrage : le grutier. Ils ne sont donc pas indiscutablement objectifs.

Éloignés des regards, les grutiers, aux commandes d'importantes machineries depuis les hauteurs, peuvent susciter l'admiration, en particulier celle des enfants. Le film d'animation Conte de quartier n'est pas directement concerné par ce thème ; pour autant, son grutier fictif endosse, à mesure que le film avance, le rôle d'un *deus ex machina*. Très pris par son travail, il demeure en marge de l'action principale, mais

ses interventions sporadiques portent à conséquences : c'est lui qui apporte la poupée sur le chantier, au début du film ; c'est lui – on est amené à le penser – qui offre une fleur à la circassienne, au risque de la distraire [00:02:05 – 00:02:18], puis qui recueille le corps inanimé du sans-abri pour le déposer dans la péniche [00:12:13 – 00:12:45] et le réinsère, par ce geste, au sein de la communauté humaine. Observateur lointain, intervenant discret, espiègle et bienveillant... : Conte de quartier semble tout entier annexé à son regard.

● All-over

Au début de Hammam, l'écran se teinte de rouge. Intense, cette couleur a valeur de signal. Sur ce fond abstrait apparaissent les silhouettes des femmes, avant que leur environnement ne se dessine : des nattes et des couvertures sous lesquelles elles disparaissent [00:00:23 – 00:00:37]. Suivant le principe du *all-over*¹, rectangles et ovales multicolores, accolés les uns aux autres sans hiérarchie aucune, couvrent l'intégralité de l'écran : le patchwork donne le sentiment de se prolonger à l'infini, au-delà des bords du cadre. Cette peinture animée évoque aussi les dernières toiles de Jean Dubuffet (notamment ses « Théâtres de mémoire ») qui reposent sur une trame d'alvéoles et de compartiments picturaux juxtaposés, parfois habités de personnages. Avec eux, Jean Dubuffet prolongeait une réflexion relative aux sols, aux sites (urbains ou plus désertiques), qui l'a accompagné pendant toute sa carrière.

L'image d'ouverture de Hammam (reprise à la fin du film) ne permet pas de se représenter le hammam en tant que volume géométrique. Sa valeur est moins descriptive que symbolique. Florence Mialhe sculpte ici les contours, non d'un bâtiment, mais d'une expérience. Ces microséquences introductives et conclusives ne montrent pas explicitement l'entrée ou la sortie du hammam. Elles représentent bien plutôt le rôle que joue un tel moment de toilette, à la fois sanctuarisé et vécu en communauté, dans la vie sociale : l'expérience offre à toutes un sol commun et à chacune un espace où se sentir protégée.



Hammam



Vicissitudes, Jean Dubuffet, 1977 © Tate, Londres

1 Technique de recouvrement d'une toile de peinture, supprimant toute profondeur de champ.

1



2



3



4



5



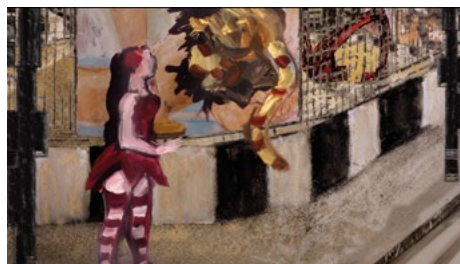
6



7



8



Séquence

L'intrigue dans le décor

[00:07:49 – 00:10:54]

Au fil de la course poursuite qui entraîne la plupart des personnages de *Conte de quartier* jusqu'au chantier de démolition se livre le principal ressort du film de Florence Mialhe: au quotidien, notre attention est sans cesse détournée de réalités qui, pourtant, important.

● La traversée de Martin

Une mère attend son fils à la sortie de l'école tandis que, sur le trottoir d'en face, un sans-abri se tient debout [1]. Le plan d'ensemble qui les englobe est scindé en deux par une large avenue: séparation physique, mais aussi sociale et symbolique, entre ces personnages. Le sans-abri siffle son chien; les voitures qui attendaient au feu démarrent, puis la cloche de l'école retentit. Cette curieuse synchronisation de signaux épars présage des nombreuses coïncidences sur lesquelles repose cette séquence, et rappelle les moments qui précèdent le départ d'un train sur un quai de gare: tout est en place (nous dit-on), l'action peut commencer.

Du point de vue de Martin qui sort de l'école, le monde apparaît nettement moins structuré: c'est une forêt de grands corps anonymes dont seule sa mère, en couleurs, se détache. Si cet environnement s'obscurcit encore [2], c'est

que plus rien n'existe d'autre, à ses yeux, que la poupée bleue qu'il vient d'apercevoir de l'autre côté de la route. Une vue en plongée souligne la témérité du petit garçon qui zigzague entre les voitures pour la rejoindre, tandis que sa mère, sensible au danger réel aussi bien qu'au code de la route, va et vient horizontalement, bloquée en haut de l'écran [3].

