

1 : L'écriture cinématographique du récit

La Jeune fille sans mains :

Adaptation contemporaine d'un conte de Grimm, la modernité du récit de *La Jeune fille sans mains* naît de l'originalité de l'animation, basée sur l'enchaînement fluide d'images esquissées dont l'œil et l'imagination du spectateur complètent les vides. La force de cette fable d'apprentissage doit aussi beaucoup à l'utilisation originale de la couleur, moins naturaliste qu'expressionniste, et du son, qui participent de l'écriture du récit. Ainsi, la musique façonne le cheminement tant géographique qu'intérieur de la jeune fille.

Trois moments charnières, qui adoptent un traitement graphique spécifique, apparaissent dans la narration : l'enfance de l'héroïne, résumée en quatre plans épurés en noir et blanc pendant le générique, la séquence onirique où la jeune fille est recueillie par le prince (à laquelle répond une séquence quasi identique quand le prince est de retour de la guerre), et leur mariage, mis en images comme un livre de contes feuilleté sous les yeux du spectateur et raconté en voix-off par le jardinier du prince.



Trois moments particuliers dans la narration : l'enfance de la jeune fille, son arrivée chez le prince et leur mariage.

Nostalgie de la lumière :

« Pour un film documentaire, ce qui te guide, c'est ton intuition, ton imagination et surtout le fait de savoir associer des choses ensemble. Il faut chercher les liens les plus variés, les plus improbables et les associer. » En quelques phrases, le réalisateur Patricio Guzmán résume sa conception de l'écriture documentaire : faire résonner des éléments disparates en tissant entre eux des échos multiples, de diverses natures.

Dans *Nostalgie de la lumière*, qui se présente comme un voyage au cœur de l'histoire du Chili, le lien entre les différentes strates historiques se fait de différentes manières. La structure même du film, comme un rondo, fait dialoguer entre eux les témoignages des intervenants (archéologue, astronome, architecte, victimes de la dictature...) autour d'un refrain commun, des images du cosmos, car les hommes de tout temps ont regardé le ciel. Les échos se font aussi par l'enchaînement des images, qui fait apparaître des motifs récurrents à travers les différentes époques, parmi lesquels le sable, les mains, le regard ou le cercle.



Un motif récurrent dans le film, qui fait le lien entre différentes époques de l'histoire du Chili : le cercle.

1 : L'écriture cinématographique du récit

Johnny Guitar :

Genre emblématique du cinéma américain, le western a permis d'écrire le récit fantasmé de la conquête de l'Ouest et d'élever au rang de mythe la naissance de cette nation. Réalisé en 1954, **Johnny Guitar** reprend les thématiques propres au genre (l'arrivée du chemin de fer, les conflits entre bandits et propriétaires) tout en les détournant de façon originale. L'intrigue, qui oppose deux femmes rivales, se déploie grâce à des ressorts mélodramatiques (la jalousie, la rancune ou le triangle amoureux), adoptant une dramaturgie qui rappelle les tragédies antiques.

Au-delà du western classique, **Johnny Guitar** peut aussi se regarder comme le récit effrayant d'une Amérique tentée par le repli sur soi et la chasse arbitraire à tout ce qui est décrété menaçant. L'allusion au Maccarthysme est avérée mais libre à chacun, en extrapolant, d'y reconnaître aussi une Amérique plus contemporaine. Le film devient alors la métaphore audacieuse d'un pays en crise.



Un récit qui mêle magnifiquement mélo et figures imposées du genre

Conception et rédaction : Margot Grenier

2 : Le corps mis en scène

La Jeune fille sans mains :

Dès le titre, le corps s'annonce au centre de **La Jeune fille sans mains** : le parcours de l'héroïne apparaît comme une (ré)appropriation de son corps. La jeune fille est définie comme une silhouette continuellement en mouvement (activités domestiques, marche, travail de la terre...). Le dessin s'intéresse moins aux détails de ses vêtements qu'à la fluidité des gestes de son corps qui palpite. Le film repose ainsi sur des traits animés qui se détachent d'aplats de couleurs statiques.

Le corps dans le film est souvent réduit aux mains, celles de la jeune fille comme de son entourage, métaphores de l'autonomie. Les gros plans sont nombreux : des mains qui nourrissent, qui façonnent ou qui sauvent, d'autres qui accouchent, qui bercent ou qui enlacent. Au début du film, la majorité des séquences avec l'héroïne démarre sur ses mains, insistant ainsi sur l'importance de la perte ultérieure.



Des mains qui façonnent, qui sauvent ou qui accouchent.

Petit paysan :

Portrait d'un éleveur laitier, métier physique et exigeant, **Petit paysan** filme au plus près les corps, celui de l'homme comme ceux des bêtes. Le travail sur la lumière permet un rendu très sensuel du pelage lors de gros plans sur les jarrets ou les pis des bovins. La main de l'éleveur, Pierre, a aussi son importance : mains expertes qui exécutent des gestes quasi ritualisés, elles caressent le corps des vaches, illustration de la proximité avec son troupeau, puis dévoilent, ensanglantées, l'irruption de l'épidémie tant redoutée.

