

D'ICI ET  
D'AILLEURS

COLLÈGE  
AU CINÉMA

5 courts métrages documentaires

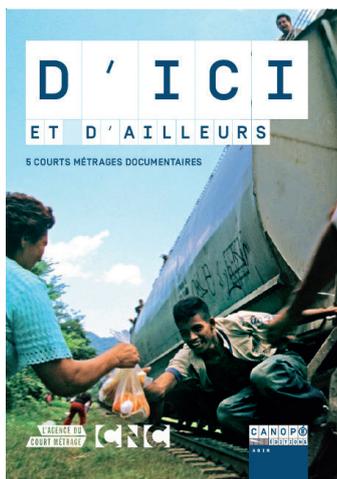


L'AGENCE DU  
COURT MÉTRAGE

CNC

CANOPÉ  
ÉDITIONS

AGIR



Ce dossier pédagogique est édité par Réseau Canopé, en partenariat avec L'Agence du court métrage et le Centre national du cinéma et de l'image animée, en accompagnement du DVD *D'ici et d'ailleurs - 5 courts métrages documentaires*, disponible sur [www.reseau-canope.fr](http://www.reseau-canope.fr) et dans les Ateliers Canopé. Il est complémentaire du dossier édité dans le cadre du dispositif « Collège au cinéma », disponible sur [www.transmettrelecinema.com/film/courts-metrages-dici-dailleurs/](http://www.transmettrelecinema.com/film/courts-metrages-dici-dailleurs/)

**Cycle et niveaux : cycle 4, 5<sup>e</sup>-4<sup>e</sup>**

## LES FILMS

*Madagascar, carnet de voyage*

Bastien Dubois, France, 2009, 12 min

*Quand passe le train*

Jérémie Reichenbach, France, 2013, 30 min

*Irinka et Sandrinka*

Sandrine Stoïanov, France, 2007, 17 min

*Kwa Heri Mandima*

Robert-Jan Lacombe, Suisse, 2010, 11 min

*Lisboa Orchestra*

Guillaume Delaperrière, France, 2012, 12 min

### Directeur de publication

Jean-Marie Panazol

### Directrice de l'édition transmédia

Stéphanie Laforge

### Directeur artistique

Samuel Baluret

### Référent pédagogique

Steven Cudby

### Chargé de mission cinéma

Éric Rostand

### Auteurs du dossier

Juliette Hasbrouck

### Chargée de suivi éditorial

Nathalie Bidart

### Iconographe

Adeline Riou

### Mise en pages

Michaël Barbay

### Conception graphique

DES SIGNES studio Muchir et Desclouds

### Partenariats

#### L'Agence du court métrage

Cécile Horreau

#### Centre national du cinéma

#### et de l'image animée

Marie-Sophie Decout

### Illustration de couverture :

*Quand passe le train,*

Jérémie Reichenbach, Quilombo Films.

© Réseau Canopé, 2018

[www.reseau-canope.fr](http://www.reseau-canope.fr)

---

# Sommaire

---

---

4	<b>Axe 1. Identifier et comprendre le genre documentaire</b> Problématique de la séquence : comment les réalisateurs exploitent-ils le genre documentaire pour rendre compte de l'Ailleurs ?
4	Séance 1. Le genre documentaire
5	Séance 2. Quand les sons font sens
7	Séance 3. La représentation de soi
9	Séance 4. Le cinéma d'animation

---

10	<b>Axe 2. Explorer la pluralité de sens du mot « voyage »</b> Problématique de la séquence : comment les réalisateurs déclinent-ils et dépassent-ils le thème du voyage ?
10	Séance 1. L'Ailleurs, une abondance de sensations
11	Séance 2. Le voyage ou la quête des origines
14	Séance 3. <i>Quand passe le train</i> , un voyage cinématographique
17	Séance 4. Blaise Cendrars, un écrivain « du monde entier au cœur du monde »

---

18	<b>Bibliographie</b>
18	Liens utiles

# Axe 1. Identifier et comprendre le genre documentaire

## SÉANCE 1. LE GENRE DOCUMENTAIRE

Notions abordées : le genre documentaire et ses sous-genres.

### Objectifs

- Définir le genre documentaire.
- Découvrir la typologie du film documentaire, ses sous-genres.
- Enrichir sa culture cinématographique : faire des liens entre les films.

**Supports** : les cinq films du programme « D'ici et d'ailleurs » ; extraits ou bandes-annonces d'autres films documentaires.

### ORGANISATION DE LA SÉANCE

#### 1. Définir le genre documentaire

D'après le *Petit Robert*, le film documentaire est un « film didactique présentant des documents authentiques, non élaborés pour l'occasion » et, selon l'historien du cinéma Vincent Pinel <sup>1</sup>, « son but est de documenter le spectateur à partir de matériaux issus de la réalité ou d'archives ».

