

LES  
CINÉMAS  
INDÉPENDANTS  
PARISIENS

Académie de Paris

2025  
— 2026

# Collège au cinéma

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



  
VILLE DE  
PARIS

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

# Collège au cinéma

## → Renseignements

### — Cinémas Indépendants Parisiens

Coordination Collège au cinéma – Académie de Paris

### Déléguée générale

Amandine Larue  
amandine.larue@cip-paris.fr

### Chargée de coordination

Emmanuelle Ligero  
emmanuelle.ligero@cip-paris.fr

### Assistante coordination

Aster Feray  
aster.feray@cip-paris.fr

### Responsable administrative

Ninon Derouard  
ninon.drouard@cip-paris.fr

### — Rectorat de Paris

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

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

De la 6<sup>e</sup> à la 3<sup>e</sup>, Collège au cinéma a pour objectif de sensibiliser les collégiens à l'art cinématographique, en leur proposant de découvrir trois œuvres cinématographiques par an lors de projections organisées spécialement à leur intention dans les salles de cinéma. Grâce au travail pédagogique mené parallèlement par les enseignants, qui bénéficient de 2 jours de formation, les élèves acquièrent les bases d'une culture cinématographique.

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

## — Le public concerné

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

## — Les inscriptions

Les inscriptions s'effectuent du **29 août au 15 septembre 2025 inclus**, via un formulaire en ligne à retrouver sur le site internet des Cinémas Indépendants Parisiens :  
→ [cinemasindependantsparisiens.fr](http://cinemasindependantsparisiens.fr).

Il est possible d'inscrire jusqu'à 8 classes par établissement. L'inscription des établissements est saisie directement par l'enseignant-coordonateur du projet, il est l'interlocuteur privilégié de la coordination tout au long de l'année.

## — Les engagements

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

## — Les formations destinées aux enseignants

Les formations, inscrites au Plan Académique de Formation, sont conçues et organisées par la coordination en collaboration avec la DAAC du Rectorat de Paris. Plusieurs temps de formation sont proposés à tous les enseignants.

### Nouveauté :

Les inscriptions au dispositif valent inscription aux formations. Le chef d'établissement validera

la liste des enseignants qui pourront participer à ces formations. Cette liste sera considérée comme le public désigné pour la formation.

## Formation

### sur les films au programme

#### Au Forum des images

- **Mardi 14 octobre matin**  
Film du 1<sup>er</sup> trimestre pour les enseignants de 6<sup>e</sup>/5<sup>e</sup>
- **Mardi 14 octobre après-midi**  
Film du 1<sup>er</sup> trimestre pour les enseignants de 4<sup>e</sup>/3<sup>e</sup>
- **Jeu 18 décembre matin**  
Film du 2<sup>e</sup> trimestre pour les enseignants de 6<sup>e</sup>/5<sup>e</sup>
- **Jeu 18 décembre après-midi**  
Film du 2<sup>e</sup> trimestre pour les enseignants de 4<sup>e</sup>/3<sup>e</sup>

#### Au Max Linder

- **Mardi 3 février 2026**  
Film du 3<sup>e</sup> trimestre pour les enseignants de 6<sup>e</sup>/5<sup>e</sup>
- **Jeu 5 février 2026**  
Film du 3<sup>e</sup> trimestre pour les enseignants de 4<sup>e</sup>/3<sup>e</sup>

### Formation « Ateliers »

#### Au Forum des images

- **Jeu 20 novembre matin**  
enseignants de 6<sup>e</sup>/5<sup>e</sup>
- **Jeu 20 novembre après-midi**  
enseignants de 4<sup>e</sup>/3<sup>e</sup>

## — Les documents pédagogiques

Pour chaque film, les élèves reçoivent un document édité par le Centre national de la cinématographie et de l'image animée (CNC), comportant synopsis, fiche technique et artistique ainsi que des éléments d'analyse du film. Chaque classe reçoit également une affiche du film.

Les enseignants reçoivent un livret pédagogique au format numérique, ce livret est conçu pour permettre de travailler sur les films avec les élèves avant et après la projection.

## — Les modalités financières

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

## — Le rôle des salles de cinéma

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

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

## — La carte Collège au cinéma

Les élèves et les enseignants parisiens inscrits au dispositif Collège au cinéma pour l'année 2025-2026 bénéficient d'une carte leur donnant accès tous les jours et pour toutes les séances au tarif préférentiel de 5 € dans les cinémas indépendants partenaires et de 7,90 € dans les salles du réseau MK2.