Un montage en champ-contrechamp, après que Martin a atteint le trottoir d'en face, prend acte de la séparation entre sa mère et lui. La silhouette de celle-ci est peu à peu engloutie dans la frénésie urbaine: par sa touche picturale, Florence Mialhe assimile cette avenue fréquentée à un fleuve en crue [4]. La musique s'arrête net, soulignant l'indifférence totale de Martin à ce spectacle: lui est parvenu du côté de «sa» poupée, il est comme dans un autre monde, étanche au tumulte que l'on devine en amorce [5].

Cette première partie de la séquence livre la dynamique à laquelle elle va, tout entière, obéir ensuite: animé par une perception distraite et désinvolte de son environnement, Martin franchit limite après limite, avec la complicité du chien du sans-abri, entraînant dans sa foulée les autres personnages du film.

● La loi de l'encombrement maximal

Pendant la course poursuite qui s'ensuit, tous les personnages ayant été en contact avec la poupée au cours de la première partie du film vont apparaître, un à un, comme par hasard – invraisemblable hasard [6]. La formation de cette communauté hétérogène s'accompagne d'une musique instrumentale burlesque qui en souligne le caractère très insolite.

9



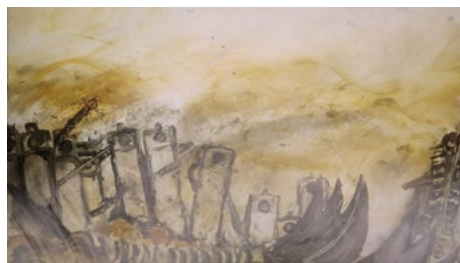
13



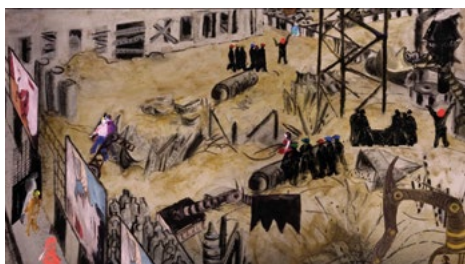
10



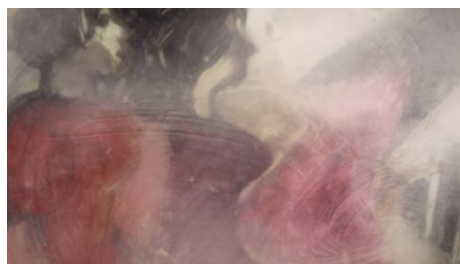
14



11



15



12



16



Puisque de chaque voiture, de chaque porte, de chaque recoin du trottoir peut surgir un personnage susceptible de prendre part à l'intrigue, nous voici à l'affût. Curieux de tout ce que pourrait lui cacher ce décor, le spectateur est – à l'instar de Martin – susceptible de se laisser distraire par une bagatelle, au risque de perdre le fil de l'histoire. Le film lui-même semble un instant distrait : il s'attarde sur les retrouvailles inopinées entre l'artiste circassienne et son tigre à l'angle de la rue, tandis que l'action suit son cours, hors champ. Le bond du fauve à travers une affiche publicitaire pointée, avec humour, la futilité de l'image représentée [8].

Pour disperser notre attention plus encore, chaque plan est un pêle-mêle d'éléments se réclamant de styles picturaux différents. Le traitement plastique des figures n'est pas fonction de leur éloignement (aucune perspective atmosphérique n'est appliquée). Depuis le deuxième et l'arrière-plan, certains éléments attirent le regard, comme la pancarte indiquant «chantiers - interdit au public», particulièrement réaliste [9], ou encore, dans une moindre mesure, les engins derrière le grillage, en aplats vifs, cernés d'un épais liseré noir [7]. Ce décor se charge et s'impose de plus en plus : au pire moment (lorsque Martin se fait agresser), le champ est ponctuellement occulté par une fourgonnette, puis un piano à queue *a priori* parfaitement hors de propos. À moins que la fresque qui orne la fourgonnette ne nous avertisse d'un brusque changement d'atmosphère à venir : elle représente le jardin d'Éden dont Adam et Ève sont chassés, d'après le mythe [10].

