

DOSSIER PEDAGOGIQUE COURTS METRAGES

Réalisé par Léa Chauvet, Xavier Grizon, Sarah Génot et Chiara Dacco



Music for One Apartment et 6 Drummers
de O. Simonsson et J Stjarne-Nilsson

Be Quiet de Sameh Zoabi

Un Transport en commun de Diana Gaye

Dossier réalisé dans le cadre du dispositif d'éducation à l'image Collège au Cinéma Seine-Saint-Denis, initié par le Département de la Seine-Saint-Denis, coordonné par Cinémas 93, en partenariat avec le CNC, la DRAC Ile-de-France, l'Inspection Académique de la Seine-Saint-Denis et le Rectorat de Créteil.

SOMMAIRE

Approche globale du programme	p.4
Mode d'emploi de la fiche élèves	p.5
MUSIC FOR ONE APARTMENT AND 6 DRUMMERS	p.6
Fiche technique et biographie des réalisateurs	p.7
Analyse d'une séquence	p.8
Eléments d'analyse	p.10
Pistes de travail	p.11
Passerelles avec d'autres films	p.12
UN TRANSPORT EN COMMUN	p.15
Fiche technique et biographie de la réalisatrice	p.16
Découpage séquentiel	p.17
Eléments d'analyse	p.17
Entretien avec Baptiste Bouquin	p.22
Pistes de travail	p.27
BE QUIET	p.29
Fiche technique et biographie du réalisateur	p.30
Découpage séquentiel	p.31
Analyse d'une séquence	p.36
Eléments d'analyse du film	p.40
Entretien avec le réalisateur	p.41
Pistes de travail	p.42
Analyse d'image	p.44
Passerelles avec d'autres films	p.45
Annexes	p.47

Approche globale du programme

Un programme de courts métrages permet une variété de formes et de contenus.

Cette année, le défi est de faire voyager ensemble deux films très courts et un moyen métrage proche de la forme longue, sans y perdre l'identité singulière de chacun de ces trois films.

Le programme des courts-métrages proposé pour l'année 2010/2011 s'est construit autour de la thématique du choc des cultures pour compléter et entrer en résonance avec les autres films au programme.

Ce dossier ici présent veut faire apparaître des rapprochements et variations entre ces courts et d'autres films pouvant compléter la réflexion, inscrits au dispositif Collège au cinéma ou non.

Ces rapprochements concernent aussi bien des thèmes abordés que des éléments constitutifs du langage cinématographique.

Au niveau thématique on pourrait donc s'interroger sur les notions de « frontières et territoires » (*Music For One Apartment, Transport en commun, Be quiet et La Flèche brisée*), la représentation d'une « culture », d'une « civilisation » ou d'un « groupe social » (*Stella, Bashu, Be quiet, Music For One Apartment, Transport en commun et La Flèche brisée*), de « la famille » et en particulier du rapport « parents/enfants » ou de « filiation » (*Stella, Bashu, Be quiet, Persepolis, Transport en commun*).

La notion d'appartenance à une culture permet aussi de réfléchir à la mise en scène, aux façons de filmer l'autre et le rapport à l'autre. De même, on pourra s'intéresser aux manières de filmer les déplacements et les territoires.

Comment filme-t-on les paysages (*Bashu, Be Quiet, Un Transport en commun et La Flèche brisée*) comment un espace fermé comme une voiture construit les raccords entre l'extérieur et l'intérieur, comment filme-t-on le transport amoureux et la naissance d'une relation forte entre les personnages (*Be Quiet, Un Transport en commun, La Flèche brisée, Stella, Bashu, Persepolis*) ?

On notera enfin tout particulièrement, dans ce programme et les longs métrages 2010/2011, les effets produits par l'utilisation des sons et de la musique (nature et fonctions de ces sons et musiques : *in* ou *off*, illustrative, cohérente, structurante, etc.).

Ce dossier a été conçu sous la forme d'une réflexion autour et à partir des films choisis.

Vous y trouverez des éléments d'analyse, des découpages de séquence et des pistes pédagogiques.

Vous êtes évidemment libre de vous approprier un ou plusieurs des films à votre manière et de construire un travail personnel qui corresponde au mieux à vos exigences pédagogiques et à votre classe.

Par ailleurs, dans ces courts métrages, l'interaction avec d'autres formes d'expression artistique est prédominante (musique et danse dans *Un Transport en commun* et musique et performance dans *Music for One Apartment*).

Mode d'emploi de la fiche élève

ANALYSE D'IMAGE

Les photogrammes choisis et reproduits sur la fiche-élève peuvent être analysés AVANT la séance (de quoi le film va-t-il parler ? comment ?) et aussi APRES pour replacer l'image dans le film et revenir sur la première interprétation.

DEFINITION DE COURT METRAGE

Souvent la notion de court métrage est confuse dans les esprits. On l'amalgame à tort à la publicité, aux clips, aux bandes annonces ou aux extraits de films. Sa définition est pourtant simple : un court métrage est un film dont la durée n'excède pas 59 minutes et quelques secondes. Pourquoi une telle durée ? Parce qu'elle correspond à un métrage de pellicule : 1600 mètres.

VOCABULAIRE POUR L'EXERCICE

Un plan : Très exactement, c'est une prise de vue **sans interruption**.

C'est l'unité de base du langage cinématographique. **Au tournage**, c'est ce que l'on enregistre entre le moment où on allume et le moment où on éteint la caméra ; **au montage**, ce plan peut être raccourci ou coupé en plusieurs fois.

Le montage : Après avoir tourné des plans, on les associe entre eux (le passage d'un plan à l'autre est appelé un raccord) et c'est ainsi qu'on construit une scène. Lorsqu'on tourne le plan, on fait attention :

- à l'**angle de vue** de la caméra (en *plongée* si la caméra filme les personnages par-dessus, en *contre-plongée* si elle le fait par-dessous, ou enfin à *hauteur de regard*),
- au **mouvement de caméra** (*caméra fixe*, *travelling* si elle se déplace ou *panoramique* si elle tourne sur elle-même ; ces mouvements peuvent être tous utilisés pour un même plan),
- à la **composition de l'image** (comment sont disposés les éléments filmés dans l'image) comme en peinture, dessin ou photographie,
- à l'**échelle de plan**, c'est-à-dire à la taille de ce que l'on filme : *gros plan* si on filme de très près, *plan d'ensemble* si on filme tout un décor. Du plus proche au plus loin, on trouve après le gros plan : plan rapproché, plan américain, plan italien, plan moyen puis plan d'ensemble.

Hors-champ : Ce qui se passe hors du champ de vision de la caméra mais que nous savons être présent dans la scène parce que nous l'entendons, que nous l'imaginons ou qu'un autre plan nous l'a déjà montré auparavant. **Exemple :** nous entendons un chat miauler mais nous ne voyons pas ce chat : nous savons donc qu'il est là, mais **hors-champ**.

Le plus fréquent des hors-champ est celui du champ/contrechamp ; c'est le nom donné à un échange de regard ou de paroles filmé en deux plans séparés puis montés successivement et en alternance. La combinaison de ces deux plans est un champ/contrechamp, technique souvent employée pour montrer une discussion ou un face à face (dans un duel de western ou sur un ring par exemple). La caméra est entre les deux personnages et nous donne à voir l'un puis l'autre, l'un après l'autre, dans deux plans différents mais qui se font face en quelque sorte.

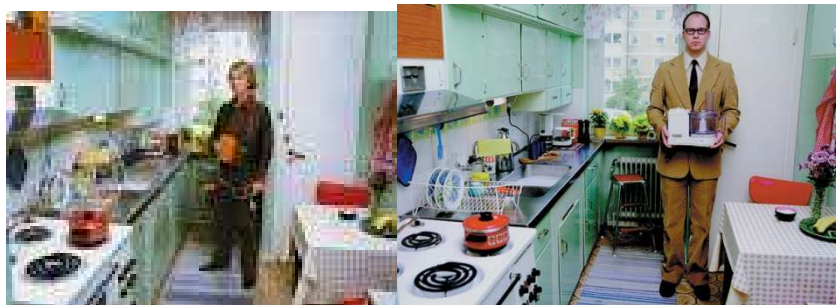
Un champ/contrechamp est également le nom donné à l'enchaînement de deux plans successifs où le premier montre un personnage regardant hors champ et le suivant ce qu'il regarde.

Exemple : Ibrahim regarde ce qui se passe devant la voiture puis **un autre plan** montre le père penché sur le capot et fouillé par un policier. *Le montage* procède alors par *alternance de points de vue*, enchaînant un plan où l'on voit Ibrahim comme à travers les yeux du père. Le père est donc *hors-champ* pour ce premier plan. Ensuite, nous voyons le père comme si nous le voyons avec les yeux d'Ibrahim. Cette fois, c'est Ibrahim qui est hors-champ. Nous voyons donc le contrechamp du plan sur Ibrahim.

Vous pouvez chercher d'autres images qui montrent des champs/contrechamps dans ces films ou dans un autre de votre choix.

Music for One Apartment and 6 Drummers

de O. Simonsson et J Stjarne-Nilsson



Réalisé par Xavier Grizon

FICHE TECHNIQUE

Music for One Apartment and 6 drummers, Suède, 2001, 10 min

Réalisation, scénario et montage : Ola Simonsson et Johannes Stjärne-Nilsson

Production : Kostr-Film AB

Image : Johannes Stjärne Nilsson/Charlotta Tengroth/Robert Blom

Montage : Ola Simonsson

Musique : Ola Simonsson

Son : Haken Garpestad

Synopsis

Six batteurs planifient une attaque dans une banlieue urbaine. Lorsqu'un couple de personnes âgées quitte son appartement, les batteurs l'investissent. Ils donnent alors un concert en quatre parties : cuisine, chambre, salle de bain, séjour...

Le film a été présenté dans plus de 90 festivals de cinéma et a remporté de nombreux prix et récompenses à travers le monde (il a été diffusé dans 37 pays !)

Biographie des réalisateurs

Ola Simonsson est né en 1969 à Lund, en Suède. Diplômé de musique, il est réalisateur et compositeur. Johannes Stjärne Nilsson est né en 1969 à Lund, en Suède. Diplômé d'arts plastiques, il est réalisateur et producteur.

Tous les deux ont réalisé de nombreux courts-métrages (*Hotel Rienne*, 2003, *Nowhere Man*, 1996) et ont présenté leur premier long, *Sound of Noise*, à la Quinzaine des Réalistes, à Cannes cette année. Le film sort dans les salles le 29 décembre 2010. Développé à partir du scénario de *Music For One Apartment and 6 Drummers*, les batteurs investissent cette fois une ville entière, ce qui permet d'y varier les types d'instruments et les proportions. Ainsi, dans l'une des dernières séquences de *Sound of Noise*, les 6 démolissent le parvis de la scène nationale en y jouant un de leurs morceaux avec le matériel emprunté à la voirie : tracteur, rouleau-compresseur et marteau-piqueur.

(Pour plus d'informations sur le long métrage : <http://www.soundofnoise-lefilm.com/> ou articles de lycéens sur le film : <http://www.critikat.com/The-Sound-of-Noise.html>)

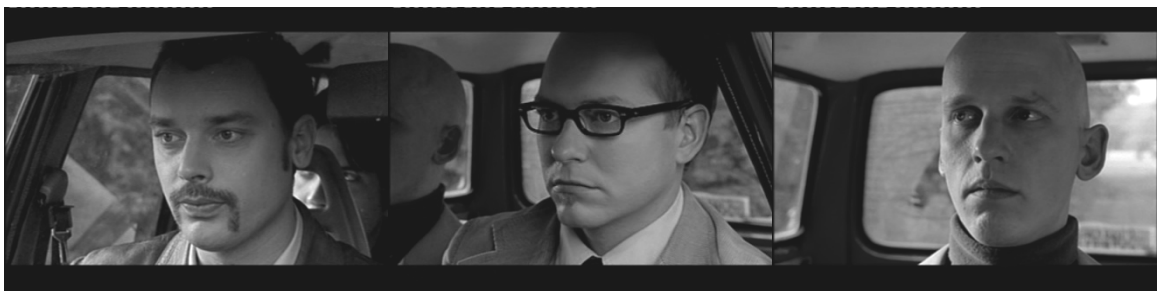
ANALYSE D'UNE SEQUENCE



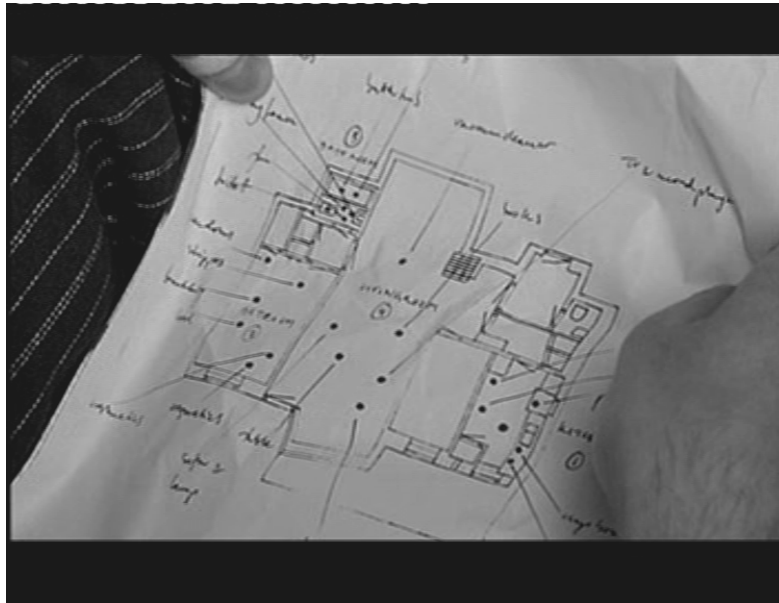
Ce film commence par des plans filmés à l'**Extérieur**, où les « six » se tiennent aux aguets dans leur voiture grossièrement dissimulée derrière un buisson. Ils semblent guetter l'entrée d'un immeuble d'où un couple de personnes âgées sortira en promenant le chien. A la fin de cette première séquence, le leader du groupe déclenchera un compte à rebours de 10 minutes sur sa montre-chronomètre (durée qui correspond également et ironiquement à celle du film).

Le tout premier plan du film, plan d'ensemble, permet de situer le lieu de l'action : le meneur du groupe, celui qui a pour mission apparente de gérer le timing, semble surveiller l'entrée d'un immeuble (visible à l'arrière-plan), le postérieur posé sur le capot d'une large voiture rouge, à l'avant-plan. Suit un plan plus rapproché, (mais en téléobjectif – le caméraman zoome sur un objet assez loin de lui, procédé utilisé généralement pour signifier une surveillance ou un point de vue voyeur), sur l'entrée de l'immeuble dont personne ne sort encore.

Suit alors une succession de plans rapprochés, version portraits, de chacun des membres de l'équipe, détaillant ainsi des personnages comme autant de « gueules », à la manière dont le film de cambriolage caractérise chacun des protagonistes d'un casse avant son déroulement. (voir les films tels *Ocean's Eleven* de S.Soderbergh ou *Reservoir Dogs* de Q.Tarantino).



Au milieu de ces plans de visages, un plan rapproché sur un schéma d'appartement, celui où ils vont débarquer, abondamment annoté. Tout a donc été minutieusement étudié auparavant, comme dans un braquage de banque. On peut y lire rapidement la place qu'occupera chacun des personnages dans chacune des pièces où ils joueront.



Suit à nouveau un plan de l'entrée de l'appartement où l'on voit à présent le couple sortir avec le chien. Ils sont filmés de très loin. Retour sur le meneur, filmé de plus près (l'action se resserre ?). Puis un très gros plan sur le chronomètre, alors activé, indique le déclenchement de l'action.



Dans un même mouvement collectif et comme chorégraphié, le groupe sort alors de la voiture, filmé en plan d'ensemble, suivi en caméra épaule, la caméra se mettant donc littéralement en branle pour coller à la mise en mouvement du groupe.

Le passage du moment de l'attente à celui de l'action est ainsi signifié par les mouvements de caméra aussi bien que par le scénario et le jeu des acteurs.

