

LUMINEUSES

Programme de cinq courts métrages

282

dossier enseignant

COLLÈGE AU CINÉMA



CNC

Fiche technique	1
Réalisatrices-Réalisateurs	2
Du court au long ?	
Format	4
Un programme de courts métrages	
Récit	5
Émancipées	
Découpages narratifs	6
Décor	8
Sur la rive	
Mise en scène	10
Dans le regard de l'autre	
Séquence	12
Troublante rencontre	
Motif	14
Faire corps	
Plans	16
Seules au monde	
Musique	18
Décrochages	
Après la projection	19
Points de suspension	
Ouverture	20
Le cinéma au féminin	

● Rédacteur du dossier

Membre fondateur de l'association L'Esprit de la ruche, Bartłomiej Woźnica encadre ateliers et formations autour du cinéma. Il a été responsable pédagogique à L'Agence du court métrage puis à La Cinémathèque française. Diplômé de l'école Louis-Lumière, il a également réalisé plusieurs films documentaires. Il est par ailleurs l'auteur de plusieurs livrets pédagogiques pour les dispositifs scolaires du CNC ainsi que de *Chris Marker, le cinéma et le monde* (À dos d'âne, 2018), à destination des enfants.

● Rédactrice en chef

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

Fiche technique

Affiche de Lumineuses, 2022 © L'Agence du court métrage



L'ÎLE JAUNE

France | 2015 | 30 min

Réalisation, scénario	Montage
Léa Mysius	Pierre Deschamps
Paul Guillaume	Production
Interprétation	Trois Brigands
Ena Letourneux	Productions
Alexandre Branco	F comme Film
Image	Format
Paul Guillaume	2.40, couleur
Son	
Gaël Eleon	

En vacances au bord de la mer, Ena fait furtivement la connaissance d'un jeune pêcheur qui lui donne rendez-vous au port. À son club de voile, elle rencontre également Diego, un jeune homme au visage en partie brûlé. Le jeune homme lui parle d'une île au large, l'île Jaune, sur laquelle il dort parfois. Ena lui demande de l'y amener et de la déposer ensuite au port. Trompant ses parents, Ena prend le large et débarque sur l'île Jaune avec Diego. Au milieu de la nuit, la jeune fille avoue à Diego les raisons de son excursion : retrouver le pêcheur dont elle est tombée amoureuse. Le lendemain, elle constate que le bateau a dérivé. Furieuse, elle soupçonne Diego qui disparaît dans la nature. Après avoir cherché à quitter l'île par ses propres moyens, elle découvre le garçon pendu à un arbre et lui sauve la vie.

BEACH FLAGS

France | 2014 | 13 min

Réalisation, scénario, création graphique	Musique
Sarah Saidan	Yan Volsy
Son	Production
Lionel Guenoun	Sacrébleu Productions
Montage	Folimage Studio
Hervé Guichard	Format
Décor	1.66, animation, couleur
Jean Bouthors	

Vida rêve de pouvoir partir en Australie défendre les couleurs iraniennes à l'occasion de la prochaine compétition internationale de *beach flags*, épreuve de sauvetage sportif alliant course dans le sable et nage. Mais l'arrivée de Sareh dans l'équipe contrarie ses plans. Cette dernière est bien plus rapide qu'elle. Elle décide de redoubler d'efforts, mais elle découvre que sa concurrente est contrainte de travailler dans une rizière et qu'elle a de surcroît été promise en mariage à son patron. Alors que Sareh se voit bientôt interdire l'entraînement devant l'imminence de son union, non consentie, Vida décide de mettre de côté la compétition. Prenant la place de sa concurrente aux champs et lui cédant la sienne sur la piste de course à l'insu de tous, elle permet à Sareh de se qualifier pour l'Australie.

ZOHRA À LA PLAGES

France | 1995 | 9 min

Réalisation, scénario	Montage
Catherine Bernstein	Agnès Bruckert
Interprétation	Production
Zoubida Bourgogne	Movimento
Image	Productions
Jean-Philippe Bouger	Format
Son	1.66, couleur
Nathalie Vidal	

La cinquantaine et d'origine algérienne, Zohra est nounou. La famille pour laquelle elle travaille décide de passer une journée à la plage. Zohra part alors en « voyage d'affaires ». Tout d'abord mal à l'aise, elle reste au bord de l'eau, habillée. Mais face à la chaleur écrasante, elle ose bientôt se dévêtir un peu et se laisse gagner par l'ambiance estivale et les jeux des enfants. Rentrée à la maison le soir venu, le dos couvert de coups de soleil, Zohra rayonne de bonheur.

NO

France | 2010 | 10 min

Réalisation	Format
Abbas Kiarostami	1.66, couleur
Production	
La Cinémathèque	
française	
Zadig Productions	

On propose à Rebecca de devenir actrice. La petite fille doit simplement consentir à se faire couper les cheveux à ras pour les besoins du rôle. Après une longue réflexion et malgré la perspective de devenir, peut-être, une star de cinéma, la fillette refuse.

ORISPEAUX

France, Belgique | 2013 | 10 min

Réalisation, scénario, animation	Production
Sonia Gerbeaud	25 Films
Mathias de Panafieu	Ambiances A.S.B.L.
Musique	Format
Nathanaël Bergese	1.66, animation, couleur
Son	
Pablo Chazel	

En pleine nuit, isolés en lisière de forêt, quelques bâtiments, parmi lesquels un bar. Une jeune fille, June, en sort, bientôt rejointe par des coyotes surgis des bois. Elle leur donne à manger. Le rituel se répète, mais la jeune fille est découverte et l'alerte est lancée. Armés de fusil, les hommes traquent et massacrent les bêtes sauvages. Plus tard dans la nuit, June tombe sur leurs dépouilles, pendant dans une grange. Elle saisit une peau et s'y glisse avant de partir en forêt retrouver les animaux et leur proposer de la suivre. Au matin, ne retrouvant pas la jeune fille, les hommes s'alarment. Ils tombent nez à nez avec les coyotes, armés à présent. De peur, les hommes reculent et découvrent soudain que la jeune fille est aux côtés des animaux. Ces derniers regagnent la forêt, accompagnés de leur nouvelle amie, qui laisse derrière elle les hommes, médusés.

Réalisatrices-Réalisateurs

Du court au long ?

Quelle place occupe le court métrage dans le parcours des cinéastes ? Est-ce un simple tremplin vers le long métrage ? À rebours des idées reçues, nombre de cinéastes alternent courts et longs métrages au gré des projets et des envies, comme c'est le cas pour celles et ceux réunis dans ce programme.



Sarah Saidan, 2020 © DR

● Sarah Saidan

Née au Royaume-Uni en 1978, Sarah Saidan grandit en Iran à partir de l'âge de sept ans. Si elle a le goût de l'eau depuis l'enfance, la jeune femme laisse pourtant de côté l'idée de devenir championne de natation pour se tourner vers sa véritable passion, le cinéma d'animation. Elle étudie donc le graphisme à l'Université d'art et d'architecture de Téhéran puis, après l'obtention d'un master en cinéma d'animation, réalise ses deux premiers films : *Fale Ghahveh* (2002) et *Risheh* (2006) qui est sélectionné dans plusieurs festivals. Elle vient ensuite parfaire sa formation en France et intègre l'école de La Poudrière à Valence. Elle y réalise *Bouge* (2010) et *Quand le chat est là* (2011) en papier découpé. Une fois diplômée, elle s'installe en France et réalise en 2013 *Beach Flags* qui est sélectionné dans plus de cent festivals en France et à travers le monde et qui collectionne les prix. Elle participe ensuite à l'adaptation animée de la bande dessinée de Pénélope Bagieu, *Culottées*. En octobre 2021, elle termine un nouveau film : *À cœur perdu*.

Pour *Beach Flags*, la réalisatrice décide de mener des entretiens avec des nageuses de Téhéran pour comprendre, au regard de la situation iranienne, leurs motivations et leur but. Ce n'est qu'en apprenant dans un second temps la victoire en Chine d'une équipe iranienne à une épreuve de *beach flags*, épreuve de sauvetage sportif alliant course dans le sable et nage, que l'esquisse du film prend forme.



Abbas Kiarostami, 2016 © Tasnim News

● Abbas Kiarostami

Figure de proue de la Nouvelle Vague iranienne qui émergea à la fin des années 1960, Abbas Kiarostami est salué à sa mort en 2016 comme l'un des réalisateurs majeurs de l'histoire du cinéma. Après des études à la faculté des beaux-arts de Téhéran, il commence par créer des génériques de films et illustre des livres pour enfants. Il participe en 1969 à la création du Kanoon, l'Institut pour le développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes. C'est dans ce cadre qu'il réalise ses premiers courts métrages, centrés autour de figures d'enfants réussissant, malgré leur jeune âge, à surmonter les difficultés de la vie quotidienne : *Le Pain et la Rue* (1970), *La Récréation* (1972) ou plus tard *Le Chœur* (1982). S'il réalise son premier long métrage, *Le Passager*, en 1974, c'est avec *Où est la maison de mon ami ?* (1987) qu'il accède à une reconnaissance internationale. Suivront près de quarante autres films, alternant indifféremment les formats et les genres, longs et courts métrages, documentaires, formes plus expérimentales... Travaillant pour une large part avec des comédiens non-professionnels, le cinéaste explore les porosités entre le réel et la fiction en réinventant constamment ses méthodes de tournage.

En 2010, dans le cadre de l'exposition *Brunes-Blondes* proposée par la Cinémathèque française, le commissaire Alain Bergala passe commande auprès de plusieurs cinéastes, dont Kiarostami, de courts métrages autour de la question de la chevelure féminine. Le cinéaste iranien accepte immédiatement le sujet estimant qu'«*il n'est nulle part au monde aussi important qu'en Iran à cause de l'interdit dont il est l'objet et du désir que cet interdit suscite*».



● Léa Mysius et Paul Guillaume

Née en 1989 à Bordeaux, Léa Mysius nourrit très tôt un rêve d'écriture. Elle a treize ans quand sa famille déménage vers l'île de la Réunion. Le cadre et l'ambiance insulaire marquent la jeune fille et c'est face à ce paysage que son désir prend une autre couleur : celui de mettre les mots en images. Revenue en métropole, elle s'inscrit à La Fémis, en section scénario. Elle y rencontre Paul Guillaume avec qui elle va collaborer. Ses courts métrages, centrés autour de jeunes adolescents, sont vite remarqués en festival : *Cadavre exquis* (2012), *Les Oiseaux-Tonnerre* (2014), *La Créature* (co-réalisé avec Paul Guillaume, 2015) et *L'Île Jaune*.