Un nouveau plan d'ensemble, en plongée [11], révèle cette autre ligne de démarcation entre deux mondes que

Martin vient de franchir innocemment : l'agucieuse campagne publicitaire qui borde ce trottoir sert de paravent entre la voie publique et le chantier. Les silhouettes secondaires étant jusqu'ici entièrement noires, la coloration vive des casques des ouvriers indique que le récit principal, à cet instant, les concerne plus directement. Les protagonistes sont dispersés dans le cadre : l'action s'enlise en ces lieux. La musique s'arrête à nouveau, au bénéfice des cris, chocs et bruits de souffleries. La façade lugubre d'un bâtiment en cours de démolition envahit la surface de l'écran [12]. Avec ses fenêtres condamnées, il évoque les édifices hantés des films d'épouvante.

Ce glissement vers le fantastique se confirme. Vus du sol, à travers un brouillard de poussière, les engins affichent une physionomie hostile, tantôt informe, tantôt anachronique : mollusques géants [13], créatures dystopiques [14], dragons [15]. Il émane de ces figures troubles, de leur texture crayeuse et de leurs teintes aux antipodes de celles des publicités une authenticité toute paradoxale. Elles témoignent d'une vérité profonde. C'est que le fantastique est moins né de la pure fantaisie humaine que du franchissement des frontières du visible ordinaire, au-delà desquelles la réalité vient à notre rencontre dans toute son étrangeté.

Une dernière vue d'ensemble [16] depuis les quais conclut cette traversée. Discrètement, Martin outrepassa une ultime limite en se réfugiant dans la section de canalisation dont le sans-abri a fait son repaire, à l'invitation du chien de ce dernier.

Figure

Les corps nus (ou presque)

VIDÉO
EN
LIGNE

Liées à la culture picturale de la cinéaste, les figures de femmes nues (ou presque) chez Florence Mialhe nous invitent à prendre conscience du regard que nous posons sur nos propres corps dans le contexte de la société contemporaine – notamment de leur objectification par les médias et la publicité.

● Nudités artistiques

Si les nus sont omniprésents dans la sculpture grecque antique, l'Europe médiévale a, pour sa part, réservé la nudité à ses figures de damnés (elle est associée à la punition) ainsi qu'à Adam et Ève, dont les parties génitales sont couvertes de végétaux, prémices de la feuille de vigne. Le nu fait son retour pendant la Renaissance, où l'exercice du modèle vivant se pratique en atelier. Cependant, il reste longtemps encadré par une morale stricte, et réservé au domaine des allégories, des peintures religieuses ou mythologiques: les nus représentent alors des divinités, des idéaux (comme dans l'Antiquité). Dans un cadre plus officieux (cabinets et collections privées), les nus artistiques peuvent tout à fait présenter un caractère érotique: c'est le cas, par exemple, de l'*Odalisque* (1745) de François Boucher. C'est toutefois au XIX^e siècle que le potentiel subversif du nu, en peinture, s'est pleinement déployé. Une œuvre exemplaire de ce virage est présentée au Salon de 1865: l'*Olympia* d'Édouard Manet (1863). Bien que Manet y multiplie les références à la peinture classique – telle la *Vénus d'Urbain* du Titien (1538) – elle fait scandale en raison du prosaïsme de son sujet principal: le portrait d'une prostituée. La représentation d'un corps nu, ou dénudé, peut donc être porteur de sens très différents selon le contexte et la composition de l'œuvre qui le met en scène. Les nudités que l'on rencontre dans le champ de l'art aujourd'hui sont d'autant plus diverses que s'y invitent la photographie, la bande dessinée et bien sûr le cinéma, qui ajoute le mouvement. Reste à différencier le nu de la pornographie, représentation explicite de scènes sexuelles dans le seul but de provoquer l'excitation.

Olympia d'Édouard Manet, 1863 © RMN-Grand Palais



● Conte de quartier: les leçons du marketing

L'arrière-plan de *Conte de quartier* est envahi d'affiches publicitaires, dont la grande majorité sont crûment érotiques. Le corps féminin, alors figé (à la différence de ceux des passants), est ici apprécié à travers le seul prisme du désir sexuel qu'il est susceptible de provoquer. Florence Mialhe fait un

Conte de quartier



clin d'œil à une véritable campagne publicitaire, lancée par une marque de lingerie dans les années 1990: «Les leçons de séduction». Celle-là consiste en une série de photographies en noir et blanc, représentant tout ou partie d'un corps de femme en sous-vêtements, accompagnées de «leçons» (numérotées) de charme. Il est symptomatique que les yeux des modèles photographiés pour cette campagne soient toujours cachés, ou hors cadre: le regard des femmes – auxquelles, pourtant, ces «leçons» prétendent s'adresser – est réprimé, escamoté.