À l'origine, les cinq films de la sélection « D'ici et d'ailleurs » correspondent à ces définitions. Tous s'inspirent d'une expérience réelle : les femmes de *Quand passe le train* ne jouent pas, les vies filmées ainsi que les décors correspondent à leur réalité ; de même, *Lisboa Orchestra* donne à voir des Lisboètes dans leurs activités quotidiennes et réelles. Les auteurs de *Kwa Heri Mandima* et *Madagascar, carnet de voyage* puisent leurs sources dans des événements qu'ils ont vécus et qui se trouvent désormais éloignés d'eux, que ce soit dans le temps (*Kwa Heri Mandima*), ou dans l'espace (*Madagascar*). Enfin *Irinka* et *Sandrinka* croise histoires personnelles et histoire collective.

Néanmoins, ces films interrogent la frontière entre documentaire et fiction. À aucun moment ces matériaux ne sont rendus de manière abrupte. Les choix de mises en forme (*Madagascar*, *Irinka* et *Sandrinka* – ce dernier s'apparentant au conte, genre de la fiction par excellence), de cadrages (*Quand passe le train*), de montages sonores et visuels (*Lisboa Orchestra*) ou de mises en son (*la voix off* de *Kwa Heri Mandima*) sont autant de preuves que le genre documentaire ne fait pas l'économie d'une relecture, d'une transformation. Le réel en sort métamorphosé par la subjectivité de ses protagonistes (*Irinka* et *Sandrinka*), fantasmé (*Madagascar*) ou réenchânté (*Lisboa Orchestra*). Quoi qu'il en soit, aucun de ces documentaires ne peut se targuer de rendre le réel tel qu'il est vraiment, de manière directe (le « cinéma direct », représenté notamment par le Britannique Richard Leacock, a existé dans les années 1960, et se voulait le moins interventionniste possible). Le réalisateur s'impose ainsi comme un demiurge qui, à partir d'un matériau brut, le retravaille et le réinvente.

<sup>1</sup> Pinel V., *Genres et mouvements au cinéma*, Larousse, 2006 [dern. éd. 2017].

## 2. Identifier les sous-genres du documentaire

Diffuser aux élèves des extraits (ou la bande-annonce) des films documentaires mentionnés dans la première colonne. Réfléchir et remplir ensuite le reste du tableau.

VOICI D'AUTRES DOCUMENTAIRES :	QUEL SEMBLE ÊTRE LE BUT DE CE DOCUMENTAIRE ?	QUEL NOM DONNER À CE SOUS-GENRE DOCUMENTAIRE ?	AUQUEL DE NOS CINQ FILMS CE SOUS-GENRE FAIT-IL RÉFÉRENCE ?
<i>Berlin, symphonie d'une grande ville</i> , Walter Ruttmann, 1927	Portrait d'une ville du matin au soir, afin d'en montrer le rythme, le mouvement quotidien.	La symphonie urbaine	<i>Lisboa Orchestra</i>
<i>Nuit et Brouillard</i> , Alain Resnais, 1956	Expliquer, enquêter sur un événement historique collectif.	Le documentaire historique	<i>Irinka et Sandrinka</i>
<i>Les Dockers de Liverpool</i> , Ken Loach, 1997	Témoigner du parcours, du combat d'un groupe de personnes face à une entreprise, un gouvernement ou un phénomène de société.	Le documentaire social	<i>Quand passe le train</i>
<i>Le Sel de la Terre</i> , Wim Wenders, Juliano Ribeiro Salgado, 2014	Rendre compte d'un voyage, d'une aventure dans un pays étranger.	Le film de voyage	<i>Madagascar, carnet de voyage</i>
<i>Carré 35</i> , Éric Caravaca, 2017	Expliquer, enquêter sur un événement historique personnel.	Le documentaire autobiographique	<i>Kwa Heri Mandima</i>

### Bilan

En t'aidant de la définition et du tableau de classification, réponds aux questions suivantes :

- À quel genre cinématographique appartiennent ces courts-métrages ?
- Quels sont leurs points communs ? Quelles sont leurs différences ?



*Lisboa Orchestra*, Guillaume Delaperrière

## SÉANCE 2. QUAND LES SONS FONT SENS

### Notions abordées :

les différentes catégories de sons ; les types de son (selon la taxinomie de Michel Chion).

### Objectifs

- Classer les différents types de son.
- Identifier le son d'un film en fonction de sa source.
- Comprendre comment la mise en valeur d'un son participe au sens du film.
- Comprendre comment le son construit le rythme du film *Lisboa Orchestra*.

**Support :** *Lisboa Orchestra*, de Guillaume Delaperrière, en entier.

### ORGANISATION DE LA SÉANCE

Visionner le film et répondre au fur et à mesure au questionnaire ci-dessous.