ELEMENTS D'ANALYSE

Les « six » profitent de la sortie du couple, certainement routinière, pour faire irruption dans l'appartement comme s'ils allaient commettre un cambriolage. L'un des batteurs consulte régulièrement sa montre, un souci suggérant à la fois que chaque « morceau » doit respecter une durée et un rythme précis mais aussi que le temps imparti par la promenade est limité et programmé, à la manière dont des braqueurs auraient minuté le temps nécessaire à la police pour débarquer sur les lieux d'un *hold-up* après déclenchement de l'alarme. Ces éléments (montage alterné et souci du timing) constituent évidemment un clin d'œil aux conventions du film de braquage, un genre populaire et foisonnant depuis que John Huston en inventait la mécanique en 1950, dans *Quand la ville dort* : la préparation du casse dans ses moindres détails, le recrutement d'une équipe de spécialistes (perceur de coffre-fort, chauffeur, garde du corps), un timing serré et un élément imprévu qui fait échouer l'ensemble du projet dans les derniers instants du scénario... (voir *Braquages* de David Mamet en 2001, *L'Ultime Razzia* de Stanley Kubrick en 1956, *Criss Cross* de Robert Siodmak en 1949, etc.).

Cependant, dans *Music for One Apartment and 6 Drummers*, il s'agit moins de voler des objets que de leur voler leur fonction initiale : ustensiles de cuisines et de salle de bains, moquettes, tapisseries, bibelots et consommables divers et variés deviennent entre les mains des « six » des instruments de (ré)création délirante et jubilatoire, dans un appartement transformé à la hâte en studio d'enregistrement clandestin. C'est donc de « gangstérisme musical » dont il est question : l'art et la musique conçus comme piraterie subversive, détournement d'une monotonie formatée, d'un mode de vie standardisé.

L'humour de ce film repose en grande partie sur de nombreux décalages ou déplacements.

L'un d'entre eux est le contraste entre le sérieux affiché par les personnages lorsqu'ils opèrent alors qu'ils sont par exemple en train de jouer une partition en déroulant du papier toilette !

Un autre de ces décalages tient bien évidemment au contre-emploi systématique auxquels sont soumis les différents objets qui peuplent les pièces d'un appartement lambda.

Enfin, autre décalage remarquable : l'importance dramatique conférée à la musique qui ici, loin d'adoucir les mœurs, est un outil de destruction et de jouissance. On sent bien que les batteurs, malgré tout le sérieux apparent de leur entreprise, se laissent déborder par le démon de la musique et dépassent finalement le temps imparti, surpris par le retour du couple dans l'appartement. La dernière séquence est alors la plus violente, des vinyles étant jetés et brisés sur le sol pour marquer une cadence plus débridée et moins délicate qu'un brossage de dents ou un glissement de chaussons sur la moquette.

PISTES DE TRAVAIL

Le Burlesque

Ce film est proche de l'univers de **Jacques Tati**, grand *designer* et grand créateur d'incongruités sonores ; parmi les exemples les plus fameux : la séquence à l'usine Arpel dans *Mon Oncle*, où l'on voit Hulot somnoler dans les jets de vapeur tandis que la machine à fabriquer les tuyaux s'emballe, hoquette, glousse, pond des chapelets de saucisses...

Dans l'univers du burlesque, un détournement des objets du quotidien est pratiqué de manière comparable à *Music For One*... La relation aux objets y est toujours sinon onirique au moins délirante.

Dans un film intitulé *The Pawnshop* (L'usurier), Charlot ausculte une montre comme s'il s'agissait d'un organe malade, dévisse son couvercle, tape sur les écrous qui s'éparpillent comme une portée de petits cafards...

Il serait donc judicieux de chercher des illustrations d'un burlesque sonore dans les films parlants de **Laurel et Hardy** ou de **Charlie Chaplin**. Dans *The Music Box*, par exemple, un Laurel et Hardy réalisé en 1932, la livraison d'un piano à San Francisco s'achève par son abatage à coups de hache et autant de notes mourantes.

Dans un style plus actuel, une série intitulée *Flight of The Conchords* met en scène le quotidien délirant et musical de musiciens néo-zélandais immigrés à New-York. Chaque épisode joue de l'imaginaire des comédies musicales sur un mode burlesque ou parodique :

<http://www.watchflightoftheconchords.com/>

Proposition d'exercice

Imaginer les sonorités d'une scène ou d'un paysage en le décrivant avec un maximum de mots/adjectifs liés à la musique ou au son, comme dans cet exemple :

« Une annonce incompréhensible **résonne** dans des hauts-parleurs qui semblent faits de cartons mouillés et les rails se mettent à **chanter** au grand soulagement de tout le monde. Le train arrive joyeusement et s'arrête juste à temps dans un **concert de grincements**. »

Intérieur / Extérieur

Le découpage plan par plan de la première séquence permet de mettre en valeur la référence au film de cambriolage, et donc à la « piraterie » ou au « gangstérisme » des musiciens.

PASSERELLES AVEC D'AUTRES FILMS

L'analyse de séquences de braquage dans les films hollywoodiens peut aider à mettre en évidence les conventions génériques de la mise en scène, afin d'analyser ensuite comment le court métrage suédois les détourne : dans l'attente, l'alternance de plans faisant passer du lieu du crime à celui d'où on guette le moment propice pour y pénétrer ; dans l'action, la mise en mouvement du groupe et de la caméra vers l'endroit visé. Il est possible de multiplier les exemples tant le genre est efficace et populaire.

Voici quelques exemples récents où peuvent s'analyser ces passages de la préparation à l'action : le film *Heat* de Michael Mann (1995, avec Robert De Niro), un sommet du genre, *Point Break* de Kathryn Bigelow (1991, avec Keanu Reeves et Patrick Swayze), *Inside Man* de Spike Lee (avec Clive Owen, 2006), la saga *Ocean's Eleven* (puis *Twelve* et *Thirteen*) de Steven Soderbergh, qui s'inspire d'un film de Lewis Milestone (*L'Inconnu de Las Vegas*, 1960) ou encore le film *Reservoir Dogs* (1992), premier opus de Quentin Tarantino qui rend hommage aux grands classiques du genre, notamment en traitant la bande des braqueurs selon la logique de la galerie de portraits.



La notion de « portraits » est en effet très importante dans le film de braquage et il serait intéressant de comparer la série de plans rapprochés au début de *Music for One Apartment* avec celles que l'on peut trouver dans les plus grands classiques du genre, comme par exemple dans *Quand la Ville Dort* (*Asphalt Jungle*, 1950) où John Huston fait défiler trois suspects devant une salle de témoins avant de faire défiler lentement la caméra sur leurs visages, une scène qui marque l'histoire du cinéma et fera le succès et l'affiche du film *Usual Suspects* réalisé par Bryan Singer en 1995.



Enfin, il est important de noter l'évolution des représentations du malfaiteur tout au long de l'histoire des formes cinématographiques. Car celui-ci devient au fil du temps moins diabolique et sans doute plus envoûtant voire séduisant.

L'une des plus grandes différences entre l'émergence du genre « film de braquage » à la fin de l'âge classique hollywoodien et son succès dans les productions contemporaines est la valorisation du « gentleman cambrioleur », sorte de Robin Hood des temps modernes qui prend en charge la revanche du petit peuple et des laissés pour compte.

Si l'argent a tendance à corrompre le cœur et l'esprit (chez de grands moralistes comme Capra, Kubrick, Fritz Lang, Martin Scorsese, Anthony Mann ou Akira Kurosawa), le cambriolage peut aussi être traité et montré comme un acte purificateur, héroïque ou cathartique, le film prenant le parti d'un voleur devenu justicier de circonstance, intelligent ou/et sympathique, un terroriste dézinguant les banques comme autant de symboles capitalistes. Le récent *Inside Man* de Spike Lee en est un parfait exemple : sont volés en réalité des papiers prouvant que la fortune d'un banquier américain est fondée sur l'argent dérobé aux juifs par les nazis. Le cinéma hollywoodien a toujours apprécié les contrebandiers au grand cœur, pirates et hors-la-loi en tous genres, à la sauce Zorro.

Ces cambriolages sont aussi de parfaits prétextes au divertissement, constituant d'ailleurs l'une des plus belles métaphores du cinéma hollywoodien : comme le tournage d'un film, un cambriolage à grand spectacle exige une équipe solide qui va utiliser les « vieilles ruses » du métier ou les dernières technologies à la mode, faire preuve de savoir-faire et d'agilité, nous faire suer, frémir et tenir en haleine jusqu'au grand final ! Gentlemen cambrioleurs, escrocs au grand cœur ou insatiables génies du crime (rappelons-nous le terrifiant Docteur Mabuse!), ces personnages sont alors autant d'allégories d'un maître d'œuvre (scénariste, narrateur, producteur, cinéaste) nous dévoilant ses ficelles.

Le crime se mesure par ailleurs souvent au monde de l'art, valeur financière se confondant avec valeur esthétique : les films *Absolute Power* (avec Clint Eastwood) ou les deux versions de *Thomas Crown* (Steve MCQueen puis Pierce Brosnan) fournissent des exemples convaincants de cambrioleurs de charme reconvertis en amateurs d'art.

Personnalité d'un autre genre, mais aussi fortement artistique, le Joker dépeint par Tim Burton dans *Batman* en 1989 éparpille des sacs d'argent dans la rue *et* gribouille à la bombe de peinture les tableaux célèbres, comme si la dévalorisation de l'argent et de l'art participait d'une même volonté de briser les hiérarchies et de saccager l'héritage bourgeois.

On pourra d'ailleurs, et enfin, rapprocher de cette attitude terroriste du Joker celle des musiciens de *Music for One Apartment* comme nous y invite une séquence issue du long métrage *Sound of Noise*, où le même duo de cinéastes a poussé l'analogie encore plus loin en faisant débarquer leurs 6 musiciens cagoulés dans une banque, déclarant « que personne ne bouge c'est un concert ! » puis improvisant un morceau musical déjanté à partir du rythme des billets passés au broyeur tandis que l'employé de banques hurle à la manière d'un chœur d'opéra...

Un Transport en commun

de Dyana Gaye



Réalisé par Sarah Génot

FICHE TECHNIQUE

Un Transport en commun, France / Sénégal, 2009, 48 min

Réalisation et scénario : Dyana Gaye

Production : Andolfi (Paris) / Nataal (Dakar)

Image : Irina Lubtchansky

Montage : Gwen Mallauran

Musique : Baptiste Bouquin

Son : Dimitri Haulet

Distribution : Shellac Distribution

Interprétation : Umban U Ksét, Mbègene Kassé, Marième Diop, Adja Fall

Umban Gomez De Kset, Anne Jeannine Barboza,, Bigué Ndoye, Adja Fall,, Antoine Diandy, Marième Diop, Naïma Gaye, Gaspard Manesse, Bakary, «Vieux» Cissé, Yakhoub, Bâ, Abdoulaye Diakhaté, Mbègne Kassé

Synopsis

Pour aller de Dakar à Saint-Louis, au Sénégal, il faut trouver une place dans un taxi collectif. Au cours de ces voyages agités et propices à la rencontre, les voyageurs se mettent à raconter leur histoire... le tout en danses et en chansons.

Le film a été présenté dans de nombreux festivals et a obtenu plusieurs prix :

2010 Festival de Vila do Conde (Portugal)

2010 Festival International de films de femmes (Créteil)/ Meilleur court-métrage français

2010 20ème Festival de Milan/ Meilleur Court Métrage

2009 Dubaï International Film Festival/ AsiaAfrica Short Films: First Prize

2009 Festival International du Film de Locarno • Cinéastes du présent

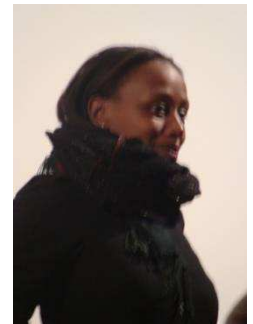
2009 Sundance Film Festival • Spotlight

2009 Toronto International Film Festival • Discovery

2009 Festival EntreVues de Belfort • Prix du public

Biographie de la réalisatrice

Dyana Gaye est née à Paris en 1975. Elle étudie le cinéma à l'Université Paris 8 St Denis où elle obtient en 1998 une Maîtrise d'études cinématographiques. Lauréate de la Bourse Louis Lumière – Villa Médicis Hors-les-murs en 1999, elle réalise l'année suivante *Une femme pour Souleymane* qui sera distingué dans plusieurs festivals. En 2004, elle est finaliste du Programme Rolex de mentorat artistique et réalise *J'ai deux amours* pour la série *Paris la métisse*. En 2006, son film *Deweneti* connaîtra une très large diffusion nationale et internationale et fera partie des cinq films nominés aux César 2008 du meilleur court-métrage.



DECOUPAGE SEQUENTIEL

Vous trouverez la totalité du découpage séquentiel du film ainsi que tous les textes des chansons sur notre site internet : www.cinemas93.org / Rubrique « Collège au cinéma »

ELEMENTS D'ANALYSE

Un moyen métrage

Un Transport en commun fait la durée exacte du film tel qu'il avait été pensé à l'écriture par sa réalisatrice : 48 minutes. Réaliser un moyen métrage est donc un choix artistique délibéré et assumé par Dyana Gaye. Il n'existe pas de définition juridique ou formelle de ce format de film atypique. Difficilement exploitable en salle du fait de sa trop courte durée pour une séance commerciale classique et donc peu rentable, il est également difficile à diffuser lors des pourtant nombreux et foisonnants festivals de courts métrages (même si ceux-ci s'ouvrent de plus en plus à ce format) car sa durée trop longue cette fois, tend à déséquilibrer l'harmonie des programmes de courts. A noter la création en 2003 d'un festival dédié aux moyens métrages : Les Rencontres du moyen métrage de Brives (où *Un Transport en commun* a reçu en 2010 le prix du public) actant de la reconnaissance d'un genre artistique à part entière.

Le désir de Dyana Gaye était un désir de film avant tout, et ce film durait 48 minutes. Tout l'enjeu de ce programme de courts métrages est là : faire comprendre aux élèves qu'un film est un film, une œuvre d'art, un engagement d'auteur, un acte artistique quelque soit sa durée.

Le choix du moyen métrage est d'autant plus risqué ou affirmé qu'il dépend entièrement de l'économie du court métrage alors qu'il est bien souvent dans son processus de fabrication plus proche du long métrage.

Dans cette démarche elle a obtenu le soutien d'un distributeur, Shellac, qui a sorti son film en salle le faisant précéder de son dernier court métrage *Deweneti*. Ce fait est assez rare pour être souligné, il s'inscrit néanmoins dans une certaine filiation, parmi les auteurs les plus « installés » du cinéma français, tels Arnaud Desplechin ou Bruno Podalydès, qui se sont fait repérer grâce à la sortie en salle de leurs premières œuvres, à savoir des moyens métrages : *La Vie des morts* en 1991 pour Desplechin, *Versailles Rive gauche* en 1992 pour Podalydès. Dans les années 2000, dans un contexte économique beaucoup plus difficile, Shellac (qui s'appelait à l'époque Magouric) s'est fait l'héritier de cette tradition en faisant la lumière sur de jeunes auteurs devenus aujourd'hui également auteurs confirmés du cinéma français, grâce à la sortie en salle de leurs moyens métrages : Alain Guiraudie (*Du soleil pour les gueux* et *Ce vieux rêve qui bouge* en 2001), les Frères Larrieu (*La Brèche de Roland*, en 2000), Emmanuel Mouret (*Promène toi donc tout nu* en 1999).

La sortie en salle d'*Un transport en commun* s'inscrit dans cette filiation, ce travail de défrichage des auteurs de demain du cinéma français dans le vivier artistique du moyen métrage.

