

LES
CINÉMAS
INDÉPENDANTS
PARISIENS

Académie de Paris

2026
— 2027

Collège au cinéma

PRÉFET
DE LA RÉGION
D'ÎLE-DE-FRANCE
*Talents
Égalité
Prosperité*



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

Collège au cinéma

Renseignements

Cinéma Indépendants Parisiens

Coordination Collège au cinéma – Académie de Paris

Déléguée générale

Amandine Larue
amandine.larue@cip-paris.fr

Coordination générale

Emmanuelle Ligero
emmanuelle.ligero@cip-paris.fr

Chargé de coordination

Valentin Chalandon
valentin.chalandon@cip-paris.fr

Assistante coordination

Aster Feray
aster.feray@cip-paris.fr

Responsable administrative

Ninon Derouard
ninon.derouard@cip-paris.fr

Rectorat de Paris

Conseillère cinéma-audiovisuel,
chargée de mission EAC
Pauline Curry
pauline.curry@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^e à la 3^e, Collège au cinéma a pour objectif de sensibiliser les collégiens à l'art cinématographique, en leur proposant de découvrir trois œuvres cinématographiques par an lors de projections organisées spécialement à leur intention dans les salles de cinéma. Grâce au travail pédagogique mené parallèlement par les enseignants, qui bénéficient de 2 jours de formation, les élèves acquièrent les bases d'une culture cinématographique.

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

Le public concerné

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

Les inscriptions

Les inscriptions s'effectuent du **22 juin au 13 septembre 2026 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. **→ Les inscriptions aux formations font l'objet d'une inscription individuelle par l'enseignant demandeur sur SOFIA du 22 juin au 13 septembre 2026, validation**

obligatoire du chef d'établissement du 14 septembre au 21 septembre.

Formation sur les films au programme

Au Forum des images

- **Jeu**di 15 octobre matin
Film du 1^{er} trimestre pour les enseignants de 6^e/5^e
- **Jeu**di 15 octobre après-midi
Film du 1^{er} trimestre pour les enseignants de 4^e/3^e
- **Mardi** 15 décembre matin
Film du 2^e trimestre pour les enseignants de 6^e/5^e
- **Mardi** 15 décembre après-midi
Film du 2^e trimestre pour les enseignants de 4^e/3^e

Au Max Linder

- **Mardi** 2 février 2026
Film du 3^e trimestre pour les enseignants de 6^e/5^e
- **Jeu**di 4 février 2026
Film du 3^e trimestre pour les enseignants de 4^e/3^e

Les documents pédagogiques

Les élèves reçoivent un document au format numérique édité par le Centre national de la cinématographie et de l'image animée (CNC), comportant synopsis, fiche technique et artistique ainsi que quelques éléments d'analyse 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** au 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 2026-2027 bénéficient d'une carte leur donnant accès tous les jours et pour toutes les séances pendant l'année scolaire au tarif préférentiel de 5 € pour les élèves et 6 € pour les enseignants dans les salles partenaires du dispositif en 2026-2027.

Programmation

Classes 6^e — 5^e



1^{er} trimestre

Linda veut du poulet

Chiara Malta et Sébastien Laudenbach
France, Italie | 2023 | couleur | 1h16 | VF |



2^e trimestre

Les Temps modernes

Charlie Chaplin
États-Unis | 1936 | noir et blanc | 1h29 | VOSTF |



3^e trimestre

Wallay

Berni Goldblat
France, Burkina Faso, Qatar | 2017 | couleur | 1h24 | VOSTF

Classes 4^e — 3^e



1^{er} trimestre

Interdit aux chiens et aux Italiens

Alain Ughetto
France, Belgique, Suisse, Italie, Portugal | 2023 | couleur | 1h10 | VF |



2^e trimestre

Johnny Guitare

Nicholas Ray
États-Unis | 1954 | couleur | 1h50 | VOSTF



3^e trimestre

Yuli

Icíar Bollaín
Espagne | 2018 | couleur | 1h44 | VOSTF

2026
—
2027



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

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

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

Les propositions d'accompagnements culturels

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

Les propositions d'accompagnement culturel sont consultables et téléchargeables sur le site des Cinémas Indépendants Parisiens à partir du mois de novembre 2026.

Inscriptions dans la limite des places disponibles.