#### Du début à 03:02

**1.** À quel moment de la journée le film démarre-t-il ? À quoi le comprends-tu ?

Le film démarre par des plans assez longs, au petit matin, comme en témoignent l'obscurité des rues désertes et le jour qui se lève sur la ville. Le film s'ouvre sur la « mise en route » d'activités professionnelles matinales, au sens propre comme au sens figuré (avec les moyens de transport : voitures, bateaux, tramways).

**2.** Quels types de sons distingues-tu ?

Paroles : gens qui parlent, joueur de dominos qui compte.

Sons d'ambiance : cloches, oiseaux, voitures, tramway, manivelle, roue de vélo, grincements du bateau, pièces qui tombent, ballon qui tape, machine, dominos sur la table.

Musique : flûte du rémouleur, chanson à la radio.

**3.** Où se situe la source de ces sons ?

Dans le champ. Ce que l'on entend correspond à ce que l'on voit, ce sont donc des « sons *in* ». Quelques sons « hors-champ », comme des paroles ou le son des voitures, au début.

#### De 03:03 à 04:56

**4.** À partir de 03:08, d'où proviennent les sons que l'on entend ?

Au son de la machine que l'on voit (son *in*) se greffent les sons déjà entendus du mendiant tapant sur sa boîte et de la manivelle du tramway et qui appartiennent à d'autres plans du film. Les sons *in* sont réutilisés et transformés en sons *off*.

**5.** En quoi le film fait-il désormais écho à son titre ?

Des sons multiples se rencontrent, se superposent et s'enchevêtrent. Certains donnent le rythme, comme le ballon, à la manière d'un métronome, ou ce joueur qui compte les dominos sur le même rythme ; d'autres restent en arrière-plan (machine, batterie), quand d'autres encore semblent mis en valeur (fado, cloche). Maintenant que tout le monde s'est réveillé, « accordé », et qu'il a trouvé sa place, le chef d'orchestre qu'est le réalisateur peut commencer sa partition, et tous les instruments du film jouent ensemble.

#### De 04:57 à 06:46

**6.** À quoi sert le « plan d'ensemble » sur Lisbonne ?

Le plan d'ensemble semble avoir deux fonctions : il est un point d'ancrage, nous rappelant le lieu de l'action, la capitale portugaise ; mais il est également le maître du temps. Il rythme le film en nous rappelant que le temps tourne, comme un retour sur l'horloge. La luminosité du plan nous renseigne sur le moment de la journée, comme une variation sur le même thème, à la manière du peintre impressionniste Claude Monet.

7. De nouveaux Lisboètes sont filmés. Liste leurs activités et distingue deux catégories.

On peut distinguer d'une part, des travailleurs manuels (ponceur, maçon, transporteur) et de l'autre, des musiciens.

8. Liste tous les instruments ou types de musique qui sont visibles et utilisés dans ce film ? En quoi sont-ils différents ?

Orgue, batterie, flûte, fado, rappeur, cistre du fado, DJ. Les instruments appartiennent à différentes familles : percussions, claviers ou instruments à vent. Le fado est ancré dans la culture traditionnelle, quand rappeur et DJ émergent de tendances musicales plus récentes.

9. Que veut faire le réalisateur avec ces différences ? Comment utilise-t-il les sons pour faire le lien entre eux ?

A priori, les Lisboètes que l'on voit appartiennent à des univers différents. Leur grand point commun est qu'ils sont tous dans un processus de construction, de création. Chacun à leur manière, ils concourent au patchwork, à la partition sonore de la ville et du film. De même, dans le choix des ambiances musicales – entre musiques traditionnelles et techniques modernes –, on observe un grand éclectisme. Le chef d'orchestre qu'est le réalisateur parvient cependant à les faire tous entendre. Il parvient ainsi à accorder, par la bande-son, des ambiances, des activités, des âges très différents, qui finissent par ne plus faire qu'un. Le métissage sonore reflète celui de la ville de Lisbonne et crée une symphonie cinématographique.

#### **De 06:47 à 07:24**

10. Comment le réalisateur marque-t-il une pause : au niveau des sons ? au niveau du rythme des plans ?

On revient à des plans de la ville avec des sons *in* : contre-plongée sur le pont, panneau d'affichage vu de dos. Chaque plan s'appauvrit alors en intensité de son, relâchant la tension sonore. Les plans fixes sur les skateurs sont répétés en boucle avec leurs sons *in* [jusqu'à 06:59], mais également des sons *off* : la boîte en métal du mendiant et l'homme du bâtiment qui crie. Comme si le réalisateur-compositeur écrivait un nouveau couplet, en prenant soin de garder le même leitmotiv.

