

Fiche pédagogique *Los colores de la montaña*

Ce film propose deux grandes ruptures vis-à-vis du cinéma colombien : La première est le point de vue : il a été rare de traiter le sujet du conflit colombien dans le cinéma du point de vue de l'enfant ; la deuxième est le traitement, éloigné cette fois-ci de l'esthétique du spectacle télévisuel et de son genre national, la *telenovela*.

Ce film s'inscrit ainsi dans un cinéma contemporain traitant la relation enfance et politique, et plus particulièrement, concernant l'Amérique latine, enfance et dictature (*Kamchatka*, 2002, *Mon ami Machuca* 2004, *Paisito*, 2008). Dans l'acception contemporaine et nationale d'une guerre qui dure plus de 50 ans, il serait plus juste de parler d'« enfance et conflit armé ».

Plus largement, *Los colores de la montaña* peut s'analyser en dialogue avec des films comme *Allemagne année zéro* de Roberto Rossellini, et le cinéma iranien d'Abbas Kiarostami.

Synopsis

Manuel et ses copains jouent au football avec un vieux ballon dans un champ de la vereda « La Pradera », en Colombie. Au milieu des aventures et des jeux enfantins, des signes du conflit armé mettent en danger leurs vies et celles de leurs familles. Le jour de son anniversaire, Ernesto, le père de Manuel, lui offre un nouveau ballon qui tombera dans un terrain miné. L'obstination pour récupérer le ballon se heurte aux menaces, aux morts et au déplacement des familles du village.

Biographie du réalisateur

Carlos César Arbeláez (43 ans) est originaire d'Antioquia. Il est diplômé en communication de l'Université d'Antioquia et en cinéma de l'École de San Antonio de los Baños (Cuba) et de l'École nationale d'expérimentation et de réalisation cinématographique en Argentine. Il a écrit et réalisé plusieurs documentaires pour la télévision et les courts métrages *La Edad del Hielo* (1999) et *La serenata* (2007). *Los colores de la montaña* est son premier long métrage de fiction, lequel a reçu le prix Cinéma en construction à Toulouse en 2010.

Pistes de travail

I. Le point de vue : l'enfant (L'enfance dans l'histoire du cinéma : *Allemagne année zéro* de Roberto Rossellini (l'enfance et la mise en scène), *Où est la maison de mon ami* d'Abbas Kiarostami (l'enfance et le paysage).

Plusieurs points en commun avec le néoréalisme, mouvement cinématographique de la fin des années 40, après-guerre, Italie : enfant, errance, construction du récit et mise en scène



Dossier réalisé par l'ARCAIT (Association des Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse) : www.cinelatino.com.fr

Séquence d'ouverture d'Allemagne année Zéro

Séquences d'ouverture : 1. Un enfant court avec son ballon, d'abord de dos puis vers la caméra. Introduction du personnage et de l'élément narratif du ballon. L'errance de l'enfant dans le paysage. Douze plans composent cette deuxième séquence où la montagne se révèle comme un élément essentiel du décor, comme élément constitutif du récit et comme arrière-plan permanent de la mise en scène. Travailler sur la notion de profondeur de champ.

Quatre éléments à analyser : le jeu, les détournements en rire, l'arrière-plan et le hors champ (ces derniers seront étudiés dans le deuxième point consacré à la mise en scène).

1. Le jeu : la construction de l'univers de l'enfance à travers le jeu (le football, le jeu de devinette), le vol des fruits, la moquerie des autres.

Séquence 7. Plan 9. Les enfants regardent le champ. Plan 11 : Plan serré de la grille de bois et en arrière-plan ligne des hommes qui marchent dans la montagne. En premier plan les enfants entrent dans le cadre et traversent la grille : ils entrent littéralement dans le champ « interdit ». Nous entendons Manuel qui dit « Vamos Pocaluz, yo le enseño.... Como si tuviera alas para volar ».

2. Le détournement du réel tragique en rires

Séquence 39 (1 :02) Manuel et Poca Luz arrivent à l'école et trouvent le graffiti «guerrillero, ponte el camuflado o muere de civil ». Manuel essaie de vérifier si Poca Luz ne voit pas vraiment et change le graffiti pour « Queremos más fútbol y menos clase ». Maîtresse et Luisa discutent. Dédramatisation.