Ateliers courts

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

Rencontres professionnelles

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

Accueil d'un artiste 40h 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





Linda veut du poulet !

de Chiara Malta,
Sébastien Laudenbach

France, Italie | 2023 | animation |
couleur | 1h16 | VF |  

Linda, huit ans, déborde d'enthousiasme – au grand dam de sa mère Paulette, qui peine à la canaliser. Pour se faire pardonner après l'avoir grondée à tort, Paulette s'engage à réaliser le souhait de sa fille : déguster un poulet aux poivrons, une spécialité de son père aujourd'hui décédé. Mais en pleine journée de grève, dénicher le volatile ressemble à un parcours du combattant.

Une peinture de l'enfance

Impétueuse et haute en couleur, l'animation de *Linda veut du poulet !* ressemble à son héroïne. En affinant le style esquissé de *La Jeune Fille sans mains* (2016), Sébastien Laudenbach, qui coréalise le film avec la cinéaste italienne Chiara Malta, porte à l'écran un univers vivant, qui se recompose sans cesse et où les personnages et décors débordent de leurs contours. Comme son héroïne, *Linda veut du poulet !* semble « en construction », en miroir d'un âge où les identités des uns et des autres s'affinent encore.

Ancré du côté des plus jeunes, *Linda veut du poulet !* moque régulièrement les travers (l'entêtement de Paulette) et la rigidité (le policier débutant assez ridicule) des adultes. Plus le film avance, plus la réalité disparaît (notamment avec le voile de fumée qui recouvre les alentours) pour ne laisser plus qu'une vaste aire de jeux. L'identité graphique bigarrée du film confirme cette dimension candide : entre larges

traits de pinceaux et teintes de gouache, on pourrait presque croire que les enfants ont dessiné eux-mêmes ces grandes toiles animées !

Tambour battant

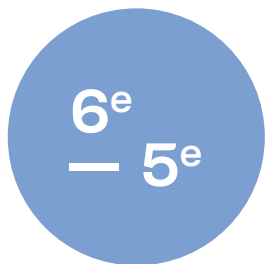
Cette vivacité du dessin s'accorde au rythme du film, dont l'intrigue déléurée s'apparente à une joyeuse fuite en avant : dans un pastiche solaire d'*After Hours* (Martin Scorsese, 1985), un problème en déclenche un autre, formant une cascade de péripéties dont le poulet aux poivrons serait la ligne d'arrivée constamment repoussée. Suivant cette succession d'obstacles, *Linda veut du poulet !* repose largement sur un comique burlesque, accentué par les modulations de l'animation, par exemple lors de la course-poursuite délirante entre un camion et un vélo. Cette énergie est aussi celle d'une insurrection, puisque l'arrière-plan du film – une grève générale des commerces – impacte directement les remous du récit. La fougue du film s'articule donc en pointillé autour de questions sociales. Dessins charmants et humanisme avancent ici main dans la main.

Poétique du poulet

La grande plasticité de la mise en scène sert aussi une dimension poétique, annoncée par les vers qui ouvrent le film en voix-off. Chiara Malta et Sébastien Laudenbach proposent des visions enchanteresses (l'éclair

d'une bague semblable à celui de la Lune) et explorent par petites touches les zones plus sombres de l'univers intérieur de Linda, aux prises avec un deuil perdu dans un recoin de sa mémoire. Lors d'un trajet nocturne en voiture, les éclairages évoquent une constellation d'étoiles – là où, métaphoriquement, se trouve désormais le père de la fillette.

L'esthétique du film relève presque de la synesthésie, où les sens communiquent entre eux pour livrer une appréhension impressionniste du réel : l'apparence des personnages et des décors se déforme pour correspondre aux sentiments qu'ils dégagent, à la manière des poulets que Paulette essaie de capturer, représentés par des tâches colorées bondissantes. Le plat qui guide l'intrigue en est un bon exemple, puisque son goût permet d'accéder au souvenir qui lui est associé, celui de la mort du père de Linda. La dernière chanson du film, qui lorgne quelques fois vers la comédie musicale, fait enfin la lumière sur l'événement, à travers l'image symbolique de plusieurs projecteurs qui reconstituent la scène. Le cinéma serait alors un accès vers la mémoire, et le film tout entier apparaît comme un joyeux souvenir d'enfance.