# Programmation

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



1<sup>er</sup> trimestre

### **Chicken run**

Peter Lord et Nick Park

Grande-Bretagne | 2000 | couleur | 1h24 | VF



2<sup>e</sup> trimestre

### **Edward aux mains d'argent**

Tim Burton

États-Unis | 1990 | couleur | 1h47 | VOSTFR



3<sup>e</sup> trimestre

### **Lamb**

Yared Zeleke

France, Éthiopie, Allemagne, Norvège | 2015 | couleur | 1h27 | VOSTF

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



1<sup>er</sup> trimestre

### **The Truman show**

Peter Weir

États-Unis, 1998 | couleur | 1h43 | VOSTF



2<sup>e</sup> trimestre

### **À nous la liberté**

René Clair

France, 1931 | noir et blanc | 1h37 | VF



3<sup>e</sup> trimestre

### **Olga**

Elie Grappe

Suisse, France, Ukraine | 2021 | couleur | 1h27 | VOSTF

2025  
— 2026



L'ensemble de cette programmation est présenté dans les pages suivantes par Clément Coliaux, critique, vidéaste et technicien du cinéma.

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

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

## Les propositions d'accompagnements culturels

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

Les propositions d'accompagnement culturel sont consultables et téléchargeables sur le site des Cinémas Indépendants Parisiens à partir du mois de novembre 2025.

Inscriptions dans la limite des places disponibles.

### Ateliers courts

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

### Rencontres professionnelles

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

### Expériences de cinéma

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

### Résidence l'art pour grandir

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

### Découverte de festivals de cinéma

immersion dans l'ambiance d'un festival parisien !

—  
Programmation





# Chicken Run

de Nick Park & Peter Lord

Grande-Bretagne | 2000 |  
couleur | 1h24 | VF

Parquées dans un enclos, un groupe de poules mené par la courageuse Ginger fomentent une évasion. Quand les Tweedy, gérants de l'exploitation, reçoivent une machine transformant les volailles en tourtes, Ginger va devoir compter sur Rocky, un coq tout juste réfugié dans le poulailler, pour espérer s'en sortir.

## Fabriquer une évasion

Après plusieurs courtes aventures du duo Wallace et Gromit, *Chicken Run* est le premier long-métrage du studio Aardman, spécialisé dans l'animation en stop-motion. À l'instar de films comme *L'Étrange Noël de monsieur Jack* (1993) ou *Fantastic Mister Fox* (2009), tout ce que l'on voit à l'écran fut construit, manipulé à la main par l'équipe d'animateurs et photographié image par image. Les corps des poules sont en silicone, leurs mains en pâte à modeler, le tout articulé par des squelettes métalliques à l'intérieur des figurines.

Le charme du film provient en grande partie de ces jeux de textures, qui ancrent dans la réalité une intrigue fantaisiste. Nick Park et Peter Lord multiplient les gags qui déploient les possibilités de l'animation : terre creusée pour s'échapper, carnage de Rocky dans la machine à tourtes, œufs qui exposent au visage de Mme Tweedy... Finalement, les poules elles-mêmes vont s'employer aux travaux manuels pour bricoler un avion, transfigurant à leur tour la matière inanimée.

## Pastiche

Au-delà de leur caractère ludique, les productions Aardman regorgent de références destinées à un public cinéphile. Comme *Wallace et Gromit : Le Mystère du lapin-garou* (2005) s'amuse à des clichés du cinéma d'horreur, *Chicken Run* parodie les films de prison, et en particulier *La Grande Évasion* (1963). Ginger remplace Steve McQueen, et la ferme des Tweedy le camp de prisonnier du classique de John Sturges. L'ouverture de *Chicken Run*, où la caméra parcourt les barbelés et les baraquements, évoque ainsi un film de guerre, tandis que les tunnels secrets ou les scènes où Ginger est envoyée en isolement citent directement le film de 1963.

Ce pastiche construit une partie de l'humour de *Chicken Run*, en détournant le sérieux du genre d'origine par le burlesque du stop-motion, mais participe en même temps à la gravité du film. L'imaginaire pittoresque de la ferme se trouve supplanté par une iconographie carcérale qui souligne le péril encouru par les poules. Park et Lord n'édulcoraient pas la violence, notamment lors l'exécution de l'une des pondeuses : figurant la mise à mort par une ombre projetée, un son sec et la réaction des autres poules, la scène esquive une image choquante mais insiste sur la portée symbolique et monstrueuse de l'acte.

