

Synthèse du dossier pédagogique Courts métrages Cinéma 93

http://enfancesaucinema.net/pdf/Dossier_pedagogique_courts-metrages.pdf

Le projet de Dyana Gaye était avant tout de réaliser un film choral. Un film où de multiples personnages se croisent, se rencontrent sans que l'un prenne le pas sur l'autre. L'enjeu est ici celui du frottement. Frottement d'intimités, presque forcé, de personnages qui n'ont rien à voir les uns avec les autres et qui ne se connaissent pas. Toute la difficulté était donc de tenir l'équation périlleuse de ne résoudre aucun itinéraire individuel tout en construisant un itinéraire collectif de Dakar à Saint-Louis, tout en faisant exister réellement les personnages au delà des archétypes qu'ils représentent néanmoins plus ou moins.

Les personnages :

Il y a les deux françaises en vacances « au pays », envoyées chez le grand-père à Saint Louis après avoir trop fait la fête à Dakar : Binette et Joséphine.

La femme d'affaire tenue par les contradictions de la société sénégalaise et aux prises avec les distorsions entre sa vie personnelle et sa vie professionnelle faites d'ambition de réussite et d'émancipation : Madame Barry.

Le jeune homme qui désire voyager en Italie pour découvrir le monde (et non forcément émigrer comme l'est très souvent représentée la jeunesse africaine au cinéma) : Malick.

La jeune femme sénégalaise : Souki qui se fait le devoir d'honorer la mémoire de son père avant de vivre sa vie à elle.

Dorine qui rêve d'amour romantique et d'émancipation.

Le toubab français débarqué dans une réalité africaine dans laquelle il semble complètement décalé : Antoine.

Enfin le vieux sage, l'ancien, l'homme d'expérience et porteur de mémoire dont peut-être une partie acquise par un bout de vie vécue en France, celui qui littéralement conduit la troupe : Médoune Sall, le chauffeur de taxi.

Il est celui qui interpelle la jeune génération pour la mettre en garde contre l'aliénation culturelle et économique qu'elle subit et accepte trop facilement, celui qui se révolte contre la fatalité et le néo-colonialisme. Celui qui réaffirme son appartenance face aux jeunes qui sont aimantés par l'occident.

Médoune Sall répond directement au discours de Dakar du président Sarkozy : « j'ai mal d'entendre que la France est l'amie de l'Afrique » dans une chanson-tract imaginée par la réalisatrice comme un slam (Mbokk Mbakh - Compagnon de case).

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

Une comédie musicale qui se frotte à la réalité sénégalaise

Une référence aux comédies musicales américaines

Encore une fois on retrouve ici la notion centrale de frottement. La grue, précédemment citée et utilisée à plusieurs reprises par Dyana Gaye dans la mise en scène d'Un Transport en commun est un outil de mise en scène récurrent

dans ce genre bien particulier qu'est la comédie musicale, créant un motif singulier : l'élévation, le filmage en plongée de grandes chorégraphies millimétrées et tournées dans de grands studios hollywoodiens.

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

Les chansons des personnages

La comédie musicale est ce qui permet notamment de donner de l'épaisseur aux personnages du film de Dyana Gaye, de les faire exister au delà des archétypes comme nous le soulignons précédemment. Les moments chantés expriment l'intériorité de chaque personnage et les chansons (tant dans leurs paroles que dans leur style musical) ont été précisément écrites pour donner une « couleur » à chaque personnage.

- Mme Barry ne pouvait exprimer sa souffrance qu'à travers un blues.
- Malick et son fantasme d'Italie s'exprime dans un twist teinté de mandoline.
- Souki qui quitte l'enfance pour entrer dans sa vie de femme après le deuil de son père débute sa chanson par une comptine et la poursuit sur un air doux et mélancolique, elle chante dans sa langue.
- La chanson-tract de Médoune Sall devait forcément être chantée en wolof et les percussions lui donnent son appartenance à la culture africaine dont il revendique la richesse.
- La chanson d'amour entre Dorine et Antoine est une reprise assumée de la poursuite amoureuse entre Delphine et Maxence dans *Les Demoiselles de Rochefort*.