Les Temps modernes

de Charlie Chaplin

États-Unis | 1936 | noir et blanc | 1h29 | VOSTF | 

Renvoyé d'une usine infernale, un ouvrier maladroit se trouve projeté dans la précarité de la Grande Dépression. De courtes peines de prison en petits boulots, il enchaîne les déconvenues et croise la route d'une jeune femme, qui devient sa compagne d'infortune.

— Charlot face à la modernité

Chapeau, canne et moustache : pour la dernière fois de sa carrière, Charlie Chaplin endosse le costume de Charlot, le vagabond gauche et ingénu qui fit sa renommée. Si ce personnage a toujours cristallisé un message humaniste en faveur des plus démunis, *Les Temps modernes* affirme davantage une dimension satirique en prise avec le contemporain. Parachuté ouvrier dans une usine gigantesque, Charlot subit de plein fouet les conséquences du travail à la chaîne, qui profite à des grands patrons visiblement oisifs et détraque progressivement le corps et l'esprit des employés, au point que notre héros ne puisse s'empêcher de voir partir des écrous à resserrer.

En amplifiant la logique fordiste (chaque ouvrier n'exécute qu'une seule tâche en boucle) jusqu'à l'absurde, *Les Temps modernes* révèle l'aliénation qu'elle produit : tels les moutons qui apparaissent en début de film comme une métaphore des ouvriers, les hommes sont livrés en pâture à une gigantesque machine industrielle qui les avale tout entier – c'est cette fameuse scène où Charlot,

accroché à un tapis roulant, pénètre les entrailles de l'usine. Quand le héros teste une nouvelle invention censée nourrir automatiquement les travailleurs pour optimiser leur rendement, on se demande si ce n'est pas plutôt la machine qui dévore son utilisateur !

— Critique burlesque

Les Temps modernes revisite donc l'humour burlesque cher à Chaplin. Le film enchaîne les vignettes comiques qui confrontent le personnage à différentes facettes d'une société aux inégalités croissantes : prison remplie de supposés communistes, grands magasins hors de prix, mansarde délabrée et cabaret chic. Le burlesque, qui souligne les difficultés d'un corps à appartenir au monde, épouse la dimension critique du film, tout en lui évitant de tomber dans le misérabilisme.

Charlot, qui s'est toujours joué des puissants par sa chance insolente, joue ici le rôle d'un grain de sable dans l'engrenage d'une vie urbaine déshumanisée, qui transforme les individus en une ressource uniforme (dans la lignée d'*À nous la liberté* de René Clair, *Les Temps modernes* dresse d'ailleurs un parallèle direct entre le travail à la chaîne et la discipline carcérale). Le vagabond à moustache, avec sa silhouette identifiable et sa maladresse légendaire, ne saurait rentrer dans ce moule, et il devient, malgré lui, une figure de résistance.

— Un film parlé ?

