

Un transport en commun

Dyana Gaye
France-Sénégal, 2010, couleurs.



Sommaire

Générique, résumé.....	2
Autour du film	3
Le point de vue de Rochelle Fack :	
<i>La quête des paradis perdus</i>	7
Déroulant	18
Analyse d'une séquence	23
Une image-ricochet	26
Promenades pédagogiques	27
Éléments de bibliographie	31
Les enfants de cinéma	32

Ce Cahier de notes sur... *Un transport en commun* a été réalisé par Rochelle Fack.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et cinéma* par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du **Centre national du cinéma et de l'image animée**, ministère de la Culture et de la Communication, et la **Direction générale de l'enseignement scolaire**, le **SCÉRÉN-CNDP**, ministère de l'Éducation nationale.

Générique

Un transport en commun

Dyana Gaye.

France-Sénégal, 48 minutes, 35 mm, 2010.

Scénario original : Dyana Gaye, avec la collaboration de Louise Thermes, Alexa Gutowski et Ariane Schrack / **Image :** Irina Lubtchansky / **Son :** Dimitri Haulet / **Montage :** Gwen Mallauran / **Mixage :** Ludovic Escallier / **Scripte :** Chloé Gourmel / **Chansons originales :** Dyana Gaye, Alexa Gutowski / **Chorégraphie :** Naïma Gaye / **Musique écrite et composée par :** Jean-Baptiste Bouquin / **Interprétée par :** Saturnal Orchestra et l'ensemble Les cordes / **Production :** Arnaud Dommerc et Franck Ciochetti.

Interprétation : Umban Gomez de Kset, Mbègne Kassé, Anne Janine Barboza, Bigué N'Doye, Adja Fall, Antoine Dlandy, Naïma Gaye, Marlème Diop, Bakary « Vieux » Cissé, Gaspard Manesse, Yakhoub Ba, Abdoulaye Diakhaté.

Résumé

À Dakar, à la fin de l'été, les passagers d'un taxi-brousse embarquent pour Saint-Louis sans attendre le passager manquant, Antoine, un jeune homme venu de Grenoble pour faire ses études. Arrivant après le départ du taxi-brousse, il décide de rejoindre celui-ci à l'arrière d'une mobylette. Dorine, une jeune employée de salon de coiffure, quitte son travail à Dakar pour accompagner un ami et son père, qui se rendent en voiture à Saint-Louis pour voir un match de lutte. Au cours de son trajet, elle croise plusieurs fois Antoine, qui finit par rejoindre le taxi-brousse. Un accident entre le taxi-brousse et un camion de pastèque réunit tous les voyageurs, qui font la fin du trajet en se suivant. Arrivés à Saint-Louis après un voyage chaotique et plein de surprises, chacun se quitte en promettant de se revoir.

Générique

Deweneti

Dyana Gaye.

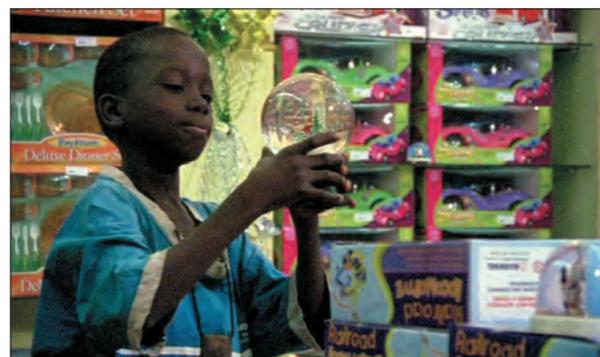
France-Sénégal, 16 minutes, super 16 mm, 2006.

Scénario original : Rémi Nazet / **Image :** Rémi Nazet / **Son :** Alioune m'Bow / **Montage :** Gwen Mallauran / **Production :** Pape Madické Mbodj, Raby Mboup, Akéla Sagna.

Interprétation : Abasse Ba, Oumar Seck, Nianga Diop, Coly M'Baye, El Hadj Dieng « Blanc », Thierni N'Diaye « Doss », Yalli Diagne, Moustapha Gaye.

Résumé

À Dakar, au Sénégal, Ousmane, un petit garçon qui n'a pas sept ans, mendie auprès de personnes qu'il rencontre dans la rue, et à qui il promet de prier en échange de leurs dons. Alors qu'il trouve, dans un magasin de jouets, une babiole représentant le Père Noël, il décide d'utiliser l'argent de sa quête pour lui à celui-ci qu'il neige sur sa ville. Il se rend chez un écrivain public pour formuler sa demande, mais la somme est insuffisante, et Ousmane s'en repart avec une lettre qui n'exprime que les prières qu'il a promis de faire pour ceux qui lui ont fait l'aumône.



Autour du film

Les cinématographies africaines

Bien qu'une industrie du cinéma existe depuis le début du XX^e siècle en Afrique du Sud, et que des expériences locales aient été tentées en Tunisie dès les années 20, les films africains ont véritablement commencé à être réalisés à partir de la décolonisation et des indépendances, dans les années 50, et surtout 60. Aujourd'hui, les pays les plus impliqués dans le cinéma sont le Sénégal, le Niger, le Mali, la Côte d'Ivoire, le Cameroun et le Burkina Faso – qui a créé, en 1969 (le pays s'appelait alors Haute-Volta), le FESPACO (Festival Panafricain du Cinéma et de la Télévision de Ouagadougou).