## Anim(a)lisme

L'animation permet dès lors de rendre plus accessibles, sous le vernis enfantin des figurines, des questionnements profonds : entraide et coopération, volonté de l'individu face à l'inertie du groupe... En particulier, *Chicken Run* dresse un tableau sans concession de l'exploitation animale, puisque les poules sont contraintes à la productivité ou condamnées à mort. L'animation accompagne cette intention : en représentant les Tweedy et les volailles avec les mêmes matériaux et les mêmes techniques, *Chicken Run* abolit toute frontière entre humains et animaux, qui apparaissent tous comme des individus à part entière. La logique animiste du stop-motion, qui donne vie à l'inanimé (même le tuyau crachant la sauce des tourtes ressemble ici à un serpent malveillant), sert donc un horizon animaliste.

Quelques jeux d'échelle mettent en lumière ce procédé, notamment quand les poules masquent leurs plans aux yeux de leurs geôliers. Lorsque M. Tweedy soulève le toit d'un baraquement, Ginger et ses camarades apparaissent, de son point de vue, comme de petits jouets inanimés. Il suffit ensuite de se placer, comme le font Park et Lord tout au long de *Chicken Run*, au niveau des poules pour que ces petites silhouettes s'animent et s'individuent.



# Edward aux mains d'argent

de Tim Burton

États-Unis | 1990 | couleur | 1h47 |  
VOSTF

Peg, démarcheuse dans une banlieue américaine, toque un jour à la porte d'un inquiétant manoir. Elle y trouve Edward, un curieux jeune homme abandonné avec des lames tranchantes en guise de mains, et décide de l'accueillir chez elle. Il se trouve alors livré à la curiosité malsaine du voisinage, puis à son intolérance.

## — Deux univers

Un sombre château biscornu trône au-dessus d'un parterre de maisonsnettes ; voilà, synthétisé en image en début de film, le contraste sur lequel se fonde *Edward aux mains d'argent*. Du côté d'Edward, le film déploie un style inspiré du gothique, mouvement littéraire et cinématographique dont on reconnaît les mansardes obscures, les créatures folkloriques ou les statues menaçantes. Ce n'est pas un hasard si Vincent Price, figure de proue dans les années 1960 d'un cinéma d'horreur déjà empreint de cette esthétique, interprète le savant qui a assemblé Edward : le jeune homme aux ciseaux est bien l'enfant spirituel de ce genre.

À l'inverse, on croirait regarder une œuvre de pop art à voir les rangées de maisons identiques, aux différents coloris pastels, qui composent le reste du paysage. La banlieue prend ainsi la forme d'une toile lisse et acidulée, où règne un conformisme total. Tim Burton dresse une satire amusée de l'idéal consumériste américain, où le pavillon

vaut preuve d'une réussite socio-économique. Le désœuvrement des femmes aux foyers incarne l'envers creux d'une petite vie bourgeoise, d'autant plus terne face au château fantastique d'Edward.

## — Monstre(s)

La trajectoire du héros s'inscrit également dans cette inspiration gothique, dressant des ponts avec l'un des plus célèbres représentants du genre : *Frankenstein* (roman de Mary Shelley, porté à l'écran en 1931 par James Whale) et sa célèbre « Créature » rapiécée dont Edward semble être un lointain cousin. Fait lui aussi de bric et de broc, Edward partage avec le monstre de Shelley une innocence qui contribuera à faire de lui un « freak » aux yeux des autres. La « Créature » noyait une fillette en voulant jouer avec elle, tandis qu'Edward, suivant les directives d'un groupe d'adolescents, participe à un cambriolage.

Tous deux finiront traqués par les habitants de la bourgade. La monstruosité change alors de camp : comme dans *Frankenstein*, la violence mise en exergue est finalement celle de cette foule xénophobe, incapable d'accepter qu'une quelconque altérité détonne dans leur système uniforme. La critique de Tim Burton envers cette Amérique de carte postale se fait cinglante : les habitants s'avèrent aussi étriqués que leurs parcelles de pelouse – filmés avec des objectifs qui déforment l'espace,

les intérieurs des pavillons ressemblent même à autant de bocaux à poisson.