Le projet de Dyana Gaye était avant tout de réaliser un film choral. Un film où de multiples personnages se croisent, se rencontrent sans que l'un prenne le pas sur l'autre. L'enjeu est ici celui du frottement. Frottement d'intimités, presque forcé, de personnages qui n'ont rien à voir les uns avec les autres et qui ne se connaissent pas. Toute la difficulté était donc de tenir l'équation périlleuse de ne résoudre aucun itinéraire individuel tout en construisant un itinéraire collectif de Dakar à Saint-Louis, tout en faisant exister réellement les personnages au delà des archétypes qu'ils représentent néanmoins plus ou moins. Il y a les deux françaises en vacances « au pays », envoyées chez le grand-père à Saint Louis après avoir trop fait la fête à Dakar : Binette et Joséphine. La femme d'affaire tenue par les contradictions de la société sénégalaise et aux prises avec les distorsions entre sa vie personnelle et sa vie professionnelle faites d'ambition de réussite et d'émancipation : Madame Barry. Le jeune homme qui désire voyager en Italie pour découvrir le monde (et non forcément émigrer comme l'est très souvent représentée la jeunesse africaine au cinéma) : Malick. La jeune femme sénégalaise : Souki qui se fait le devoir d'honorer la

mémoire de son père avant de vivre sa vie à elle ; ou Dorine qui rêve d'amour romantique et d'émancipation. Le toubab français débarqué dans une réalité africaine dans laquelle il semble complètement décalé : Antoine. Enfin le vieux sage, l'ancien, l'homme d'expérience et porteur de mémoire dont peut-être une partie acquise par un bout de vie vécue en France, celui qui littéralement conduit la troupe : Médoune Sall, le chauffeur de taxi. Il est celui qui interpelle la jeune génération pour la mettre en garde contre l'aliénation culturelle et économique qu'elle subit et accepte trop facilement, celui qui se révolte contre la fatalité et le néo-colonialisme. Celui qui réaffirme son appartenance face aux jeunes qui sont aimantés par l'occident. Médoune Sall répond directement au discours de Dakar du président Sarkozy : « j'ai mal d'entendre que la France est l'amie de l'Afrique » dans une chanson-tract imaginée par la réalisatrice comme un slam (*Mbokk Mbakh - Compagnon de case*).

Mais rien ne sera résolu pour ces simples passagers d'un trajet de taxi. Militante du spectateur actif, Dyana Gaye propose une fin ouverte (comme celle de son précédent film d'ailleurs) dans un lieu ouvert, un carrefour, un lieu de circulation : une grande place de Saint-Louis ; et dans un mouvement de grue qui s'élève au dessus de ses personnages, les isolant dans l'immensité de la ville. C'est une fin suspendue, dans tous les sens du terme.

Une comédie musicale qui se frotte à la réalité sénégalaise

Encore une fois on retrouve ici la notion centrale de frottement.

La grue, précédemment citée et utilisée à plusieurs reprises par Dyana Gaye dans la mise en scène d'*Un Transport en commun* est un outil de mise en scène récurrent dans ce genre bien particulier qu'est la comédie musicale, créant un motif singulier : l'élévation, le filmage en plongée de grandes chorégraphies millimétrées et tournées dans de grands studios hollywoodiens.

Car la référence de Dyana Gaye en matière de comédie musicale est bien la comédie musicale classique américaine des années 1940-50 (Fred Astaire et son Tap Dance, Gene Kelly dans les films de Donen et Minelli...). Bien que ses références soient multiples et variées allant de *Guys and Dolls* (de J.L Mankiewicz, 1955) à *Fame* (A.Parker, 1980) en passant par *Grease* (R.Kleiser, 1978), *The Blues Brothers* (J.Landis, 1979) et bien sûr par Jacques Demy (*Les Demoiselles de Rochefort*, 1967).

La comédie musicale est ce qui permet notamment de donner de l'épaisseur aux personnages du film de Dyana Gaye, de les faire exister au delà des archétypes comme nous le soulignons précédemment. Les moments chantés expriment l'intériorité de chaque personnage et les chansons (tant dans leurs paroles que dans leur style musical) ont été précisément écrites pour donner une « couleur » à chaque personnage. Mme Barry ne pouvait exprimer sa souffrance qu'à travers un blues. Malick et son fantasme d'Italie s'exprime dans un twist teinté de mandoline. Souki qui quitte l'enfance pour entrer dans sa vie de femme après le deuil de son père débute sa chanson par une comptine et la poursuit sur un air doux et mélancolique, elle chante dans sa langue. La chanson-tract de Médoune Sall devait forcément être chantée en wolof et les percussions lui donnent son appartenance à la culture africaine dont il revendique la richesse. Enfin la chanson d'amour entre Dorine et Antoine est une reprise assumée de la poursuite amoureuse entre Delphine et Maxence dans *Les Demoiselles de Rochefort*.

Classiquement, la comédie musicale, genre très codé du cinéma, est un genre de studio, répété, millimétré, interprété par des danseurs professionnels de haut niveau qui exécutent des numéros spectaculaires. On se situe dans l'ordre de l'enchantement, du spectaculaire et de la perfection. Ce qui intéresse ici Dyana Gaye est la rencontre de ces codes esthétiques venus de l'occident avec une réalité sénégalaise qu'elle traite sur un mode documentaire. La confrontation, le frottement, d'un dispositif fictionnel très écrit avec le désir de retranscrire la réalité d'une société rarement montrée au cinéma, sur un mode documentaire.

Mais dans cette économie du moyen métrage, qui rappelons-le encore est un choix artistique délibéré, il ne s'agit pas de travailler la perfection mais bien au contraire la fragilité. Fragilité des corps et des voix d'acteurs essentiellement non-professionnels. Il ne s'agit pas ici de reprocher à la réalisatrice un quelconque amateurisme ou un manque de maîtrise, là encore il s'agit de ce qui l'intéresse de montrer au cinéma. La fragilité des voix, l'imperfection des gestes nous rapprochent de la vie et nous éloignent d'une image lissée de studio appartenant au genre. De cette manière, elle touche juste. Nous ne sommes pas à Hollywood mais bien à Dakar, dans une comédie musicale tournée en extérieur au milieu de la foule

sénégalaise autant spectatrice qu'actrice du film en train de se fabriquer sous ses yeux. Car comme dans tout film, même documentaire, le réel est mis en scène, ou au moins travaillé. Installer une grue au milieu de la gare routière de Dakar ne peut pas passer inaperçu, transformant le lieu de la vraie vie en théâtre pour les usagers et habitants du lieu. Ils sont là dans le film, on les voit dans le cadre continuer leur vie alors que les acteurs entament leurs mouvements de danse et leurs chansons, faisant basculer le spectateur de la salle de cinéma du registre du réalisme à celui du fantastique et de l'enchantement.

Mais le tournage est délimité. Les habitants et passants des lieux où le tournage s'installe sont impliqués dans le film en train de se fabriquer. On leur confie des missions sur le plateau, les autres restent spectateurs le temps d'une journée, d'autres sont filmés dans leur réalité quotidienne. Dans chaque cadre d'*Un Transport en commun*, le premier plan est mis en scène, tandis que la vie reprend ses droits à l'arrière-plan.

La rencontre entre des codes esthétiques occidentaux et la réalité sénégalaise, c'est, comme le dit Dyana Gaye : « la rencontre de (ses) deux moi ». Son cinéma est simplement du cinéma, c'est-à-dire une expression artistique, il n'est ni identitaire, ni communautaire, elle vit sa double appartenance culturelle simplement comme une richesse. N'ayant pas vécue au Sénégal, c'est cette part d'elle-même qu'elle interroge dans ses films, pour l'instant. Aujourd'hui son imaginaire travaille au Sénégal mais l'appartenance culturelle n'est pas pour elle un moteur de l'écriture cinématographique.

La comédie musicale

La comédie musicale, dans sa forme cinématographique, apparut aux Etats-Unis avec le parlant qui conditionnait évidemment son existence. Deux grandes tendances dominèrent le genre au cours des années 1930 : à la Warner, les ballets à grand spectacle chorégraphiés par Bugsy Berkeley avec des bataillons de girls aimablement disposées dans d'immenses et chatoyants décors sous le regard voltigeant de la caméra ; chez RKO, subtilement liés aux moments dialogués, les élégants pas de deux de Fred Astaire et de Ginger Rogers (la légèreté et la grâce) dans des décors luxueux et stylisés. Aux abords des années 1940, la MGM reprit la donne avec un producteur de grand talent, Arthur Freed. Ce dernier eut le mérite de réunir les meilleurs collaborateurs de la comédie musicale : paroliers, musiciens, danseurs, chanteurs, décorateurs, metteurs en scène... Il fit ainsi venir à Hollywood deux jeunes gloires de Broadway, Gene Kelly et Stanley Donen qui insufflèrent au genre une énergie nouvelle en plaçant la fiction dans le monde réel (les marins d'*Un jour à New York* (S.Donen et G.Kelly, 1949) parcourent les vraies rue de N-Y), en brassant plus intimement les matériaux narratifs et musicaux (*Chantons sous la pluie* (S.Donen et G.Kelly 1952) est construit autour de souvenirs et de chansons de Freed). En 1940 il engagea Vincente Minelli. A la fantaisie exubérante des films du tandem Kelly-Donen, Minelli opposa un univers raffiné et nostalgique dans quelques chefs-d'œuvre dont *Tous en scène* (1953). Cependant à la fin des années 1950, l'allégresse de ces heureux moments céda le pas au désenchantement. Le temps de la comédie musicale s'acheva avec celui des grands studios, tant les moyens matériels, financiers et humains nécessaires au genre étaient étroitement tributaires de ce mode de production. C'est un film aux moyens modestes, tourné en France en 1967 qui représenta peut-être la dernière vraie comédie musicale, au sens le plus pur du terme : *Les Dames de Rochefort* de Jacques Demy...

La comédie musicale passa alors du divertissement onirique à des sujets dramatiques avec des films qui ne relèvent plus de la comédie, mais qui témoignent d'une évolution intéressante du genre : *West Side Story* (Robert Wise, 1961), variation autour de Roméo et Juliette dans les bas-fonds de New York, *Que le spectacle commence* (Bob Fosse, 1979), réflexion à la Bergman sur la mort de l'artiste et *Hair* (Milos Forman, 1979) véritable film culte pour toute une génération.

Dans les années 1980 le genre se modernise avec les films doux joués par John Travolta (*Grease* (R.Kleiser, 1978), *La Fièvre du samedi soir* (J.Badham, 1978). Mais la comédie musicale « à l'ancienne » continue d'éveiller la nostalgie, comme en témoigne l'usage qu'en fait Woody Allen dans *Tout le monde dit I love you* (1996).

Genres et mouvements au cinéma
Vincent Pinel, Ed° Larousse, 2006.

Travelling et frontalité

Deux motifs de mise en scène sont récurrents dans *Un Transport en commun*.

Le travelling est typique de la comédie musicale. C'est l'instrument privilégié pour suivre les danseurs et les chanteurs. En outre Dyana Gaye, dans son souci d'être au plus proche de la vie, privilégie le plan-séquence. Montée ou non sur grue, la caméra de Dyana Gaye accompagne donc très souvent ses acteurs en travelling et plan-séquence. Parfois les mouvements de grue sont presque imperceptibles, quelques balancements de haut en bas, hésitants ; parfois il s'agit de majestueux recadrages très stylisés qui vont

chercher un personnage pour l'isoler ou au contraire qui retournent d'un personnage isolé vers le reste du groupe. Le film s'ouvre et se ferme « en l'air ». La ville est filmée de haut (la gare routière de Dakar dans la première séquence ; la place de Saint-Louis et son balai de taxis jaunes que l'on croirait chorégraphié dans la dernière séquence). Ce sont deux séquences « documentaires » suspendues. Dans la dernière séquence, les personnages de la fiction s'accrochent néanmoins longtemps au cadre avant de disparaître, absorbés par la foule.

Travelling

Mouvement d'appareil. Prise de vue obtenue à partir d'un déplacement réel de l'appareil dans l'espace. Le travelling est réalisé à partir des moyens de déplacement les plus divers : chariots sur rails ou sur pneumatiques, caméra portée, voiture, train, bateau, avion ou hélicoptère. On distingue le travelling avant et le travelling arrière (le déplacement de l'appareil est parallèle à l'axe optique de l'objectif), le travelling latéral (l'axe optique est plus ou moins perpendiculaire au déplacement), le travelling circulaire. Le travelling d'accompagnement maintient dans le champ le personnage ou l'objet en mouvement. Le pano-travelling lie les effets du panoramique et du travelling. Depuis 1896 et l'expérience de Promio filmant les rives du Grand Canal de Venise à partir d'un vaporetto, on sait que le travelling est une figure de style essentielle de l'écriture cinématographique. Il faut néanmoins attendre 1913 et Cabiria de Pastrone pour voir le travelling utilisé à des fins dramatiques délibérées et c'est seulement avec le cinéma moderne qu'il va acquérir un intérêt stylistique de premier plan avec des réalisateurs comme Ophuls et Resnais.

Vocabulaire technique du cinéma
Vincent Pinel, Ed° Nathan, 1999.

Le travelling accompagne. Il précède aussi (Souki dans sa chanson *Aduna Terunama*), il enveloppe également (Souki et Malick dans le final). Il est toujours créateur d'émotion. Parce qu'il est l'essence même du cinéma : le mouvement. Et qu'il peut exprimer une intention : une hésitation ou au contraire une grande maîtrise. Il est toujours stylisation et participe à l'émotion esthétique de la forme.

Mais *Un transport en commun* est aussi un road movie. Un film qui se passe dans une voiture. En terme de mise en scène cela oblige nécessairement à la frontalité : caméra fixée sur une voiture-travelling qui précède le taxi ou sur le capot, qui filme, à travers le pare-brise avant, les passagers du véhicule de manière la plus frontale qui soit : pas de hors-champ, pas d'échappatoire possible ni pour les personnages, ni pour les spectateurs.

Comment filmer sept passagers et un conducteur dans une voiture ? Comment découper ces séquences sans que le spectateur ne s'ennuie ou que les plans soient répétitifs ? Dyana Gaye développe une grande maîtrise de l'art de filmer en voiture, elle explore toutes les possibilités : face, dos, profil, les acteurs sont filmés sous tous les angles. Personnage isolé ou filmés à trois, ou à deux côte à côte. Il existe même une certaine profondeur de champ dans ce taxi. Jouant sur l'extériorité et l'intériorité du véhicule, Dyana Gaye utilise à merveille les vitres et pare-brises selon le degré d'intimité qu'elle permet au spectateur vis-à-vis de ses personnages. Elle joue même de la figure de l'épieuse, dans cette magnifique séquence où Dorine, cachée dans son taxi, observe à travers la vitre sa tante et son amoureux toubab, dans la séquence de l'accident. D'abord à travers la vitre, Dorine découvre les protagonistes de la scène, puis par le jeu du déplacement du véhicule dans lequel elle se trouve et qui joue comme un travelling « naturel », elle découvre sa tante au moment où plus aucune vitre ne la protège, elle n'a plus qu'à bondir sous la banquette pour se cacher. Mais sa curiosité ne cédera pas à son inquiétude d'être démasquée, et, d'abord protégée par le pare-brise arrière et ses lignes horizontales, puis plus librement, derrière sa vitre baissée, elle pourra à loisir observer les deux personnes qui lui sont peut-être les plus proches au moins dans cette tranche de vie.

Protégés ou non par une vitre, les paysages traversés urbains ou de savane apparaissent derrière les personnages, dans la profondeur de champ. Dyana Gaye utilise aussi la lumière particulière que donne le filmage à travers une vitre pour créer de l'émotion. Elle joue du contraste de luminosité entre vitre baissée ou vitre remontée. Soit la caméra est entravée par une vitre, soit elle ne l'est pas et l'effet sur le spectateur n'est pas le même.

La voiture peut aussi être elle-même filmée en travelling, c'est le véhicule qu'on accompagne alors, le paysage défilant derrière. Enfin la voiture est elle-même travelling « naturel » et donne lieu à de magnifiques prises de vues de l'arrivée à Saint Louis, et de découvertes documentaires de la ville.

Grue

Fixation. Grand bras métallique articulé fixé sur un support mobile (rail, voire pneu) et supportant à sa flèche une plate-forme où prennent place la caméra et son opérateur que l'on peut ainsi faire monter et descendre et diriger dans toutes les directions. La grue emprunte des formes diverses, de la petite dolly dont les possibilités d'élévation sont modestes (trois mètres au maximum) à la grue vertigineuse des studios hollywoodiens très rare sous nos cieux, couvrant des trajectoires complexes et grimant jusqu'à 18m de hauteur.