Le choix de Mialhe de privilégier la couleur pour faire référence à ces images participe d'une syntaxe picturale qui lui permet de souligner leur caractère foncièrement tape-à-l'œil, par-delà tout vernis de sophistication. La peintre cinéaste a veillé à ce que ces publicités soient plus nettes, plus contrastées que tout ce qui les entoure à l'écran, et qui pourtant compte davantage. Lorsque le chien du sans-abri rejoint son maître inanimé dans la pelle d'un engin de chantier, une publicité, par son clinquant, voudrait encore prendre le dessus sur l'intrigue depuis le second plan. Que cette image impose un point de vue libidineux sur une femme est d'autant plus risible que l'émotion provoquée par la scène n'a aucun rapport avec le désir sexuel. Sur un ton quasi satirique, Mialhe dénonce ainsi l'omniprésence de ces visuels non sollicités, très agressifs du point de vue de l'économie de l'attention, très invasifs sur le plan de l'imaginaire.



● Le versant de l'intime

La figuration de femmes nues, chez Mialhe, se rattache à sa culture picturale. *Hammam* peut éveiller le souvenir d'un célèbre tableau de Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Le Bain turc* (1862). À mesure que le film avance, toute une iconographie associée à la scène de toilette – miroirs à l'appui – la convoque. Sous-catégorie de la scène de genre (dont les développements sont contemporains de l'invention de la salle de bain privée avec loquet), la scène de toilette, en peinture, est liée à l'émergence du sentiment de l'intime.

Représentés dans un style figuratif libre, cernés d'un



contour versatile, les corps nus de *Hammam* sont schématisés, mais aussi animés, et non stéréotypés – aux antipodes de ceux des publicités dans *Conte de quartier*. Sur le registre d'un comique discret, la scène du massage laisse entendre que l'apparence extérieure de chacune est une donnée peu consistante: ce dont il est question, ici, c'est bien de sculpter la perception que chacune a de son corps. Les gros plans sur les seins, le pubis et les fesses des deux jeunes femmes qui se déshabillent au début du film exposent leur nudité de manière plus rapprochée et détaillée que par la suite. Le dernier de ces gros plans s'accompagne d'un geste de pudeur

[Encadré: La pudeur]: les mains sont croisées sur la poitrine. Ces images traduisent l'impression (subjective) de surexposition ressentie à cet instant par ces personnages féminins – impression qui se cristallise, naturellement, autour des parties du corps associées à l'érotisme. À partir de ces images, *Hammam* propose un parcours où les femmes remodelent non pas tant leur corps que le regard qu'elles portent sur lui. À la fin du film, chaque femme embrasse son reflet et se confond avec lui, signe qu'elle est alors en accord avec l'image qu'elle se renvoie d'elle-même.

«Elle devient un objet; et elle se saisit comme objet; c'est avec surprise qu'elle découvre ce nouvel aspect de son être: il lui semble qu'elle se dédouble; au lieu de coïncider exactement avec soi, voilà qu'elle se met à exister dehors»

Simone de Beauvoir

● La pudeur

«Pudeur: Disposition, propension à se retenir de montrer, d'observer, de faire état de certaines parties de son corps, principalement celles de nature sexuelle, ou de montrer, d'observer, de faire état de choses considérées comme étant plus ou moins directement d'ordre sexuel; attitude de quelqu'un qui manifeste une telle disposition»¹. La pudeur, d'après les dictionnaires, peut être éprouvée par la personne regardée (qu'elle retient de trop s'exposer), mais aussi par la personne qui regarde (qu'elle peut conduire à détourner les yeux). La pudeur est donc provoquée dans le contexte de cette relation (en miroir) entre regardeur et regardé.

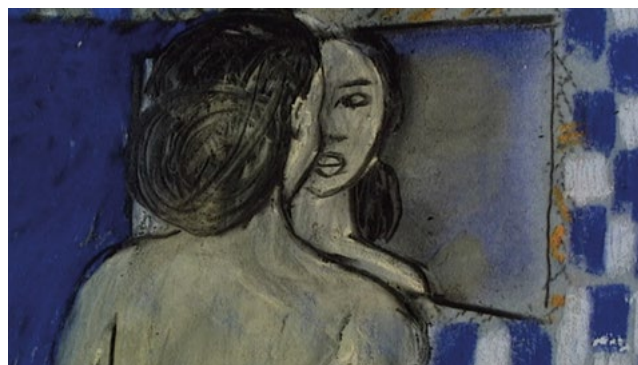
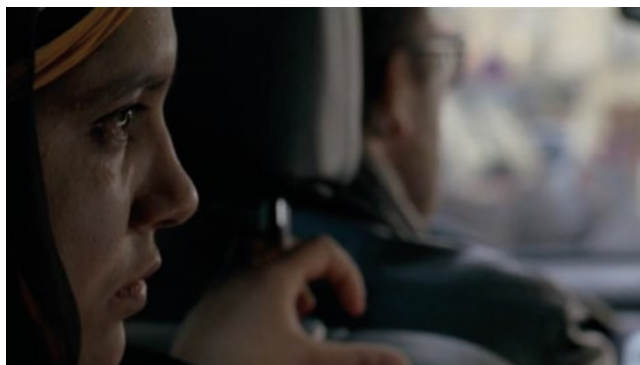
En partie déterminée par des paramètres historiques et culturels, la pudeur peut être appréhendée comme le prétexte d'injonctions abusives à la retenue. Pour autant, elle demeure vécue comme un sentiment personnel, une inclination à la discrétion qui peut varier selon les individus: elle est la manifestation d'une subjectivité. La notion de pudeur est, dans cette mesure, irréductible à celle de décence, qui se rattache plus ouvertement à des normes sociales.