Léa Mysius et Paul Guillaume coécrivent ensuite un premier long métrage, *Ava*, en 2017, mis en scène par la première et en image par le second. Le film est sélectionné à Cannes à la Semaine de la Critique et reçoit le prix de la SACD. Leur prochain film, *Les Cinq Diables*, est en cours de production.

En dehors de leur travail conjoint, le couple travaille pour d'autres cinéastes. Paul Guillaume a œuvré en tant que chef opérateur pour Sébastien Lifshitz (*Les Vies de Thérèse* en 2016, *Petite fille* en 2020), et Jacques Audiard (*Les Olympiades*, 2021). Léa Mysius a travaillé en tant que scénariste pour Arnaud Desplechin (*Les Fantômes d'Ismaël* en 2017, *Roubaix, une lumière* en 2019), André Téchiné (*L'Adieu à la nuit*, 2018) ou encore Jacques Audiard (*Les Olympiades*, 2021). Elle a également écrit le prochain film de Claire Denis, *The Stars at Noon*, prévu en 2022.



● Catherine Bernstein

Passionnée très jeune par le cinéma, Catherine Bernstein passe sa vie aux Studio, la salle de cinéma art et essai de sa ville natale, Tours. Munie de son baccalauréat, elle monte à Paris et s'inscrit à l'université sans fréquenter pour autant les bancs de la fac. Elle leur préfère en effet l'odeur des tournages, alignant rapidement les postes en tant que stagiaire, seconde puis première assistante-réalisatrice sur des longs métrages. En parallèle puis, bientôt, exclusivement, elle écrit et réalise des courts métrages qui rencontrent de beaux succès en festival et des documentaires pour la télévision : *Zohra à la plage*, son premier film en 1996, puis *Pour la vie* (1998), *Assassinat d'une modiste* (2006), *Le Chant de la baleine* (2007), *Asylum* (2008), *Nue* (2009) ou bien encore *Le Libraire* (2015).

Plutôt que de chercher à rejouer de film en film un style propre, elle invente pour chacun de ses projets des formes différentes allant du film expérimental à l'autoportrait en passant par des œuvres mêlant vraies et fausses archives. Dans ses différents films, elle explore la mémoire de la Shoah, les questions posées par le nazisme et plus largement celles renvoyant aux processus d'exclusion, avec un fil rouge que l'on retrouve depuis *Zohra à la plage* : cette place que l'on occupe, avec nos singularités, parmi les autres.

● Sonia Gerbeaud et Mathias de Panafieu

Après avoir été formés au cinéma d'animation à l'école des beaux-arts de Poitiers, Sonia Gerbeaud et Mathias de Panafieu partent tous les deux en voyage autour du monde. Sous le ciel de Patagonie, devant les maisons sur pilotis de l'île de Chiloé, dans les forêts scandinaves, pas à pas, un projet de film prend forme. De retour en France, le couple réalise à quatre mains *Oripeaux*, inspiré par la culture cajun découverte en Louisiane. Le film est sélectionné dans une vingtaine de festivals et remporte plusieurs prix.

Suite à ce premier film, Mathias de Panafieu entreprend la réalisation d'un documentaire animé autour de l'histoire de son grand-père lors de la Seconde Guerre mondiale. Mais le réalisateur décède en 2019 des suites d'une longue maladie, sans avoir pu finaliser le projet. Sonia Gerbeaud décide de reprendre le travail et de le mener à son terme. Ce sera *C'était pas du bourgogne*, qui est présenté en festival en 2021. Elle termine actuellement un nouveau film d'animation, *Le Garçon et l'Éléphant*, prévu pour février 2022, avant de mettre en chantier un ancien projet, coécrit avec Mathias de Panafieu, *Radio-Pilotis*.

Format

Un programme de courts métrages

Même si les récentes évolutions technologiques et culturelles font la part belle aux formes courtes (vidéos internet, séries...), découvrir un programme de courts métrages en salle de cinéma n'a rien d'une évidence. Aller au cinéma est dans l'esprit du spectateur lié à la découverte d'un long métrage. Il n'en a pourtant pas toujours été ainsi. Petit retour sur un format de diffusion un peu particulier.



Affiche Cinématographe, 1906 © Collection Fondation Pathé

● À l'origine

En présentant le 28 décembre 1895 la première séance de cinéma de l'histoire qui regroupait une dizaine de « vues » de 50 secondes environ, les frères Lumière inventaient également, en plus de ce qu'on nommera ensuite le 7^e art, le programme de courts métrages. La formule, reprise bientôt par les propriétaires de baraques de foire présentant au public les prodiges du cinématographe, recycle à son compte un standard de diffusion de l'époque, celui du music-hall et du spectacle forain : l'adjonction de formes courtes et anonymes alignant les performances en tous genres. La forme est propre aux spectacles populaires, le public plus aisé ayant le loisir de lui préférer les formes longues, permettant de complexifier personnages et dramaturgie.

C'est d'ailleurs en partie pour élargir son public, tout en profitant d'inventions techniques, que le cinéma se transforma peu à peu dans les premières années du xx^e siècle, et passant du court au long métrage, passa également du statut d'art forain à celui d'art du récit. En 1913, un chroniqueur s'interrogeait : « *Les films de long métrage sont-ils bons pour la cinématographie en général ou compromettent-ils l'avenir de notre industrie ? Grouper en deux heures ou en une heure deux comédies, un ou deux drames, quelques actualités, voilà la vraie nature du cinématographe.* »

● Aujourd'hui

Face au succès de la forme longue, les courts métrages sous la forme de programme vont progressivement disparaître et désertent les écrans à partir des années 1920. Le court métrage s'est alors peu à peu trouvé d'autres formes de diffusion (comme l'avant-séance) jusqu'à profiter pleinement

« Grouper en deux heures ou en une heure, deux comédies, un ou deux drames, quelques actualités, voilà la vraie nature du cinématographe »

Georges Dureau, *Ciné-journal*, 1913

aujourd'hui des nouvelles fenêtres d'exposition (télévision, plateforme SVOD etc.).

La pratique du programme perdure toujours mais à la marge, portée par quelques distributeurs et des structures telles que L'Agence du court métrage – qui a piloté l'élaboration de Lumineuses, construisant pour le public des propositions cinématographiques cohérentes et réfléchies. Néanmoins, si l'on excepte les programmes, nombreux, conçus à destination du très jeune public et qui contribuent bien malgré eux à faire perdurer dans l'imaginaire collectif le cliché que le court métrage n'est pas vraiment du cinéma (puisqu'il s'adresse aux enfants), les programmes de courts métrages se découvrent essentiellement en festival. Rejoignant à leur façon les origines foraines du cinéma, ils rassemblent de manière hétéroclite les films de cinéastes généralement inconnus du public. Ces festivals contribuent à assurer la visibilité du travail d'artistes, jeunes et moins jeunes qui, loin d'être la simple promesse du cinéma de demain, participent pleinement du cinéma d'aujourd'hui.

● Approche transversale

Comment aborder de manière transversale des œuvres qui n'ont pas été conçues pour être vues ensemble ? On peut d'abord chercher à questionner l'ordre des courts métrages, le mouvement global du programme en termes de rythme, de ton, de genre, de discours. On peut surtout chercher avec les élèves à identifier et à lister les échos, rebonds, prolongements existant entre les films. Cette mise en regard des œuvres permet d'entrer dans des questionnements sur les représentations et la mise en scène de manière beaucoup plus directe qu'en travaillant sur un seul film. Le travail de comparaison permet aux élèves de se rendre compte des choix opérés par les cinéastes en nommant les variations autour d'un motif commun aux films. C'est le parti pris de ce dossier pédagogique : suggérer des voies de traverses à explorer en classe avec les collégiens, ricochant de film en film et cherchant à ouvrir et faire rayonner le sens des œuvres et les interprétations.

Récit

Émancipées

Avec en toile de fond les relations adultes-enfants ainsi que la place des femmes au sein de la société, chaque film du programme *Lumineuses* invente, à travers ses personnages principaux, une manière singulière de dire « non » et de s'émanciper.

Si le récit classique met en scène un héros masculin cherchant à atteindre un objectif et à vaincre un à un les obstacles dressés en travers de son chemin, *Lumineuses* propose cinq trajectoires de personnages féminins qui vont déjouer cette trame. Aux prises avec des difficultés, face à la nécessité d'affronter des événements, ces héroïnes y opposeront une force vitale profonde n'ayant que peu à voir avec la démonstration virile d'une puissance conquérante.



● Face à l'autorité

Les cinq récits de *Lumineuses* mettent en scène des personnages tiraillés par différentes relations de pouvoir qui les poussent, pour les déjouer, à un changement intérieur et/ou extérieur. Autorité parentale (*Oripeaux*, *L'Île Jaune*, *Beach Flags*), relations hommes-femmes (*L'Île Jaune*, *Beach Flags*), autorité symbolique (*Zohra à la plage*, *Beach Flags*, *No*), les réseaux et raisons de la domination se superposent et s'entremêlent. Dans *No*, Rebecca fait ainsi face à l'autorité de la caméra et à celle de l'interlocutrice hors champ qui cristallise l'autorité du monde adulte face à celui de l'enfance, mais également l'ascendant du monde merveilleux du cinéma face à l'anonymat et à l'ordinaire. Dans *Zohra à la plage*, si l'autorité patronale est présente dans le récit, c'est moins comme facteur d'oppression que comme vecteur mettant en contact le personnage avec une réalité et l'obligeant depuis ce point à interroger les représentations culturelles. Et si *L'Île Jaune* ne traite pas directement de questions de domination, il ne met pas moins en son cœur des relations d'ascendance, qui se révèlent d'ailleurs bien plus complexes qu'elles n'y paraissent tout d'abord [cf. *Mise en scène*, p. 10].

« La petite Rebecca résiste à se faire couper les cheveux malgré son désir évident de jouer dans le film, et finit par refuser ce sacrifice comme preuve et épreuve de sa liberté »

Alain Bergala, à propos de *No* d'Abbas Kiarostami

● En secret

En considérant que *Beach Flags* est moins le récit de la victoire finale de Sareh lors de l'épreuve qualificative que celle de Vida, qui a pourtant tout d'un renoncement, il est intéressant de constater que l'ensemble du programme propose des portraits de femmes qui, si elles sont mises en scène comme résistantes face à diverses formes d'oppression, ne sont pourtant aucunement caractérisées ni comme des figures victimaires ni comme des révoltées. Les divers soulèvements que conte *Lumineuses* se font sans éclats, en douceur, presque secrètement semble-t-il. Ainsi en est-il de la décision finale de Vida, se soustrayant sans mot dire aux lois de la concurrence, ou du personnage d'*Oripeaux*, tout aussi silencieux, mais non moins déterminé. Ce sont aussi les délicieux détours (« *Mais si ça me fatigue ?...* ») que prend Rebecca avant d'annoncer son refus.