Vocabulaire technique du cinéma

Vincent Pinel, Ed° Nathan, 1999.

ENTRETIEN AVEC BAPTISTE BOUQUIN

Compositeur de la musique d'*Un Transport en commun*, réalisé à Paris le 21 juillet 2010

Vous trouverez la retranscription de l'intégralité de l'entretien sur notre site internet (www.cinemas93.org) pour pouvoir compléter les coupures du texte signalées par ce symbole [...]

Baptiste Bouquin : Pour moi l'intérêt d'*Un Transport en commun* est dans la confrontation des cultures. Je trouve que le film porte une vraie modernité même s'il utilise des langages très connotés dans le passé, un peu passéistes.

C'est-à-dire ?

Les styles de musique que nous avons choisis ne sont pas contemporains. Ils sont utilisés comme tels c'est-à-dire comme des références, des citations. [...]

Peux-tu nous décrire la genèse du film et ta rencontre avec Dyana ?

Ca fait longtemps que l'on travaille ensemble avec Dyana. Je l'ai rencontrée par le Surnatural Orchestra [le groupe dans lequel joue Baptiste Bouquin] donc par l'entourage amical. Elle m'a demandé de faire la musique d'un de ses courts métrages, *J'ai deux amours*. [...] L'idée c'était que les musiciens jouent en direct, au moment du tournage. La musique a toujours eu un rôle important dans les films de Dyana. Elle lui accorde une place particulière.

Le père de Dyana est musicien. Il est bassiste, il a joué dans un groupe qui s'appelait West African Cosmos, un des premiers groupes de fusion africaine dans les années 1970. Umban U Ksët, le comédien qui joue le chauffeur de taxi en était le chanteur. Wasis Diop (qui est depuis devenu un chanteur reconnu) en était le guitariste. [...]

Dyana baignait donc dans la musique. Elle dit aussi que son envie de cinéma est vraiment venue des films musicaux.

Après *J'ai deux amours* j'ai fait *Deweneti*, pour lequel elle m'a laissé le champ libre pour le style de la musique. J'ai composé ce qui m'est venu : une musique lointainement inspirée de l'Afrique mais aussi du jazz de la Nouvelle-Orléans que j'écoutais à ce moment.

Je pense que le choix artistique est justement là. Il est de dire : « je ne fais pas un film africain, je fais un film, donc je ne veux pas de la musique africaine je veux de la musique de film ! » Dyana ne part pas du principe que dans un film africain il faut de la musique africaine. D'ailleurs Jean Rouch parlait de faire des films « Rouchiens ». Dyana a une culture multiple : elle vit en France et a une culture autant française, sénégalaise qu'italienne. Les choses ne sont pas données, elles sont assez malléables. Je pense que le vrai sujet c'est : le phénomène d'adoption. La culture est un processus, et en ces temps de discours sur l'identité nationale, on peut s'interroger sur : qu'est-ce qu'une culture ? Ne serait-ce pas ce que chacun décide de faire sien, ce que chacun adopte comme étant sa culture ? Quelque part, en parlant autant de comédie musicale que de réalité africaine, Dyana dit que sa culture est autant Jacques Demy que Ousmane Sembene. C'est ce qu'est vraiment le métissage non pas au sens un peu dégradé qu'il a aujourd'hui mais au sens d'être avec ce qu'on connaît, ce qu'on a appris et ce qu'on aime. Le film représente un alliage de ce que Dyana a choisi comme étant sa culture. [...]

C'est pour cette raison que le film est pour moi une réponse au discours de Dakar de Sarkozy qui dit qu'il faut que les Africains rentrent dans l'Histoire... Quelle absurdité ! L'Afrique est évidemment dans l'Histoire car toute culture est un processus historique en lien avec le reste du monde et à chaque instant cette Histoire est fabriquée par des individus qui font des choix et influent sur le collectif, sur leur évolution culturelle. Le film est aussi un hommage rendu aux musiques afro-américaines toutes issues d'Afrique ce qui témoigne bien des influences culturelles et historiques que l'Afrique a eues sur le monde entier.

Dyana fait toujours passer le discours comme ça de manière subtile. Mais c'est pour ça qu'il y a cette citation du discours de Dakar dans son film. C'est ça que ça raconte. Dans la chanson du taxi qui sort

vraiment du champ du reste des chansons. C'est une citation lointaine mais elle y pensait quand elle l'a fait.

Pour revenir à *Deweneti* : le côté conte, la neige qui tombe à la fin et la démarche du petit garçon, pour moi c'était vraiment *Les Aristochats*. A ce moment-là, j'étais au conservatoire et j'avais des cours d'histoire du jazz. J'écoutais beaucoup de vieux jazz, de New Orleans. Ca m'est venu naturellement. Et Dyana l'a complètement assumé. Dans *Deweneti* le premier morceau est plutôt d'inspiration africaine, à ma manière, et le dernier est plus loin de ça. Il y a une évolution au cours du film. Et les dernières notes de musique de *Deweneti* annoncent presque *Un Transport en commun*, dans l'imaginaire, je veux dire, mais aussi dans le rapport de la musique et de la manière de filmer de Dyana. C'est donc tout à fait logique qu'on les montre au cinéma ensemble et dans cet ordre-là parce qu'il existe vraiment une continuité, qui n'était pas vraiment consciente... mais c'est aussi la collaboration de film en film qui nous amène à ça.

Pour *Deweneti*, tu as fait la musique en regardant le film une fois qu'il a été fini ?

Oui. Pour *Un Transport en commun* évidemment c'était l'inverse. J'ai écrit la musique à partir du scénario et des paroles des chansons, avant le tournage.

Comment s'articule le fait que les chansons disent des choses par les paroles mais aussi par la musique ?

Le principe d'*Un Transport en commun* sur les chansons c'est qu'il y a une chanson de groupe au début et une chanson de groupe à la fin. [...] qui sont des chansons chorales où chacun dit une phrase et pour le reste du film il y a les chansons des personnages. [...] Les chansons sont donc les chansons des personnages, elles correspondent au caractère des personnages, à une typologie et à l'expression d'une intériorité et d'une problématique. Dyana voulait vraiment que ce soit : « le temps d'un voyage, les gens qui se rencontrent et se disent un peu de leur histoire ». A travers ces récits il y a un portrait qui émerge : celui de l'Afrique, du Sénégal, du rapport entre l'Europe et le Sénégal.

Dyana m'avait fait un disque avec les chansons qui étaient ses sources d'inspiration. Elle écrit également en musique. Elle avait donc déjà des styles, des couleurs qui étaient liés à des personnages. Il y avait du Cesaria Evora, du Aretha Franklin, du Debussy (les dernières notes de la musique du film sont une citation du *Clair de lune* de Debussy), il y avait du Satie, il y avait évidemment *Les Demoiselles de Rochefort*, il y avait aussi *Annie* de Thomas Meehan qui est vraiment une référence de Dyana assez marrante, un peu inattendue.

Si l'on commence par la première chanson : *Le 7^{ème} passager*.

C'est la chanson chorale, l'idée de départ c'était de mettre tout dès le début, d'aller dans le style le plus classique possible. Pour moi ça veut dire que l'orchestration doit être proche de l'orchestration canonique, c'est à dire : orchestre symphonique et big band. Mais il s'agit d'un court métrage, il n'y a pas beaucoup d'argent et pour aller dans le style il faut au moins 60 musiciens ! Avec les moyens qui ont été les nôtres nous avons pu réunir un big band de jazz : Surnatural Orchestra, et un orchestre symphonique réduit à son minimum c'est-à-dire une section de cordes (contrebasse, violoncelle, alto, violon 1, violon 2) il y avait une dizaine de cordes jouées par l'ensemble *Les Cordes*. On obtient quand même presque 40 musiciens.

Quand tu parles du « style » c'est quoi ?

Quand je dis « style » je pense à la comédie musicale américaine des années 1950. Ca commence comme ça parce que c'est une comédie musicale, il faut aller dans le code. La beauté du film viendra du contraste entre le code le plus pur et la manière de filmer de Dyana qui est réaliste : filmer les gens de la rue, le choix d'avoir des acteurs non professionnels qui jouent dans leur langue...

D'ailleurs tout de suite, dès la première chanson il y a un énorme contraste avec la langue de la chanson qui est le français alors que jusque-là les personnages parlaient dans leur langue.

Oui mais le Sénégal est aussi traversé par ces enjeux de langues, la langue officielle est le français. [...] Il y a beaucoup de langues au Sénégal. Il y a aussi le mélange à l'intérieur des phrases, ils mélangent les mots de français avec des mots de wolof... ils passent de l'un à l'autre. Parfois le français est aussi la

langue pour se comprendre entre deux personnes qui parlent deux langues différentes. Nous avons notre regard là-dessus, il faut faire attention à ne pas plaquer notre regard.

Dyana redoute ce qu'elle appelle «le cinéma calebasse» : ce n'est pas parce qu'on fait un cinéma africain qu'il faut forcément que le film se passe dans un village, qu'il parle du rapport au traditionnel, que la musique soit traditionnelle, et que les gens soient en boubou et que ce soit dans la pauvreté.[...]

Pour en revenir à la première chanson, elle joue totalement sur le style : vocable jazz, des chorégraphies avec le maximum de danseurs. C'est une scène qui nous a demandé énormément de temps de préparation, qui a occupé presque la moitié du temps de préparation de danse... c'était aussi une des premières qu'on a tourné.

Comment s'est passé le tournage ? Les musiques étaient déjà écrites...

Oui. Deux mois avant le tournage, j'écrivais des musiques, Dyana me faisait des retours. [...]

J'ai écrit les chansons et l'orchestration en novembre, ensuite nous sommes allés en studio à Paris fin décembre, nous avons enregistré des voix témoin avec des chanteurs amis français qui ont placé les voix rapidement pour que les comédiens puissent travailler en ayant une idée du rendu final. J'ai ensuite fait travailler les comédiens habitant Paris, qui ont enregistré à Paris. Nous sommes arrivés à Dakar avec les bandes de musique, j'ai donné les disques en arrivant là-bas, ils ont travaillé deux semaines avant qu'on enregistre. C'est très court ! En même temps ils ont travaillé les chorégraphies avec Naïma. Et simultanément j'ai fait travailler les percussionnistes qui ont rajouté de la musique sur la chanson du taxi, le morceau *Mbokk Mbakh (Compagnon de case)*. Une fois que toutes les musiques sont enregistrées avec les voix, on peut, sur le tournage faire les play-back. Car nous avons fait le choix de faire du play-back intégral, il fallait donc tout avoir fait avant le tournage.

Deuxième point intéressant pour le son : pour rendre la musique crédible dans l'espace dans lequel elle se passe, l'ingénieur du son a diffusé sur une enceinte durant le tournage la musique telle qu'elle serait au final, pour récupérer le son de cette musique-là dans cet espace-là et pouvoir re-mixer ce son-là avec la musique d'enregistrement comme une réverbération. Cela redonne la sensation de la vraie réverbération du lieu. C'est ça qui va permettre d'ancrer au maximum la musique dans la réalité, pour ne pas que le film ressemble à un clip où la musique ne colle pas forcément avec les images.[...]

Pour reprendre le fil les chansons, *Dorine au salon* :

Cette chanson est clairement inspirée de la scène du diner's avec Aretha Franklin dans *Les Blues Brothers*. C'est vraiment un film très intéressant sur le rapport de cultures parce que les deux héros sont des blancs mais toute la musique est de la musique black. C'est aussi l'histoire du rythm'n blues américain, c'est le jazz, c'est toute cette lignée là, c'est tous les plus grands chanteurs afro-américains des années 1970-80 : James Brown, Aretha Franklin, Ray Charles et Cab Calloway... Dans ce film, il y a toute la trajectoire historique de la musique black américaine. C'est venu comme une évidence à un moment, dans le salon de coiffure c'était de la musique un peu funk, un peu rythm'n blues, ça dépotait, c'était rigolo et il y avait des chœurs... le chœur des clientes et des autres coiffeuses qui répondaient. La première idée sur ce morceau était de jouer avec les accessoires du salon, les ciseaux, les fers à cheveux... mais cela demandait plus de préparation. Le seul détail qui reste est que la séquence se termine sur le tic-tac de l'horloge.

Par rapport à l'intériorité du personnage comment avez-vous travaillé celui-là ?

Le personnage de Dorine est romantique mais en même temps elle est un peu passive, elle se laisse porter par la vie et puis tout d'un coup elle dit non. Il y avait le « fed up » qui déclenche le fait qu'elle suive le personnage d'Antoine. Justement la scène dans *Les Blues Brothers* c'est Aretha Franklin qui dit « respect ! respect ! » avec les autres serveuses du bar, dans une attitude un peu féministe, elle se revendique libre, elle veut faire ce qu'elle veut, y aller... On est donc bien là dans des problématiques qui ressemblent aux nôtres. Les personnages sont dans les mêmes problématiques que nous individuellement. Collectivement non, mais individuellement ils se posent les mêmes questions. C'est aussi ça qui est fort dans le film, c'est que les problématiques des gens sont universelles et ne sont pas africaines spécialement. Il s'agit de questions telles que : « est-ce que j'ai envie de me marier ou pas ? », « mon père

est mort il faut que porte le deuil », « je suis patronne d'un salon de coiffure et je vis des douleurs entre ma vie affective, familiale et ma vie professionnelle »... ce sont des choses très simples mais qui sont très vraies.

Le Twist de Malick :

Malick va partir en Italie, il fantasme sur son cousin qui est là-bas et il veut le rejoindre. L'idée, c'était donc : l'Italie. Ce n'est pas un hasard parce que Dyana est aussi d'origine italienne, elle parle italien, elle a une partie de sa famille là-bas. Il y a une grosse communauté sénégalaise en Italie. Il y a là une réalité qui touche beaucoup Dyana. Et nous partageons une passion commune pour les twists italiens : Mina, Renato Carosone... il y a là une histoire de goût commun entre elle et moi. Un twist ce n'est pas tellement italien mais justement notre référence c'était ce côté Italie-années 1950, Portofino ou Rimini, le côté Vespa... c'était cet imaginaire-là. Le refrain c'était le cliché de l'Italie avec Verdi, la mandoline.... Là encore aller à fond aussi dans le cliché. Ce cliché est signifiant parce que c'est Malick qui imagine l'Italie, il porte un certain cliché de l'Italie, cela justifie d'y aller à fond musicalement. [...]

Mbokk Mbakh (Compagnon de case) :

C'est la chanson qui porte un discours collectif, un discours politique, la vision d'un personnage qui se fait le héraut, le porte-parole...

C'est la 1^{ère} chanson en wolof.

Effectivement et c'est en wolof parce que ça ne pouvait pas être en français. La problématique de ce morceau pour moi c'est qu'il faut y assumer une influence africaine et en même temps qui je suis, moi, Baptiste Bouquin, qui suis dans un cliché de l'Afrique autant qu'eux sont dans un cliché de l'Italie par exemple, ou de la France, pour faire une musique d'inspiration africaine pour un morceau qui doit exprimer la parole d'un Sénégalais sur l'Afrique. Il y a là une contradiction qui est dure. La seule idée alors pour moi est de me dire que je fais un morceau à ma manière, dans mon idée de l'Afrique.

C'est-à-dire ?