## — Une figure d'artiste

Avec son teint pâle, ses cheveux noirs hirsutes et sa candeur, Edward compose un autoportrait à peine voilé de Tim Burton. C'est la première collaboration entre le cinéaste et l'acteur Johnny Depp, qui incarnera par la suite autant d'avatars hauts en couleur de Burton et de figures de créateurs en puissance. Les ciseaux aux mains d'Edward, pour menaçant qu'ils paraissent, lui donnent également la capacité de transformer son environnement, de le sculpter pour en révéler la beauté : les haies rectilignes qui bordent les pavillons laissent place ainsi à de superbes animaux.

Les talents d'Edward, dévoyés un temps par les habitants du quartier pour leur propre profit (parader avec de nouvelles coupes de cheveux, ouvrir un salon de coiffure, commettre une effraction), prennent tout leur sens dans sa relation avec Kim, la fille de Peg, dont il tombe amoureux. L'accomplissement de leur idylle advient quand il crée une pluie de neige en taillant un bloc de glace. Edward apparaît donc comme un artiste : il parvient à transfigurer la monotonie de la banlieue en la tirant du côté du conte – conte que Kim, devenue une vieille dame, raconte à sa fille dans le prologue qui lance le récit.

—  
**Programmation**



—  
Programmation



## 3<sup>e</sup> trimestre



# Lamb

## de Yared Zeleke

France, Éthiopie, Allemagne,  
Norvège | 2015 | couleur |  
1h27 | VOSTF

Dans les terres volcaniques d'Éthiopie, la famine a coûté la vie à la mère du jeune Ephraïm, et force son père à partir chercher du travail à la ville. Ce dernier confie son fils ainsi que Chuni, la chèvre du garçon, à son oncle et sa tante. L'adaptation s'avère douloureuse sous la coupe autoritaire du patriarche, Solomon.

### — Petite et grande échelle

Dès le premier raccord, qui joint un gros plan d'Ephraïm caressant Chuni à un vaste panorama, Yared Zeleke construit un film sur deux échelles complémentaires, associées pour rendre compte de l'expérience de son héros. D'une part, la récurrence de plans rapprochés sur les visages ou sur des détails (la texture de la laine de Chuni, la fumée et le crissement qui émanent de la cuisson d'une galette, etc.) rend compte de la surface sensorielle du monde traversé par Ephraïm ; de l'autre, les plans très larges, embrassant les reliefs de la région de Balé ou des terres volcaniques, place ces éléments dans un contexte plus global, à la fois géographique et social, qui leur offrent une caisse de résonance.

Ce tableau plus large participe à mettre en valeur le mode de vie de cette Éthiopie rurale, notamment en détaillant la célébration et les rites de la fête de la Croix. Le film s'attache à faire découvrir la culture d'un pays, dans une ambition presque anthropologique – *Lamb* fut d'ailleurs le premier film éthiopien

montré dans la sélection cannoise d'Un certain regard. Cette attention particulière forme la toile de fond du récit individuel d'Ephraïm, comme lors de son départ du village de Buya : les plans sur l'enfant, filmés par une caméra épaule tremblante, tracent la ligne de la fiction, tandis que les contrechamps au ralenti sur les habitants, détaillant leurs vêtements et leurs logements, constituent presque un arrière-plan documentaire.

### — Deux volontés d'indépendance

Ce lien entre individu et contexte général paraît d'autant plus déterminant à mesure qu'Ephraïm entre en conflit avec un ordre traditionnel et inflexible. Il est incarné principalement par Solomon. Souvent en bordure de cadre ou faisant brusquement irruption au cœur des scènes, son rôle s'apparente à celui d'un surveillant, veillant à ce que chacun occupe sa place.

« *Les garçons ne font pas la cuisine* » : dès les premiers dialogues se profile une norme genrée qui préside aux rôles des uns et des unes. Bien qu'il y trouve un embryon de liberté financière, et donc un moyen d'aider sa famille d'accueil, Ephraïm se verra refuser son goût pour la cuisine. Tsion, la fille de Solomon, affronte les mêmes critiques quant à ses volontés d'indépendance – elle s'alliera donc à Ephraïm pour tenter de s'émanciper du modèle qui leur est imposé.