C'est également la délicatesse et la beauté de *Zohra à la plage* que de ne pas faire de son personnage principal une femme soumise, se libérant avec force et fracas du joug culturel et conjugal. Il est particulièrement notable dans ce film qu'il ne s'agit ni du joug patriarcal ni celui religieux, auquel sont assignées nombre de figures maghrébines et/ou musulmanes. Ici, le glissement vécu par le personnage se fait sans violence aucune. L'unique éclat qui fend le film est celui qui le conclut, celui du rire de Zohra !



Les soulèvements de *Lumineuses* sont ainsi moins des affrontements dont les personnages sortiraient victorieux que d'habiles manières de leur tourner le dos. Des manières de ne pas se soumettre à la loi du duel et de déjouer la recherche du pouvoir en faisant un pas de côté, en occupant simplement un autre terrain. Des manières de rendre palpable le fait que s'opposer à un ordre des choses apparemment immuable n'est pas seulement une affaire de colère et d'indignation, mais également celui d'invoquer ou plus directement d'incarner une force de vie, une poussée germinative capable de soulever les grilles et de briser les murs.

Rebecca, Vida, Zohra et les autres : plus battantes que combattantes, figures de femmes ouvertes aux autres, sensibles au monde et, en cela, oui, lumineuses.

Découpages narratifs

BEACH FLAGS

- [00:00:00]**
Quatre bustes masculins au milieu de l'eau : ceux de mannequins que de jeunes sportives d'environ dix-huit ans remontent à la surface d'une piscine. Alors que ces dernières déplorent de ne pouvoir défendre leur sport lors des compétitions internationales du fait de l'interdiction de se montrer en maillot de bain, les mannequins s'animent soudain, agrippent les jeunes femmes et les noient. Émergeant brutalement du cauchemar, une jeune femme se réveille dans sa chambre.
- [00:01:43]**
Sur une plage fermée et interdite aux hommes, des jeunes femmes s'entraînent pour une épreuve de sauvetage, le *beach flags*, une course sur sable. La coach rêve que l'une d'entre elles devienne championne nationale et parvienne ainsi à défendre les couleurs iraniennes lors de la prochaine compétition internationale, en Australie. Vida remporte haut la main l'entraînement et rentre chez elle, en ville, par le bus.
- [00:03:35]**
Le lendemain, en attendant que l'entraînement commence, les filles s'amuse sur la plage. La coach arrive et présente une nouvelle recrue : Sareh. Très vite, Vida comprend qu'elle a perdu son statut de meilleure coureuse de l'équipe. Très grande, Sareh est aussi très rapide. Vida est furieuse.
- [00:05:24]**
Pour s'améliorer, Vida décide de délaissé le bus et de faire le trajet vers la plage en courant. Un jour, alors qu'elle court, elle reconnaît de loin Sareh en train de travailler dans les rizières avec sa mère. Malgré ses efforts, Vida ne parvient pas à reprendre sa place de championne. Vexée, elle se bat avec Sareh et cherche à l'humilier.
- [00:07:19]**
Alors qu'elle fait le marché avec sa mère, Vida aperçoit Sareh, voilée de la tête aux pieds entrer dans une bijouterie. S'approchant de la boutique, elle comprend que sa concurrente est venue essayer un bracelet en vue de son mariage avec son patron. Sareh est en pleurs et elle finit par s'enfuir.

6 [00:08:24]
Sous un ciel d'orage, la coach a réuni sur la plage Vida et Sareh. Elle doit choisir l'une d'elles pour l'épreuve de qualification pour l'Australie. Mais soudain, la mère de Sareh surgit, en colère. Elle est venue chercher sa fille qu'elle croyait à l'école : la jeune fille se marie la semaine suivante et se doit de travailler. Sareh partie, c'est Vida qui s'envolera pour l'étranger.

7 [00:09:04]
La pluie commence à tomber. Vida est dans son lit et commence à rêver. Elle voit Sareh, vêtue d'une robe de mariée, en train de se noyer en mer, et Vida ne parvient pas à la sauver.

8 [00:10:10]
Habillée avec les vêtements de Vida, Sareh remporte les qualifications. Au même moment, au milieu des rizières, le patron découvre que celle qu'il prend pour sa future épouse n'est autre que Vida. Apprenant la victoire de Sareh, Vida tombe de joie.

9 [00:11:48]
Générique.

NO

1 [00:00:00]
Rebecca a quatre ans et de longs cheveux. Devant la caméra, elle dialogue avec une femme qui l'interroge sur sa volonté de participer au tournage d'un film. Son histoire tourne autour de deux amies. L'une d'elle nourrit de la jalousie pour la chevelure de l'autre et en vient à lui couper les cheveux pendant son sommeil. Rebecca est pressentie pour jouer le rôle-titre, mais elle doit pour cela consentir à se faire couper les cheveux. Refusant d'être rasée malgré la promesse d'une possible célébrité, Rebecca décline la proposition.

2 [00:03:53]
Face à son refus, on propose à Rebecca de prendre le rôle de la fille jalouse, celle qui coupe les cheveux de l'autre. Rebecca hésite un instant, mais renonce à faire l'actrice.

3 [00:06:22]
D'autres jeunes filles défilent devant la caméra. La musique a pris la place de leurs voix, mais on comprend, à leurs hochements de tête, qu'elles expriment un refus.

4 [00:07:38]
D'autres jeunes filles encore plongent dans une piscine, discutent sur la plage, marchent les pieds dans l'eau, dos à la caméra et cheveux au vent.

5 [00:09:46]
Générique.

L'ÎLE JAUNE

1 [00:00:00]
Sur un quai au bord de l'eau, Ena, onze ans, observe, fascinée, des anguilles remuant au fond d'une baignoire. Avant de regagner la voiture de ses parents, elle s'en voit offrir une par un jeune pêcheur qui lui donne rendez-vous au port. Dans la voiture, sa mère découvre l'animal et le jette.

2 [00:02:31]
À son club de voile, Ena fait la connaissance de Diego avec qui elle partage un bateau. Le jeune homme, qui a une partie du visage brûlé, est la risée des autres enfants. Mais sur le chemin du retour, après un échange de regard avec Diego, Ena semble troublée.

3 [00:05:38]
À bord d'un catamaran, Ena refuse d'obéir aux indications de Diego. En colère, Diego fait chavirer le bateau. De retour au port, Ena, furieuse, lui hurle dessus. Le ton baisse finalement et les deux jeunes gens font plus ample connaissance. Diego en vient à parler de son île, l'île Jaune, qui est au large et sur laquelle il dort parfois. Ena lui demande de l'y mener et, en échange d'un pendentif, de la conduire ensuite au port.

4 [00:09:46]
Alors que ses parents ont organisé une fête chez eux, Ena, qui a fait croire à une excursion organisée par son club de voile, prépare ses affaires.

5 [00:10:49]
Au petit matin, Ena retrouve Diego. Ils prennent la mer et abordent bientôt l'île Jaune. Après avoir accosté, les jeunes gens s'enfoncent dans les terres. En chemin, Ena est attaquée par des oiseaux.

6 [00:14:41]
Parvenue à la petite cahute de Diego, Ena cherche à discuter avec le jeune



Décor

Sur la rive

Si *Oripeaux* demeure sur la terre ferme, quatre des cinq films de *Lumineuses* prennent place au bord de l'eau. Néanmoins, à l'image de ces derniers, le film de Sonia Gerbeaud et Mathias de Panafieu dessine également un petit monde bordé d'une immensité naturelle, les bois. Petit tour d'horizon des singularités de cette scénographie au sein du programme et de la manière dont les cinéastes s'en saisissent.

Dans le battement entre l'ici et l'ailleurs : c'est peut-être ainsi que pourrait être définie, par-delà les différences existant entre les films, la scénographie que dessine *Lumineuses*. Entre l'Iran et l'Australie, mais également entre le quotidien en ville et les promesses du terrain d'entraînement dans *Beach Flags*; entre les deux parties de *No*, l'une parlée, l'autre muette, l'une en intérieur, l'autre exposée aux embruns et au soleil estival; entre l'espace intime et l'espace public dans *Zohra à la plage*; entre le quotidien des vacances, rythmé par les activités et la vie de famille, et la robinsonnade dans *L'Île Jaune*; entre enfin le similivillage et l'espace des bois dans *Oripeaux*. Que cette ligne de démarcation, plage ou orée, soit unique ou plurielle au sein d'un même film, elle fixe dans tous les cas un point de repère net à partir duquel va s'organiser une singulière chorégraphie des corps.



● En suspens

Avant de définir un lieu, les diverses plages présentes dans *Lumineuses* dessinent un temps à l'écart du quotidien, temps de loisirs, de promesses d'évasion, temps où les règles sont quelque peu rejouées, voire simplement levées. C'est Zohra qui, comme elle l'explique à son mari, part en voyage d'affaires, où le travail ressemble pourtant à s'y méprendre à la relâche. C'est Ena qui rêve d'amour et de larguer les amarres la reliant encore à ses parents. C'est également pour les jeunes filles de *No* un temps de vacance qui, dans le cadre du film, est aussi un espace de soustraction à la parole, celle quelque peu pressante et malaisante de cette directrice de casting en recherche de comédienne. Un temps de retraite, de retrait, de latence, qui est aussi celui de la jeune fille d'*Oripeaux*, rêvassant à sa table ou sur le perron de la maison. C'est le temps de l'épisode insulaire de *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard (France, 1965) par exemple, ou celui, suspendu, des *Vacances de Monsieur Hulot* de Jacques Tati (France, 1953). Un temps semble-t-il d'inaction, mais où se tissent paradoxalement nombre de choses bouleversantes et essentielles pour les personnages : empathie, découverte de l'amour et de la mort, responsabilité individuelle, mise à nu...