Avec certaines formules rythmiques.[...] L'anecdote sur ce rapport entre la musique occidentale et la musique africaine c'est que j'ai écrit ce morceau à ma manière donc ce n'est pas du tout de la musique africaine mais quand j'ai fait écouter le morceau aux percussionnistes ils ne comprenaient pas, ils disaient : « mais c'est quoi ce truc », il y avait un truc de logique. Ça avait l'air d'être de la musique africaine mais dans la logique ce n'était pas ça. Ils disaient : « c'est du jazz »... ils ont fini par pouvoir la jouer et ils ont ajouté le son des « percussions sénégalaises » : sabar, tamar, djembe, doumdoum. Nous avons pu rapporter cette couleur sur le morceau et à partir du moment où il y avait cette couleur, les Sénégalais de l'équipe disaient : « ah c'est bien je l'aime ce morceau parce que c'est du m'balax. » M'balax c'est le style fusion sénégalais qui mélange des instruments électriques : guitare, basse, clavier avec les percussions africaines. La même personne qui écoutait le morceau sans les percussions ou avec les percussions disait dans un cas « c'est pas notre musique, c'est du jazz » et dans l'autre « c'est du M'balax, c'est notre musique ». C'est très intéressant de voir quels sont les critères... encore une fois on en revient à ça : quelle est l'adoption d'un style et qu'est-ce qui fait que je détermine que c'est ma musique ou que ce n'est pas ma musique, pour moi c'est très signifiant et c'est la grande expérience de ce film.

C'est ce morceau qui est en référence au discours de Sarkozy. C'est vraiment un chant de résistance. [...] C'est la seconde fois du film où les danseurs professionnels interviennent. Après ils ne reviennent pas.

Aduna Terunama (Le monde s'ouvre à moi) :

C'est la deuxième chanson en wolof, c'est Souki qui raconte le deuil. C'est une chanson assez intime, en même temps il y a le rapport entre deux personnages. Il y avait une volonté très affirmée d'aller vers une musique classique et d'aller au plus profond de l'émotion, du coup de filmer aussi avec un long plan-séquence. Janine, la comédienne, était une des personnes les plus fragile en termes de voix, en termes de jeu, et elle s'en est sorti de manière admirable, du coup elle dégage quelque chose d'à la fois fragile et fort. [...] L'idée de cette chanson était qu'il fallait qu'elle parte d'une comptine. Elle quitte l'enfance, elle

perd son père, elle fait le deuil, elle devient femme. Il y avait quelque chose de l'enfance à connecter. Le point de départ était que ce personnage, lors de son arrivée à la gare routière, puis à diverses reprises chantait cette petite comptine qui devenait d'un coup quelque chose de symphonique, parce que le petit sentiment intérieur, par la grâce de la comédie musicale, devient démesuré. Ce qu'on vit au plus intime peut être sublimé par la musique, par la danse, par l'émotion, par le cinéma... c'était ça l'envie. On a donc un matériau mélodique très simple mais je ne me suis pas du tout limité : ça module, ça passe d'une tonalité à une autre.

Le Blues de Madame Barry :

Clairement Dyana m'a dit : « Là c'est Ella Fitzgerald ». Elle avait trouvé l'actrice qui joue Mme Barry... c'était clairement Bessie Smith, Ella Fitzgerald, Billie Holiday... c'était vraiment « le blues » de Mme Barry qui dit son mal de vivre... Il était évident qu'il fallait un morceau jazz. Ce qui est très signifiant : on retrouve cette trajectoire entre la musique africaine, l'esclavage, le jazz. Moi c'est mon biais pour la musique africaine. Le jazz c'est ma musique de base, ma musique d'adoption, dans laquelle je me suis construit. Quelque part j'ai un lien avec l'Afrique, très détourné, qui témoigne de ce destin commun entre l'Europe l'Afrique et l'Amérique. C'est en ça que je me sens légitime de dire que pour ce film c'est du jazz qu'il faut faire. Ici c'est très clairement exprimé, l'Afrique c'est du jazz.

Cela me fait penser à un documentaire où Youssou'N Dour fait revenir des musiciens de jazz américains à Gorée, il organise un festival et les musiciens expriment tout ce que représente pour eux ce fantasme de l'Afrique, de l'esclavage... Et comme dirait Deleuze : le jazz est né de cette déterritorialisation, cette confrontation entre les cultures et cette acceptation qu'il y a des territoires différents qui se déplacent et qui sont malléables. Si l'on accepte cette idée on est dans un vrai concept de l'identité, évidemment pas nationale parce que ça n'a aucun sens mais l'identité dans le sens de l'acceptation, d'une adoption possible. Parce que les territoires ne sont pas que physiques, ils sont avant tout mentaux, psychologiques, de projection. C'est le fond qui m'intéresse et ce sont les questions que je me pose au moment où j'écris les musiques. Et là dans *Le blues de Mme Barry* on y va à fond, les trompettes jazz avec les sourdines... on va à fond dans ce style là parce que ça a du sens : parce qu'au milieu de la pré-savane sénégalaise qu'il y ait Mme Barry sur son canapé en peau de tigre qui se mette à chanter à la Ella Fitzgerald ça porte aussi un vrai blues de plusieurs siècles d'esclavage. Bigué, l'actrice qui joue Mme Barry, vit à Gorée qui est quand même le lieu symbolique de l'esclavage. Trois des comédiens (Bigué, Adja et Antoine) viennent de Gorée... par hasard... mais il y a quand même un lien. Au moment où on était là-bas un personnage très important de Gorée est mort. C'était le conservateur du musée de l'esclavage. Ils sont allés à l'enterrement un jour au lieu de venir sur le tournage, et pour moi tout ça est signifiant, même si Gorée est un lieu symbolique. Eux sont dans une relation quotidienne avec cette histoire là.

Et nous qui arrivons avec nos gros sabots pour faire un film avec tout le côté colonial que ça peut avoir aussi quand on se met à leur faire chanter des trucs qui paraissent décalés, ça peut être très mal vécu. Et d'ailleurs on ne manque pas de nous le renvoyer à la figure. Quand j'étais à Bourges pour présenter le film, la première question a été « pourquoi vous n'avez pas mis de la musique africaine ? », cette réaction je la comprends. Mais j'aimerais croire que par cet acte de déterritorialisation ou d'alliage entre des choses tellement différentes et tellement assumées, ça questionne plus notre vision de l'Afrique. Et c'est de notre responsabilité d'expliquer pourquoi justement faire un « film calebasse » comme dirait Dyana c'est ne pas respecter l'Afrique, c'est ne pas prendre en compte le rapport dynamique de la colonisation. Ça nous a posé plein de questions là-bas dans le rapport aux gens, c'était loin d'être évident, mais assumer ce point de vue génère du sens. A partir de là on peut parler et c'est une piste d'analyse du film, une piste politique, qui est très intéressante, je pense que Dyana a beaucoup de choses à dire la-dessus. Pour moi ça passe par le biais du jazz.

Chanson de Dorine et Antoine :

Là effectivement la consigne c'est : Demy. Parce que c'est l'histoire de la rencontre, une espèce d'amour impossible ou pas, on ne sait pas trop. Je ne cherchais pas à faire quelque chose qui ressemble ou pas, je me suis dit : qu'est-ce que c'est pour moi Demy ? Pour moi c'est ça, le côté classique, le côté un peu naïf. C'est du premier degré, il n'y a pas à chercher plus loin. Ce n'est pas un hommage. Ce qu'on a besoin de dire à ce moment-là c'est Demy. Donc je ne me mets aucune limite dans la citation, après on a le retour de boomerang des spectateurs qui disent « la Demy africaine... » ce n'est pas ça l'enjeu, l'enjeu n'est pas

de faire du Demy, c'est de dire : ce que raconte Demy peut être adopté aussi en Afrique, et cette citation là est aussi signifiante chez nous que chez eux. [...]

Arrivée à Saint Louis :

C'est la deuxième chanson de groupe. [...] L'idée, musicalement, était de reprendre quelques thèmes qui ont traversé le film, il y a la reprise inversée du *Twist de Malick* parce que les deux personnages sont en relation : c'est-à-dire qu'elle lui dit au revoir sur son thème à lui et, lui, il lui dit au revoir sur son thème à elle... ça c'est le petit clin d'œil du musicien dont personne ne va se rendre compte... Il y a aussi une reprise du thème de *La chanson d'Antoine et Dorine*.

L'inspiration de cette chanson c'est *Guys and dolls*, (film de 1955, de Joseph L. Mankiewicz avec Franck Sinatra et Marlon Brando ; musique de Franck Loesser).

De manière générale on a fait un travail préparatoire avec Dyana pour définir ce qu'est « le style » avec un corpus de films tels que : *The Blues Brothers*, *Fame*, *Grease*, *Guys and Dolls*, *Top Hat*, *Un jour à New York*, *Chantons sous la pluie*, les films de Minelli : *Tous en scène*, *Un américain à Paris*, les films de Demy.

Nous avons aussi utilisé ces films pour en montrer des extraits aux comédiens qui ne connaissaient pas trop ce style.

La comédie musicale c'est avant tout une musique de film avant d'être des chansons. Il faut éviter de faire des chansons pour créer des vrais moments de musique de film qui ne fassent pas sortir le spectateur du film. Ici il n'y a que des chansons et seulement un générique à la fin, faute de temps et de moyens. Mais la composition d'une chanson me pose toujours une question très importante sur le rapport diégétique et extra-diégétique. Le passage d'un monde à l'autre est toujours problématique : comment un personnage se met-il à chanter et à danser ? Comment passer de la vie réelle à la vie imaginée de la chanson. Ça demande un travail passionnant sur les entrées et sorties de chanson, et de s'interroger sur comment on commence et comment on finit une chanson en termes de mise en scène, avec cette donnée que la musique n'existe pas dans la vie. Il faut trouver des solutions de mise en scène pour ça. Trouver par exemple un bruit du réel qui vienne ancrer la musique dans l'espace. Ce rapport des ambiances du son réel et de la musique m'intéresse beaucoup. En ça j'aime beaucoup *On connaît la chanson*, d'Alain Resnais, c'est un film qui travaille énormément les entrées et les sorties de chansons, comment les quelques notes de musique qui débutent et qui finissent les chansons font passer le côté ultra artificiel des « play-back ».

Il faut être dans une vraie composition avec l'ingénieur du son. On rejoint alors une possible définition du cinéma : dans l'écart entre l'image et le son, de l'imaginaire se crée.

PISTES DE TRAVAIL

(Voir aussi la fiche élève)

Comédie musicale

- Réfléchissez à la place et au contenu des chansons.

Les chansons apportent-elles des informations sur les personnages ? Font-elles avancer l'histoire ?

Parlez de différentes fonctions de la musique dans les films (in/off, accompagnement ou contraste, informative ou émotive, ..)

Tentez de répertorier les passages où les personnages se mettent à chanter et à danser et remarquez les effets que cela produit (passage du monde réel au monde onirique, caractérisation des personnages, rythme ...).

- Comparez la scène finale d'*Un Transport en commun* avec celle du film de Jacques Demy, *Les Demoiselles de Rochefort* ? Parallèles et différences.

- Si vous avez le dvd (qui devrait sortir bientôt) vous pouvez aussi à l'aide de textes de chansons sur notre site internet organiser une séance karaoké du film.

- Sachant que le scénario du film va bientôt être adapté pour une version théâtrale, essayez d'imaginer avec les élèves les manières de transposer le film en spectacle.

Aspect documentaire

Le film a été tourné en décor naturel avec la complicité des habitants de Dakar.
Relevez les moments dans le film où on semble découvrir la réalité de la ville.

D'un point de vue thématique, relevez les allusions à la vie sociale et politique du pays et de ses relations avec la France (le travail, les migrations ...)

Montage parallèle

L'écart entre champs et contrechamps, entre l'intérieur et l'extérieur des voitures par exemple, est amplifié par le montage parallèle entre le parcours de 2 voitures qui se croisent dans une sorte de dialogue intermittent.

Un suspense est créé par ce type de montage jusqu'à ce qu'il se dissolve dans la résolution finale, filmée au contraire en plan séquence continu.

Be Quiet
de Sameh Zoabi



Réalisé par Léa Chauvet

FICHE TECHNIQUE

Be Quiet, France / Palestine, 2005, 20 min

Réalisation et scénario : Sameh Zoabi

Production : Méroé Films, Paris

Image : Pierre Befve

Montage : Gladys Joujou

Son : Philippe Lecoœur

Interprétation : Mahmoud Abu Jazi, Alaa Ighbaryah

Synopsis

Alors qu'ils sont en route vers chez eux, à Nazareth, un petit garçon palestinien et son père sont confrontés à la tension politique et à la réalité militaire environnantes. Une atmosphère qui rejaille sur la relation entre le père et le fils.

Le film a été présenté dans de nombreux festivals et a obtenu plusieurs prix :

- *Cinéfondation au festival de Cannes 2005 (3^{ème} prix de la Cinéfondation)*
- *Mention spéciale du jury du festival du court-métrage méditerranéen de Tanger*
- *Mention spécial du jury du festival de Jérusalem*
- *Festival du court-métrage de Clermont-Ferrand 2006*
- *Festival de Sundance 2006*

Biographie du réalisateur

Sameh Zoabi est un cinéaste palestinien né en 1975 qui a grandi à Iskal, un village palestinien proche de Nazareth en Israël. Il a été diplômé de l'université de Tel Aviv où il a notamment étudié le cinéma et la littérature anglaise. L'année suivant l'obtention de son diplôme, il a décroché une bourse de trois ans qui lui a permis d'étudier à la Columbia University à New York où il réside actuellement. En février 2005, il a obtenu un Master of Fine Arts de la Columbia's School of the Arts, section réalisation. *Be Quiet* est son film de fin d'études. Après le succès de ce premier court, il a présenté un nouveau projet, *Man Without a Cell Phone*, dans le programme Open Doors initié par le festival du film de Locarno. Dans cet entretien, il revient sur sa condition de cinéaste partagé, d'une part, entre la Palestine et l'Israël, d'autre part, entre l'Amérique et l'Europe.



DECOUPAGE SEQUENTIEL

Plan par plan

SEQUENCE 1

0' / Plan 1	Gros plan sur une plaque d'immatriculation verte. La voiture démarre.
0'39 / Plan 2	Titre du film blanc sur fond noir
0'43 / Plan 3	La même voiture – qui est un taxi – s'éloigne dans la rue.
0'53 / Plan 3	« <i>Un film de</i> » écrit en blanc sur fond noir
0'57 / Plan 4	Plan large sur une route. On nous indique que nous sommes à Jenine en Palestine. Deux voitures traversent le champ. Puis la caméra les suit dans un mouvement latéral. Voix d'un enfant qu'on devine être dans la voiture
1'12 / Plan 5	Gros plan sur le visage d'un homme qu'on devine être le père.
1'18 / Plan 6	Gros plan sur le visage de l'enfant qu'on entendait dans le plan précédent sans voir le personnage. L'enfant interroge le père sur la mort de son oncle.
1'23 / Plan 7	Retour au plan 5. Explication du père.
1'30 / Plan 8	Retour au plan 6. L'enfant creuse la question.
1'34 / Plan 9	Retour au plan 5.
1'38 / Plan 10	Plan orienté vers le chauffeur de taxi qui apporte lui aussi son explication.
1'42 / Plan 11	Retour au plan 6. L'enfant exprime toujours son incompréhension. La main du père vient se poser sur sa tête, comme pour apaiser l'enfant et pour remplacer les mots qui ne trouvent pas d'explication. L'enfant tourne alors la tête à sa droite.
1'54 / Plan 12	Plan réalisé de la voiture en mouvement sur un mur. Le mouvement de la tête de l'enfant dans le plan précédent semble nous indiquer que ce plan représente ce que voit l'enfant par la fenêtre (le contrechamp).
2'00 / Plan 13	Plan plus large où père et fils sont réunis. Ils semblent intrigués par ce qu'il se passe en hors-champ.
02'08 / Plan 14	Point de vue des deux personnages de l'intérieur de la voiture qui avance (c'est le contre-champ du plan 13). Embouteillages et agitation devant eux, des militaires régulent la circulation.
02'25 / Plan 15	Retour au plan 13. Regards interrogateurs des deux personnages.
02'28 / Plan 16	Retour au plan 14. Des voitures font demi-tour.
02'29 / Plan 17	Retour au plan 6.
02'30 / Plan 18	Retour au plan 14. Un militaire fait signe et frappe sur la voiture
02'32 / Plan 19	Gros plan sur le profil du père. On entend le militaire ordonner au taxi de faire demi-tour (son diégétique ¹). Le père semble ne pas comprendre et sort de la voiture.
02'33 / Plan 20	Retour au plan 6, Ibrahim suit du regard ce qui se passe de près.
02'37 / Plan 21	Plan sur l'enfant dans la voiture qui veut suivre son père.
02'39 / Plan 22	Plan sur le père qui demande à son fils de rester dans la voiture.
02'45 / Plan 23	Retour au plan 14, le point de vue adopté est celui de l'enfant. Le père va discuter avec les militaires pour pouvoir récupérer sa voiture.
02'47 / Plan 24	La caméra revient sur un gros plan du visage de l'enfant qui observe toujours aussi attentivement ce qui se passe.
02'49 / Plan 25	Gros plan sur le père et le soldat qui lui explique la dangerosité et l'incertitude de la situation.
03'00 / Plan 26	Même plan et même situation que le plan 24.