### — L'enfant & l'agneau

L'amour d'Ephraïm pour sa brebis est lui aussi vu d'un mauvais œil, et l'animal considéré uniquement comme une source de nourriture. Chuni devient rapidement l'enjeu qui cristallise les tensions dans le foyer adoptif du garçon. La brebis est stérile, tandis qu'Ephraïm refuse d'occuper la place de l'homme de la maison et préfère cuisiner : un parallèle s'établit entre les deux, souligné par plusieurs échos. Par exemple, quand Ephraïm est battu par son grand-oncle, la brebis souffre d'un châtimeur similaire de la part d'un homme au marché. Une réplique de Tsion explicite cet effet de miroir entre individus et animaux, lorsqu'elle déclare refuser de « se marier pour se reproduire comme du bétail ».

Finalement, Ephraïm devra se résoudre à abandonner Chuni. Tout au long du film, la brebis, transmise au garçon par sa mère, représente son innocence, son rêve de revenir à sa vie d'avant. En la laissant paître en liberté, Ephraïm laisse derrière lui une part de son enfance : dans la scène suivante, il apprend que le bus ne dessert pas Buya, et Yared Zeleke le filme s'éloignant dans le fond du plan. C'est un point de non-retour, qui symbolise l'entrée du garçon dans l'âge adulte.



# The Truman Show

de Peter Weir

États-Unis | 1998 | couleur | 1h43 | VOSTF

Sans le savoir, Truman Burbank, trentenaire insatisfait, est la vedette d'une gigantesque télé-réalité. Il vit dans une ville balnéaire factice : autour de lui, acteurs et caméras cachées assurent la diffusion continue du « *Truman Show* ». Quand plusieurs incidents grippent la mécanique de l'émission, Truman renoue avec son désir de liberté et tente de s'enfuir.

## — Un monde parfait

Et si la réalité autour de nous n'était qu'une illusion, destinée à générer de l'audimat ? C'est la fiction imaginée ici par le scénariste Andrew Niccol, futur auteur-réalisateur de *Bienvenue à Gattaca*, qui fonctionne à la fois comme un passionnant récit d'émancipation (poursuivi par des forces obscures, Truman se trouve victime d'un complot rappelant les films paranoïaques tournés dans les années 1970) et une satire de son époque.

Qu'est, au fond, l'univers du Truman Show ? Christof, son créateur, le décrit comme « *le monde tel qu'il devrait être* », soit une incarnation parfaite du modèle traditionnel américain, calqué sur la société des années 1950, ses tenues bigarrées et ses petits pavillons de banlieue. En réalité, cet idéal ressemble surtout à un fantasme consumériste : en plus des placements de produits assurés par la femme de Truman, tous les costumes et accessoires sont à vendre. Le Truman Show apparaît comme un monde intégralement publicitaire.

## — Les yeux de l'émission

Pour donner corps à cet univers en vase clos, Peter Weir, cinéaste d'origine australienne connu notamment pour l'ésotérique *Pique-nique à Hanging Rock*, fait le choix audacieux de fondre intégralement sa mise en scène dans celle du show. Il n'est pas anodin que le film s'intitule comme ce dernier : dès le générique d'ouverture, les noms des créateurs de la télé-réalité se tiennent en lieu et place de ceux de l'équipe du long-métrage (« *Avec Truman Burbank dans son propre rôle* »).

La caméra va adopter les angles de prise de vue tarabiscotés des œilletons utilisés pour filmer Truman. On le voit depuis l'intérieur de son autoradio, depuis un objectif accroché à la veste d'un acteur... ce qui accentue la sensation d'enfermement. Pour Truman, la libération consiste à échapper à ces regards omniprésents (symbolisés par le soleil factice duquel émerge le faisceau d'un projecteur inquisiteur), et donc, en somme, au film lui-même. Lors de ses tentatives de fuite, la caméra peine à le cadrer, et il finira par disparaître du plan au moment de quitter finalement ce décor en trompe-l'œil.

## — Interroger nos regards

Par ces procédés, Peter Weir nous place dans la même position que les spectateurs de l'émission, dont les visages émaillent le film. En plus de

constituer un ressort comique, ces contrechamps participent à interroger notre propre regard. Ne sommes-nous pas également complices de ce système voyeuriste ? *The Truman Show* anticipe alors parfaitement l'essor de la télé-réalité, dont les productions les plus amples et radicales sont, à l'époque, encore à venir – l'année suivant la sortie du film sera celle de *Big Brother*, une émission qui voit les candidats enfermés, comme Truman, dans un lieu clos sous surveillance vidéo.