Pierrot le fou de Jean-Luc Godard, 1965 © SNC



● Au bord du monde

Se promener sur la plage ou à l'orée d'un bois, c'est également se tenir sur une frontière. Une frontière entre des éléments évidemment (terre/mer ; campagne/forêt), une frontière aussi entre deux manières d'occuper l'espace, de l'habiter, qui dessine en quelque sorte une ligne de démarcation entre la culture et la nature, entre la civilisation et la sauvagerie, entre l'ordre et la pulsion. Approcher cette ligne, c'est donc flirter avec un monde aux règles différentes, si ce n'est inconnues, et potentiellement donc se mettre en danger. Et c'est évidemment à divers degrés que se joue la mise en danger pour Rebecca, Ena, Zohra, Vida, Sareh et June, rebattant chacune, depuis leurs lieux respectifs, les cartes de leur existence. Ce lieu d'un potentiel péril, c'est la plage des *Dents de la mer* de Steven Spielberg (États-Unis, 1975) ou celle du débarquement dans *Il faut sauver le soldat Ryan*, du même Spielberg (États-Unis, 1998), mais également celle de *La Planète des singes* de Franklin Schaffner (États-Unis, 1968) ou, plus récemment, celle d'*Old* de M. Night Shyamalan (États-Unis, 2021). Des lignes d'eau qui sont aussi des lignes de crête et autour desquelles le monde est susceptible de basculer. C'est une bascule du même type, l'abolition d'une certaine idée de l'ordre des choses, qui se cristallise sur les plages de *Beach Flags*, *L'Île Jaune*, *Zohra à la plage* ou entre les deux univers d'*Oripeaux*.

● Immensités

Dans *Lumineuses*, la découverte des plages, rivages, orées sont ainsi des points de rupture spatiaux qui sont autant de bouleversements intérieurs radicaux pour les personnages. Au-delà d'organiser le simple passage entre un ordre et un autre, ces lieux d'exposition [cf. *Motif*, p. 14] ouvrent sur un espace infini, sans contours. Un monde hors de l'humanité, qui est peut-être le concept de l'Ouvert même. Non pas un simple champ-contrechamp, mais un changement radical de nature, dont on trouve la trace dans les changements d'échelle de plans qui structurent les différents espaces de *Beach Flags*, *L'Île Jaune* et *Oripeaux*, ou plus subtilement (passage du gros plan au plan général) ceux de *No* et *Zohra à la plage*. On touche ici à l'infini des plages sur lesquelles viennent finalement accoster *Les 400 Coups* de François Truffaut (France, 1959) ou *La Dolce Vita* de Federico Fellini (Italie, 1960). On pense à la béance sans fond que creusent les rivages où disparaît Anna au début de *L'Avventura* de Michelangelo Antonioni (Italie, 1960). Ouverture sur un territoire qui est moins l'étranger (qu'il est toujours possible de circonscrire et sur lequel on peut projeter des images) que l'inconnu et l'indéterminé qui n'offrent quant à eux aucune véritable prise pour se positionner ou s'orienter. Espaces inspirant le sublime ou parfois la terreur et vers lesquels pointent également les eaux, les ciels, les bois de *Lumineuses*.



● Présence animale

Si les décors traversés par *Lumineuses* font la part belle à la présence de la nature, la présence discrète, mais répétée d'animaux dans les films du programme participe à polariser le dialogue qu'entretiennent les personnages avec leur environnement. Espèces vivantes dépourvues d'un langage articulé qui soit compréhensible (à défaut d'être interprétable) par l'homme, l'animal est dans la tradition classique un passeur entre nature et culture. Les bouleversements écologiques contemporains et l'emprise délétère de l'homme sur la biosphère ont amené à repenser cette coupure dont la dichotomie, mettant l'homme à part sur la carte du vivant, est considérée à l'heure actuelle comme empêchant d'appréhender notre coprésence au monde avec les autres règnes et, conséquemment, notre responsabilité vis-à-vis de ceux-ci.

Dans cette perspective, on pourra proposer aux élèves d'identifier la liste des animaux peuplant le programme et de définir pour chacun d'entre eux sa fonction, voire sa signification.

Ils pourront ainsi distinguer au sein de ce bestiaire les animaux relevant du pur accessoire, comme les poissons de *Beach Flags* par exemple. Il y a ceux occupant une place symbolique, renouant ainsi avec l'usage assigné aux figures animales dans les contes ou les mythes. Il y a par exemple le dauphin dans *Beach Flags* à nouveau, inspirant ou préfigurant le rôle que décidera d'occuper in fine Vida. Il y a aussi les oiseaux dans *L'Île Jaune* : celui qui attaque d'abord Ena puis celui dont les restes sont découverts sur la plage, augures funestes annonçant la vision d'horreur qui attend le personnage. On pourra également se poser avec les élèves la question du rôle des anguilles dans *L'Île Jaune*. Les coyotes d'*Oripeaux* tiennent quant à eux une position à part. Bien que pourchassés par les personnages, ce sont les seules créatures à trouver en définitive une place qui ne soit pas désignée par l'homme, ses besoins ou sa volonté de faire sens. En cela, leur présence singulière (pure présence pourrait-on dire) dans le film qui clôt le programme ouvre ce dernier sur une dimension rejoignant les réflexions contemporaines évoquées ci-dessus.

Mise en scène

Dans le regard de l'autre



Se dessine au sein de *Lumineuses* une véritable constante, une troublante histoire de regardant et de regardé, orchestrant un jeu sur la frontalité, les champs-contrechamps, la circulation des regards, et déployant une série de questions autour de l'identification.

● Se fondre dans l'image

Vida et l'Australie. Rebecca et le cinéma. Ena et son père. Zohra et la plage. June et les coyotes. Chacune des héroïnes de *Lumineuses* est d'entrée de jeu mise en tension. Il s'agit à chaque fois pour elles de tendre vers une image, un peu lointaine, un peu étrangère ou abstraite. Une image qui devient un horizon et qui, le temps du film au moins, va prendre une place essentielle, voire constituante pour les personnages. Dans les vestiaires de *Beach Flags*, Vida se rêve en championne, et devant l'affiche annonçant la compétition, elle reprend la pose du mannequin, redoublant à l'identique l'image qui est juste derrière elle. Ena est elle aussi mue par l'image (le souvenir) de Loïc, celle d'un garçon qu'elle ne connaît pas, qu'elle n'a vu qu'un instant, mais qui polarise pourtant tout son désir et toute son énergie. Dans *No*, le spectateur perçoit également toute l'excitation de Rebecca à l'idée de jouer dans un film et de se fondre à travers un personnage dans l'image d'une star de cinéma. À cette attraction magnétique répondent les situations de face-à-face vécues par Zohra et par June. Si elles ne sont pas directement animées par le désir de se fondre dans une image, de la rejoindre, elles font malgré tout face à un monde qui leur est totalement étranger et qui pourtant leur parle : la plage pour Zohra, la forêt et ses habitants pour la jeune fille d'*Oripeaux*.

Lumineuses place ainsi ses cinq drames sous le signe du champ-contrechamp. Cette figure est l'un des fondements du langage cinématographique. Alternant le visage d'un personnage avec ce qui lui fait face (un lieu, un autre, une action), créant un rapport regardant et regardé, cette ar-

ticulation invite le spectateur à épouser le point de vue de ce personnage et à s'identifier à lui. Mais ce battement est également celui qui lie dans une chaîne causale élémentaire l'action et la réaction, une invitation à passer à l'acte. Elle permet de mesurer une distance (celle qui sépare le sujet de l'objet de son regard) et de l'interroger : est-ce une distance à résorber pour rejoindre ce qui fait face ? Est-ce au contraire une distance alarmante, mettant le personnage en présence d'un danger ? L'invitation peut se faire avertissement. Comme en électricité, la mise en regard de deux pôles opposés crée une différence de potentiel, une tension, à proprement parler. Entre le personnage et l'image qui lui fait face, entre le champ et le contrechamp, c'est effectivement de mise en tension dont il s'agit dans *Lumineuses*.

● Face à l'irrémissible

Pour les héroïnes du programme, l'avancée vers l'image va cependant se transformer en véritable traversée du miroir. Brisant la frontalité du rapport initial, un élément extérieur vient tout remettre en perspective. C'est l'arrivée de Sareh pour Vida, la nécessité de se raser les cheveux pour Rebecca, l'apparition de Diego pour Ena. Cela pourrait n'être qu'un obstacle classique, un importun à écarter, voire à supprimer purement et simplement pour parvenir *in fine* à bon port. Mais les choses se révèlent plus complexes. Plus que de trianguler le désir, l'inattendu va en effet participer à le retourner. Car les difficultés rencontrées, en lieu et place d'amener les personnages à se déplacer sur un terrain nouveau, comme on le croit tout d'abord – Vida découvrant la vie de Sareh en la suivant dans les champs ou en la croisant par hasard au marché ; Ena qui, pour aller au port, passe par l'île Jaune de Diego ; Rebecca, encore, qui voit son problème déplacé par la proposition inopinée de son interlocutrice suggérant une inversion des rôles – ramènent finalement les héroïnes à elles-mêmes.

Toutes leurs expériences comportent en effet une part d'irréparable, d'irréparable, qui suspend soudain leur trajet. Sur le chemin de l'image désirée vient tout à coup s'interposer une autre image, dont la violence frontale va faire écran, jusqu'à se cristalliser en véritable miroir.

Après avoir assisté à l'irruption de la mère de Sareh sur la plage, Vida fait un deuxième cauchemar de noyade. Sareh, qui voit sa recherche de liberté définitivement écrasée par la perspective de son mariage forcé, prend soudain la place que Vida occupait dans le premier rêve. Prise dans un dispositif pervers, Rebecca doit considérer la proposition qui lui est faite dans une perspective inversée: c'est elle, cette fois, qui couperait les cheveux. Elle confirme alors avec clarté son refus initial. Face au corps de Diego pendu, et pour lui sauver la vie, la petite Ena en vient brusquement à effectuer cette embrassade qu'elle avait d'abord refusée au jeune homme. Pour June, c'est la vision frontale des dépouilles de coyotes suspendues dans la grange qui va finalement lui faire traverser le miroir et l'amener à prendre la place de l'«ennemi». La violence est moins cruelle pour Zohra, mais la nounou traverse elle aussi un miroir. De simple spectatrice, elle va bientôt se retrouver dans le viseur d'un jeune garçon, littéralement mise à nue, et participer, sans protection, au spectacle qu'elle contemplant initialement à distance, au risque de la brûlure du soleil.