Séquence 45 (1 :09 :22) Classe. Des chaises vides, des élèves qui manquent. Maîtresse pleure. Elle leur demande de prendre leurs affaires et de partir. Les enfants rient.

II. La mise en scène (écriture cinématographique et style). Mettre en relation avec le néoréalisme italien.

1. Le sens du réel

- Dimension documentaire : intention de poser le problème de toute une région et d'inscrire les actions dans un grand cercle qui les englobe et les dépasse (cercle pourtant très limité et partie infime d'un problème plus vaste, celui du conflit et du déplacement).



Dossier réalisé par l'ARCALT (Association des Rencontres Cinéma d'Amérique Latine de Toulouse) : www.cinelatino.com.fr

- Une réalité revisitée : plusieurs films colombiens évoquent les problèmes de la guerre et du déplacement.
- Inscription des séquences dans des décors réels et situés dans la réalité des personnages (ce qui relève de « l'effet de réel », procédé rhétorique qui participe de la fiction dite « réaliste »).
- Acteurs : la plupart sont des non-professionnels.
- La dédramatisation et l'absence de spectacle. Rien n'est trafiqué ni amplifié. Au contraire, dans l'univers de l'enfant, le danger reste flou, inconnu, effacé. Exemple : la mort du père de Julian n'est pas filmée pour elle-même, elle est filmée par la conséquence qu'elle a sur tout la communauté.

Le spectateur ressent une sorte d'émotion détachée de toute esthétique mélodramatique qui appuierait trop lourdement les émotions du public.

2. Quelle place pour la caméra ?

a. La distance et la durée : les plans sont en général assez larges : leur durée prime sur l'action. Ils n'isolent pas un personnage, mais le mettent en relation avec les autres et l'environnement. Ces relations constituent le fondement du film, ce que lui permet d'échapper à la psychologie et singularité individuelle pour atteindre une dimension davantage communautaire.

Cette distance est aussi renforcée par l'arrière-plan et la profondeur de champ.

Parfois telle une caméra cachée, les personnages nous sont écartés par de hautes herbes, fenêtre, grilles, morceaux d'objets ou animaux qui s'interposent entre eux et notre regard (Séq. 4. Plan 4. Gros visage du père qui caresse la vache, mais devant lui un morceau de bois ; séquence 10 : dans le village, l'enfant est au café, il est vu à travers une grille, comme une prison).

Séquence 17 (25 :59) Terrain miné : mort du cochon et chute du ballon. 11 plans. La durée des plans et la distance, le son : l'eau.

b. La caméra à l'épaule dans les situations de risque. Elle traduit une nervosité. Elle devient plus fréquente vers la fin du film, à partir du moment où le père de Julian est pris par les *paras* (Séquence 42 : Julian s'enfuit, arrive chez lui et cherche sa maman ; séquence 49 : les enfants regardent par la grille la maîtresse qui s'en va). Analyser comment se construisent cinématographiquement les moments de tension.

3. Le hors champ. Les menaces, les actes de violence (l'assassinat du père de Julian et d'Ernesto) et les discussions des adultes sur le danger restent hors champ par rapport à l'enfant.

Séq. 13 (00 : 20 : 50) Parents parlent du danger. A l'intérieur de la chambre, la maman de Manuel ferme la fenêtre, lui fait la croix, lui donne un bisou et sort du cadre. L'enfant se lève et met ses gants. En *off* nous entendons « usted tiene que presentarse a la cita ». On apprend que le père d'Ernesto a été assassiné. Elle veut vendre la terre et partir.



2. L'arrière-plan du danger ou la profondeur du champ (distinction adultes / enfants : le récit des adultes reste en arrière-plan). Plans en profondeur liant les personnages au contexte et entre eux.