Si la représentation artistique de corps dévêtus n'est plus jugée indécente, il est toujours possible qu'elle provoque un sentiment de gêne chez le spectateur. Cette pudeur peut alors s'exprimer de différentes façons: par le silence, l'agacement, ou le rire.

La pudeur peut aussi avoir trait à des situations sans rapport avec l'exposition du corps. Il existe une pudeur des sentiments.

Il peut être intéressant de relever, avec les collégiens, les moments où les personnages de *Territoires animés* ressentent de la pudeur et la façon dont ils l'expriment. D'un pragmatisme abrupt, la conversation entre les deux personnages de *Taxi Wala* s'accompagne d'un silence éloquent concernant le vécu de la jeune femme, les raisons de son trajet et sa situation d'analphabète. Un sentiment de pudeur en est-il responsable? N'est-il pas vécu par les deux personnages (non par la seule Wala, mais aussi par le conducteur de taxi)? Comment expliquer leur attitude?

¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/pudeur>



Son

Territoires sonores

Traversées ne laisse entendre aucune parole, et un seul mot est audible dans *Conte de quartier* (le prénom « Martin »). Pour autant, la matière sonore qui se déploie dans tous les courts métrages de *Territoires animés* (bruit, musique et voix comprises) est particulièrement riche.

● Voix d'ici et d'ailleurs

À la différence des deux autres types de sons – à savoir les bruits et la musique – au cinéma, la parole vaut *a priori* pour le discours dont elle est porteuse plus que pour ses qualités sonores. Elle est le point de crispation entre les personnages de *Taxi Wala* : si la jeune femme ne comprend pas très bien le français, le conducteur de taxi, pour sa part, ne comprend pas du tout sa langue [00:11:39 – 00:12:07] ; Wala s'exprime en pendjabi. Pratiquée au nord de l'Inde et au Pakistan, cette langue indo-iranienne compte environ cent millions de locuteurs.

L'usage que Florence Mialhe fait de la parole tend à ébranler la fonction qui lui est attribuée d'ordinaire (véhiculer un message). Dans *Hamam* comme dans *Au premier dimanche d'août*, les voix s'accumulent, et seuls quelques bribes de conversations, quelques morceaux de phrases peuvent être saisies parmi ces brouhahas. Dès lors, l'oreille se focalise sur la matérialité sonore de la parole – qui donne bien des indications également : l'accent du Sud, dans *Au premier dimanche d'août*, permet de situer la géographie des lieux. Pour ce film, la cinéaste a d'ailleurs combiné l'animation sur banc-titre à la prise de son réelle, *in situ* : cette bande-son a été en grande partie enregistrée à l'occasion d'une véritable fête de village dans le sud de la France.

● Écouter les volumes, les surfaces

La résonance des voix entremêlées, au début de *Hamam*, fournit une indication sensorielle quant au lieu (vaste, et carrelé) qui accueille cette communauté parlante. De façon générale, le travail sonore de Florence Mialhe est aussi matiériste que sa touche picturale. Parmi l'éventail particulièrement riche des bruits que *Conte de quartier* donne à entendre, l'un d'entre eux, assez discret mais répété, confère au film une part de son relief sonore : le petit tapement mat, audible à chaque fois que la poupée est manipulée, nous rappelle qu'elle contient un coffret mystérieux.

Si *Traversées* ne donne à entendre aucune voix, c'est pour donner toute sa place aux bruits des corps, aux crissements des patins (postsynchronisés, mais d'après des reconstitutions sonores sur les lieux du tournage), pour souligner le contact physique que les usagers du lieu entretiennent avec lui. Le point d'écoute est d'ailleurs très proche de la glace et des parois de cette patinoire. Avec humour, le cinéaste Jacques Tati s'est attelé à décrire l'espace urbain par ses bruits – dans *Playtime* (1967) en particulier. L'influence de ce virtuose du burlesque sonore sur *Traversées* est patente.