Fragilité des corps et des voix, un choix délibéré

Classiquement, la comédie musicale, genre très codé du cinéma, est un genre de studio, répété, millimétré, interprété par des danseurs professionnels de haut niveau qui exécutent des numéros spectaculaires. On se situe dans l'ordre de l'enchantement, du spectaculaire et de la perfection.

Ce qui intéresse ici Dyana Gaye est la rencontre de ces codes esthétiques venus de l'occident avec une réalité sénégalaise qu'elle traite sur un mode documentaire. La confrontation, le frottement, d'un dispositif fictionnel très écrit avec le désir de retranscrire la réalité d'une société rarement montrée au cinéma, sur un mode documentaire.

Mais dans cette économie du moyen métrage, qui rappelons-le encore est un choix artistique délibéré, il ne s'agit pas de travailler la perfection mais bien au contraire la fragilité. Fragilité des corps et des voix d'acteurs essentiellement non-professionnels. Il ne s'agit pas ici de reprocher à la réalisatrice un quelconque amateurisme ou un manque de maîtrise, là encore il s'agit de ce qui l'intéresse de montrer au cinéma.

La fragilité des voix, l'imperfection des gestes nous rapprochent de la vie et nous éloignent d'une image lissée de studio appartenant au genre. De cette manière, elle touche juste.

Nous ne sommes pas à Hollywood mais bien à Dakar, dans une comédie musicale tournée en extérieur au milieu de la foule.

Travelling et frontalité

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

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

La comédie musicale

La comédie musicale, dans sa forme cinématographique, apparut aux Etats-Unis avec le parlant qui conditionnait évidemment son existence.

Deux grandes tendances dominèrent le genre au cours des années 1930 : à la Warner, les ballets à grand spectacle chorégraphiés par Bugsy Berkeley avec des bataillons de girls aimablement disposées dans d'immenses et chatoyants décors sous le regard voltigeant de la caméra ; chez RKO, subtilement liés aux moments dialogués, les élégants pas de deux de Fred Astaire et de Ginger Rogers (la légèreté et la grâce) dans des décors luxueux et stylisés. Aux abords des années 1940, la MGM reprit la donne avec un producteur de grand talent, Arthur Freed. Ce dernier eut le mérite de réunir les meilleurs collaborateurs de la comédie musicale : paroliers, musiciens, danseurs, chanteurs, décorateurs, metteurs en scène...

Il fit ainsi venir à Hollywood deux jeunes gloires de Broadway, Gene Kelly et Stanley Donen qui insufflèrent au genre une énergie nouvelle en plaçant la fiction dans le monde réel (les marins d'Un jour à New York (S.Donen et G.Kelly, 1949) parcourent les vraies rue de N-Y), en brassant plus intimement les matériaux narratifs et musicaux (Chantons sous la pluie (S.Donen et G.Kelly 1952) est construit autour de souvenirs et de chansons de Freed).

En 1940 il engagea Vincente Minelli. A la fantaisie exubérante des films du tandem KellyDonen, Minelli opposa un univers raffiné et nostalgique dans quelques chefs-d'œuvre dont Tous en scène (1953). Cependant à la fin des années 1950, l'allégresse de ces heureux moments céda le pas au désenchantement. Le temps de la comédie musicale s'acheva avec celui des grands studios, tant les moyens matériels, financiers et humains nécessaires au genre étaient étroitement tributaires de ce mode de production. C'est un film aux moyens modestes, tourné en France en 1967 qui représenta peut-être la dernière vraie comédie musicale, au sens le plus pur du terme : Les Demoiselle de Rochefort de Jacques Demy...