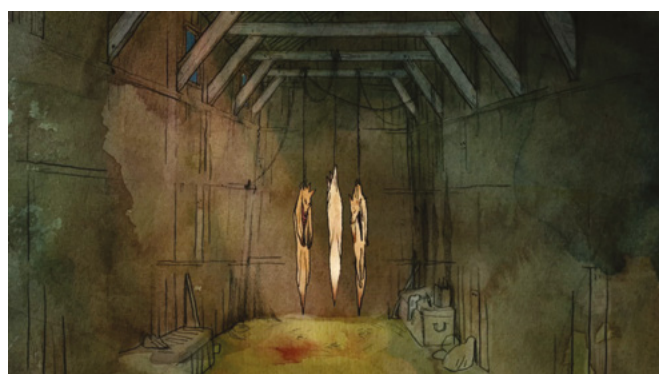
● Moi comme un autre

Si le programme *Lumineuses* peut être mis sous le signe du face-à-face, entendu comme confrontation, il prend finalement, dans ses retournements en série, une dimension spéculaire. La fragilité dont les personnages font l'expérience à travers les corps des autres, jusqu'à affronter parfois l'expérience de la mort, les renvoie sans doute à leur propre finitude. Devant des images marquantes, ils deviennent de véritables surfaces sensibles. Une expérience proprement photographique, en quelque sorte ! On pourrait même la comparer à l'expérience cinématographique en tant que telle. Car, rejoignant l'identification offerte au spectateur par le champ-contrechamp, le trajet des films ouvre les personnages sur une nouvelle dimension de l'existence, où l'autre n'est plus perçu comme un concurrent ou un obstacle à son propre désir, mais bien plutôt comme un semblable. Cette leçon d'empathie n'est-elle pas précisément l'une des dimensions essentielles de l'expérience cinématographique: s'ouvrir à travers le cinéma à d'autres manières de voir, de dire, de faire, d'éprouver le monde, faire une place à l'autre en soi et, par là-même, se donner la possibilité de s'inventer soi-même en tant qu'individu ?

« Oripeaux peut être entendu au sens propre en tant que vêtement ou peau.

Au sens figuré, le terme évoque le besoin d'un déguisement, le temps d'un instant, pour se faire passer pour ce que l'on n'est pas »

Mathias de Panafieu

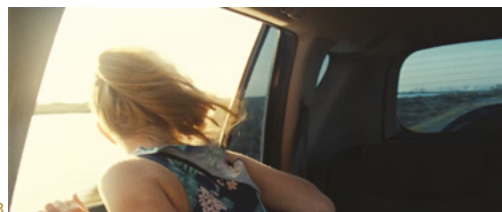
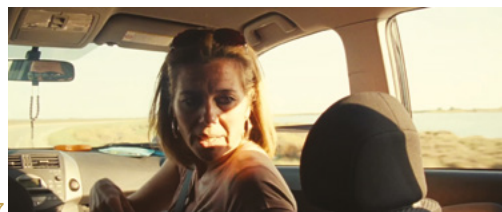
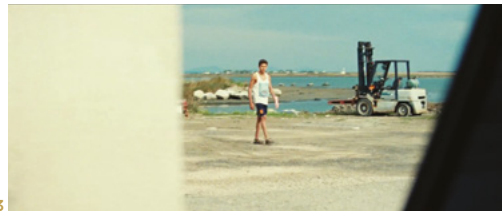


● Double faces

Loïn de tout monolithisme, les personnages de *Lumineuses* présentent chacun de multiples facettes qui leur apportent richesse, complexité et humanité. Vida cherche à s'imposer dans la compétition qui l'oppose à Sareh, mais elle fait également preuve de compassion vis-à-vis de celle-ci. La Rebecca de Kiarostami est tiraillée entre son désir de devenir une star de l'écran, son intégrité physique et son intégrité morale. Zohra est prise en tension entre sa culture, sa joie propre et son indépendance. June l'est quant à elle entre la fidélité qu'elle doit à son père et celle dont elle se sent investie envers les coyotes.

Pour chacun des films, on pourra chercher à identifier avec les élèves les moyens cinématographiques utilisés par les cinéastes pour donner à sentir ces différents aspects des personnages: construction scénaristique, échelles de plan, jeu des comédiens, usage des costumes...

À propos de *L'île Jaune* en particulier, on pourra également chercher à préciser ce qu'apporte au récit le fait d'avoir donné à Diego un visage explicitement double. Comment ce visage en partie brûlé entre-t-il en résonance avec l'expérience vécue par Ena au cours du film ?



Séquence

Troublante rencontre

[00:00:16 – 00:02:31]

Moment d'exposition d'un décor, des personnages, des prémisses d'une intrigue, la première séquence est aussi programmatique : elle fixe une ligne d'horizon sous laquelle sera reçu l'ensemble du film, tant en termes dramaturgiques qu'en termes esthétiques.

Suite au générique d'ouverture, la première séquence de *L'Île Jaune* met en scène la rencontre d'Ena et de Loïc. Aussi furtif soit-il, ce point de départ n'en constitue pas moins un point de bascule pour la jeune fille : cette rencontre va soudain éclairer d'un jour nouveau les vacances qu'elle est en train de passer au bord de la mer avec ses parents.

● Envoûtement

La première image de *L'Île Jaune* est celle d'un saisissement : celui produit par la vue d'anguilles déposées au fond d'un tonneau [1]. La symétrie du plan et, telle une cible, ses cercles concentriques, sa durée, sa plongée totale, la lente respiration des poissons, tout ici concourt à traduire la fascination que la découverte des animaux provoque chez Ena [2]. Cette suspension du temps est renforcée par le scintillement de la lumière à la surface de l'eau et le mouvement de la vedette en arrière-plan. Mais la trajectoire bientôt parabolique du bateau et son vrombissement croissant semblent, tel un boomerang, venir saisir la jeune fille et l'attirer vers le hors champ, d'où surgit soudain ce « *Viens !* » qui cristallise l'attraction, l'attirance, qui se lisent visiblement dans l'intensité du regard du personnage.

L'interpellation est redoublée dans le contrechamp qui suit. C'est un jeune homme qui lui propose de s'approcher, un jeune ouvrier, si l'on en croit les éléments qui l'environnent : pelle, bétonnière, palettes de bois [3]. On distingue à sa droite le tonneau d'où a été extraite l'anguille du premier plan. Furtivement, on note également que ses mains sont maculées de sang et que le marcel qu'il porte est orné d'un requin blanc du type *Les Dents de la mer*. Quelque chose de mortifère plane dans l'air. En revenant sur la jeune fille [4], le cadre s'élargit légèrement. Le changement d'échelle vient subrepticement déconstruire l'impression première du spectateur : la distance qui sépare les deux personnages est plus importante que ne le laissait présager le raccord entre les plans [2] et [3]. Le regard fasciné de la jeune fille ne pouvait pas être attiré par les poissons surnageant au fond du tonneau. Autre chose est nécessairement en train de se jouer...

● Ébranlement intérieur

Découvrant Ena en pied, on ne peut qu'être saisi par les différences qui séparent les deux personnages. Ses mouvements craintifs et précautionneux, son collier en or, sa petite robe d'été l'associent à un univers bourgeois, mais quelque chose en elle reste difficile à situer. Est-ce l'asymétrie de son décolleté qui en est le signe ? Toujours est-il qu'Ena est visiblement entre deux âges. Plus tout à fait une enfant, pas encore une adolescente. Face à elle, tout sourire, Loïc déclare avec fierté arracher la peau des poissons [5]. Contrastant avec la délicatesse d'Ena, il dégage quelque chose d'abrupt. Bras tendus vers la jeune fille, mains ensanglantées enserrant une anguille frétilante qui s'échappe bientôt, émane également de lui une forme de sensualité brute. On mesure la différence de taille et d'âge existant entre les deux personnages lorsque le jeune homme se lève pour attraper une pelle [6]. La violence du coup qu'il porte

soudain à l'anguille échappée est redoublée par la frontalité du plan [7] qui l'associe discrètement à une vision subjective d'Ena. L'expression de dégoût mâtinée de crainte qu'elle laisse paraître face à la scène [8] ne semble pas se dissiper dans l'offrande qui lui est faite. Genou à terre, c'est de fait dans la posture d'un insolite chevalier servant ayant vaincu le monstre que Loïc présente l'animal mort à Ena [9]. Cette étrange oblation semble être la clé ouvrant formellement les portes de la rencontre. Dans le sillage du don, la discussion s'engage [10]. Loïc se relève et met fin aux vibrations sourdes de la bétonnière qui participaient à l'atmosphère d'envoûtement d'Ena [11]. Le jeune homme, appuyé sur la machine, prend la pose, et profitant du charme qu'il a pleinement conscience d'avoir produit, lance son invitation. Mais Ena sursaute : un coup de klaxon la ramène brusquement sur terre. Dans un rapide panoramique horizontal, l'espace s'ouvre, soustrayant Ena au face-à-face qui l'avait plongée dans un étrange enchantement [12] et mettant un terme à l'entrelacs des champs et contrechamps qui avait participé à nouer intimement, dans le for intérieur de la jeune fille, Eros et Thanatos. Un nœud qui renvoie à celui que les anguilles semblaient former dans le premier plan (et au milieu duquel venait s'inscrire le titre du film) et que la suite du récit s'emploiera à explorer à travers la rencontre de Diego.

● Sortir du cadre

Depuis la voiture qui ramène Ena à la maison, la silhouette de Loïc s'éloigne puis disparaît [13]. Dernier instant d'une rencontre que la jeune fille va totalement sublimer et qui deviendra le moteur de son action, sa raison d'être, pour les vacances tout au moins. Il faut de fait mettre cette silhouette perdue au milieu d'un terrain vague au bord de l'eau, sans charme aucun, en regard de ce qu'Ena avouera avoir vécu lorsqu'elle se confiera à Diego. « *Je suis tombée amoureuse. Il est beau, il est grand. C'est un pêcheur, mais on se connaît pas trop, en fait* » : face aux pauvres oripeaux dans lesquels se drape le réel, la singularité d'un point de vue, celui d'une jeune fille qui découvre en elle un désir naissant, une sensualité qui s'éveille. On retrouve cette disjonction derrière le sourire rêveur d'Ena caressant telle une poupée son poisson mort. S'y devine l'intensité du moment partagé, dont le souvenir flottant se trouve magnifié par la lumière rasante du jour finissant [14].

Cette dissociation se rejoue sur un deuxième plan dans l'espace de la voiture. Au champ-contrechamp magnétique (vécu comme tel en tout cas) avec Loïc s'oppose celui d'Ena et de ses parents. Ici, plus rien ne circule qu'une forme d'indifférence manifeste. Ne devinant pas ce que la demande d'Ena de revenir au port le dimanche suivant recèle, la mère ne prend même pas la peine de se retourner pour lui répondre. Elle lui objecte un prosaïque « *d'ailleurs y a plein d'algues* » [15] qui tranche singulièrement avec le regard de sa fille qui ne semble pas, elle, rebutée par l'épaisse matérialité du monde. Que sa mère ne lui présente son visage que pour se saisir du poisson et le jeter dehors [17] (il est important de noter que c'est d'ailleurs la seule et unique fois du film que le spectateur la verra) ne viendra que renforcer le mouvement vers l'extérieur esquissé par Ena, d'abord pour évacuer l'odeur indésirable [16], puis pour suivre du regard l'animal expulsé [18]. Ce geste ne sera que le coup d'envoi d'un voyage qui mènera la jeune fille loin du cercle familial et la poussera à explorer à sa manière l'étrange attirance reliant la belle et la bête.