Traversées



Au premier dimanche d'août



● Musiques

Territoires animés fournit l'occasion de développer l'oreille et la culture musicale des collégiens. *Hamam* se montre particulièrement multiculturel en la matière, donnant à entendre des mélodies populaires ou folkloriques égyptiennes, burundaises, italiennes. Le clarinettiste et compositeur français Denis Colin a écrit les musiques originales des deux autres courts métrages de Florence Mialhe, *Au premier dimanche d'août* et *Conte de quartier*, puisant dans des styles et des références diverses – leur scénario y invitait. *Au premier dimanche d'août* fait se succéder les grands classiques d'un bal : valse, tango, rock'n roll et autres marches festives. Le jazz est aussi présent dans le programme par l'intermédiaire des deux films en prise de vues réelles. La fin de *Taxi Wala* doit toute sa mélancolie au morceau du saxophoniste américain Archie Shepp qui l'accompagne.

Pour *Traversées*, Antoine Danis a collaboré de façon toute particulière avec le trompettiste Jean-Luc Cappozzo. Celui-ci a improvisé sa partie musicale sur la base du montage final du film, en tenant compte de ses bruitages. On entend par moment le timbre de la trompette de façon assez reconnaissable. Parfois, Cappozzo laisse libre cours à une approche plus expérimentale, nous rappelant que la musique trouve son origine dans le corps du musicien, au contact de son instrument. Ses sons sont alors plus proches du sifflement, du souffle, si bien qu'on les différencie difficilement des bruits qui traduisent les mouvements des patineurs sur la glace.



Taxi Wala

Ouverture Pouvoir lire

Si la passagère allophone de *Taxi Wala*, qui renonce même à déchiffrer les inscriptions autour d'elle, semble complètement isolée, l'intervention ponctuelle des habitantes du quartier de la Goutte-d'Or dans le film montre que l'analphabétisme peut être vécu très différemment suivant la situation d'une personne et son entourage.

● L'analphabétisme aujourd'hui

L'aptitude à lire et à écrire qu'exige la vie quotidienne n'est pas innée. Savoir lire permet pourtant de s'orienter, de communiquer avec ses proches et avec les institutions (par courrier), d'accéder à ses droits, de s'informer de façon autonome. Sur le plan international, l'UNESCO considère l'alphabétisation comme un moyen de réduire les inégalités, d'instaurer et de maintenir la paix dans les sociétés. En 2020, on comptabilisait 763 millions d'analphabètes dans le monde. Les deux tiers sont des femmes. Les pays où le taux d'alphabétisation est le plus bas sont situés en Afrique, au Moyen-Orient, en Asie centrale et du Sud, ainsi qu'en Amérique centrale. L'analphabétisme est massivement corrélé à des problèmes d'accès à l'éducation, à l'inadaptation des infrastructures scolaires, voire à leur absence (notamment dans les régions rurales). Les guerres, les crises politiques, sanitaires, les déplacements de populations aggravent la situation. En 1967, une journée internationale de l'alphabétisation a été instaurée ; elle a depuis lieu le 8 septembre chaque année.

● Histoire et conceptions de l'alphabétisation

Les premiers cours d'alphabétisation, au XIX^e siècle, sont destinés aux paysans et aux ouvriers, peu ou non scolarisés. En 1948, l'ONU inscrit le droit à l'éducation dans la

Déclaration universelle des droits de l'Homme (article 26). Un virage s'amorce dans l'histoire des conceptions de l'alphabétisation dès lors que des pays anciennement colonisés entrent au sein de l'ONU dans les années 1960. La maîtrise de la langue n'est alors plus considérée comme une fin (culturelle) en soi, mais abordée comme un moyen. Cette nouvelle approche de l'alphabétisation, dite « fonctionnelle » (et distincte de l'alphabétisation « scolaire »), vise à améliorer la qualité de vie des personnes en comblant leurs lacunes en lecture et en écriture. Dans les années 1970 et 1980, une troisième approche se développe : celle de l'alphabétisation « conscientisante ». Appuyée sur les réflexions du pédagogue brésilien Paulo Freire¹, elle s'envisage comme un moyen d'émancipation et de transformation sociale, et tient davantage compte du vécu et de la culture des apprenants.