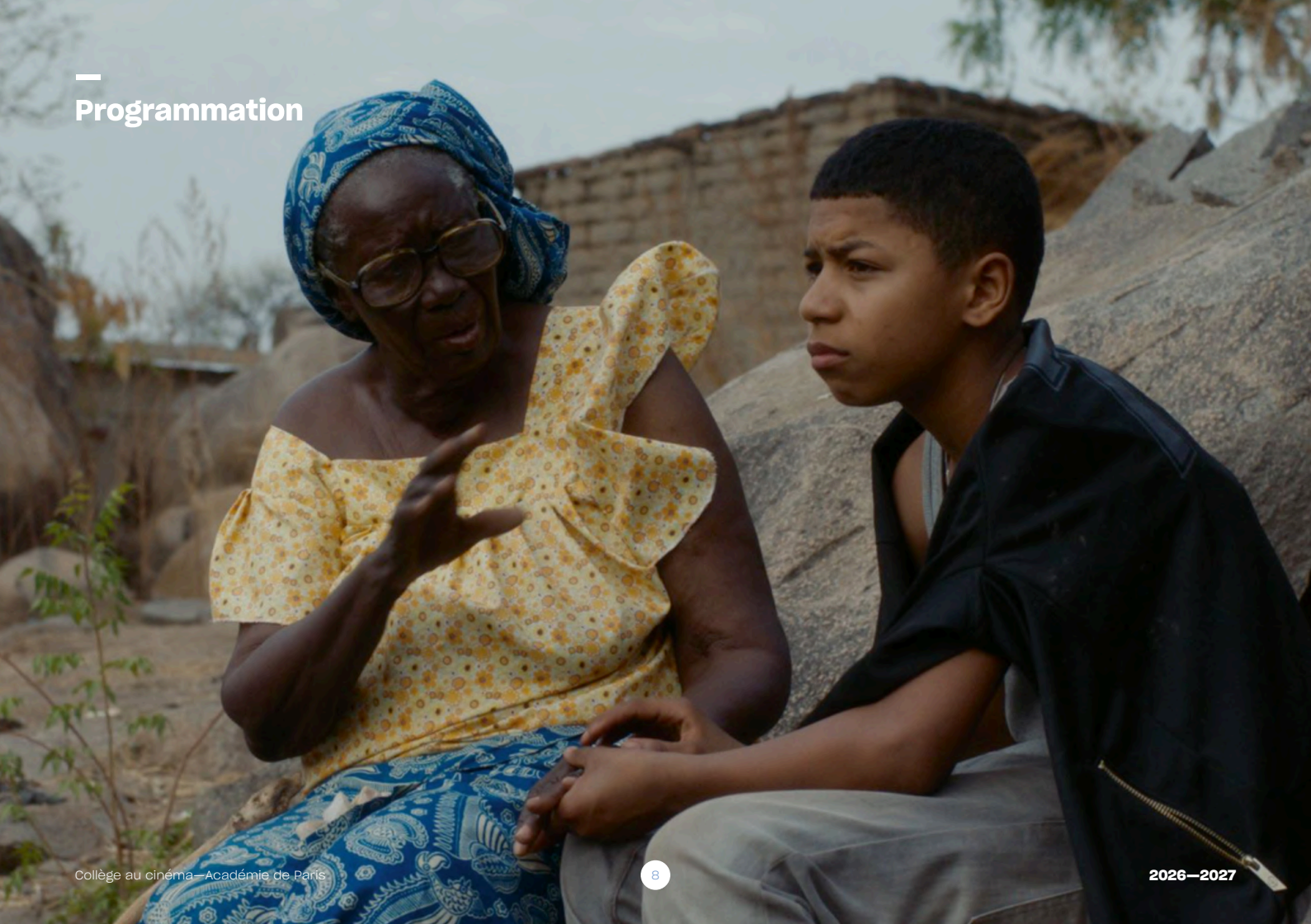
Les réticences de Charlie Chaplin face aux sirènes de l'industrie s'expriment également par son rapport à la technologie, auquel le cinéaste oppose des images plus modestes et intemporelles (les derniers plans où les héros disparaissent sur une route de campagne). Le portrait que brosse le film du monde moderne puise autant dans l'expressionnisme allemand (l'usine monstrueuse du *Metropolis* de Fritz Lang) que le formalisme soviétique (le ballet urbain frénétique de *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov).

On retrouve cette dichotomie dans la bande-son : alors que le cinéma est sonore depuis presque dix ans, Chaplin privilégie une narration muette, reposant sur du pantomime et des cartons de textes. Les seuls dialogues proviennent de machines (intercom, enregistrements), et appartiennent donc symboliquement au système déshumanisé fustigé par le film, comme des instruments de contrôle. On entend pour la première fois dans *Les Temps modernes* la voix de Charlot, mais uniquement dans une chanson en charabia. Le cinéaste insistait pour ne pas faire parler son alter ego : pour lui, Charlot devait rester un personnage aussi universel que possible, et donc privilégier le geste à la parole.

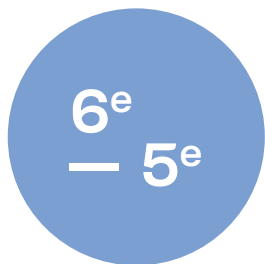
— Programmation



Programmation



3^e trimestre



Wallay

de Berni Goldblat

France, Burkina Faso, Qatar |
2017 | couleur | 1h24 | VOSTF

Ady, garçon de 13 ans indiscipliné, est envoyé par son père passer l'été au Burkina Faso, d'où sa famille est originaire. Son oncle Amadou, qui l'accueille sur place, prévoit de « faire de lui un homme » d'ici la fin du séjour et de le remettre dans le droit chemin.