Petit paysan est filmé comme une cohabitation puis une lutte des corps sur un territoire. Dans la séquence d'ouverture à la tonalité onirique, Pierre doit se frayer un chemin parmi les vaches qui ont envahi sa maison. Plus tard, au diapason de l'angoisse qui gagne l'éleveur, les corps des animaux se font démesurés grâce à des cadrages de plus en plus serrés. Enfin, le corps malade de Pierre, qui porte d'importants stigmates sur le dos qui peuvent rappeler les taches de ses vaches, devient la métaphore du mal-être d'un agriculteur menacé de perdre son troupeau, sa ferme et son avenir.



Le corps dans tous ses états : l'osmose avec l'animal, l'effroi de la découverte de la fièvre puis les stigmates sur le dos.

2 : Le corps mis en scène

Johnny Guitar :

Western de toute beauté, **Johnny Guitar** peut se résumer comme l'affrontement de deux femmes puissantes : Emma, riche propriétaire terrienne puritaine, et Vienna, tenancière du saloon d'une petite ville de l'Ouest américain. Leur duel passe d'abord par les visages et les regards. Il éclate notamment dans deux confrontations mémorables filmées en champ contre-champ. Dans chacune, Vienna se tient seule et en hauteur, dans l'escalier ou sur une estrade, et la plongée de son regard sur sa rivale marque le mépris qu'elle ressent pour elle.

L'opposition entre les deux femmes s'incarne aussi dans les costumes, qui reflètent leur personnalité. Dans la première confrontation, Vienna, silhouette fière en pantalon sombre et pistolet à la ceinture, se démarque d'Emma, en robe austère aussi corsetée que son esprit. Par la suite, le corps isolée de Vienna, seule contre tous en robe blanche, devient le symbole d'une résistance fragile mais légitime face à Emma et sa milice qui font corps, tout de noir vêtus, pointe menaçante en direction de leur ennemie.



L'affrontement entre deux femmes puissantes s'incarne dans les corps, tantôt dominants ou dominés.

Conception et rédaction : Margot Grenier

3 : Mémoire et transmission

Nostalgie de la lumière :

« *Le désert est une porte vers le passé* » explique Patricio Guzmán, qui pose sa caméra dans l'Atacama, au nord du Chili, où se sont succédées plusieurs époques marquantes pour son pays. Le montage du film, qui joue sur la résonance entre des images communes à toutes les périodes, illustre la continuité de cette histoire si riche.

Partant de ses souvenirs d'enfance puis de jeune cinéaste militant, le réalisateur nous invite à la découverte de ces multiples strates historiques. Dans un commentaire en voix-off, il transmet ses doutes et ses interrogations sur le rapport à la mémoire dans son pays. Car au cœur de ***Nostalgie de la lumière*** réside un paradoxe douloureux : l'occultation du passé le plus récent, la dictature de Pinochet qui emprisonnait et dispersait les corps de ses opposants dans le désert, alors qu'au même endroit, les observatoires astronomiques scrutent les étoiles à la recherche des origines de la vie. Pourtant, et c'est la conviction du réalisateur, un peuple pour avancer se doit d'assumer et de transmettre son histoire.



Succession d'époques dans le désert de l'Atacama : les civilisations précolombiennes, les Indiens exploités dans les mines au XIXème siècle et les camps d'enfermement des opposants à la dictature de Pinochet.

Soyez sympas, rembobinez :

« *Notre passé nous appartient, on le change si on veut !* » Prononcée comme par défi, cette phrase lance le tournage d'un film collectif et résume à elle seule l'esprit de ***Soyez sympas, rembobinez***, qui milite pour une appropriation joyeuse et non sagement respectueuse de la mémoire du cinéma. Le rapport à la cinéphilie est au cœur de ce film dont le décor principal est un antique vidéo-club de quartier qui ne propose que des VHS. Le film interroge aussi la transmission aux jeunes générations, appelées à s'emparer de leurs œuvres favorites pour en donner une interprétation toute personnelle. C'est le concept des films suédés, popularisé par Michel Gondry.

Tourné en Scope, format d'images cinématographique s'il en est, ***Soyez sympas, rembobinez*** est aussi une ode malicieuse à l'histoire du septième art, portant un regard attendri et hilarant sur les techniques anciennes de trucage et multipliant les clins d'œil aux œuvres, grands classiques ou blockbusters, qui ont marqué le cinéma.



Une ode à la cinéphilie « participative » : le vidéo-club de quartier, les films suédés et le tournage collectif.

3 : Mémoire et transmission

Petit paysan :

« Je suis l'enfant unique qui ne reprend pas la ferme de ses parents. (...) Faire le film, c'était ma manière à moi de reprendre l'exploitation. » C'est ainsi que le réalisateur, fils et petit-fils d'éleveurs laitiers, place **Petit paysan** sous le signe de la transmission, d'autant que le film est tourné dans la ferme familiale et que ses proches (parents et grand-père) y tiennent un petit rôle.

Pierre, le personnage principal, exprime un rapport ambivalent à l'héritage familial, qui le place à la tête de l'exploitation de ses parents retraités mais toujours impliqués. Les premières séquences montrent ainsi le poids que représente cette transmission inachevée pour le jeune éleveur, coupé de toute vie sociale et obnubilé par ses vaches au point de rêver la nuit qu'elles envahissent sa maison. Par la suite, il avoue pourtant l'impossibilité pour lui de faire autre chose. Le film pose alors la question de la pérennité de la transmission, quand elle se fait reproduction à l'identique, ignorant des approches plus modernes.



La ferme familiale du film, qui est aussi celle des parents du réalisateur, très différente d'autres exploitations plus vastes et ultra-modernes.

Conception et rédaction : Margot Grenier