● En France

En France, le taux d'analphabétisme chez les plus de 15 ans est évalué à 1%. Mais ce chiffre ne permet pas d'estimer la proportion de la population qui souffre d'un manque de compétences en littératie dans ce pays. En effet, le terme d'« analphabétisme » n'y est utilisé qu'à propos des personnes qui n'ont pas suivi de cursus scolaire francophone (il s'agit principalement de personnes immigrées). Pour celles qui ont été scolarisées en France, mais qui ont de grandes difficultés en lecture, on parle d'« illettrisme ». Cette distinction, qui remonte aux années 1980, est spécifiquement française. En 2012, une enquête de l'INSEE² a révélé qu'en France métropolitaine, 7 % de la population âgée de 18 à 65 ans était en situation d'illettrisme, et que cette proportion variait du double au quadruple dans les territoires ultramarins.

1 Paulo Freire, *L'Éducation : pratique de la liberté*, éditions du Cerf, 1971, et *Pédagogie des opprimés suivi de Conscientisation et révolution*, Maspero, 1974.

2 Insee première n° 1426, 18 décembre 2012 : [insee.fr/fr/statistiques/1281410](https://www.insee.fr/fr/statistiques/1281410)

Document

Points de vue sur la ville

Dans *Les Villes invisibles* d'Italo Calvino, le personnage de Marco Polo décrit la ville imaginaire de Despina: ville portuaire ou oasis, suivant qu'on l'aborde par le désert ou par les flots. Cette utopie microscopique laisse à son lecteur le loisir d'envisager Despina comme l'entrelacs de ces deux profils urbains. À l'instar des «territoires animés» du programme, Despina est indissociable de l'imaginaire de ceux qui l'arpentent.

«On atteint Despina de deux manières: par bateau ou à dos de chameau. La ville se présente différemment selon qu'on y vient par terre ou par mer.

Le chamelier qui voit pointer à l'horizon du plateau les clochetons des gratte-ciel, les antennes radar, battre les manches à air blanches et rouges, fumer les cheminées, pense à un navire, il sait que c'est une ville mais il y pense comme à un bâtiment qui l'emporterait loin du désert, un voilier qui serait sur le point de lever l'ancre, avec le vent qui déjà gonfle les voiles pas encore larguées, ou un vapeur dont la chaudière vibre dans la carène de fer, il pense à tous les ports, aux marchandises d'outre-mer que les grues déchargent sur les quais, aux auberges où les équipages de diverses nationalités se cassent des bouteilles sur la tête, aux fenêtres illuminées du rez-de-chaussée, avec à chacune une femme qui refait sa coiffure.

Dans la brume de la côte, le marin distingue la forme d'une bosse de chameau, d'une selle brodée aux franges étincelantes entre deux bosses tachetées qui avancent en se balançant, il sait qu'il s'agit d'une ville mais il y pense comme à un chameau, au bât duquel pendent des outres et des besaces de fruits confits, du vin de datte, des feuilles de tabac, et déjà il se voit à la tête d'une longue caravane qui l'emporte loin du désert de la mer, vers des oasis d'eau douce à l'ombre dentelée des palmiers, vers des palais aux gros murs de chaux, aux cours sur les carreaux desquelles dansent nu-pieds les danseuses, remuant les bras un peu dans leurs voiles et un peu en dehors.

Toute ville reçoit sa forme du désert auquel elle s'oppose; et c'est ainsi que le chamelier et le marin voient Despina, la ville des confins entre deux déserts.»

Italo Calvino, «Les villes et le désir. 3.» in *Les Villes invisibles* (1972), Seuil, 1996, p. 23-24.

Eau-forte et aquarelle de Mehdi Zannad, 2012 © DR



Né à Cuba de parents italiens, Italo Calvino (1923-1985) est élevé à San Remo en Ligurie. La Seconde Guerre mondiale le pousse à arrêter ses études en agronomie. Il s'inscrit en faculté de Lettres à Turin en 1945 et publie son premier roman deux ans plus tard: *Le Sentier des nids d'araignées*, qui s'appuie sur son expérience en tant que résistant auprès des brigades Garibaldi. D'abord associé au courant néo-réaliste, Italo Calvino explore le genre de la fable (avec *Le Vicomte pourfendu* en 1952, puis *Le Baron perché* en 1957) et du fantastique (surtout avec *Cosmicomics* en 1965). Entre 1964, et 1980, Italo Calvino fait de nombreux séjours à Paris.

Écrit en 1972 et paru en français deux ans plus tard, *Les Villes invisibles* illustre bien l'esprit d'expérimentation littéraire qui animait Calvino – et l'a conduit à rejoindre l'Oulipo (groupe de recherche en littérature fondé en 1960 par Raymond Queneau et François Le Lionnais) sous le statut de «membre étranger». À travers un dialogue imaginaire entre Marco Polo et l'empereur Kublai Khan, le livre contient 55 descriptions de villes inexistantes et fantasmatiques livrées par l'émissaire à l'empereur mongol. Ce recueil poétique enchâssé dans un roman nous invite à la méditation sur le langage, la perception du monde, les manières d'y cohabiter.