Documenter un territoire

Film franco-burkinabè, *Wallay* est l'œuvre du réalisateur suisse Berni Goldblat. Installé au Burkina Faso depuis la fin des années 1990, Goldblat a filmé ce pays dans de nombreux documentaires mettant en lumière la culture locale. Une même ambition habite *Wallay* : le film nous invite à découvrir une population et des usages, levant le voile sur une nation peu représentée en Occident. Il nous place pour ce faire dans les chaussures d'Ady, personnage-relai du spectateur qui pose sur la vie burkinabè un œil neuf. La fiction abrite alors une part de documentaire, renforcée par une caméra épaule qui dégage une impression de spontanéité et d'authenticité. *Wallay* vise donc une forme d'immersion. En alternant gros plans sur le visage d'Ady et larges panoramas des paysages, Goldblat confronte un regard relativement vierge (celui d'Ady, ainsi que le nôtre) sur un territoire méconnu.

Récit d'initiation

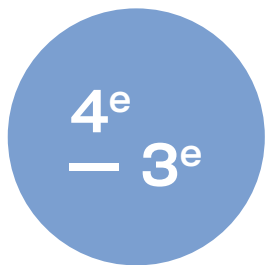
Ady sera donc amené à se familiariser avec un lieu dont les règles lui échappent. D'abord rétif à ces vacances forcées, habitué à une vie française bondissante et prompt à utiliser un langage vulgaire, l'adolescent va progressivement s'assagir, trouver dans la culture du pays une forme d'apaisement et regagner son intégrité en faisant amende honorable pour l'argent qu'il a volé à son oncle. D'abord muré dans le silence et les insultes, il se débarrasse de ses possessions matérielles (dont le casque qui trône toujours autour de son cou) et embrasse progressivement son rôle au sein de la famille.

Le trajet du personnage s'apparente donc à un récit initiatique, qui le mène d'un enfant égoïste à un futur adulte conscient de ce qui l'entoure. Ady apparaît régulièrement comme le témoin des scènes qu'il traverse, ce qui met l'accent sur sa capacité d'apprentissage. Plusieurs étapes jalonnent son parcours : le garçon arpente avec son cousin le Chemin des initiés, rencontre un premier amour, commence à travailler avec son oncle. Pour Ady, cette formation passe par la découverte d'une partie de sa famille qu'il n'avait jamais rencontrée. Mam, sa grand-mère, occupe alors un rôle à la fois littéral (une branche de la famille d'Ady, ancrée dans la ruralité burkinabè, qu'il ne connaissait pas) et symbolique (une figure de sage, connectée à une dimension spirituelle) et le guide vers son avenir.

Déracinement, enracinement



À travers le personnage d'Ady, c'est toute une peinture de l'immigration que propose *Wallay*. Appartenant à une deuxième génération, l'adolescent n'a jamais connu le pays d'origine de son père. Ady expérimente un brutal choc des cultures : à Gaoua, l'électricité est intermittente, l'eau rationnée et la connexion 4G un rêve de science-fiction. La gifle donnée au garçon par son père, qui met fin au prologue situé en France, stoppe le rythme échevelé du montage et prépare à la vie, plus modeste et laborieuse, qui l'attend au Burkina Faso.

Berni Goldblat dresse cela dit une comparaison sans jugement de valeur : le prologue met autant en avant le commerce illicite d'Ady qu'un sentiment d'euphorie (rire, vitesse, liberté), tandis que la suite du film prend à la fois la forme d'une épreuve et d'un recentrement (écoute, travail, responsabilité), d'un retour aux sources. En se rapprochant de sa famille et de la nature, le personnage renoue avec ses racines. En plus des regards, qui se trouvent au cœur de plusieurs scènes, le toucher constitue peu à peu un moyen pour le garçon d'enjamber la barrière de la langue et de s'ouvrir aux autres. Plusieurs plans insistent sur des mains qui se serrent, notamment celles d'Ady et d'Amadou. À la fin de son voyage, le jeune adolescent tire ainsi un trait d'union entre deux facettes de son existence.