¹ Le son diégétique désigne tout son que les personnages peuvent entendre durant le déroulement de l'action. Par opposition au son extra-diégétique que les personnages ne peuvent pas entendre comme une musique d'ambiance ou la voix-off d'un narrateur.

03'01 / Plan 27	Plan sur le père qui obtient l'autorisation d'aller chercher la voiture. La caméra suit ses mouvements.
03'12 / Plan 28	Plan large du père tenant son fils par la main, se dirigeant vers sa voiture en contre-champ. L'agitation règne tout autour.
03'22 / Plan 29	La caméra nous montre maintenant ce qui était hors champ : la voiture rouge seule au bord de la route. Hors champ, on entend les personnages et on comprend que le père est sous tension et souhaite faire vite.
03'27 / Plan 30	Gros plan sur la figure de l'enfant qui veut aller aux toilettes. Glissement de la caméra vers le père qui le presse.
03'33 / Plan 31	Plan large sur un bâtiment au loin, surmonté du drapeau israélien, et qui semble désert. En fait, le changement de plan du regard du père vers ce bâtiment nous laisse deviner que les snipers doivent être embusqués à cet endroit.
03'37 / Plan 32	La caméra revient au plan large sur le père et l'enfant qui arrivent à la voiture.
03'45 / Plan 33	Vue de dos des protagonistes, l'enfant sort du champ pour faire pipi, la caméra fait un mouvement panoramique vers le père.
03'59 / Plan 34	Plan en plongée vers Ibrahim. Sourire au père.
04'00 / Plan 35	Sourire qui lui est rendu dans un gros plan sur le visage du père.
04'05 / Plan 36	Mais ce sourire ne dure pas longtemps et dans un plan américain, on voit le père s'inquiéter.
04'10 / Plan 37	Un plan rapproché sur le père de dos.
04'13 / Plan 38	Retour au plan 34.
04'14 / Plan 39	Le père inspecte la voiture. La caméra suit son mouvement, il s'affole et demande à son fils de monter dans la voiture. La voiture a des difficultés à démarrer.
04'47 / Plan 40	Plan large sur la voiture qui démarre au premier plan, le bâtiment occupé par les snipers en deuxième plan et la ville de Nazareth au troisième plan. L'enfant interroge son père de nouveau.
04'54 / Plan 41	Gros plan sur Ibrahim intrigué.
04'57 / Plan 42	Gros plan sur la radio cassette. Le père veut écouter les informations et l'enfant préfère la cassette.
05'00 / Plan 43	Gros plan sur le profil du père au volant. On sent que la situation politique extérieure influence le quotidien de nos deux protagonistes.
05'05 / Plan 44	Plan plus large avec le père au premier plan et l'enfant à l'arrière de la voiture.
05'07 / Plan 45	Plongée sur la route.
05'12 / Plan 46	Retour au plan 41. L'enfant est toujours très interrogateur.
05'23 / Plan 47	Retour au plan 43
05'25 / Plan 48	Retour au plan 41. L'enfant, comme depuis le début creuse les questions pour avoir des réponses concrètes.
05'36 / Plan 49	Retour au plan 43, le père ne répond pas franchement à ses interrogations.
05'38 / Plan 50	Retour au plan 41
05'39 / Plan 51	Retour au plan 43
05'41 / Plan 52	Retour au plan 41. L'enfant ne comprend pas les règles établies.
05'45 / Plan 53	Retour au plan 43. Le père rappelle à l'ordre son fils. Léger mouvement de la caméra vers la droite qui nous laisse découvrir le barrage militaire.

SEQUENCE 2

05'57 / Plan 54	Retour au plan 41
05'59 / Plan 55	La voiture avance progressivement vers le barrage
06'03 / Plan 56	La caméra adopte le point de vue de l'enfant de la voiture vers l'extérieur. On voit une voiture faire demi-tour.
06'15 / Plan 57	Nous revenons à un plan de la voiture qui s'avance doucement vers le barrage militaire.

06'23 / Plan 58	Retour au plan 56. Les militaires contrôlent une autre voiture, un homme descend.
06'29 / Plan 59	Retour au plan 44. Les deux personnages observent ce qui se passe à l'extérieur de la voiture.
06'34 / Plan 60	Retour au plan 56. L'homme de la voiture de devant est emmené plus loin, sûrement pour un contrôle plus précis de sa voiture.
06'36 / Plan 61	Retour au plan 44
06'38 / Plan 62	Retour au plan 56, un militaire armé se dirige droit vers la voiture. Nous devinons que c'est au tour de cette voiture d'être contrôlée.
06'42 / Plan 63	De l'intérieur de la voiture, on voit le père être interrogé par la fenêtre.
06'48 / Plan 64	Gros plan sur le militaire, mais toujours du point de vue de l'intérieur de la voiture. Le militaire inspecte du regard l'intérieur de la voiture et interroge le père à propos de sa voiture garée sur le bas-côté. On apprend que rouler en voiture était trop risqué
06'59 / Plan 65	Gros plan de l'extérieur de la voiture sur le père. On apprend que lui et son fils habitent la ville de Nazareth. Le militaire poursuit son interrogatoire. En arrière-plan, l'enfant observe la scène. Le fait d'avoir garé la voiture toute la journée l'a rendu suspect, il va donc subir une inspection plus poussée.
07'31 / Plan 66	Plan large sur le barrage. On voit la voiture se diriger sur le côté.
07'44 / Plan 67	Retour au point de vue de l'enfant. Le père s'exécute.
07'45 / Plan 68	Gros plan sur le visage de l'enfant.
07'58 / Plan 69	Retour au plan 67. Le père se fait fouiller sous les yeux de l'enfant. Il jette un regard à son fils.
08'09 / Plan 70	L'enfant observe sans parler
08'12 / Plan 71	Retour au plan 67, la caméra adopte le point de vue de l'enfant.
08'15 / Plan 72	Retour au plan 70
08'18 / Plan 73	Un autre militaire se dirige vers la fenêtre arrière de la voiture
08'21 / Plan 74	Retour au plan 70
08'24 / Plan 75	Le militaire inspecte du regard l'intérieur de la voiture.
08'28 / Plan 76	Gros plan sur le visage de l'enfant qui fronce les sourcils. On sent un mélange d'incompréhension et d'agacement.
08'30 / Plan 77	Retour au plan 67, le père répond à l'interrogatoire.
08'33 / Plan 78	L'enfant continue d'observer.
08'36 / Plan 79	Le militaire ordonne à l'enfant de sortir.
08'38 / Plan 80	L'enfant semble méfiant et reste muet. Il ne répond donc pas au militaire.
08'40 / Plan 81	Ce plan est réalisé de l'extérieur de la voiture. Le père justifie l'attitude de son fils.
08'43 / Plan 82	Plan serré sur l'enfant qui, loin d'être apeuré par les militaires, est réfractaire.
08'47 / Plan 83	Gros plan sur la figure du militaire qui veut le faire sortir de la voiture.
08'48 / Plan 84	Gros plan sur l'enfant, le père intervient en arabe, l'enfant ne cède toujours pas.
08'57 / Plan 85	Le père tente d'arracher le sac à Ibrahim. Celui-ci s'exécute finalement.
09'02 / Plan 86	La fermeture du capot un peu brutale, qui fait sursauter l'enfant, engendre un resserrement dans le plan : gros plan sur la figure de l'enfant.
09'07 / Plan 87	Plan américain sur le père qui donne le sac aux militaires. Le sac est vidé sur le capot pour être inspecté
09'24 / Plan 88	Gros plan sur la figure de l'enfant, mais de l'extérieur de la voiture. Le regard de l'enfant semble lourd de reproches.
09'29 / Plan 89	Retour au plan 88. Le militaire a fini, le père range le contenu du sac.
09'32 / Plan 90	Gros plan sur ce contenu, on voit que l'enfant possède des petites figurines de militaires. Puis la main du père les mains dans le sac.
09'37 / Plan 91	Retour au plan 88. Ils sont autorisés à passer. La caméra fait un mouvement latéral, se rapprochant du père et faisant apparaître dans le champ, les militaires.
09'42 / Plan 92	Gros plan sur le sac. Le père range le keffieh de son fils. Ce keffieh est tâché de rouge.
09'45 / Plan 93	Gros plan sur le profil du père, surpris.

09'48 / Plan 94 Gros plans sur le sac, mais du point de vue de l'enfant, à l'intérieur de la voiture.
 09'9 / Plan 95 Retour au plan 93. Le père monte dans la voiture. En arrière-plan, une autre voiture est contrôlée.

SEQUENCE 3

09'59 / Plan 96 Gros plan sur le visage de trois-quarts du père. Il regarde dans son rétroviseur.
 10'04 / Plan 97 Très gros plan sur la figure de l'enfant qui se fait réprimander par son père. Il refuse de répondre à son père.
 10'18 / Plan 98 Retour au plan 96. L'interrogatoire, du père cette fois, continue.
 10'20 / Plan 99 Retour au plan 97. L'enfant est toujours muet.
 10'29 / Plan 100 Retour au plan 96
 10'33 / Plan 101 Gros plan sur le rétroviseur
 10'36 / Plan 102 Ce plan permet de voir le père et son fils en même temps. Une voiture de police les double, le père met sa ceinture de sécurité par peur d'être arrêté. Il reprend sa conversation avec son fils
 10'59 / Plan 103 Retour à un gros plan du visage de l'enfant, interdit. Le père lui demande d'être sage en échange d'un Macdoland.
 11'04 / Plan 104 Plan large en plongée sur la route où roule la voiture. Ibrahim le reprend, « *Mac Donald* ». Ils doivent passer voir leur terrain.
 11'11 / Plan 105 Plan large de la route, d'où la voiture arrive de face. La voiture s'approche au plus près de la caméra. Celle-ci fait un mouvement latéral vers la droite, ce qui nous permet de voir la voiture se garer et de voir à l'intérieur, dans le même plan, le père et le fils. L'enfant reste dans la voiture, le père lui demande d'être sage.
 11'57 / Plan 106 Gros plan sur l'enfant, enfermé dans la voiture, qui observe son père. La caméra suit ses mouvements : il passe à l'avant et fouille le vide-poche.
 12'17 / Plan 107 Plan large sur le père dans le champ qui s'occupe de son champ.
 12'31 / Plan 108 Retour au plan 106. L'enfant appelle son père car il veut toujours faire pipi.
 12'42 / Plan 109 Retour au plan 107. Le père n'entend pas car il est loin et des voitures passent sur la route.
 12'46 / Plan 110 Retour au plan 106. L'enfant sort de la voiture alors qu'il a promis à son père de rester. La voiture fait un mouvement latéral vers la gauche pour suivre les mouvements du garçon. Il veut faire pipi. Il observe son père.
 13'15 / Plan 111 Retour au plan 107, le père continue son travail.
 13'20 / Plan 112 Retour au plan 110. Ibrahim est derrière un arbuste. Nouveau mouvement latéral de la voiture vers la droite pour suivre le garçon. Il veut rentrer dans la voiture, mais elle est fermée. Il éteint la radio. Mouvement vers la droite, il fait le tour de la voiture.
 13'52 / Plan 113 Gros plan sur le père qui est dans son champ. Très loin à l'arrière plan, on aperçoit son fils.
 13'57 / Plan 114 Retour au plan 112.
 13'59 / Plan 115 Retour au plan 113.
 14'00 / Plan 116 Plan large sur le garçon qui s'apprête à traverser. Des voitures passent et un camion le klaxonne. Il s'est mis en danger.
 14'03 / Plan 117 Gros plan sur le visage du père qui le voit. Regard affolé
 14'04 / Plan 118 L'enfant au premier plan, il se fait klaxonner par un camion au second plan qui semble très imposant. L'enfant est en danger.
 14'05 / Plan 119 Gros plan sur l'enfant qui s'apprête à courir
 14'06 / Plan 120 Plan large sur le père qui court à travers le champ pour aller vers son fils.
 14'07 / Plan 121 Plan large sur l'enfant qui saute le mur et échappe de peu au danger.
 14'08 / Plan 122 Le père court toujours et l'appelle
 14'09 / Plan 123 Ibrahim s'arrête lorsque son père le dispute.

14'12 / Plan 124	Plan plus large sur Ibrahim qui fait demi-tour en courant. Le père entre dans le champ, il le poursuit. Ils sortent du champ. Le père attrape son fils qui lui échappe aussitôt. Il atteint quasiment la caméra. Sur le premier plan, on voit le bras de l'enfant qui tient une pierre et menace son père. Au second plan on distingue l'homme qui lui demande de se calmer.
14'27 / Plan 125	Plan large sur l'enfant menaçant. Le bras du père apparaît dans le champ.
14'29 / Plan 126	Retour au plan 124.
14'30 / Plan 127	Retour au plan 125. Le père se dirige vers Ibrahim, ce qui déclenche le tir du garçon. Il rate son père. On ne voit pas où la pierre atterrit mais on le devine au plan suivant.
14'35 / Plan 128	Plan large sur une voiture qui passait mais s'arrête brusquement.
14'36 / Plan 129	Plan large sur le père et le fils. Ibrahim semble avoir peur, le père le rassure.
14'41 / Plan 130	La voiture fait demi-tour. Un homme et sa fille sont dans la voiture. Le père justifie l'acte de son fils.
14'52 / Plan 131	Plan américain sur le père et l'enfant qui se cache derrière lui.
14'54 / Plan 132	Retour au plan 130. L'homme dans la voiture semble se satisfaire de l'explication et s'en va sans dire un mot.
14'57 / Plan 133	Retour au plan 131. Le père réprimande physiquement son fils qui s'en va.

EPILOGUE

15'07 / Plan 134	Gros plan sur l'enfant, qui est rentré dans la voiture.
15'11 / Plan 135	Son père entre aussi.
15'15 / Plan 136	Retour au plan 134
15'20 / Plan 137	Retour au plan 135. Le père ne comprend pas l'acte de son fils
15'23 / Plan 138	Retour au plan 134. L'enfant a de la rancœur envers son père. On comprend que le père a mentit à l'enfant et que le keffieh appartenait à son oncle.
15'35 / Plan 139	Retour au plan 13. Le père est gêné.
15'39 / Plan 140	L'enfant continue ses reproches.
15'46 / Plan 141	Le père regrette d'avoir emmené son fils qui n'a pas été sage.
15'49 / Plan 142	Ibrahim a cessé de parler.
15'54 / Plan 143	Fin de la discussion
16'00 / Plan 144	Plan sur le paysage vue depuis la voiture.
16'07 / Plan 145	Gros plan de côté sur le garçon qui ne dit plus rien. On peut entendre les informations à la radio.
16'19 / Plan 146	Gros plan de côté sur le visage du père.
16'26 / Plan 147	Retour au plan 145. L'enfant ne veut pas parler.
16'32 / Plan 148	Retour au plan 144 du paysage qui devient un paysage urbain puisque la voiture se dirige vers Nazareth.
16'39 / Plan 149	Le père veut faire plaisir à son fils et met de la musique
16'43 / Plan 150	Mais son fils ne parle toujours pas
16'48 / Plan 151	Plan large sur la route : la voiture arrive au loin et se rapproche. Le père met une musique arabe
17'09 / Plan 152	Fond noir, générique.