#### **De 07:25 à la fin**

11. Quels plans retrouve-t-on ? Qu'est-ce qui a changé dans ces plans ?

On retrouve le lieu où les enfants jouaient au foot et les personnes âgées aux dominos. Même envie de jouer, de partager, même nombre de joueurs, seuls leurs âges les distinguent. Néanmoins, ces décors urbains sont désormais vides. Le temps passe, ces Lisboètes, aux âges extrêmes, cèdent la place à une autre tranche d'âge qui garde la même envie de s'amuser sous des formes différentes. Finalement, tous ces gens se ressemblent et cohabitent, à l'image des sons du film.

12. Combien de temps dure le film ? Sur quelle durée se déroule-t-il ?

Le film dure 12 minutes. Le temps représenté, reconstitué, est celui d'une journée, à en croire le retour du plan d'ensemble sur Lisbonne qui ouvre et clôt le film. Le documentaire représente le réel mais ne peut se passer de composer son film par des choix, notamment de montage.

## SÉANCE 3 : LA REPRÉSENTATION DE SOI

Notions abordées : l'autobiographie ; la représentation de soi.

### Objectifs

- Identifier la part autobiographique.
- Comprendre les quêtes en jeu dans une autobiographie.
- Interpréter la place de la représentation de soi.

**Supports** : *Kwa Heri Mandima* de Robert-Jan Lacombe ; *Irinka et Sandrinka* de Sandrine Stoianov, et *Madagascar, carnet de voyage* de Bastien Dubois.

## ORGANISATION DE LA SÉANCE

1. Constituer des groupes d'élèves et les inviter à visionner l'un des trois films en répondant ensuite aux questions suivantes :

- Quel matériau sert de base ?
- Quel est le lien entre ce matériau et le réalisateur ?
- Qui dialogue avec qui dans ce film ?
- Sous quelle forme le réalisateur se montre-t-il ?

2. Mise en commun des réponses. Chaque groupe peut résumer rapidement le film afin de rafraîchir la mémoire des autres groupes.

3. On tire des conclusions (présentées dans la dernière ligne du tableau ci-dessous) sur la représentation du réalisateur dans son film.

	<i><b>KWA HERI MANDIMA</b></i>	<i><b>IRINKA ET SANDRINKA</b></i>	<i><b>MADAGASCAR, CARNET DE VOYAGE</b></i>
<b>QUEL MATÉRIAU SERT DE BASE ?</b>	Archives familiales : photos de famille, film de famille.	Une interview entre la réalisatrice et sa tante, qui raconte son enfance à partir d'archives (films, photos).	Des souvenirs d'un voyage vécu par le réalisateur.
<b>QUEL EST LE LIEN ENTRE CE MATÉRIAU ET LE RÉALISATEUR ?</b>	Un épisode de son enfance, qu'il avait enfoui jusque-là.	Une partie de son enfance et l'histoire de sa famille, de ses aïeux : les relations que les membres de sa famille ont eues entre eux.	Expérience d'un voyage.
<b>QUI DIALOGUE AVEC QUI DANS CE FILM ?</b>	Un narrateur, qui semble le double, plus lucide, du petit garçon, raconte et interpelle en le tutoyant cet enfant innocent, voire naïf, qu'il était.	Irène dialogue avec Sandrine, sa nièce, dans un dispositif d'interview enregistrée, comme en témoignent le micro et l'enregistreur.	Tutoiement des personnages du film envers le réalisateur-narrateur : en regardant et en s'adressant à lui, ils interpellent le spectateur.
<b>SOUS QUELLE FORME LE RÉALISATEUR SE MONTRE-T-IL ?</b>	Le réalisateur reconstitue son portrait à partir d'un panel de photos de lui enfant, qui le montrent un peu boudeur et préoccupé.	Dessin très simple de la petite fille qu'elle était, en noir et blanc. Ce dessin est identique à celui qui représente sa tante, avec lequel elle s'étreint à la fin du film. On voit aussi une photographie d'elle, bébé.	Le réalisateur se dessine de façon épurée, par rapport aux autres personnages dont les traits sont détaillés. Il s'efface ainsi au profit des Malgaches, qu'il veut mettre en valeur, ainsi que de ses sensations.
<b>CONCLUSION</b>	Les épisodes choisis ont tous été vécus par les auteurs. Ils ont donc tous une partie autobiographique. Caractère rétrospectif de ces documentaires qui sont parfois autant des voyages dans le temps que dans l'espace.	Permet de faire dialoguer le passé et le présent. La dualité, le dédoublement autorisent une confrontation entre souvenirs et présent.	Le réalisateur ne se montre pas en entier, il montre une partie de lui, une vision subjective. Ceci afin de laisser la place au reste : le contexte historique, l'histoire familiale, les coutumes d'un pays. Son personnage sert alors de passerelle, comme un pont entre son spectateur et son sujet.