Interdit aux chiens et aux Italiens

de Alain Ughetto

France, Belgique, Suisse, Italie,
Portugal | 2023 | animation |
couleur | 1h10 | VF |  

Descendant d'immigrés italiens, Alain Ughetto met en scène le passé de sa famille au travers d'un dialogue imaginaire avec sa grand-mère Cesira. Dans un studio rempli de maquettes, le réalisateur reconstitue la vie de son grand-père, originaire d'un petit village du Piémont. Guidé par son aïeule, le réalisateur croque une existence extrêmement modeste et balayée par les grandes crises du début du XX^e siècle.

Construire un récit intime

Sortez la colle et les ciseaux, il est temps de raconter une (son) histoire ! Dans *Interdit aux chiens et aux Italiens*, Alain Ughetto revisite le documentaire à la première personne, qui consiste à narrer son propre parcours (ou, en l'occurrence, celui de sa famille), grâce au stop motion, technique visant à animer des figurines. Faute d'archives pour illustrer le récit de sa grand-mère (on aperçoit une photo en fin de film), le réalisateur fabrique des décors et des personnages, auxquels il donne vie en les photographiant image par image.

Contrairement aux productions traditionnelles du genre, exemplairement des studios Aardman (*Chicken Run*), Ughetto ne vise pas l'illusion de la fiction : au contraire, il montre un film en train de se construire, laisse apercevoir son studio de tournage ou ses propres mains, tandis que plusieurs échanges brisent le quatrième mur. Ce qui intéresse le cinéaste, c'est le processus de transmission autant que le récit lui-même.

Grande histoire, échelle miniature

Stop motion oblige, le film repose sur de multiples rapports d'échelle. Des brocolis en guise d'arbres ou des briques en carrés de sucre reconstituent les régions transalpines, dotant le film d'une dimension enfantine qui résonne avec le dialogue imaginaire organisé entre grand-mère et petit-fils. Cette « miniaturisation » ouvre la voie à une série d'observations amusantes (les patins à porter à l'intérieur, les plats et expressions locales, les us et coutumes) qui décrivent de l'intérieur le quotidien de la famille Ughetto, ainsi que le rôle occupé par chacun dans le foyer.

Si le film retrace plusieurs conflits internationaux – guerre italo-turque, Guerres mondiales et Occupation –, il le fait par la lorgnette de la famille Ughetto, qui subit au premier chef ces épreuves. Hanté par la mort, le film préfère montrer la disparition (un chapeau solitaire, une souche d'arbre inoccupée) puis le chagrin des familles que des scènes plus explicites. C'est dans le particulier, l'émotion de ces personnages familiers, que le film entend faire résonner plusieurs décennies d'immigration italienne.

Rebâtit, redonner vie

Face à la tournure funeste des événements, Alain Ughetto choisit, par l'animation, de redonner vie, de réemployer de vieux matériaux et outils pour une création neuve et foisonnante. Le stop motion, qui atténue la grande violence du récit, s'accompagne d'une appréciation particulière, très tactile, des textures et des mouvements, comme si la matière s'agitait en direct devant nos yeux. L'animation d'objets inertes a presque quelque chose de magique, et le film flirte volontiers avec le conte (le balai volant de la masca, la fleur que Luigi décroche en haut d'une montagne pour séduire Cesira).

Pour Ughetto, exhumer son passé est un processus vitaliste, au point que le réalisateur interagit à plusieurs reprises avec ses ancêtres en figurines. Les « petites mains » de l'histoire trouvent donc refuge auprès de celles, gigantesques à l'écran, du réalisateur (« *tu as les mêmes mains que Luigi* » dit Cesira à son petit-fils). Le travail manuel fait le lien entre un ancêtre bâtisseur (Luigi travaillait sur des chantiers) et son descendant : en découplant et assemblant des plaques de carton, Alain Ughetto semble ressusciter les ruines de la ville natale de sa famille, aperçues en introduction. Pour se replonger dans sa généalogie, le cinéaste réinvente son héritage sur le terrain du sensible et de l'imaginaire.