Par séquence

Il est possible de découper le film en trois grandes séquences et un épilogue :

1^{ère} séquence : de 0' jusqu'à 05'45 (du plan 1 jusqu'au plan 53)

- Lieux : voiture et au bord d'une route
- Personnages : le père, le fils, le chauffeur de taxi et un homme armé
- Action : les personnages veulent récupérer leur voiture pour rentrer mais il y a danger

2^{ème} séquence : de 05'57 jusqu'à 09'49 (du plan 54 jusqu'au plan 95)

- Lieux : voiture et sur le barrage
- Personnages : le père, le fils et les militaires
- Action : les deux protagonistes subissent un contrôle car ils sont suspects

3^{ème} séquence : de 09'59 jusqu'à 14'57 (du plan 96 jusqu'au plan 133)

- Lieux : la voiture et le champ
- Personnages : le père, le fils et un israélien dans sa voiture
- Action : l'enfant remet en cause son père

Un épilogue : de 15'07 jusqu'à 17'09 (du plan 134 jusqu'au plan 152)

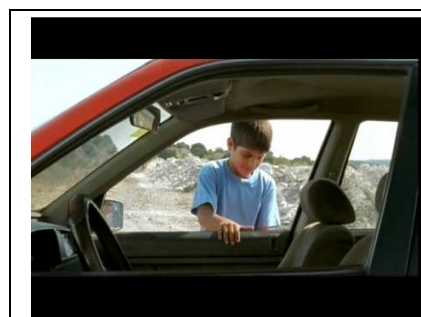
- Lieu : la voiture
- Personnages : le père et le fils
- Action : le père tente une réconciliation avec son fils, en vain

ANALYSE D'UNE SEQUENCE

Dans cet extrait, l'enchaînement des plans est très rapide (pas plus de trois secondes). Il y a principalement deux plans fixes qui sont raccordés par le montage (et non par des travellings par exemple).

La construction se fait à l'aide d'un montage alterné entre ces deux plans fixes principaux :

- Un plan sur le père
- Un plan sur l'enfant



Plan sur l'enfant. On remarque qu'il est régulièrement « enfermé » dans l'encadrement de la fenêtre de la portière. A ce titre, le garçon ne tient pas en place et cherche à sortir. On note qu'avant de sortir, il est passé sur le siège avant, au même niveau que son père.



Ce plan permet de voir à la fois le père au 1^{er} plan et en même temps on peut distinguer les mouvements d'Ibrahim au loin qui désobéit. Ce cadrage accentue la tension dramatique car en tant que spectateur, nous percevons le danger mais pas le père qui tourne le dos à son fils.



Retour à un plan rapproché sur le garçon qui s'apprête à rejoindre son père. Ce plan serré ne nous permet pas de voir la circulation des voitures et donc le danger potentiel. Nous voyons qu'Ibrahim prend la peine de regarder à sa gauche.



Retour à un plan large qui inclut le père dans le champ. Celui-ci ne fait toujours pas attention mais nous pressentons le danger en tant que spectateur car le réalisateur a pris le temps de le mettre en place avec les trois plans précédents. La désobéissance généralisée d'Ibrahim dans le film est un indice supplémentaire.



Plan plus large sur Ibrahim qui commence à traverser, il n'a pas regardé à sa droite.
Le danger ne nous est d'abord pas signalé par les images mais par le son : nous devinons le klaxon d'un camion.



Les cinq plans qui vont suivre s'enchaînent très rapidement. Il y a d'abord ce plan resserré sur le visage du père surpris par le bruit du klaxon qui s'aperçoit de ce qui est en train de se passer.



Ce plan très rapide nous montre enfin le danger. La composition du plan permet d'augmenter la tension de la scène : Ibrahim au premier plan s'est arrêté, pétrifié par la peur et en même temps, le camion, plus loin, arrive à toute allure. La caméra filme à hauteur de l'enfant de manière à ce que le camion paraisse très menaçant (il s'impose dans le plan à la verticale).



La vulnérabilité du garçon est mise en valeur par ce gros plan rapide qui nous le montre en contre-plongée, effrayé et incapable de réagir au danger car surpris par celui-ci.



Plan large sur le père qui a commencé une course au loin. L'enchaînement rapide des plans accentue la tension dramatique de la scène. Ibrahim étant hors-champ au moment où le camion passe, nous nous demandons ce qui est en train de se passer.



Ibrahim au premier plan est sain et sauf, nous nous apercevons qu'il a réussi à courir suffisamment vite. La caméra reste immobile dans ce plan et le suivant avec Ibrahim et la valeur des plans en est accentuée : on voit Ibrahim de loin se rapprocher de plus en plus au fur et à mesure des plans alternés.



Plan sur son père qui commence à le gronder. Le procédé est le même pour le père : d'un plan fixe, la valeur des plans est mise en avant grâce au mouvement du personnage qui se rapproche de la caméra.



Ibrahim marque son refus d'obéir en s'arrêtant de courir. Il s'est rapproché de la caméra, cet effet accentue l'intensité de la scène.



Pour les trois plans qui suivent, la caméra va rester fixe pour créer un jeu de champs/hors-champs.



Ce parti pris de laisser la caméra fixe, rend la scène de la poursuite presque comique, les acteurs disparaissant du champ pour apparaître plus loin toujours en train de courir, le père ayant du mal à attraper son fils.



- Lâche cette pierre.
- Non !

La profondeur du champ fait que l'on voit en premier l'enfant tenant une pierre et le père plus loin. Ce passage est symbolique et renvoie à un événement de l'histoire palestinienne : l'Intifada. L'enfant se révolte à l'aide d'une pierre.



La caméra se place quasiment à hauteur d'enfant. Le bras du père rappelle que l'enfant est soumis à une autorité bien qu'Ibrahim décide de passer dans une phase de révolte physique.



Tu n'as pas honte ?

La valeur des plans met en avant le bras d'Ibrahim que l'on ne voit pas en entier mettre l'accent sur ce qu'il est en train de faire : menacer son père avec une pierre. Ce procédé permet d'accentuer le suspens : va-t-il jeter la pierre sur son père ?



L'enfant passe finalement à l'acte et jette la pierre sur son père. Il marque une étape de plus dans le changement de comportement d'Ibrahim : le passage à la révolte.



Nous ne voyons pas la pierre heurter la voiture mais nous le comprenons puisqu'elle fait marche arrière aussitôt dans un plan large. Ce passage renvoie à ce qui est évoqué ci-dessous : la tension sous-jacente entre Israéliens et Palestiniens. Elle est mise en valeur par un raccord avec le plan du jet de pierre qui se fait par le montage (donc de manière plus sec que qu'avec un travelling).

ELEMENTS D'ANALYSE DU FILM

La relation père-fils : protection / révolte. Quelle transmission ?

Le père adopte une attitude protectrice. L'attitude de l'enfant commence par des interrogations et bascule vers la révolte. Son incompréhension est visible dans les deux premières séquences par des gros plans sur son visage interloqué. Les passages dans la voiture sont souvent ponctués d'interrogations lancées par le garçon.

Le film aborde la question de la transmission d'une culture et par ailleurs d'un conflit : comment trouver sa place dans un conflit qui existe depuis plusieurs générations ? Quelle est mon identité ? Comment le transmettre à un enfant ?

Un voyage initiatique de la découverte du conflit : de l'observation à la révolte

Ce voyage nous montre l'attitude évolutive du regard de l'enfant sur l'environnement politique et sociétal et de la place qu'il est en train de se chercher. Le point de départ étant l'enterrement de l'oncle. Le réalisateur adopte essentiellement le point de vue de l'enfant durant le film (plan en contre-plongée, nombreux gros plans sur l'enfant qui observe et réfléchit...). Il découvre peu à peu qu'il fait partie intégrante d'un vaste conflit géopolitique qui influe sur son quotidien d'enfant et sa découverte est progressive.

L'enfant interroge le père dans un premier temps puis s'oppose à lui par la parole. Ensuite, Ibrahim passe de la banquette avant à la banquette arrière. Nous avons l'impression qu'il saisit de plus en plus ce qui se passe. Mais en même temps, nous sentons son incompréhension naïve. Puis, dans un deuxième temps, il se révolte².

Le quotidien des palestiniens en Israël

En « second plan » de la relation père-fils, on peut avoir un témoignage de la vie au quotidien de la population palestinienne et de ses rapports avec les militaires israéliens. Les décors nous apportent des éléments : barbelés, paysages bétonnés, bâtiments déserts (comme le bâtiment investi par les snipers)... La première séquence relate la peur que peuvent ressentir les habitants qui vivent aux frontières : la caméra filme des plans rapides, l'agitation règne au dehors, dans le plan n°40 à 4'47'' du film³, le

² Cf. « Analyse de séquence » ci-dessus

³ Cf. « Analyse d'image » ci-dessous.

bâtiment des snipers semble menaçant (plan n°40 du bâtiment qui surplombe le paysage, nombreux gros plans sur le visage du père qui guette inquiet...). Le réalisateur prend le temps de nous montrer l'importance de la radio dans cette situation : le père allume tout de suite son autoradio en espérant sûrement comprendre ce qui se passe. Il y a également la scène du check point où la tension est palpable : gros plans sur les visages inquiets et observateurs, sur le keffieh...

En tant que spectateur, nous percevons qu'il y a du danger, que tout est sur la brèche, grâce à plusieurs éléments :

- La première conversation avec le militaire nous indique rapidement que nous sommes dans une zone de conflit : celle des territoires palestiniens. Puis la menace prend forme : des snipers tirent sur les voitures.
- Les gros plans de la caméra sur le père inquiet, qui observe, qui a des gestes protecteurs envers son fils.
- Le plan des voitures qui font demi-tour

Même si aucune violence entre israéliens et palestiniens n'intervient dans le film, on sent qu'elle reste latente. De chaque côté, on est sur le qui-vive.

Les questions naïves de l'enfant sont un vecteur d'apprentissage du quotidien des palestiniens. Le réalisateur fait poser certaines questions au personnage de manière quasi-rhétorique.

Gros plan de face et multiplication des plans

Le réalisateur utilise une technique bien identifiée pour filmer ses personnages :

- Les plans se font quasiment toujours frontalement. Le personnage est filmé de face.
- Les personnages sont également souvent filmés en gros plans qui n'incluent que le visage ou éventuellement leurs épaules. On peut voir quelques plans plus larges lorsque le réalisateur souhaite nous montrer le contexte dans lequel s'inscrivent les personnages (voiture garée, check point et l'enfant qui traverse la route). Ces gros plans sur les visages sont liés à l'effet d'enfermement dans la voiture. Ils permettent souvent aussi de mettre l'accent sur les regards père/fils qui accentuent la tension dramatique du film
- Les plans sont très nombreux, et particulièrement ces gros plans. On peut parfois avoir un plan par seconde pendant une dizaine de secondes.

ENTRETIEN AVEC LE REALISATEUR

Que signifie être réalisateur palestinien vivant à New York et porteur d'un passeport israélien ?

Ce n'est pas évident. Nous sommes constamment confrontés, et ce des deux côtés, à des préjugés qui, avec le temps, pèsent lourdement aussi bien sur la personne que sur le créateur. C'est un combat de tous les jours que de dépasser ses pressions et pièges.

Croyez-vous que cela vous met plus le couteau sur la gorge en rendant plus présente la censure dans votre processus de création ?

La situation s'est compliquée à tel point qu'on n'arrive plus à percevoir le sens aisément. Les Palestiniens, notamment ceux qui habitent en Israël et à l'étranger, n'arrivent plus à comprendre leur identité. Avant, nous étions un seul peuple qui veut défendre son identité, ses biens, son pays et ses droits bafoués etc. Aujourd'hui, nous sommes partagés entre plusieurs identités et aspirations : ceux de l'étranger, ceux de l'intérieur, ceux d'Israël etc. Cela a impliqué aussi des différences sur le plan cinématographiques.

Votre projet est proposé à plusieurs producteurs au sein du programme Open doors. Quelles sont les réactions suscitées ?

J'ai travaillé sur ce projet depuis 2 ans. Je viens juste de le terminer. Open doors tombe à point nommé. Il y a eu de l'intérêt car le film que je propose traite du conflit israélo-palestinien, et ce avec un angle humaniste. Eu égard au ton tragi-comique que j'adopte, le film reste léger et porteur de quelques

messages politiques. L'idée n'est pas de choquer le spectateur mais de le mettre en condition de bien recevoir le message qu'on veut lui transmettre.

Autre écartèlement : vous êtes Palestinien d'Israël et vous résidez aux USA. Qu'est-ce que cela implique pour vos recherches de fonds ?

Aux USA cela ne fait aucune différence. Tout dépend du travail et du projet qu'on présente. Je suis étonné de constater qu'en Europe le passeport est important. Or, moi je ne peux pas changer de lieu de résidence ou trouver un autre passeport juste pour avoir des fonds. J'ai essayé de trouver des fonds arabes, mais cela n'est pas possible. Comment financer un film palestinien qui est tourné en Israël ? Aujourd'hui, pour moi et mes confrères, le but est de trouver des fonds peu importe d'où ils viennent. A contrario, la force du réalisateur réside dans sa capacité de préserver ses idées et sa vision du cinéma.

Vous êtes donc entre deux systèmes de financement à savoir l'américain et l'europpéen. Comment vivez-vous cela ?

J'ai étudié aux USA et je reste influencé par cette culture. Je suis venu en Europe pour chercher des financements. J'ai du réaliser qu'il y a d'énormes différences entre les deux systèmes. Aux USA, par exemple, le financement de films non parlés en anglais est presque impossible.

Votre premier film montre des signes de conscience politique. La cause palestinienne pèse-t-elle sur votre travail ?

Naturellement. Je regarde la cause palestinienne comme une cause humaine et juste. Il est du devoir de toute personne humaine de soutenir son règlement. En tant que réalisateur je soutiens toutes les causes humaines et justes.

Propos recueillis à Locarno par Tahar Houchi/MINFOS (www.scenesmagazine.com)

PISTES DE TRAVAIL

Le titre : *Be quiet*

→ *Questionner les élèves sur le choix du titre*

Avant de visionner le film, après avoir évoqué le synopsis du film, leur faire émettre des hypothèses sur le titre.

Après le visionnage :

- Traduire le titre en français
- Pourquoi avoir choisi l'anglais alors que le film se situe en Israël et nous présente deux palestiniens ?
- A qui s'adresse cette phrase à l'impératif ?
- Confronter les élèves à leurs réponses initiales.

Les deux « partis » en présence

→ *Comprendre le contexte du film*

- Quels sont les deux « partis » en présence ?
- Quelles sont les langues parlées par les personnages⁴ ?
- Quel semble être l'ordre de domination ? Puisque rien n'est dit directement (dialogues, voix-off d'un narrateur...) comment peut-on déduire cet ordre de domination (les moyens stylistiques et de dialogue) ?

⁴ Cf. Plan n°73 à plan n°81

La réaction des personnages

→ *Etudier la réaction des personnages.*

Un parallèle jeunesse / vieillesse semble s'établir, la question de la transmission d'une culture d'une génération à une autre et des questions géopolitiques qui influent sur le quotidien, se posent. Pourquoi réagissent-ils de cette manière (père calme, enfant résistant) ? Le père sait de quoi il retourne, il connaît le conflit. L'enfant réagit comme un enfant face à ce qui lui semble être une injustice : il est impulsif et se révolte. La troisième séquence montre cette révolte⁵.

Comment sensibiliser ses enfants lorsqu'on se trouve inclut dans un conflit géopolitique à grande échelle ? Comment leur transmettre une culture, quand tout un peuple associé à cette culture est en perte de repères ? Les passages avec l'autoradio esquissent cette problématique. L'enfant veut écouter des musiques arabes mais il souhaite aussi aller au Mac Donald à la fin du film.

Le thème du mur / barrage

→ *Sensibiliser les élèves sur l'occurrence des murs qui apparaissent dans le film.*

Ils sont récurrents dans le film : mur filmé⁶, barrage des militaires qui fait obstacle⁷.

Le point de vue de l'enfant : un point de vue « naïf » (mais pas innocent) pour comprendre la situation.

→ *Pourquoi le cinéaste a pris le parti d'adopter le point de vue de l'enfant ?*

Le point de vue de l'enfant nous permet aussi à nous, spectateurs, d'être initiés à la situation. Ce point de vue suscite par son apparente naïveté l'empathie chez le spectateur. Le réalisateur offre un point de vue qui se situe du côté palestinien. On peut discuter de ses intentions politiques : transparaissent-elles dans la mise en scène ?