Le film porte de fait un discours critique envers l'industrie télévisuelle, qui ne recule devant rien pour offrir à son public quelque chose qui paraisse « réel ». Poussé ici à son degré maximal, l'interpénétration de la télévision et de la vie quotidienne, pour Truman comme les autres personnages, aboutit à une forme d'aliénation et de claustration : les spectateurs paraissent figés devant leur télévision, tandis que les faux habitants du show, rouvrant inlassablement les mêmes routes pré-définies, évoquent des automates ou des zombies. La dernière réplique du film, échue à un spectateur du show, nuance ainsi la victoire de Truman, insistant sur la place essentielle occupée désormais par le petit écran : « qu'est-ce qui passe sur les autres chaînes ? ».

---

# Programmation



# — Programmation



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



# À nous la liberté

—  
de René Clair

France | 1931 | noir et blanc | 1h37 | VF

Deux prisonniers, Louis et Émile, tentent de s'évader. Seul le premier y parvient, et, une fois à l'extérieur, fait fortune en vendant des phonographes. Il préside alors d'immenses usines où atterrit, par un concours de circonstances, Émile à sa sortie de prison. Les deux amis se retrouvent, alors que Louis est rattrapé par son passé.

—  
**Chanter la liberté**

À la sortie d'*À nous la liberté*, le cinéma n'est sonore que depuis quelques années (*Le Chanteur de jazz*, 1927) et les cinéastes du muet, dont René Clair faisait partie, s'emparent progressivement de cette technologie nouvelle. Le film va ainsi conjuguer l'inventivité et l'expressivité visuelle développée avant le parlant et les possibilités inédites offertes par le son, ce qui en fait un passionnant représentant d'une époque de transition.

Beaucoup de scènes comiques fonctionnent sans aucun dialogues, ces derniers étant réservés à certains plans en particulier. La musique occupe quant à elle un rôle important dans la narration – on pourrait considérer le film comme une comédie musicale –, incarnant les aspirations des personnages, la liberté qu'ils espèrent retrouver. Ce sera, en prison, leur façon de rêver à un ailleurs, en entonnant « *l'air pur est bon pour la santé* », et, à travers la vente de phonographes, un moyen pour Louis de s'extraire de sa condition d'ancien détenu.

—  
**Prisonniers un jour...**

Le motif visuel noir et rond du disque vinyle rythme son ascension fulgurante, le logo de son entreprise ornant des bâtiments de plus en plus imposants. Cette séquence de montage en ellipses finit cependant par un fondu enchaîné qui rompt l'allégresse : le disque noir laisse place à une horloge permettant aux employés de Louis de pointer à l'usine. Un pont se dresse alors avec le début du film et la détention des deux camarades. Et si l'usine était une nouvelle prison ?

Dans ces vastes espaces impersonnels, les individus se trouvent contraints de travailler à la chaîne, surveillés par des matons (les superviseurs de l'usine arborent un brassard évoquant un uniforme de police). Les plans larges, soulignant l'absurde chorégraphie humaine qu'abritent ces lieux confinant à l'abstraction, dénotent presque un expressionnisme typique du cinéma allemand d'alors : on croirait observer les corps esclaves dans les usines futuristes et cauchemardesques de *Metropolis* (Fritz Lang, 1927). En jumelant à ce point le carcéral et l'industriel, *À nous la liberté* tire un trait d'union entre la condition des prisonniers et celle des ouvriers, contraints eux aussi d'obéir à un ordre établi autoritaire.

—  
**Une ode au progrès ?**

Cette dimension pamphlétaire accompagne une réflexion plus large sur l'essor de l'industrialisation, et la place qu'y occupent les travailleurs. René Clair détaille le mode opératoire du fordisme, mis au point dans l'industrie automobile : le long de la chaîne, chaque ouvrier réalise une seule tâche en boucle afin d'assembler le produit final tout en maximisant le rendement. En conséquence, chacun, astreint à la répétition, n'est plus qu'un rouage dans une gigantesque machine. La scène où Émile cause un embouteillage sur la chaîne prédate son équivalent dans *Les Temps modernes* de Charlie Chaplin (1936) : dans les deux cas, l'humain agit comme un grain de sable dans un engrenage bien huilé.