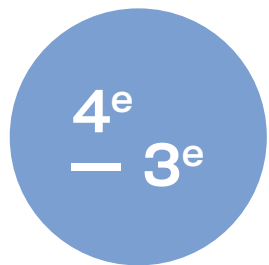
Programmation



Programmation



2^e trimestre



Johnny Guitare

de Nicholas Ray

États-Unis | 1954 | couleur | 1h50 | VOSTF

Quand Johnny Guitare, musicien solitaire, débarque dans le saloon de Vienna, la tension est à son comble : le baron McIvers, la banquière Emma, l'impétueux Dancing Kid et la propriétaire sont à couteaux tirés. Entre conflits économiques et inimitiés personnelles, la situation ne tarde pas à devenir explosive.

Western féminin

Bien que Johnny Guitare donne son nom au film, c'est bien Vienna qui en est le personnage principal. À l'image de Marlene Dietrich dans *L'Ange des maudits* (Fritz Lang, 1952) ou de Barbara Stanwyck dans *Quarante tueurs* (Samuel Fuller, 1957), Joan Crawford, qui prête ses traits à la patronne de saloon, règne sur ce film qui prend à rebours le genre très masculin qu'est le western. Le refus de la violence, l'honnêteté et la détermination qui caractérisent Vienna en font un personnage remarquable, plus nuancé qu'un cowboy viril stéréotypé. Bien qu'elle appelle le brave Johnny à sa rescousse, Vienna n'a donc rien d'une damoiselle en détresse ou d'un faire-valoir amoureux.

En substance, *Johnny Guitare* repose sur l'affrontement de deux femmes, Vienna et Emma, comme en témoigne leur face à face final sur un promontoir dominant l'assemblée. Elles composent deux portraits de femmes aux antipodes : Emma est esclave de ses passions frustrées au point de sombrer dans une folie meurtrière, alors que

Vienna se distingue par sa droiture et son indépendance.

Mélodrame

Le contentieux qui les oppose tient moins d'une guerre de territoire qu'à des enjeux sentimentaux, puisqu'Emma convoite le Dancing Kid, qui la délaisse pour Vienna. Un second triangle amoureux relie ensuite Vienna au Kid et à Johnny, son amour d'antan. Derrière le western, Nicholas Ray construit donc un mélodrame, dont les accents tragiques président aux différents rebondissement. Les couleurs éclatantes en Technicolor et les envolées de la musique rappellent la flamboyance de ce genre, qui déploie à l'écran les passions des personnages.

Le décor du saloon, central dans l'intrigue, se recompose à l'aune des différentes facettes du film. Il est premièrement le théâtre d'un huis clos oppressant, où chaque angle de caméra illustre les rapports de force entre les personnages : Vienna apparaît d'abord en haut des escaliers, en position de force, avant de devoir descendre dans l'arène ; plus tard, Nicholas Ray utilise le lustre au plafond pour décupler la présence menaçante des intrus, installant une épée de Damoclès qui finira par tomber à la fin de la scène. Par la suite, des interludes nocturnes sont l'occasion de parenthèses entre Vienna et Johnny, où l'obscurité ambiante resserre l'attention sur leur romance et

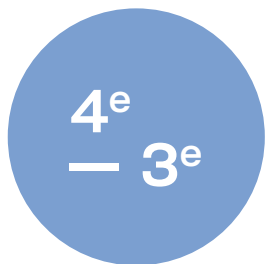
accompagne une plongée dans leurs souvenirs.

Des temps troublés

Film culte pour de nombreux cinéastes, parmi lesquels François Truffaut ou Jean-Luc Godard, *Johnny Guitare* fut tourné pendant une période trouble à Hollywood. Si l'industrie du cinéma battait son plein, elle était aussi rongée par une lutte intestine : la chasse aux sympathisants communistes. L'inquisitrice commission McCarthy accusait certains artistes, et en poussait d'autres à dénoncer leurs collègues. Ce climat de suspicion et de lâcheté resurgit dans de nombreux films (*Le Train sifflera trois fois* de Fred Zinneman par exemple), et peut se lire en filigrane dans *Johnny Guitare*.

Plus largement, Nicholas Ray filme, en contraste avec l'indépendance de Vienna, les dangers de l'effet de meute : une fois constitués en milice, les hommes de McIvers abdiquent leur esprit critique et obéissent aveuglément. En revanche, quand il s'agit de pendre les supposés coupables, aucun ne veut endosser personnellement le rôle de bourreau et la responsabilité des actes du collectif. Comme *L'Étrange Incident* (William A. Wellman, 1943), autre western sur le lynchage, *Johnny Guitare* utilise une mythologie profondément ancrée dans le paysage américain pour réfléchir sur la violence et les heures sombres de l'histoire du pays.