## SÉANCE 4 : LE CINÉMA D'ANIMATION

**Notions abordées :** le vocabulaire des techniques d'animation, le *morphing*.

### Objectifs

- Découvrir et reconnaître les différentes techniques d'animation.
- Appréhender et s'interroger sur la diversité dans l'acte créatif.

**Supports :** *Irinka et Sandrinka* de Sandrine Stoïanov, et *Madagascar, carnet de voyage* de Bastien Dubois.



*Madagascar, carnet de voyage*, Bastien Dubois

### ORGANISATION DE LA SÉANCE

**1.** En quoi les films *Irinka et Sandrinka* et *Madagascar, carnet de voyage* se distinguent-ils des trois autres films, au niveau de leur forme ?

Ce sont des films d'animation.

### 2. Exercices

#### Exercice 1

Fais des recherches sur les techniques proposées et relie-les à leur définition à droite.

Dessin animé ●	● Grâce à de nombreux logiciels, le réalisateur dessine, anime et coordonne les images pour jouer sur le mouvement dans l'image, sa profondeur ou sa texture. Cette technique limite les à-coups dans le mouvement.
Animation en 3D ●	● Cela consiste à assembler des éléments différents dans une même image. Images d'archives, films ou photos cohabitent avec des dessins de factures différentes, créant un effet de profusion et de richesse.
Banc-titre ●	● Le principe de cette technique est de décomposer un mouvement en un grand nombre de positions d'un objet, de photographier chaque position et de faire défiler les photographies pour donner l'impression du mouvement.
Collage ●	● Cela consiste à dessiner tout ou partie de l'image et à faire se succéder les dessins rapidement (généralement 12 par seconde) pour créer un mouvement à l'image.
Stop-motion ●	● Cela consiste à placer des éléments sur une table horizontale, un appareil photo étant fixé au-dessus, à la verticale. Cela permet de créer plusieurs plans différents dans la profondeur, et de n'animer que les éléments qui doivent l'être.

**Exercice 2**

Visionne et observe ensuite attentivement les extraits indiqués ci-dessous, puis inscris la technique utilisée pour chacun d'eux :

<i>Irinka et Sandrinka</i> , de 01:03 à 01:10	Dessin animé
<i>Irinka et Sandrinka</i> , de 01:48 à 02:00	Banc-titre
<i>Irinka et Sandrinka</i> , de 12:07 à 12:57	Collage
<i>Madagascar</i> , de 01:12 à 01:15	Stop-motion
<i>Madagascar</i> , de 08:47 à 09:00	Animation en 3D

**Exercice 3**

Visionne le début du film *Madagascar, carnet de voyage*. Observe et liste toutes les techniques artistiques utilisées. Le réalisateur en utilise-t-il peu, ou beaucoup, selon toi ? Pourquoi ?

On observe une multiplicité de techniques : aquarelle, gouache, fusain, crayon. Le cinéaste varie les outils pour rendre compte de la multiplicité de ses sensations, du foisonnement des sons et des découvertes qu'il fait simultanément, en arrivant à Madagascar, et qui le dépaysent.

**Exercice 4**

Observe attentivement le très court extrait de 07:12 à 07:13. Le réalisateur utilise un procédé appelé le *morphing* pour passer d'un plan à un autre. Essaie de comprendre et d'expliquer ce que c'est. À quoi cela sert-il ?

Le *morphing* consiste à transformer une image en une autre de la façon la plus fluide possible. Dans *Madagascar, carnet de voyage*, à travers ce procédé, le dessin d'une montagne se transforme en celui d'un zébu, puis d'une fleur et enfin, d'un crâne gisant sur le sol. À ce moment du film, le narrateur est comme envoûté par la cérémonie funéraire à laquelle il assiste, et peut-être aussi par le « toka gasy », un alcool malgache qu'il vient de boire. Le *morphing* signale une confusion de l'esprit, comme si les images tourbillonnaient dans son esprit.

## Axe 2. Explorer la pluralité de sens du mot « voyage »

### SÉANCE 1. L'AILLEURS, UNE ABONDANCE DE SENSATIONS

**Notions abordées** : altérité, ethnocentrisme, exotisme, regard étranger.

**Objectifs**

- Prendre conscience de la variété des cultures dans le monde.
- Comprendre ce qu'est l'altérité.
- Réfléchir à la notion d'ethnocentrisme.