Séq. 20 (30 :00). En arrière-plan les adultes parlent d'organiser une réunion avec la communauté pour les informer. En premier plan Manuel donne à manger aux poules. Il s'approche de son père qui discute avec le père de Julian. Les adultes disent aux enfants de ne pas jouer dans le champ. Les deux enfants se regardent. Le regard des adultes reste hors cadre.

e. Les gros plans sont rares. Les objets semblent chargés d'une valeur symbolique et narrative. **La synecdoque :** Le crayon jaune dans la séquence 15 pour parler de la relation de Manuel avec Maria Cecilia ; Le ballon ; Le poncho des paras (dans la séquence 9, à l'église, alors que nous l'avons déjà vu dans deux séquences précédentes ; séquence 33, ils passent en moto lorsque les enfants jouent) ; Le chapeau du père (il apparaît par terre dans la séquence 55, quand Manuel le cherche dans la maison, après l'acte violent) ; Les lunettes de Poca luz : Elles agissent aussi comme métaphore : ne pas voir, ne pas vouloir voir ; la chaussure du frère de Julian.

3. Quelle place pour le paysage, la montagne : Trois approches de la montagne dans le film.

- La montagne n'est pas seulement un élément du récit, mais un « agencement », essentiel dans la mise en scène.

La montagne dans le cadre : les personnages sont en permanence mis en relation avec le paysage, la montagne en arrière-plan est très fréquente.

- La montagne comme élément du récit : La montagne n'est pas un élément de paix. Le graffiti sur la façade de l'école : « Guerrilla, passez l'uniforme ou mourrez » est effacé et remplacé par une fresque avec la montagne et l'inscription : école territoire de paix ».

- La montagne est une métaphore : terre, paysage, territoire. On la peint sur le mur de l'école, Manuel la dessine sur son cahier (Séq. 36 (56 :58)).

4. Le récit

Comme dans le néoréalisme, le scénario ne cherche pas à surprendre le spectateur, mais à surprendre des moments de vérité des personnages.

Sur le néoréalisme : « la crise morale ouverte par la catastrophe appelait des formes de narration plus directe, plus dépouillée, dédramatisée pour capter le drame ordinaire de ces vies sans abri »(Ninety).

- Personnage dans un réseau de relations : construction du récit à travers l'imbrication des petits récits construits à partir de duos de relations du personnage principal : Manuel et son père, Manuel et sa maitresse, Manuel et Julian, Manuel et Poca Luz ou alors des relations avec des objets : le crayon jaune, la chaussure du frère de Julian, le ballon de Manuel, les lunettes de Poca Luz. La première partie du récit se structure à partir de ces relations.



- Le récit ne s'embarrasse pas de la psychologie, des explications narratives. Cependant, il reste quelque part classique : il se construit sous la logique des effets « causes-conséquences » qui viennent affirmer une ligne dramatique au film, au parcours des personnages et du spectateur. L'unité du film ne se construit ni sur la trajectoire de Manuel ni sur un « conflit central » unique, mais sur l'imbrication de plusieurs lignes narratives : la pression et menace à Ernesto ; la récupération du ballon... Situations apparaissant dispersives, lacunaires, erratiques. Effacement du principe de déterminisme scénaristique, au bénéfice de la scène maintenant le personnage dans son contexte.

Distanciation et forme de narration dédramatisée : absence de psychologie. Ce n'est pas de l'intime qu'il s'agit (à noter que la première séquence à l'intérieur de la maison est la séquence 12 (00 :19 :14).

Arbélaez filme les choses au plus direct, refusant tout ce qui pourrait relever d'une rhétorique extérieure et les figures de la séduction par le décoratif, l'ornemental.

- L'attente : l'attente remplace le suspense. La situation prime à l'action. Cinéma de temps « faibles » par rapport au film d'action. L'évènement se situe dans l'infra ordinaire et les affections quotidiennes des personnages : ni crescendo ni climax, mais une incubation dans la durée.

- Il n'y a pas vraiment d'élément qui fait basculer le récit, mais des indices d'une situation de risque latente : la disparition de Maria Cecilia, qui affecte directement Manuel puisqu'elle lui avait prêté son crayon jaune, la moto qui passe quand les enfants jouent, l'hélicoptère quand, dans la nuit, Manuel va à la cour de la maison ; le désordre dans l'école ; les graffitis « ponte camuflado o muere de civil » ; les chaises vides dans la classe et la maîtresse qui pleure ; les hélicoptères qui reviennent sur le champ sur Manuel .