3^e trimestre



Yuli

de Icíar Bollaín

Espagne | 2018 | couleur | 1h44 | VOSTF

Carlos Acosta, danseur de ballet à la renommée internationale, retourne dans sa Havane natale pour y préparer un spectacle retraçant son parcours, d'un milieu défavorisé aux plus grandes compagnies britanniques ou américaines. Acosta se replonge dans son passé, revisitant son enfance où, surnommé « Yuli » par son père autoritaire, rien ne le prédestinait à une telle carrière.

Grand homme, petit garçon

L'arrivée de Carlos Acosta à la Havane au début du film, pendant que la vie cubaine bat son plein, culmine à l'approche de l'opéra, filmé dans un ample plan aérien. Cette introduction annonce d'emblée le centre névralgique de *Yuli* : c'est autour du ballet et du nouveau spectacle de l'artiste que se noue tout le récit, qui alterne entre répétitions et flashbacks. Chaque numéro dansé ouvre une porte vers l'épisode de la vie du garçon qui l'a inspiré, de sorte que le ballet forme une interface, un carrefour vers un parcours intime, social, et romanesque.

Petite et grande histoire vont donc s'entremêler, selon les codes du *biopic* (film biographique). Si Carlos Acosta joue son propre rôle dans les séquences contemporaines, ajoutant un degré de véracité, le scénario s'autorise à transformer la réalité : certaines scènes sont des inventions explicites, de sorte que *Yuli* tient davantage d'une autofiction, d'une rêverie (Carlos voit le

fantôme de son père sur la piste de danse) qui révèle l'intériorité de Yuli derrière son destin exceptionnel.

Déchirements

Ces torsions et allers-retours font corps avec l'identité déchirée du personnage principal. La trajectoire de Yuli est pavée de contraintes et de déracinements, qui complexifient la progression balisée, du bas de l'échelle à son sommet, souvent attachée au biopic. Pour le garçon, la danse est d'abord un terrain d'expression personnelle, dans lequel son père va projeter un vecteur d'ascension sociale. Ce qui était un plaisir devient un fardeau, qui arrache Yuli à son foyer au profit d'écoles de danse, puis d'une carrière internationale qui l'éloigne de sa patrie. La « vocation » du héros n'est donc pas sans revers, ce qu'expriment plusieurs montages alternés qui opposent à ses entraînements ou ses performances spectaculaires les conditions de vie difficiles de ceux que Carlos n'a pu emmener avec lui.

La réalisatrice Icíar Bollaín multiplie également, à l'intérieur des plans, les motifs visuels qui séparent Yuli de son environnement (fenêtres aux stores baissés, embrasures de portes, etc.), comme si le garçon était en tous lieux – sauf peut-être sur scène – apatride.

Retour au pays

Via le portrait d'Acosta, Icíar Bollaín s'intéresse aussi à une violente réalité socio-économique, celle de Cuba au moment charnière de la chute de l'URSS. Cinéaste engagée, Bollaín rend visible l'influence du britannique Ken Loach (avec qui elle partage un collaborateur, le scénariste, Paul Laverty) et signe avec *Yuli* un film chargé d'histoire, dont le personnage cristallise l'état d'une nation tiraillée, ainsi que d'une population noire descendante d'esclaves. Ces racines sont autant une fierté pour Acosta, qui deviendra le premier homme noir à intégrer le Royal Ballet de Londres, qu'un héritage lourd à porter, en raison de l'exigence et de la violence de son père.

Après un long exil, Acosta pourra enfin revenir au pays : il a dû en devenir un étranger pour pouvoir faire rayonner la culture cubaine sur la scène de l'opéra. Les chorégraphies, filmées avec attention et souvent in extenso, se caractérisent par leur capacité d'évocation – l'art permet à Acosta de rejouer ses traumatismes pour mieux les exorciser – mais aussi leur virtuosité aérienne. Entre les sauts et les portés, les mouvements dessinent une élévation qui rompt avec la difficulté du héros à s'émanciper. Ce don pour la danse, qui a pu ressembler pour Yuli à une malédiction, constitue finalement un tremplin vers la liberté.

— 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.