La comédie musicale passa alors du divertissement onirique à des sujets dramatiques avec des films qui ne relèvent plus de la comédie, mais qui témoignent d'une évolution intéressante du genre : West Side Story (Robert Wise, 1961), variation autour de Roméo et Juliette dans les bas-fond de New York, Que le spectacle commence (Bob Fosse, 1979), réflexion à la Bergman sur la mort de l'artiste et Hair (Milos Forman, 1979) véritable film culte pour toute une génération. Dans les années 1980 le genre se modernise avec les films doucereux joués par John Travolta (Grease (R.Kleiser, 1978), La Fièvre du samedi soir (J.Badham, 1978). Mais la comédie musicale « à l'ancienne » continue d'éveiller la nostalgie, comme en témoigne l'usage qu'en fait Woody Allen dans Tout le monde dit I love you (1996).

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

Le travelling accompagne. Il précède aussi (Souki dans sa chanson Aduna Terunama), il enveloppe également (Souki et Malick dans le final). Il est toujours créateur d'émotion.

Parce qu'il est l'essence même du cinéma : le mouvement. Et qu'il peut exprimer une intention : une hésitation ou au contraire une grande maîtrise. Il est toujours stylisation et participe à l'émotion esthétique de la forme.

Mais Un transport en commun est aussi un road movie. Un film qui se passe dans une voiture. En terme de mise en scène cela oblige nécessairement à la frontalité : caméra fixée sur une voiture-travelling qui précède le taxi ou sur le

capot, qui filme, à travers le pare-brise avant, les passagers du véhicule de manière la plus frontale qui soit : pas de hors-champ, pas d'échappatoire possible ni pour les personnages, ni pour les spectateurs.

Comment filmer sept passagers et un conducteur dans une voiture ?

Comment découper ces séquences sans que le spectateur ne s'ennuie ou que les plans soient répétitifs ?

Dyana Gaye développe une grande maîtrise de l'art de filmer en voiture, elle explore toutes les possibilités : face, dos, profil, les acteurs sont filmés sous tous les angles. Personnage isolé ou filmés à trois, ou à deux côte à côte. Il existe même une certaine profondeur de champ dans ce taxi. Jouant sur l'extériorité et l'intériorité du véhicule,

Dyana Gaye utilise à merveille les vitres et pare-brises selon le degré d'intimité qu'elle permet au spectateur vis-à-vis de ses personnages. Elle joue même de la figure de l'épieuse, dans cette magnifique séquence où Dorine, cachée dans son taxi, observe à travers la vitre sa tante et son amoureux toubab, dans la séquence de l'accident.

D'abord à travers la vitre, Dorine découvre les protagonistes de la scène, puis par le jeu du déplacement du véhicule dans lequel elle se trouve et qui joue comme un travelling « naturel », elle découvre sa tante au moment où plus aucune vitre ne la protège, elle n'a plus qu'à bondir sous la banquette pour se cacher. Mais sa curiosité ne cédera pas à son inquiétude d'être démasquée, et, d'abord protégée par le pare-brise arrière et ses lignes horizontales, puis plus librement, derrière sa vitre baissée, elle pourra à loisir observer les deux personnes qui lui sont peut-être les plus proches au moins dans cette tranche de vie.

Protégés ou non par une vitre, les paysages traversés urbains ou de savane apparaissent derrière les personnages, dans la profondeur de champ.

La lumière

Dyana Gaye utilise aussi la lumière particulière que donne le filmage à travers une vitre pour créer de l'émotion. Elle joue du contraste de luminosité entre vitre baissée ou vitre remontée. Soit la caméra est entravée par une vitre, soit elle ne l'est pas et l'effet sur le spectateur n'est pas le même. La voiture peut aussi être elle-même filmée en travelling, c'est le véhicule qu'on accompagne alors, le paysage défilant derrière. Enfin la voiture est elle-même travelling « naturel » et donne lieu à de magnifiques prises de vues de l'arrivée à Saint Louis, et de découvertes documentaires de la ville.

Travelling

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

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