**Supports** : les cinq films documentaires du programme « D'ici et d'ailleurs ».

## ORGANISATION DE LA SÉANCE

1. Demander aux élèves de chercher la définition et l'étymologie du mot « exotisme ».  
Selon le *Littré* : lat. *exoticus*, du grec *ἑξωτικός*, hors : qui appartient à des pays étrangers et lointains.
2. Demander aux élèves de situer les lieux respectifs de chaque film : ville, pays, continent. On peut envisager de travailler avec une carte du monde afin de souligner la diversité des lieux (Afrique, Amérique, Europe, Asie).
3. Pour chacun des films, interroger les élèves sur ce qu'ils savent de ces lieux, les connaissances qu'ils sont capables de mobiliser (ce peut être des notions géographiques ou politiques – comme la capitale, le drapeau, le climat –, ou culturelles – comme la religion, la nourriture, le niveau de vie, etc.).
4. Séparer les élèves en groupes et leur demander de visionner à nouveau l'un des cinq films. Chaque groupe va alors regarder le film qu'il a choisi en notant tout ce qui lui semble inconnu, nouveau.
5. On peut ensuite mutualiser les réponses et réfléchir à un classement :
  - par thème : nourriture ; métiers ; croyances ; langues ; couleurs ; faune et flore ; habitation et architecture ; divertissements...
  - par sens : la vue (les paysages) ; le toucher (les matières) ; l'odorat (faune et flore) ; le goût (la nourriture) ; l'ouïe (chansons, musiques).
6. Arriver à la conclusion de la multitude de découvertes permises par ces voyages. Le voyage est donc un moyen d'aller vers la différence, de découvrir l'autre, l'altérité, et de refuser l'ethnocentrisme. À cet égard, il sera intéressant de souligner le regard étranger et dubitatif (à la manière des Persans dans *Les Lettres persanes* de Montesquieu) que pose le garçon élevé comme un Africain de *Kwa Heri Mandima* sur la civilisation européenne, ses loisirs et son opulence.

**Piste d'ouverture** : à partir de ces relevés, on peut aussi demander aux élèves de réfléchir, voire de confectionner, à la manière de *Madagascar, carnet de voyage*, la page d'un carnet de voyage pour les autres films, notamment *Lisboa Orchestra* ou *Kwa Heri Mandima*.

## SÉANCE 2. LE VOYAGE, OU LA QUÊTE DES ORIGINES

**Notions abordées** : la polysémie du terme « voyage » ; la question des origines et de la quête de soi.

### Objectifs

- Réfléchir à la définition et aux synonymes du mot « voyage ».
- Réfléchir à la notion des origines.

**Supports** : *Kwa Heri Mandima* de Robert-Jan Lacombe, et *Irinka et Sandrinka* de Sandrine Stoianov.

## ORGANISATION DE LA SÉANCE

### Travail de vocabulaire

1. Dans un dictionnaire, cherche le sens des mots suivants :
  - voyage
 Selon le *Robert* : Déplacement d'une personne qui se rend en un lieu assez éloigné.
  - découverte, tourisme, exil, migration.
2. Associe chacun des films au type de voyage auquel il correspond en expliquant ton choix.

**Réflexion à partir des films *Kwa Heri Mandima* et *Irinka et Sandrinka***

**1. Pourquoi les personnages voyagent-ils dans ces films ?**

On peut supposer que la famille européenne rentre chez elle, en Europe, peut-être menacée par le conflit qui guette. Irène part rejoindre son père en France, elle voyage au gré des événements familiaux.

**2. Quel est l'objet commun qui sert de point de départ à ces deux films ?**

Une photo : celle du père d'Irène, qui amènera ensuite d'autres photos (notamment celle de la réalisatrice bébé ou de ses parents), et celles du jour du départ du garçon.

**3. Que représentent-t-elles ?**

La famille ou un membre de la famille.

**4. Quel voyage ces photos invitent-elles à faire pour les cinéastes ?**

Un voyage dans le temps [le « lieu assez éloigné » convoqué par la définition du dictionnaire est leur enfance], vers leurs origines ou leurs racines. Un voyage vers un moment dont ils ne se souviennent plus ou qu'ils ont enfoui.

1



1. *Kwa Heri Mandima*,  
Robert-Jan Lacombe  
2 et 3. *Irinka et Sandrinka*,  
Sandrine Stoianov

2



3

5. Observe ces trois photogrammes. De quelle manière les thèmes du puzzle et des poupées russes sont-ils présents dans ces voyages intérieurs ?

1



2



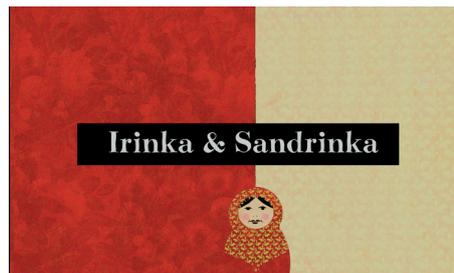
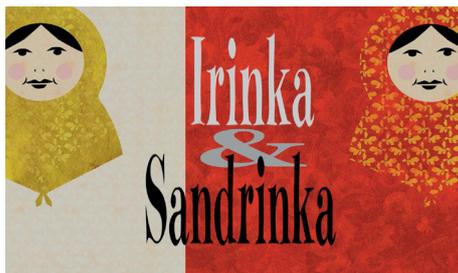
3