Motif

Faire corps

Explorant au travers de ses personnages de multiples dimensions de l'incarnation, *Lumineuses* invite à une réflexion sur ce qu'il en est d'avoir un corps.»

● Des corps au féminin pluriel

Lumineuses propose une vaste galerie de portraits au féminin. Des manières d'être femme, ou de se découvrir telle, dans le monde d'aujourd'hui. Face à diverses figures masculines, évidemment ; face aussi au regard des autres en général (et dans lequel vient se cristalliser des questions culturelles forgées dans le moule de sociétés patriarcales) [cf. *Mise en scène*, p. 10]. Les questions que soulèvent les personnages du programme ne se cantonnent pourtant pas qu'au genre et aux relations féminin-masculin. Car au-delà d'être des femmes, ce sont également, Zohra exceptée, des personnages d'enfants et de jeunes adolescentes qui sont mis en scène, ouvrant de ce fait à une réflexion sur l'émancipation de ces figures face au monde adulte. Il s'agit cependant bien à chaque fois de femmes faisant face au monde et s'y cherchant concrètement une place, en tant que femme, certes, mais plus largement, en tant qu'individu. Une seule et même question semble se poser à elles : être (en Iran, dans un film, sur une île, sur une plage, au village) ou ne pas être ici. Des récits d'extériorité plus que d'intériorité, des histoires de corps plus que des histoires de cœur.

● Des corps singuliers

Il est à ce propos intéressant de noter que les trois films en prises de vues réelles du programme, ceux pour lesquels se pose donc véritablement la question de l'incarnation des personnages, et non pas seulement celle de sa caractérisation – comme dans le cinéma d'animation – sont fondés sur ce geste : le surgissement d'un corps ouvrant les portes de la fiction et non l'inverse, comme c'est généralement le cas.

C'est bien sûr l'argument même du film d'Abbas Kiarostami. De manière plus secrète, toutefois, il en est de même pour *L'Île Jaune* et *Zohra à la plage*. Pour Catherine Bernstein, c'est en effet également l'apparition d'un corps qui a donné naissance à son film. Celui qu'elle a découvert par hasard sur une photo de famille que lui présentait un jour une amie. La photo d'un enfant sur une plage avec, derrière lui, sa nounou, en soutien-gorge. Zohra (c'était le prénom de la nounou) était apparue ! Ne restait ensuite qu'à filer l'histoire et à trouver le corps correspondant, une femme maghrébine d'une cinquantaine d'années acceptant de se glisser dans la situation, se dévêtir sur une plage et s'allonger dans un lit aux côtés d'un homme qui serait son mari, détail qui n'en est pas un, puisque Catherine Bernstein a dû caster pour l'occasion non pas des femmes, mais des couples ! C'est le fait d'avoir d'abord travaillé quelques années auparavant avec Ena Letourneux sur un premier court métrage, et en voyant par la suite son actrice grandir et sur le point de quitter l'enfance que le personnage d'Ena a pris corps dans l'esprit de Léa Mysius (le prénom partagé par le personnage et son actrice venant d'ailleurs contresigner le modelage de l'une sur la silhouette de l'autre). La singularité d'un corps faisant naître un désir : n'est-ce pas, redoublant ce qui est donc un véritable moteur de création, le cœur dramaturgique de *L'Île Jaune*, Ena troublée face à la présence de Loïc puis à celle de Diego [cf. *séquence*, p. 12] ?





● Des corps exposés

Programme ouvert sur la présence de la nature et notamment sur celle de la mer [cf. *Décor*, p. 8], *Lumineuses* pourrait tout à fait s'inscrire dans la généalogie d'un cinéma ayant usé de l'eau, du soleil et du sable chaud, pour faire de la plage le lieu privilégié d'un éveil des sens et du désir. Celle où l'on croise notamment, pour ce qui est du cinéma français, les films de Jacques Rozier (*Blue Jeans*, *Adieu Philippine*), d'Éric Rohmer (*Le Rayon vert*, *Pauline à la plage*, *Conte d'été*) ou encore ceux, plus récents, d'Abdellatif Kechiche (*La Graine et le Mulet*, *Mektoub My Love: Canto Uno*) ou de Guillaume Brac (*Un monde sans femme*, *À l'abordage*). La plage est de fait le lieu privilégié de l'exposition des corps, un lieu où l'on se montre et où l'on est vu, un lieu propice à la séduction et au badinage. Et s'il s'agit effectivement d'exposition dans *Lumineuses*, voire même de sensualité, la plage ne prend pourtant aucunement ici cette couleur voluptueuse et érotique classiquement explorée. Les corps féminins de *Lumineuses* ne sont jamais de simples écrans de projection d'un regard désirant. Même dans *L'Île Jaune*, qui a pourtant trait à la question, la jeune Ena, dont le film épouse le point de vue, n'est jamais objectivée par le regard d'un tiers. Avec ce corps d'enfant presque adolescent, elle est certes filmée comme pouvant être l'objet d'un désir (pour un personnage) sans en faire pour autant un objet de désir (pour le spectateur). Prenant à rebours le *male gaze* dominant encore la représentation du corps féminin, objet de contemplation esthétique, désirable, (hyper) sexualisé, et le soumettant au statut de simple image (cachée ou exhibée), *Lumineuses* met en scène des corps vivants, en mouvement, en liberté.

● Des corps fragiles

Le programme fait pourtant bien état d'un monde où le corps des femmes est soumis à des pressions sociales et culturelles puissantes. C'est en premier lieu *Beach Flags*, avec ses mariages forcés, ses sports interdits, ses plages réservées aux femmes et soustraites aux regards des hommes. C'est aussi Zohra et son «*C'est pas pour moi*» initial, lorsqu'on lui propose un maillot. Cela se lit également en creux dans les corps des jeunes filles de *No*, qu'il faut pour cela mettre en perspective avec les autres portraits féminins ponctuant le cinéma de l'Iranien Kiarostami – voir par exemple les contraintes qui pèsent sur les femmes croisées dans *Au travers des oliviers* (1994) ou dans *Ten* (2002) –, mais cela est vrai également, bien que plus légèrement, de la fillette d'*Oripeaux*, seul personnage semble-t-il à être tenu à l'écart des affaires du village. C'est dans ce miroir qu'il faut observer l'activité, l'usage du corps – la course pour Vida et Sareh, la voile pour Ena et jusqu'aux stases de Zohra et des jeunes filles de *No*. Si ces personnages féminins semblent parfois être dans un état de latence, les consœurs de Rebecca, à la fin de *No*, Zohra à la plage, ou Ena sur le pont du catamaran de Diego ne s'exhibent pas aux autres, à la caméra ou au spectateur. Elles sont simplement

« Si mon histoire est à des années lumières de celle de Zohra, j'ai très longtemps détesté être en maillot de bain devant d'autres. Ce malaise que Zohra ressent est aussi le mien. Sa découverte de sensations et la découverte d'une certaine libération sont aussi les miennes »

Catherine Bernstein



saisies dans cette découverte et fondamentale d'être vivantes, perméables au monde et riches de possibles prêts à éclore.

Face à une réalité obligeant les personnages à dépasser leurs propres fragilités, par des mises en danger de soi flirtant parfois avec l'irréparable (*L'Île Jaune* ou *Oripeaux*), cette découverte donne finalement lieu à des métamorphoses inscrites à même la chair : corps entre deux âges d'Ena qui ressort de *L'Île Jaune* avec une gravité nouvelle, corps-animal que devient June sous la peau d'un coyote et qui la fait basculer d'un monde à l'autre, corps irradié, mais radieux de Zohra, corps travestis et libérés de Vida et de Sareh à la fin de *Beach Flags*. Des mues qui sont autant de renaissances et ouvrent la voie à une nouvelle manière d'habiter le monde.



Plans

Seules au monde

Lumineuses égraine au cours des cinq films qui le composent des plans qui se répondent les uns les autres, voire se superposent. Dans chaque film, on retrouve ainsi le plan d'une ou de plusieurs silhouettes perdues au milieu d'un paysage immense. Bien que composés de manière identique, dégagent-ils la même signification ?

● **Beach Flags** [00:09:18 – 00:09:26]

Ayant découvert que sa concurrente directe n'allait pas pouvoir participer à la compétition, Vida fait un nouveau cauchemar. Elle apparaît seule dans une petite guérite, perchée au-dessus des flots. Renvoyant à la séquence d'ouverture du film, où le personnage se noyait dans une piscine, le spectateur croit tout d'abord Vida en danger, isolée au large, sous un ciel menaçant. Ce n'est que dans le plan suivant qui détaille Sareh, en habits de mariée, appelant au secours, que l'on comprend véritablement la situation. Alors qu'on croyait Vida en fâcheuse posture, on la découvre en vérité dans un poste de sauvetage, sur la rive. Son incapacité à sauver Sareh – en ne parvenant pas à rejoindre une mer qui s'éloigne à mesure que la jeune fille s'avance – télescope deux aspects du film, où la rivalité se mêle à l'empathie. D'un côté, le paradoxe du *beach flags*, où des nageuses participent à une épreuve de sauvetage sans avoir à entrer dans l'eau et, donc, à se mettre en maillot de bain, ouvrant ainsi la possibilité à de simples coureuses d'y participer. De l'autre, la sensation d'impuissance que ressent l'héroïne face à la situation de sa consœur. Prise dans ces tourments, Vida la nageuse paraît bien fragile sous le ciel chargé et inquiétant de cet Iran qui est le sien.

**« Des sauveteuses qui
ne rentrent pas dans l'eau !
Ça me fait tristement sourire »**

Sarah Saidan



● **No** [00:08:40 – 00:08:58]

Rebecca et ses consœurs ont finalement refusé de devenir actrices, d'incarner un personnage à l'écran et, possiblement, de devenir célèbres. Tournant le dos au cinéma, elles se détournent de la caméra d'Abbas Kiarostami. Les pieds dans l'eau, seules devant la mer, elles font face à l'immensité de l'espace qui est aussi l'immensité d'une vie à laquelle il va leur falloir donner forme. Un inconnu qui semble d'autant plus vaste qu'elles viennent de mettre de côté une « hypothèse cinéma » qui aurait pu être une manière d'accéder à un certain statut, celui d'actrice tout au moins. Mais c'est tout le paradoxe – et la beauté des derniers plans que filme Kiarostami – que de faire du retrait des jeunes filles, retrait d'un hypothétique projet, mais également retrait de leur visage à l'image, une manière d'exister pleinement à l'écran. Car c'est bien à travers leur « non » et leur éloignement soudain qu'elles deviennent précisément de véritables personnages de cinéma, ces « têtes de mules » qui parcourent l'œuvre de Kiarostami et dont la force provient en large partie de l'opiniâtreté dont elles font preuve face aux obstacles de la vie. Au-delà de donner à voir les cheveux en liberté et les sensations marines de jeunes filles en devenir, le réalisateur semble ainsi capter, telle la Vénus de Botticelli émergeant des eaux, la naissance d'un personnage à part entière.