Le son dans le film

→ *Quelle fonction prend la musique*

Il est possible de faire remarquer aux élèves que de manière très globale, le film est presque dénué de musique mais que le son qu'apporte la radio joue un rôle important.

Le son produit par la radio intervient de deux manières :

- Les informations qui, comme nous l'avons précisé ci-dessus, permettent de nous donner des éléments du quotidien des Palestiniens et de la tension de tous les jours. Le père allume sa radio dans l'espoir de trouver des informations sur ce qui se passe.
- La musique que l'enfant réclame et celle que le père met, qui est une musique traditionnelle arabe.

⁵ Cf. Supra, « Analyse de séquence »

⁶ Cf. Plan n°12 à 1'54 du film

⁷ Cf. Plan n°53 à 5'45 du film

ANALYSE D'IMAGE

Une fois le film visionné, le plan qui intervient à 04'40 du film peut-être analysé à l'aide de plusieurs pistes :

- Quelle est la profondeur de cette image (nombre de « plans » dans la même image) ?
- En quoi ce plan annonce-t-il le point de passage régulé par les soldats israéliens ?
- Au vu de ce plan, pourquoi le père a pris peur ?
- Quel paysage s'offre à nous ? D'après le film, quelle est la ville que l'on voit au troisième plan ? Quelle est la particularité de Nazareth⁸.
- De quelle couleur est la plaque d'immatriculation de cette voiture et que peut-on en déduire d'après ce qui a été dit dans le film ? Pourquoi les plaques d'immatriculation sont-elles de couleurs différentes ? Comment expliquer le fait que les deux personnages soient Palestiniens et possèdent une voiture à plaque d'immatriculation jaune ? Repasser l'extrait qui intervient à 05'17 pour raviver les mémoires.

→ En quoi ce plan permet de dégager des éléments de la situation géopolitique d'un conflit ? On peut dégager la complexité du tracé des frontières, de la délimitation du territoire entre la Palestine et Israël et finalement du brassage entre leurs deux populations.



⁸ Nazareth est située en Galilée, région d'Israël. Elle est considérée comme la plus grande ville arabe de cet Etat.

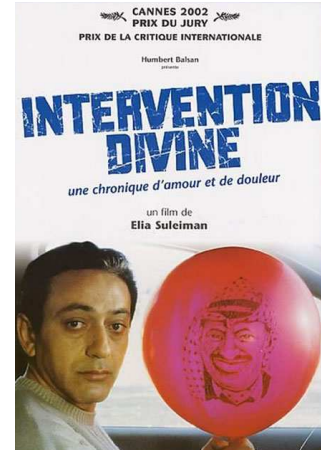
PASSERELLES AVEC D'AUTRES FILMS

Avec le film *Intervention divine*

Le film *Be Quiet* a une approche cinématographique qu'on pourrait qualifier de relativement classique sur le conflit politique. Il peut être intéressant, pour montrer la variété des images et des traitements possibles au cinéma d'un même sujet, de passer un extrait du film franco-palestinien *Intervention divine* d'Elia Suleiman, sorti en 2002.

Synopsis : Es, un Palestinien vivant à Jérusalem, est amoureux d'une Palestinienne de Ramallah. L'homme est partagé entre son amour et la nécessité de s'occuper de son père, très fragile. En raison de la situation politique, la femme ne peut pas aller plus loin que le check point, situé entre les deux villes. Les rendez-vous du couple ont donc lieu dans un parking désert, près du check point.

→ Dans ce film le réalisateur choisit de traiter le conflit de manière tragico-comique. Au moment de sa sortie, pour parler du film, on a souvent évoqué à juste titre, le burlesque de Buster Keaton et les films de Jacques Tati. En effet, Suleiman met en exergue le dialogue de sourd, la folie des situations de voisinage entre Palestiniens. Pour montrer la différence de traitement cinématographique sur un même sujet, on peut mettre en parallèles certaines scènes en particulier.



Le passage du check point :

Si Zoabi a choisit de mettre en exergue la violence latente, et le renvoi possible de toutes les personnes se présentant au check point, Suleiman choisit une autre approche. Dans son film, il s'étend sur trois passages du check point. Deux d'entre eux sont très comiques, ces passages ne se faisant pas sous la forme habituelle requise (arrêt du moteur, présentation des papiers, attente de l'autorisation de redémarrer) : il imagine des situations très poétiques et malicieuses pour faire passer la frontière à ses personnages. Les deux amants cherchent à contourner l'attention des gardes pour pouvoir passer.



Le passage du check point dans Be Quiet



1^{er} passage du check point (28min22sdes)



2^{ème} passage du check point (35min47sdes)

Le premier passage est celui de la femme qui mise sur le fait que les soldats n'oseront pas tirer car ils seront captivés par elle. Suleiman, avec sa mise en scène et la musique, nous montre la femme comme ayant une puissance qui permet de faire perdre leurs moyens (physiques et intellectuels) aux gardes. Cette puissance passe par une certaine séduction mais également une volonté ferme signifiée par les gros plans sur le visage de la femme qui ne baisse pas le regard face aux quatre hommes. Le comique de ce passage naît des plans sur les hommes qui passent de la résistance à la béatitude, suivis d'un plan large où la tour s'écroule au passage de la femme.

Le second passage se fait à deux grâce à l'astuce trouvée par Elia : il gonfle un ballon qui va tenter de passer le check point. En voiture, il profite de l'inattention des gardes pour passer. Le comique de cette scène naît de plusieurs éléments : le gros plan sur le ballon où l'on voit la tête de Yasser Arafat, la caméra filme le ballon flottant droit vers le passage, il est personnalisé et rendu menaçant de manière ironique. Les dialogues accentuent cette personnification puisque le garde demande l'autorisation de laisser passer le ballon.

La perte de repères et l'écart générationnel

Il a été évoqué le thème de la transmission et des repères pour les nouvelles générations dans le film de Zoabi. Chez Elia Suleiman, plusieurs générations de personnages sont présentées et toutes semblent prises dans un cycle absurde qui repose sur la répétition. Si les plus jeunes semblent vouloir extérioriser leur violence vers une cible bien précise (le père Noël), les plus vieilles générations, comme enfermées dans un système de pensée illogique, s'asphyxient entre elles.

Les tensions quotidiennes de voisinage

Là encore la différence de traitement est nette, Zoabi souhaitant mettre le spectateur sous tension : il a tendance à faire des gros plans sur les visages aux aguets, il adopte le point de vue de l'enfant pour mettre en exergue l'incompréhension que l'on peut avoir face à la situation. Lorsque l'enfant jette une pierre sur une voiture (9min 33sdes), la tension est palpable et on se demande sur quoi va aboutir cet événement.

Le film de Suleiman est construit sur l'alternance de petites saynètes sur les dérangements du quotidien et de l'insupportable vie en commun (qui pourtant semble supportée impassiblement).

Ces moments, qui peuvent nous paraître, en tant que spectateur, difficilement supportables, sont rendus comiques par l'impassibilité des personnages et leur capacité à les perpétrer à l'infini.

Là encore l'échelle plus grande des relations politiques de deux pays se fait ressentir. Le dialogue incroyablement drôle qui intervient à 22min 58s témoigne de l'absurdité d'une situation qui ne tourne en rond, les protagonistes maintenant leurs positions.



Cinématographiquement, le réalisateur le traduit par des effets comiques hors-champ (l'homme qui arrache la plaque d'immatriculation de son voisin à 20min 52s), par des plans fixes avec des personnages impassibles (deux hommes assis qui observent un homme s'insurger contre la police ou un garçon se faire crever son ballon qu'il a égaré).

Le comique de répétition est utilisé : mêmes plans à des moments différents, même situation qui ne progresse pas comme cet homme qui vient détruire à nouveau la route qui vient d'être réparée en son absence.

Suleiman, à l'inverse du très sérieux *Be quiet* de Zoabi, nous sensibilise au sujet par l'humour absurde et le comique de situation burlesque. L'image finale d'*Intervention divine* est tragi-comique : on voit deux personnages contempler une cocotte minute sous pression, comme des spectateurs impassibles (impuissants ?) face à ce qui arrive.

Films évoquant le même sujet

- *Intervention divine* / Elia Suleiman / Palestine / 2002 / 1h32
- *Le Temps qu'il reste* / Elia Suleiman / Palestine / 2009 /
- *The Bubble* / Eytan Fox / Israël, Etats-Unis, Grande-Bretagne / 2007 / 1h47
- *Paradise now* / Hany Abu-Assad / France, Palestine, Allemagne / 2005 / 1h27
- *Rachel* / Simone Biton / France / 2009 / 1h40

Annexe : Glossaire

Bande son : d'un point de vue technique, partie de la pellicule qui comporte les éléments sonores du film. Les bandes son sont apparues en 1927 avec le premier film sonore, *Le Chanteur de jazz*. D'un point de vue narratif, la bande son comprend tous les éléments sonores du film : les voix, les bruitages, les sons d'ambiance et la musique.

Burlesque : C'est un genre cinématographique qui trouve ses origines dans la tradition théâtrale de la commedia dell'arte, du cirque et du music-hall, tradition à laquelle il emprunte la pratique de l'improvisation apportant une fraîcheur, une spontanéité et une énergie particulières. Typique de l'ère muette (Charlie Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton) des années 1910 à 1930, il n'y est pour autant pas cantonné : certains films de Jacques Tati, Pierre Richard ou de Jackie Chan peuvent tout à fait être décrits comme burlesques. Dénué de logique psychologique, jouant sur des chutes, des bagarres, des poursuites, des chocs, le gag repose sur un comique physique et souvent violent qui joue toujours sur les rapports entre le personnage et l'espace qui l'environne.

Cadre : limite du champ visuel enregistré sur le film. Le rectangle qui délimite ce qui est visible sur l'écran. Le hors cadre est ce que l'on ne voit pas sur l'image.

Champ / Contre-champ : utilisé au montage, le champ / contre-champ permet de montrer en alternance les deux côtés d'une scène (une scène de dialogue ou un duel par exemple).

Découpage : morcellement de la continuité de la mise en scène en différents plans.

Fondu : action d'obscurcir ou d'éclaircir progressivement l'image (« fermeture ») ou de la faire progressivement apparaître (« ouverture »). On dit aussi fondu au noir ou fondu au blanc selon qu'on obscurcit ou éclaircit l'image.

Focale : La distance focale est une mesure optique qui permet de qualifier les objectifs photographiques utilisés sur les caméras. On distingue souvent les courtes focales (grand angle) et les longues focales (téléobjectif). L'effet de la courte focale est d'embrasser une vaste portion du champ visuel. Elle permet ainsi un cadrage large d'objets rapprochés dont on ne peut pas s'éloigner ou de filmer un paysage dans son ensemble sous la forme d'un panorama. L'effet de la longue focale est inverse. Elle rapproche les objets ou, plus précisément, permet un cadrage beaucoup plus serré en limitant le champ visuel.

Fondu enchaîné : surimpression d'une fermeture et d'une ouverture en fondu, ayant pour effet de faire disparaître une image et de faire apparaître simultanément la suivante.

Gros plan : focalisation sur une partie d'un objet ou d'un personnage (ex. : visage, main...).

Mickey-mousing : C'est une technique de composition par laquelle le compositeur de la musique du film souligne très précisément chaque action du film : le moindre événement à l'image est illustré par de la musique ou des bruitages. Cette dénomination est un hommage au style musical des dessins animés de Mickey Mouse du réalisateur américain Walt Disney.

Mixage : mélange et équilibrage, en auditorium (studio d'enregistrement), des différentes bandes son (paroles, musiques, bruits).

Montage : opération consistant à assembler les plans bout à bout, et à en affiner les raccords.

Mouvements de caméra : 1. *panoramique* : mouvement de rotation de la caméra autour de son axe

2. *travelling* : déplacement de la caméra *avant, arrière, latéral* ou *panoté* (*mouvement* de la caméra accompagné d'un panoramique)

Ouverture à l'iris : équivalent d'une ouverture au noir (cf. **Fondu**), mais opéré par un diaphragme dont on voit le cercle s'agrandir progressivement à partir du centre ou d'un point de l'image. Très utilisé dans le cinéma muet, en particulier chez Chaplin.

Photogramme : le cinéma filme à la vitesse de 24 images par seconde ; dans une seconde, il y a donc 24 images donc 24 photogrammes.

Plan : prise de vue sans interruption, c'est l'unité de base du langage cinématographique. Différents plans sont associés au montage pour constituer une séquence.

On distingue

Le plan rapproché : plan cadrant les personnages au niveau de la taille ou de la poitrine

La plongée : procédé qui consiste à filmer un plan du haut vers le bas (le contraire est la contre-plongée)

Raccord : façon de faire se succéder deux plans au montage.

1. *Raccord de plan* : mode de liaison entre deux plans successifs visant à préserver l'impression de continuité malgré la coupe entre ces deux plans. L'effet de raccord est généralement prévu à la prise de vue et travaillé au montage, par exemple raccord dans le mouvement, le regard, sur la lumière, la couleur, la composition de l'image, du décor, sur le son...

2. *Raccord dans l'axe* : montage de deux plans successifs filmés dans le même axe, mais à des distances différentes du sujet.

3. *Plan raccord* : plan bref tourné en supplément pour assurer la continuité entre deux plans difficilement raccordables.

4. *Faux raccord* : effet de discontinuité obtenu par la mise en évidence, délibérée ou non, d'un changement de plan.

Road-movie : Genre cinématographique qui se traduit littéralement par « film sur la route ». Le road movie est intimement lié à l'idée du rêve américain et c'est sans doute pourquoi les films qui ont marqué le genre ont été produits aux Etats-Unis (ex : *Easy Rider* de Dennis Hopper, 1969 ; *Paris, Texas* de Wim Wenders, 1984 ; *Un monde parfait* de Clint Eastwood, 1993). Le lieu de l'action est la route elle-même, elle est même le moteur de l'action. Les road movies nous présentent souvent une quête initiatique des personnages, qui vont grandir au fil de leurs rencontres et de leurs expériences et devenir « adulte ». La route peut être vue comme une métaphore de la vie, avec le temps qui file, la croisée des chemins ou les voies sans issues, un lieu propice à l'errance, à l'exil ou à l'exercice de la liberté.

Séquence : série de plans continus qui forment une unité narrative. Équivalent du chapitre en littérature.

Son diégétique : Son faisant partie de l'action, de l'univers construit par la narration, et pouvant donc être entendu par les personnages du film. On parle par opposition de musique extra-diégétique, musique que seuls les spectateurs perçoivent.

Zoom : Objectif à focale variable. Également appelé « travelling optique ». Un zoom permet d'obtenir rapidement le cadrage large ou serré que l'on souhaite depuis l'endroit où l'on est.

Edit juin 2008: L'Agence du Court Métrage

Annexe : Ressources bibliographiques court-métrage

Essais et synthèses autour des courts métrages:

Sous la direction de EVRARD Jacky et de VASSE Claire, *Cent pour cent court : cent films pour cent ans de cinéma français*, éd. Côté court, 1985.

MERANGER Thierry, *Le court métrage*, collection Les petits Cahiers, éd. Les Cahiers du cinéma et SCÉRÉN-CNDP, 2007.

DUTY (Claude), *Réaliser un premier court métrage*, Ed. Scope, 2001.

EVRARD Jacky et KERMABON Jacques, *Une encyclopédie du court métrage français*, Ed. Yellow Now, 2004.

PORCILE (François), *Défense du court métrage français*, Ed. Cerf, 1965

La revue *Bref* dédiée au court métrage (Magazine trimestriel publié par l'Agence du court-métrage).

Ressources Internet

L'AGENCE DU COURT METRAGE, in <http://www.agencecm.com/>

MAISON DU FILM COURT, in <http://www.maison-du-film-court.org/>

LE PORTAIL DU COURT METRAGE, in <http://www.le-court.com/>

LE PLUS IMPORTANT FESTIVAL DU COURT, in <http://www.clermont-filmfest.com/>