Chacun de ces portraits de ville relève de l'utopie, tout en présentant un caractère d'esquisse: menu fragment, «*machine logico-fantastique autonome*» offerte à la réflexion. Regroupée par thématiques au nombre de onze, ces descriptions urbaines sont agencées selon une structure combinatoire: le lecteur est invité à se frayer un chemin dans le livre. La ville de Despina appartient à l'ensemble associé au «désir». Elle n'est pas envisagée comme la destination d'un voyage, mais comme le moyen de prolonger celui-ci, fût-ce par l'imaginaire.

FILMOGRAPHIE

Pour revoir les films

↳ www.lekinetoscope.fr, le site pédagogique de L'Agence du court métrage (sur abonnement uniquement)

Courts métrages de Florence Mialhe

Chroniques d'ici et d'ailleurs, DVD + livre (textes de Marie Desplechin), Garde-temps éditions/Arte éditions, 2006.

Longs métrages des cinéastes disponibles en DVD

La Traversée (2021) de Florence Mialhe, DVD et Blu-ray, Arte éditions.

The Sound Before the Fury (2014) de Lola Frederich et Martin Sarrazac, DVD, Les Mutins de Pangée.

Pourvu qu'on ait l'ivresse... (1958) de Jean-Daniel Pollet, en bonus du DVD *L'Amour c'est gai, l'amour c'est triste*, Les Éditions de l'œil.

Terrain vague (1960) de Marcel Carné, DVD, René Château Vidéo.

BIBLIOGRAPHIE

Sur l'animation

- Olivier Cotte, *Le Grand Livre des techniques du cinéma d'animation* (2021), Dunod, 2024.
- Jean Marcel, *Le Langage des lignes et autres essais sur le cinéma d'animation*, Les 400 coups, 2007.
- Stéphanie Varela, *La Peinture animée - Essai sur Émile Reynaud (1844-1918) - Entre peinture et cinéma*, L'Harmattan, 2010.

Territoires du cinéma

- Nicolas Droin, Mélanie Forret (dir.), *Écrire la ville au cinéma*, Presses universitaires de Vincennes, 2022.
- Corinne Maury, *Du parti pris des lieux dans le cinéma contemporain*, Hermann, 2018.

SITES INTERNET

Mina Rad, entretien avec Antoine Danis à propos de *Traversées*, Après Varan, 14 avril 2014 :

↳ apresvaran.org/traversees-dantoine-danis-vendredi-25-avril-a-20h-au-festival-apresvaran

Masterclass de Florence Mialhe, L'Archipel des lucioles, 24 novembre 2021 :

↳ archipel-lucioles.fr/masterclass-florence-mialhe

Mathilde Trichet, *La Traversée*, dossier maître Lycéens et Apprentis au cinéma n° 215, CNC :

↳ cnc.fr/documents/36995/159675/DM_La_Traversee_web.pdf/7026785b-c617-88fd-b941-45d026343fa3?t=1689165814171

Un site internet réalisé par Occitanie films pour compléter, prolonger l'analyse du film à travers textes, podcasts et vidéos :

↳ latraversee.occitanie-films.fr

CNC

Sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée, retrouvez les dossiers pédagogiques *Collège au cinéma* :

↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des cinéastes et des professionnels du cinéma :

↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos

ANIMÉS AU SENS LARGE

Composé de trois films d'animation de Florence Mialhe associés à deux films en prise de vues réelles – une fiction de Lola Frederich et un documentaire expérimental d'Antoine Danis –, le programme de courts métrages intitulé *Territoires animés* peut sembler au premier abord très hybride. Son ambition est d'accompagner la découverte de l'œuvre atypique d'une cinéaste plasticienne sans s'en tenir à une approche ségrégative (cantonnée au domaine du cinéma d'animation) pour en souligner la portée. Chaque œuvre paraît d'autant plus singulière qu'elle est vue à travers le prisme de celle, très différente, qui la précède ou la suit. Pourtant, des liens se tissent d'un film à l'autre, d'un personnage à l'autre, d'un motif à l'autre, et la cohérence d'une trajectoire – d'une séance de hammam à une fête de village – sourd peu à peu. Il est bien question de « territoires » et d'« animation » (au sens large), et aussi de la façon dont les communautés humaines habitent des lieux et les font vivre, par le corps et par la parole. En s'ouvrant par une scène de toilette, *Territoires animés* propose une première articulation entre l'intime et l'espace public, qui ne cessera d'être interrogée dans les films de ce programme.