Le conflit armé est le paysage de fond. Il devient de plus en plus le premier plan du film au niveau du récit et de la mise en scène.

Séquences 54 (1 :16 :20), 55 (1 :16 :59) et 56 (1 :18 :15). Manuel arrive à la maison. Il passe à côté des vaches et trouve le seau par terre, vide. Il a compris que quelque chose est arrivée. Il entend sa maman qui pleure et lui dit « Ma, Palomo regó la leche ». Sorte d'ambiguïté : entre l'innocence et la façon de détourner la vérité des faits, la conscience de la vérité face au mensonge des adultes (sa maman lui dit que son papá va arriver, qu'il est en train de traire la vache). Par ailleurs, le nom Palomo, qu'il a voulu donner à la vache, a pris du sens. Manuel essaie de traire la vache.

Manuel est un être tout petit au-dessous de quelque chose qui le frappera effroyablement. Arbélaez s'appuie sur la distance pour isoler Manuel du reste. Manuel erre à travers les paysages. Son errance est écrite au présent, comme un documentaire, une sorte de témoignage immédiat des conséquences de la guerre sur l'homme et la société. Ce n'est ni l'acteur ni l'évènement qui peut émouvoir le spectateur, mais ce que les plans et le récit réunis nous permettent de dégager.

Étude de la solitude de Manuel : de par sa souffrance, l'enfant appartient à une communauté (sa famille, le pays), cependant, il ne trouve pas sa place au sein de cette collectivité.



- La fin ouverte : séquence 60 (1 :24 :14). Comme dans le néoréalisme italien, « La fin ne vient pas accomplir un destin (mélodramatique) ou une morale (sociale) mais ouvre à un questionnement sur le « peu de réalité » et sur la liberté... ». Théologie du happy end récusée.

Séquence 58 (1 :23 :27). Manuel récupère le ballon : Dédramatisation, temps, découpage, valeur des plans : condensation de plusieurs éléments : la montagne en arrière-plan, le ballon (rapport au père), les lunettes de Poca Luz (amitié), le danger de la mine (imminence du départ contraint).

III. Description sociologique : questionner le film dans la représentation qu'il fait de l'environnement dans lequel évoluent les personnages

1. Ce que le film peut nous apprendre sur la réalité colombienne : le désintérêt de l'État colombien pour l'éducation, l'intolérance, la méfiance de l'armée du pays ; la religiosité (objets religieux). Le déplacement comme phénomène : conséquence du conflit armé Ancrage géographique du récit (analyse des paysages, montagne, accents régionaux) et social (analyse des décors, du milieu, de la parole (repérage des indications spatio-temporelles). Reprendre les différents indices et pointer quelques-uns des maux de la société colombienne. Étendre cette réflexion avec multiples enjeux (sociaux, politiques, éthiques, historiques, esthétiques).

2. Regard que le réalisateur porte sur la société colombienne :

Critique au paramilitarisme, en tant que responsable du déplacement paysan en Colombie. Plusieurs acteurs y sont présents : la guérilla, les militaires, lesquels sont regardés avec méfiance par la maîtresse, et hommes avec des ponchos (paracos), qui menacent et tuent la population : à la fin du film, dernière séquence, un graffiti sur le mur de la maison « Guerrillero, vine a matarte. Fuera, perro. Muerte a los sapos ».

3. Présentation de l'aspect religieux comme constitutif de la réalité colombienne : la façon qu'a la vierge d'apparaître dans les séquences 42 et 45, où d'abord Julian et ensuite Manuel parcourent la maison de Julian. Elle est présente en arrière-plan, comme un questionnement sur sa vraie fonction dans la vie de ces gens.

Arbélaez parvient à nous montrer le désir de rendre compte de l'état de son pays. Il filme de l'intérieur afin de comprendre la tragédie qui frappe les individus qu'il filme.

IV. Autour du film

Le conflit colombien ; le cinéma colombien ; le conflit dans le cinéma colombien



Dossier réalisé par l'ARCALT (Association des Rencontres Cinéma d'Amérique Latine de Toulouse) : www.cinelatino.com.fr