La fin du film pourrait laisser entendre que le progrès technique constitue un moyen d'émancipation. Des machines révolutionnaires, capables d'assembler elles-mêmes les tourne-disques, délestent les ouvriers de leur tâche – Louis leur offre même les recettes de cette usine qui tourne toute seule. Or, le dénouement s'avère plus ambivalent : l'estrade où se tient Louis est battue par un vent délirant, comme si le « progrès » à venir balayait déjà tout sur son passage. Certes, les ouvriers s'en tirent à bon compte grâce au geste miraculeux de Louis ; lui et Émile, en revanche, retournent au point de départ, à la mendicité.



# Olga

de Élie Grappe

Suisse, France, Ukraine, 2021 |  
couleur | 1h27 | VOSTF

Jeune gymnaste prodige de l'équipe nationale, Olga doit quitter Kiev quand sa mère, journaliste d'investigation, se trouve menacée par le régime de Viktor Ianoukovytch. L'adolescente atterrit chez sa famille en Suisse, où elle va tenter de reprendre l'entraînement pour participer au Championnat Européen pendant que la révolte gronde dans son pays natal.

### — Le sport de l'intérieur

Dès le premier plan, qui suit au ras du sol une course effrénée d'Olga et ses camarades, le film se cale sur l'énergie de son héroïne. En caméra épauée, Élie Grappe reste au plus près d'elle durant les séquences de gymnastique. Plutôt que d'adopter la vision d'ensemble dont bénéficient les spectateurs d'un championnat, le film se concentre sur l'expérience intime du personnage, accompagnant sa vélocité et l'amplitude de ses vrilles avec des panoramiques rapides. Cette volonté d'immersion culmine dans la dernière séquence sur les barres asymétriques, qui épouse la vue subjective d'Olga sur le décor tournoyant.

Le sport apparaît comme le terrain de prédilection de l'adolescente. Son arrivée en Suisse est particulièrement représentative : plutôt que d'installer ses affaires dans sa chambre, elle se rend rapidement au gymnase et prend possession des lieux. C'est cet espace qu'elle devra dompter pour se sentir chez elle. La proximité de la caméra

traduit alors cette familiarité, tandis qu'elle s'éloigne d'Olga dans les autres décors, accentuant au contraire son isolement.

### — Intime et politique

Ce resserrement n'évacue pas pour autant la dimension politique du film, qui s'ancre dans le contexte de l'« Euromaïdan » : en 2013 et 2014, de larges mouvements de protestations, durement réprimés, s'opposent à l'alignement prorusse et anti-européen du gouvernement ukrainien. Le montage entrelace la trajectoire d'Olga et des archives authentiques des manifestations. Ces images de téléphones portables se mêlent à celles par lesquelles, en visioconférence, Olga échange avec ses proches restés au pays. Intime et politique se rejoignent, en particulier lors du dernier appel avec la mère de la jeune fille, le visage tuméfié après avoir été battue par la police.

« *On fait du sport, pas de la politique* » : contrairement à ce que dit l'entraîneur russe, la frontière entre les deux, comme entre le quotidien d'Olga et les événements en Ukraine, s'avère de plus en plus poreuse, au point que ces dimensions s'articulent parfois au sein d'un même plan. Pendant qu'Olga est en cours, un lent travelling l'isole quand elle découvre de nouvelles images d'affrontements ; plus tard, après qu'elle a découvert les blessures de sa mère, une vitre la sépare de l'activité du

gymnase – le son des sportives est étouffé, comme si l'intensité des bouleversements en Ukraine mettait la vie quotidienne d'Olga en sourdine.