● **L'Île Jaune** [00:21:56 – 00:22:56]

Arrivée sur la plage pour rejoindre Loïc, Ena constate la disparition du catamaran de Diego. Elle accuse d'emblée le jeune homme d'avoir laissé dériver le bateau pour la garder prisonnière et lui lance un «*j'm'en fous, j'rentre à la nage*». Sur une minute entière, un long plan fixe saisit la tentative de fuite d'Ena, qui tourne court, la jeune fille revenant bientôt sur le rivage. La durée du plan donne à sentir le côté absurde de cette bravade : la distance à franchir est bien trop importante. Mais elle est aussi le moment lors duquel se produit insensiblement un second retournement. Le plan large en question est en effet précédé d'un gros plan sur le visage de Diego. La fuite d'Ena nous est ainsi donnée à voir à travers les yeux du garçon qui regarde s'éloigner une jeune fille vis-à-vis de laquelle il nourrit, semble-t-il, des sentiments. Pourtant, lorsqu'Ena retrouve la rive, et alors que le plan se poursuit, Diego a mystérieusement disparu. Tour de passe-passe ou traversée du miroir, ce plan avec Ena change de statut. Du plan subjectif qu'il était, il se métamorphose en un plan impossible : le regard d'un personnage absent, n'ayant visiblement pas pu supporter de voir s'éloigner l'être aimé et laissant derrière lui pour seule et unique trace une vision aveugle en forme de douleur fantôme.



● **Zohra à la plage** [00:06:52 – 00:07:00]

Face à la chaleur écrasante, Zohra vient de décider de retirer ses bas. Pour éviter de tremper sa jupe dans le ressac des vagues, elle fait quelques nœuds à son vêtement. Soudain, le personnage cède la place à un jeune garçon armé d'un appareil photo. Dans son viseur, une ribambelle d'enfants pose, comme sur une photo de classe, et disparaît aussi sec une fois la photo prise, laissant Zohra, en soutien-gorge, seule au milieu d'une plage étrangement vide. Cette désertion d'un lieu, qu'on avait vu bondé dans les plans précédents, renvoie bien évidemment à la sensation d'isolement et de mise à nu que vit soudain le personnage. La largeur du plan qui la protégeait initialement, lui permettant de se perdre dans la masse, l'expose à présent aux yeux de tous. Cette exposition est redoublée par la frontalité du plan qui renvoie dans un premier temps au cadre des photos posées, puis elle est ressentie comme étant celui de l'exhibition – en attestent les mouvements de bras de Zohra.

La soudaineté du plan, qui tranche radicalement avec la scène précédente, et la brusque envolée des enfants renvoient à la brutalité du renversement vécu par Zohra. Alors qu'elle était initialement en position d'observatrice, se tenant en retrait dans des plans qui la saisissaient seule, en gros plans, bien à l'écart des vacanciers, elle se retrouve soudain dans la ligne de mire du regard de tout un chacun. Un moment suspendu, qui est un dernier mouvement de défense, mais qui va pourtant bientôt s'évanouir dans l'insouciance et la joie d'un après-midi d'été.



● **Oripeaux** [00:08:34 – 00:09:07]

À la fin d'*Oripeaux*, June décide de quitter son village et de changer de camp. Cachée sous une peau de coyote, elle affronte le fusil que son père pointe vers elle. Elle s'en saisit et va même jusqu'à retourner l'arme contre son géniteur, sans pour autant en faire usage. L'ordre des choses est soudain inversé : l'enfant affronte l'adulte, la fille tient tête au père, le monde animal se rebelle vis-à-vis du monde des hommes. Ce retournement mène vers une conclusion qui va reprendre l'ouverture du film en l'inversant. L'enjeu du zoom arrière final, laissant le village et ses hommes se perdre dans l'arrière-plan, est double. C'est le mouvement d'adieu de l'héroïne envers une humanité au sein de laquelle elle ne trouve plus sa place. C'est aussi le dernier regard, celui qu'elle ne daigne même pas poser, sur une communauté dont la petitesse (graphique) n'a d'égal que la bassesse (morale) face à un monde vivant dont elle est pourtant une – infime – composante.



Musique

Décrochages

À l'exception notable de *Zohra à la plage*, les différents récits déployés dans *Lumineuses* sont ponctués de moments musicaux. Mais si, au sein d'un film, l'usage de la musique peut relever d'une multitude de fonctions dramaturgiques, quels rôles joue-t-il précisément au sein du programme ?

● Territoires sonores

Si les cinq films de *Lumineuses* sont des productions françaises, il est intéressant de constater que parmi eux, seuls ceux se déroulant en terre étrangère – *Beach Flags*, *Oripeaux* et *No* – ont fait l'objet de la création d'une musique originale. Au-delà d'un simple hasard de production, il s'agit pour ces films d'inscrire leur récit dans un territoire particulier au travers de la musique. C'est particulièrement vrai pour *Beach Flags* et *Oripeaux*, qui font de l'espace et de ses frontières un véritable enjeu dramaturgique. Et c'est ainsi qu'il est fait usage de rythmiques et d'instruments traditionnels tels que le daf et le kamânche, issus de la tradition persane, pour *Beach Flags*, ou bien encore du violon, du banjo et de la guitare dans un arrangement d'inspiration cajun – cette musique née dans les communautés isolées acadiennes d'Amérique du nord – pour inscrire *Oripeaux* dans un territoire autarcique et très proche de la nature sauvage. Il s'agit à chaque fois, le temps du film, de rendre sensible aux spectateurs un décrochage territorial, celui d'un pays autre, réel ou imaginaire, au sein duquel va se dérouler la fiction, de lui donner une couleur charriant non seulement un imaginaire, mais également des problématiques particulières.

● Parenthèses subjectives

De manière plus ponctuelle, la musique peut également désigner des moments où le récit se focalise sur un territoire particulier, celui par exemple d'un personnage soudain mis en relief au sein de l'économie générale du film. Dans *Oripeaux*, par exemple, les moments où la fillette se détache du village et agit de manière indépendante sont ainsi accompagnés par un oud, instrument à cordes que l'on peut évidemment associer aux autres cordes de l'orchestration du film, mais dont la sonorité orientale dénote directement une singularité face aux autres instruments. Dans cette même perspective, la musique

se fait entendre dans *Beach Flags* pendant les courses sur la plage, séquences conçues en plan subjectif. On pense également à l'*Aria n° 35* d'Antonio Caldara associé au personnage de Diego dans *L'Île Jaune*, dont les voix cristallines viennent donner une dimension nouvelle – une fragilité – au mutisme du jeune garçon. La présence musicale joue un rôle similaire dans *No*. Suite à l'échange verbal avec la supposée directrice de casting et au refus définitif de Rebecca, la musique vient prendre la place de la parole. Elle crée une bulle, un cocon, autour des jeunes filles filmées, signant ce à quoi le « non » de Rebecca, qui est aussi celui du titre, semble avoir donné naissance : des personnes autonomes, détentrices d'une voix, d'une volonté et d'un espace propres.

Prolongeant cette dimension subjective, l'apparition musicale signe enfin un dernier décrochage : celui du passage d'un régime d'images à un autre, d'une réalité à une autre. Il en est ainsi des visions aquatiques qui peuplent les nuits de Vida dans *Beach Flags*. Moins classiquement, il en va de même avec la séquence de la fête de *L'Île Jaune*, rythmée par le *Marcia Baila* des Rita Mitsouko. La lumière, très artificielle, donne à la scène une dimension onirique et les paroles de la chanson (« *Quel est donc ce froid que l'on sent en toi ? Mais c'est la mort qui t'a assassinée, Marcia* ») qui nimbe l'action prennent une dimension programmatique, faisant se télescoper vision et prévision. Plutôt que de se contenter de souligner ou de traduire l'émotion d'une scène, la musique dans *Lumineuses* en vient ainsi, à chaque fois qu'elle retentit, à ouvrir le tissu de la fiction à une altérité, celle d'un autre personnage, d'une autre culture, d'un autre film, celle d'un autre regard.





Les 400 Coups de François Truffaut, 1959 © Cocinor

Après la projection

Points de suspension

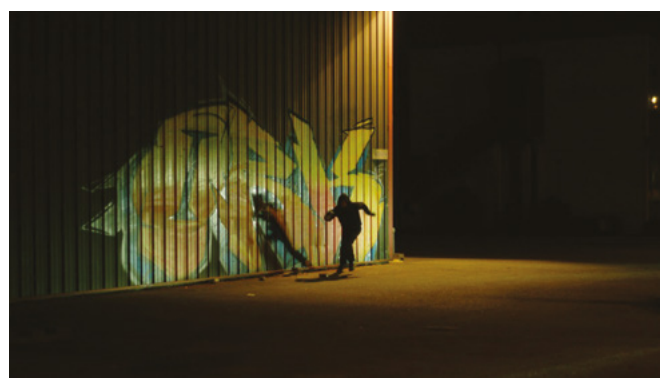
Comment se terminent les films ? Si certains apportent une conclusion claire à leur récit, d'autres semblent ouvrir sur de nouveaux horizons, laissant leurs personnages – et le spectateur – comme en suspens.

● Une béance

Chacun à leur manière, les films du programme se terminent sur des aboutissements qui sont aussi des ouvertures, des silences prolongés parfois chargés d'ambiguïté. La chose peut évidemment dérouter un spectateur habitué à pouvoir considérer le film, une fois la projection terminée, comme un objet clos sur lui-même, où chaque question posée par le récit viendrait naturellement y trouver sa réponse. *Lumineuses* peut en cela être mis en relation avec d'autres films du catalogue *Collège au cinéma*, tels que *Les 400 Coups* de François Truffaut (1959) ou *Vandal* d'Héliel Cisterne (2013). Ces œuvres semblent laisser le spectateur face à une béance qui peut parfois avoir un goût d'inachèvement. Face à ce qui semble être des points de suspension, on peut être tenté de combler le manque, d'imaginer par exemple la suite de l'histoire. L'exercice permet notamment d'explicitier les diverses significations sur lesquelles peut ouvrir un récit et les différents points de vue qu'il est possible d'adopter vis-à-vis de l'œuvre, renvoyant chaque spectateur à lui-même.