1, 2 et 4. *Irinka et Sandrinka*, Sandrine Stoianov  
3. *Kwa Heri Mandima*, Robert-Jan Lacombe

Pour chacun des cinéastes, il est question de recomposer un album de l'enfance perdu [à ce titre, le film *Irinka et Sandrinka* s'achève par l'évocation désolée de la destruction des albums de famille]. Ces films sont des quêtes pour remonter et comprendre les origines personnelles. D'où la question de *Kwa Heri Mandima* : « Tu diras que t'es d'où ? » La multiplicité des photos dans chacun des deux films correspond à autant de morceaux de puzzle que l'on cherche à assembler dans le but de créer une unité. De même, les poupées russes : à chaque chapitre, elles diminuent de taille, symbolisant l'assemblage cohérent des souvenirs. Elles illustrent la manière dont les souvenirs trouvent leur place les uns par rapport aux autres, et témoignent de la nécessité d'y mettre de l'ordre, de manière à ce que chaque élément « s'emboîte » correctement.

4



### Travail d'écriture personnelle

La voix off du film *Kwa Heri Mandima* pose cette question : « Tu diras que t'es d'où ? » On peut envisager de faire écrire les élèves à partir de cette citation, afin de les faire réfléchir sur leurs origines, leurs racines ; et de constater la difficulté à mettre de l'ordre, parfois, ou de faire une réponse singulière. Ensuite, mettre en avant la richesse des origines dans un groupe.

Une photo personnelle, à la manière du film, que les élèves auront pris soin de ramener, peut aussi servir d'amorce.

## SÉANCE 3. QUAND PASSE LE TRAIN, UN VOYAGE CINÉMATOGRAPHIQUE

**Notions abordées :** grammaire de l'image mobile – le son, l'échelle des plans, le « montage cut », les mouvements de caméra, plongée et contre-plongée.

### Objectifs

- Acquérir les notions de base de l'analyse filmique.
- Comprendre comment un réalisateur de documentaire provoque des émotions chez le spectateur.
- Percevoir comment une image mobile fait sens.

**Support :** extrait du film *Quand passe le train*, de Jérémie Reichenbach (de 19:20 à 23:50).

### ORGANISATION DE LA SÉANCE

Comment le réalisateur filme-t-il son sujet ? Quel est l'effet recherché ?

#### 1. La quête



La caméra embarquée à l'arrière d'un pick-up cadre une jeune femme en plan épaule. Elle semble concentrée et déterminée. Le déplacement du véhicule se fait de la gauche vers la droite, vers une destination à la fois inconnue et invisible pour le spectateur, au plus près du sujet.



Nous suivons cette jeune femme de dos, le spectateur ne voit pas son visage. Ce qui compte ici n'est pas son identité mais sa quête, son objectif. La profondeur de champ et les lignes de fuite attirent l'œil vers le fond et interrogent sur sa destination.



À ce moment, le spectateur comprend ce qu'elle vient quérir : de la nourriture pour les migrants. Mais on cerne également le caractère indispensable d'une chaîne de solidarité, dont chacune des étapes est nécessaire pour passer à la suivante.



Après avoir suivi les deux jeunes femmes portant des vivres, nous les voyons, de dos, charger la voiture. Le but est atteint : la voiture est remplie de denrées que les femmes peinent à charger, tout cela est lourd. Cette récolte est physiquement difficile pour ces femmes.



Ce plan fait écho au premier : on observe un parallélisme de construction. Mais la voiture roule dans l'autre sens, de la droite vers la gauche. Cela induit à nouveau l'idée d'une chaîne. L'arrière-plan où figure un train (image qui se double de la bande-son, puisqu'on entend un train) et le regard lancé par la femme sur ce train en dit long déjà sur l'omniprésence et la place qu'occupe le train dans la vie de ces femmes.



Un « montage *cut* » fait s'enchaîner les plans. Le mouvement panoramique de la caméra, lui, permet de garder le lien entre les bénévoles, mimant l'idée d'une chaîne ininterrompue. Le réalisateur se place comme un témoin qui assiste à cette chaîne de la solidarité.



Le plan moyen montre l'attente. Cette femme attend, coincée entre les véhicules. Son regard hors-champ nous emmène déjà dans la suite et perpétue le thème du mouvement. Nous sommes, comme elle, dans un entre-deux. Ce plan permet une pause non dénuée de tension.



Le gros plan de la conductrice montre sa concentration et sa détermination. Le pare-brise fendu et les crevasses de la route sonnent comme autant d'obstacles et de menaces pour ces femmes combattives. Le plan d'ensemble à partir de l'intérieur de la voiture filme la route pour montrer que nous touchons au but. Parallèlement, le ciel menaçant maintient la tension.