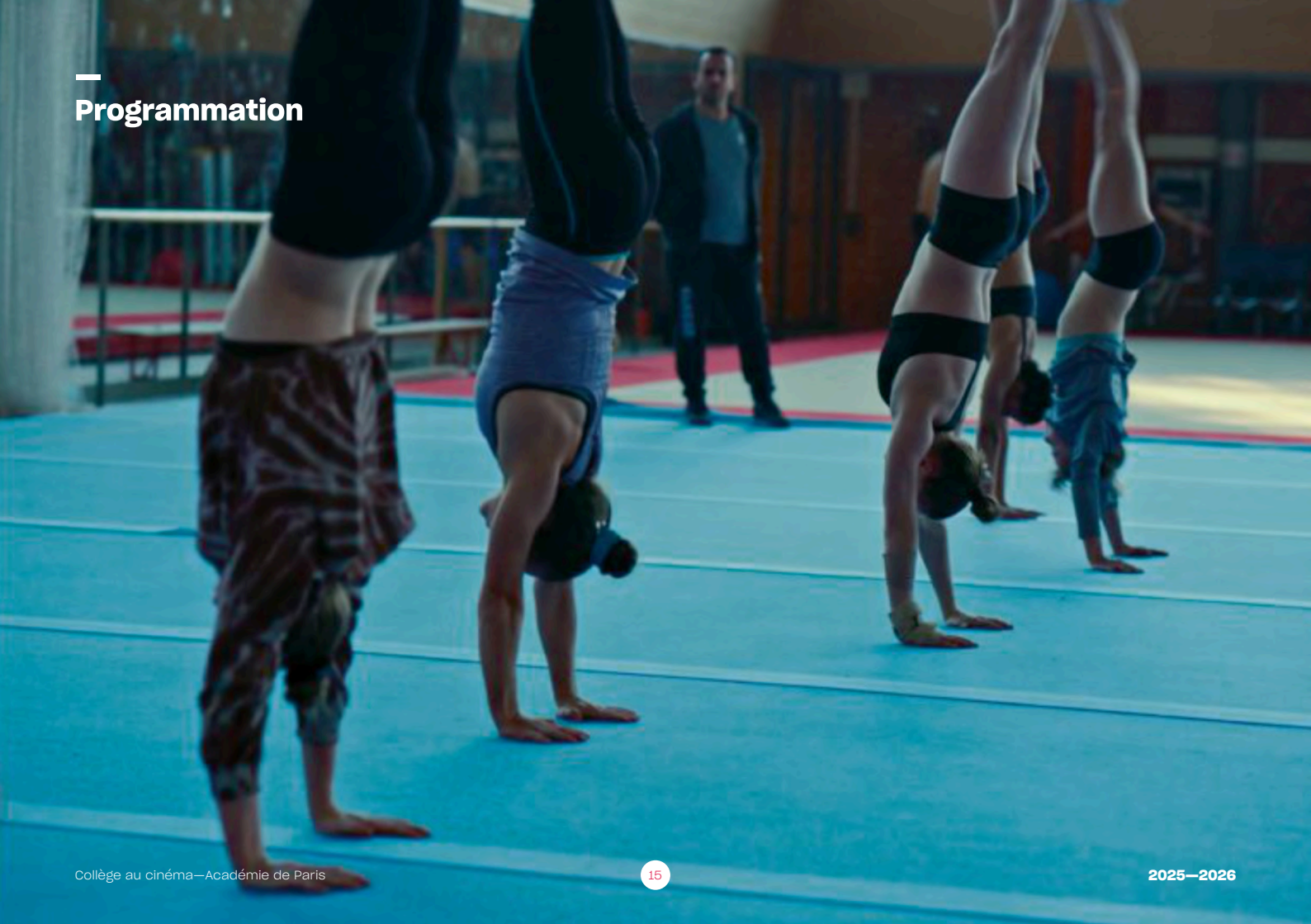
### — Une forme de résistance

L'écartèlement qu'elle ressent vis-à-vis de son pays se recoupe avec une douleur physique plus concrète (une fracture au pied). Le corps devient le lieu d'une somatisation. À plusieurs reprises, le sport figure même un moyen d'exorciser la frustration politique d'Olga. Lors du Championnat, un fondu enchaîné superpose au stade des images de manifestations, comme si cette lutte se jouait en creux durant la compétition. L'amie d'Olga préfère abandonner pour proclamer un message politique, tandis qu'elle se nourrit de sa douleur pour livrer sa performance.

Le corps serait alors un lieu de résilience, à l'image d'un raccord révélateur entre archives et fiction. Alors que les manifestants ukrainiens sont mis à terre et battus par la police, Olga, au plan suivant, bondit d'un saut dans le gymnase. La trajectoire de la jeune femme porte donc un message d'espoir, qui sera confirmé par la fin du film. De retour en Ukraine, Olga est devenue coach pour enfants et le film se termine par l'envoi d'une fillette. Symboliquement, Olga semble avoir transmis sa capacité de résistance.

---

## Programmation



# Les Cinémas Indépendants Parisiens

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

LES  
CINÉMAS  
INDÉPENDANTS  
PARISIENS

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

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

[www.cinemasindependantsparisiens.fr](http://www.cinemasindependantsparisiens.fr)