● Une invitation

Loin d'être le stigmate d'un récit que l'on n'a pas su conclure, il convient pourtant de considérer ces fins ouvertes comme procédant d'un véritable choix, et de revenir sur le parcours orchestré par chaque film. À quoi pensent les jeunes filles qui se promènent sur la plage à la fin de *No* ? La Ena qui prend place dans le bateau qui les ramène sur terre, Diego et elle, est-elle la même que celle qui rencontrait par hasard un jeune pêcheur ? Que s'est-il passé pour elle lors de cette visite de l'île qui donne son titre au film ? Que lit-on dans le regard final qu'elle lance sur le jeune homme, entouré par les bras de sa mère, celle-là même que les jeunes fille du club de voile, sous la douche, disaient être morte ? Loin de n'être que de simples sujets de conversation à la suite de la projection de *Lumineuses*, les réponses – nécessairement multiples – apportées à ces questions suspendues constituent pour chaque spectateur la possibilité de se constituer, à l'image des héroïnes du programme, en véritable individu disposant d'un point de vue singulier.



Vandal d'Héliel Cisterne, 2013 © Pyramide Distributions

● Chansons de fin

Alors que le film vient de se terminer, il est fréquent d'entendre, à l'apparition du générique de fin, une chanson. Si elle peut être un simple habillage permettant de suivre la liste des artistes et techniciens ayant participé à la création du film, elle donne aussi parfois un éclairage sur le récit qui s'achève.

L'Île Jaune se conclut ainsi sur *The Cold Song*, un air d'opéra composé par Henry Purcell louant le pouvoir de l'amour de dégelier les cœurs. Avoir opté pour l'interprétation du morceau qu'en a donné le chanteur allemand Klaus Nomi ne tient évidemment pas du hasard. C'est en effet le même choix qu'avait fait Maurice Pialat dans *À nos amours* en 1983. Il contribue à faire d'Ena une lointaine cousine de la Suzanne de Pialat et à affirmer, dans le même temps, une filiation cinématographique.

Oripeaux se conclut quant à lui sur un chant d'inspiration cajun, interprété dans une langue inventée pour l'occasion. Si l'on ne comprend pas exactement le sens des paroles, le chœur de voix semble revenir sur l'expérience que les personnages masculins viennent de vivre. Sa tonalité mélancolique renforce l'idée d'isolement sur laquelle nous laisse le dernier plan du film [cf. Plans, p. 16].

Dans cette perspective, on pourra inviter les élèves à proposer des chansons de fin pour chacun des films, choisies en fonction de leurs affinités musicales et surtout de leur résonance, que ce soit en termes de paroles, d'arrangements ou d'instrumentation, avec la signification que les films revêtent pour eux.

Ouverture

Le cinéma au féminin

Cinq portraits au féminin dépeints par trois réalisateurs et quatre réalisatrices. Si *Lumineuses* fait la part belle aux femmes, cela n'a rien d'une évidence dans un cinéma que François Truffaut avait jadis décrit comme étant l'art de «faire faire de jolies choses à de jolies femmes», sous le regard des hommes et pour leur plaisir, cela va sans dire.

● Un passé à interroger, un futur à modeler

À consulter les livres d'histoire du cinéma, celui-ci semble essentiellement une affaire d'hommes. Il n'est qu'à faire défiler la liste des récompenses décernées depuis que le cinéma existe lors des grands-messes cinématographiques pour en prendre la mesure. Seulement deux femmes cinéastes ont reçu la Palme d'Or, Jane Campion, en 1993 pour *La Leçon de piano* et plus récemment Julia Ducournau avec *Titane* en 2021. Le cinéma a pourtant également été une histoire de femmes, et ce depuis ses débuts, et pas seulement aux quelques postes à forte coloration féminine : scripte, montage, costume, maquillage. Des réalisatrices, scénaristes, productrices en nombre ont œuvré depuis la naissance du cinématographe, connaissant parfois une gloire passagère, mais que l'histoire du cinéma, telle qu'elle a été écrite, a participé à occulter ensuite.

C'est dans le sillage de l'affaire Weinstein qui éclate en octobre 2017 et qui sert de caisse de résonance au mouvement #MeToo, que le collectif 50/50 est créé en février 2018. Le collectif vise essentiellement à souligner les inégalités passées et présentes afin de promouvoir l'égalité des femmes et des hommes et la diversité dans le cinéma et l'audiovisuel français. Le collectif, qui réunit aujourd'hui plus de 1 500 personnalités du monde du cinéma, avance dans sa première déclaration : «*Nous pensons que la parité réduit les rapports de force. Nous pensons que la diversité change en profondeur les représentations. Nous pensons qu'il faut saisir cette opportunité de travailler à l'égalité et la diversité parce que nous avons la certitude qu'ouvrir le champ du pouvoir favorisera en profondeur le renouvellement de la création.*»

● Derrière et devant la caméra

Dans sa première étude publiée en 2018, le collectif note que moins d'un film sur quatre est réalisé par une femme. Le rapport baisse encore si l'on ne s'intéresse qu'aux seules grosses productions, où l'on ne retrouve plus que 20 % de femmes aux commandes. La dernière étude Cinégalité, publiée par le collectif en décembre 2021, montre une légère inflexion. En 2019, 25,9 % des films français étaient réalisés ou coréalisés par des femmes. La partition monte à 40 % lorsqu'on s'intéresse aux seuls premiers films, soit la proportion la plus élevée de la décennie (elle était de 27 % en 2010). Une dynamique semble être lancée, mais du chemin reste à parcourir. En menant la bataille des chiffres, le collectif cherche à rendre évident le manque de parité à tous les échelons de l'industrie cinématographique. L'enjeu est double. Permettre aux femmes d'accéder aux postes à responsabilités et à des salaires équivalents à ceux des hommes, évidemment, mais également, depuis ces postes, contribuer à transformer les représentations qui modèlent l'inconscient collectif et participent à la répétition des assignations sociales et culturelles liées aux genres. Soutenue activement par le CNC, la démarche essaime jusque dans les dispositifs scolaires tels que *Collège au cinéma*. La constitution du programme *Lumineuses*, qui a été pensée dans cette perspective, en est la preuve éclatante !

« Je me suis interrogée sur les motivations de ces femmes qui ne pourront jamais dépasser le stade de la compétition nationale »

Sarah Saidan

● Identification

Suivre un film porté par un regard féminin (qu'il s'agisse de celui du personnage ou de la réalisatrice) plutôt que par un regard masculin change-t-il la réception de l'œuvre ? Est-ce la même chose de s'identifier à un personnage d'homme ou de femme ? En élargissant le champ à l'ensemble des possibles (en termes d'âge, d'origines culturelles et sociales, d'orientation sexuelle...), on pourra réfléchir avec les élèves à l'issue de la projection du programme à la notion d'identification. Est-il important de pouvoir se reconnaître à l'image ? Se reconnaît-on nécessairement dans le personnage qui nous est le plus proche en termes d'âge, de sexe, d'origine ? Qu'y a-t-il en jeu dans le fait de partager, le temps d'un film, le point de vue d'un autre que soi ?

FILMOGRAPHIE

Pour revoir les films

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

BIBLIOGRAPHIE

Sur le court métrage

- Jacky Evrard et Jacques Kermabon (dir.), *Une encyclopédie du court métrage français*, Yellow Now, 2004.
- Jacky Evrard et Claire Vasse (dir.), *Cent pour cent court : cent films pour cent ans de cinéma français*, Côté court, 1995.
- Thierry Méranger, *Le Court Métrage*, Cahiers du cinéma et SCÉRÉN-CNDP, 2007.

Autour du cinéma au féminin

- Iris Brey, *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran*, Éditions de l'Olivier, 2020.
- Véronique Le Bris, *100 grands films de réalisatrices*, Arte éditions/Gründ, 2021.
- « Une histoire des réalisatrices », *Cahiers du cinéma* n° 757, juillet-août 2019.

SITES INTERNET

- Bartłomiej Woźnica, *Une histoire du court métrage français*, une frise chronologique pour le site Upopi :
↳ <https://upopi.ciclic.fr/apprendre/l-histoire-des-images/histoire-du-court-metrage-francais>

Autour des films et des cinéastes du programme

BEACH FLAGS

- Blog de la réalisatrice Sarah Saidan :
↳ <http://sarah-saidan.blogspot.com>

- Un minisite autour du film édité par l'association Sauve qui peut le court métrage :
↳ <https://clermont-filmfest.org/tag/sauve-qui-peut-le-court-metrage>

- Page dédiée au film sur le blog du studio Folimage :
↳ https://www.folimage.fr/fr/blog/beach-flags_59.4.htm

- Entretien avec Yan Volsy, compositeur de la musique du film :
↳ <https://vimeo.com/374357925>

NO

- Alain Bergala, *Abbas Kiarostami*, Les Cahiers du cinéma et SCÉRÉN-CNDP, 2004.

- Alain Bergala, article « Kiarostami en boucle » autour de la genèse du film, revue *Optical Sound* n° 8 :
↳ <https://optical-sound.com/wp/produit/opticalsound-la-revue-8>

ZOHRA À LA PLAGE

- Dossier pédagogique autour du film :
↳ <https://transmettrelecinema.com/film/lumineuses/zohra-a-la-plage/#pistes-de-travail>

ORISPEAUX

- Entretiens avec les réalisateurs Sonia Gerbeaud et Mathias de Panafieu :
↳ <https://vimeo.com/127648613>
↳ <http://www.grand-ecart.fr/portraits/festival-international-film-aubagne-oripeaux-interview-sonia-gerbeaud-mathias-panafieu-2015>

CNC

- Sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée, retrouvez les dossiers pédagogiques *Collège au cinéma* :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre
- Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos

NOUVEAUX MONDES

Lumineuses, ce sont cinq courts métrages rassemblés en un programme et mêlant différents gestes de cinéma – fiction, documentaire, animation – différentes langues, différentes époques. Mais c'est aussi et surtout un féminin pluriel qui caractérise Vida, Rebecca, Ena, Zohra, June, les cinq personnages dont nous allons suivre les parcours.

Cinq figures de femmes qui vont être confrontées à des situations critiques qu'il leur faudra déjouer et au travers desquelles elles seront amenées à se réinventer et à s'affirmer. *Lumineuses*, un programme autour de l'émancipation pour interroger la place des femmes dans la société, celle des enfants et des adolescent·e·s face aux adultes et, plus largement, celle des hommes et des femmes au sein du monde fragile qui est le nôtre. Un programme pour questionner les représentations et les images qui nous habitent, soit, sans nul doute, ce que peuvent offrir de plus précieux les lumières du cinéma.