## 2. Les préparatifs

Arrivées chez elles avec la marchandise, les femmes préparent le repas pour les migrants.



La caméra est fixe. Le « plan taille » permet de rester au plus près de ces femmes et de leur activité. Le silence montre qu'elles savent ce qu'elles font et souligne le caractère habituel, routinier, de leurs rituels.



Un décor sombre les entoure, comme en cohérence avec le ciel bas et sombre du plan précédent. Le mouvement panoramique permet de ne pas les dissocier et donc, de souligner l'unité, la cohésion du groupe. Au loin, en hors-champ, on entend le train, de plus en plus insistant, comme s'il ne les laissait jamais en paix.

## 3. Le train : une récompense vaine ?



La rupture avec le plan précédent est brutale. Le montage *cut* permet un enchaînement rapide, à l'image des irruptions soudaines du train dans la vie de ces mères nourricières. Par le son et son omniprésence dans le cadre, le train attire toute notre attention visuelle et auditive. La caméra en contre-plongée le rend d'autant plus impressionnant, bruyant et oppressant. Les hommes qui en sortent peuvent paraître effrayants, par leur anonymat, leurs cris et leur apparition si furtive.



La caméra pivote vers la droite, ouvrant davantage l'horizon, rapetissant aussi la donatrice – c'est l'image de « David contre Goliath ». La caméra, à l'image de la nourriture, semble happée par le train.



Le train occupe la quasi-totalité du cadre, tel un monstre. On note l'importance du son, oppressant, et qui domine tous les autres. La contre-plongée montre la domination du train sur ces femmes et souligne ainsi leur courage. Cela provoque l'empathie du spectateur.



La femme disparaît quasi totalement du cadre en se penchant, comme happée (comme lorsqu'elle recule). Ivresse de ce train, à la fois attirant et effrayant, quasi-« bête humaine ».



Le train s'éloigne. La femme met sa main sur son ventre. Elle a « tout donné », dans tous les sens du terme.

Le gros plan permet de mieux montrer sa fatigue mais aussi ses émotions, entre satisfaction et crainte. Son regard part hors-champ, dans la direction du train. Le train est parti, mais il occupe toute la place dans l'esprit de cette généreuse donatrice.

## SÉANCE 4. BLAISE CENDRARS, UN ÉCRIVAIN « DU MONDE ENTIER AU CŒUR DU MONDE »

**Notions abordées :** versification, ponctuation, poésie, vers libre, champs lexicaux, accumulation.

### Objectifs

- Découvrir Blaise Cendrars, poète aventurier du xx<sup>e</sup> siècle.
- Découvrir le thème de l'Ailleurs à travers le genre poétique.

**Supports :** un corpus de cinq poèmes de Blaise Cendrars tirés de ses recueils de poésie :

- « Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France »
- « Aux cinq coins », *Dix-neuf Poèmes élastiques*
- « Victuailles », *Îles, Documentaires*
- « Dans le rapide de 19h40 », « Le Formose », *Feuilles de route*
- « Tu es plus belle que le ciel et la mer », « Le Formose », *Feuilles de route*.

### ORGANISATION DE LA SÉANCE

#### Découvrir la poésie de Blaise Cendrars

1. Observe la ponctuation dans les cinq poèmes.

2. Quels types de vers Cendrars utilise-t-il dans ses poèmes ?

3. Une accumulation est une figure de style qui consiste à ajouter des termes de même nature grammaticale. Repère une accumulation dans les quatre premiers poèmes. Quel est l'effet produit par la présence de ces accumulations ?

#### Bilan

En quoi ces poèmes sont-ils des poèmes du voyage ?

Faire le lien avec les cinq films « D'ici et d'ailleurs ».

**Consignes :** chacun des cinq poèmes de Blaise Cendrars peut être mis en lien avec l'un des cinq films, par son thème, son lieu, le moyen de transport évoqué.

Relis ces poèmes avec attention. Associe chacun d'eux au film auquel il fait écho, auquel il ressemble. Puis surligne tous les éléments qui permettent de justifier ces associations dans chacun des poèmes.

---

# Bibliographie

---

Pinel V., *Genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2006 (dern. éd. 2017).

Cendrars B., *Du monde entier au cœur du monde*, *Poésies complètes*, Paris, Gallimard, 1947 (dern. éd. 2006).

## LIENS UTILES

Sur le site Upopi (Université populaire des images) :

- un dossier « [Histoire du cinéma documentaire](#) »,
- un parcours pédagogique « [À la découverte du son](#) ».

DVD *D'ici et d'ailleurs ! 5 courts métrages documentaires*, Réseau Canopé/L'Agence du court métrage, en partenariat avec le Centre national du cinéma et de l'image animée, 2017.

Disponible sur [www.reseau-canope.fr](http://www.reseau-canope.fr)