Le cinéma ethnographique, initié notamment par Jean Rouch dans les années 60, a eu des influences incontestables sur le développement de ces cinématographies difficilement saisissables dans leur ensemble, tant les pays sont nombreux, leur situation géopolitique complexe et singulière. Le documentaire – dont l'ancrage est profond dans l'ensemble des cinématographies africaines¹ – en découle directement. Depuis une quinzaine d'années, on constate l'affleurement de tentatives formelles plus récentes, comme un retour aux films de genre².

Le Sénégal, pionnier des cinémas africain

En réalisant *Afrique-sur-Seine* en 1955, un court métrage qui décrivait la vie d'étudiants africains à Paris, le Sénégalais, béninois de naissance, Paulin Soumanou Viera, signait l'acte de naissance officiel du cinéma Africain en désobéissant à la



En haut : Afrique-sur-Seine de Paulin Soumanou (1955).
En bas : La Noire de... de Ousmane Sembène (1966).

loi française qui interdisait aux citoyens des colonies de faire des films. Son compatriote, et premier assistant, Ousmane Sembène, élaborera, quelques années plus tard, une œuvre de fiction engagée dans le réalisme social (*La Noire de...*, 1966 ; *Moolaadé*, 2003). Reprenant à leur compte des conceptions cinématographiques qu'ils avaient apprises, en France pour Viera

Notes sur l'auteur

Rochelle Fack est essayiste, romancière et enseignante à l'Université Paris X. Elle a notamment écrit dans les revues *Trafic*, *Cinéma*, *Il Manifesto*, sur Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Marco Ferreri, Stephen Dwoskin et Hans-Jürgen Syberberg – ces deux derniers cinéastes ayant fait l'objet de sa thèse de doctorat. Elle intervient régulièrement dans les dispositifs d'éducation à l'image auprès des élèves et de leurs enseignants.

et en Russie pour Sembène, les deux cinéastes surent imposer des œuvres souvent empreintes de didactisme, et dont la force provenait notamment de leur utilisation des langues vernaculaires.

Après Sembène, qui demeure aujourd'hui encore le réalisateur africain le plus connu, Djibril Diop Mambety (*Hyènes*, 1992, *La Petite Vendeuse de soleil*, 1998) est devenu le deuxième grand nom du cinéma sénégalais. De nos jours, les réalisateurs sénégalais continuent à faire des films qu'il est devenu



difficile de voir dans leur pays car la plupart des salles de cinéma sont fermées. Mais malgré cette carence d'espaces de projection, le cinéma sénégalais reste bien représenté dans les festivals de cinéma dans le monde, et notamment au Fespaco. D'autres cinéastes sénégalais poursuivent des œuvres originales, comme Safi Faye (première réalisatrice noire africaine), Samba Félix Ndiaye (considéré comme le père du cinéma documentaire africain), ou Joseph Gai Ramaka (réalisateur de *Carmen Geï*, sorti en 2001).

Dyana Gaye

D'origine franco-sénégalaise, et née en 1975, Dyana Gaye dit être devenue réalisatrice à la suite d'un processus naturel qui partit de son intérêt de cinéphile, passa par des études cinématographiques à l'Université Paris VIII de Saint-Denis, et aboutit à la réalisation de courts métrages de plus en plus élaborés, et remarqués dans les festivals. Actrice et scénariste, elle fit quelques expériences dans la production de films avant d'être lauréate de la bourse d'études Louis Lumière – Villa Médicis Hors les Murs en 1999, pour son scénario de court métrage *Une femme pour Souleymane*, qu'elle réalisa l'année suivante, et qui obtint de nombreux prix. En 2004, elle réalisa *J'ai deux amours* pour le projet « Paris la métisse », qui fut finaliste du programme Rolex de mentorat artistique. En 2006, son court métrage *Deweneti* connut une large diffusion nationale et internationale. Il reçut, entre autres, le Prix du Jury au Festival international du Film de Clermont-Ferrand en 2007 et fit partie des cinq films nominés aux Césars 2008 du meilleur court-métrage. *Un transport en commun*, comédie musicale réalisée en 2009, fut présenté au Festival de Films de Locarno en compétition « Cinéastes du présent », et sélectionné, entre autres, aux Festivals de Sundance, Toronto, de Dubaï où il reçut le Grand Prix du Court métrage, et de Créteil où il obtint le Prix du Public. Sorti en France en 2010 par la société Shellac Distribution, *Un transport en commun* rencontra un accueil critique et public enthousiaste et fit lui aussi partie des cinq films nominés aux César 2011 du meilleur court métrage. Dyana Gaye vient de terminer le tournage de son premier long métrage, *Des étoiles*, un film de fiction coécrit avec Cécile Vargaftig.



Des partis pris de mise en scène extraordinaires

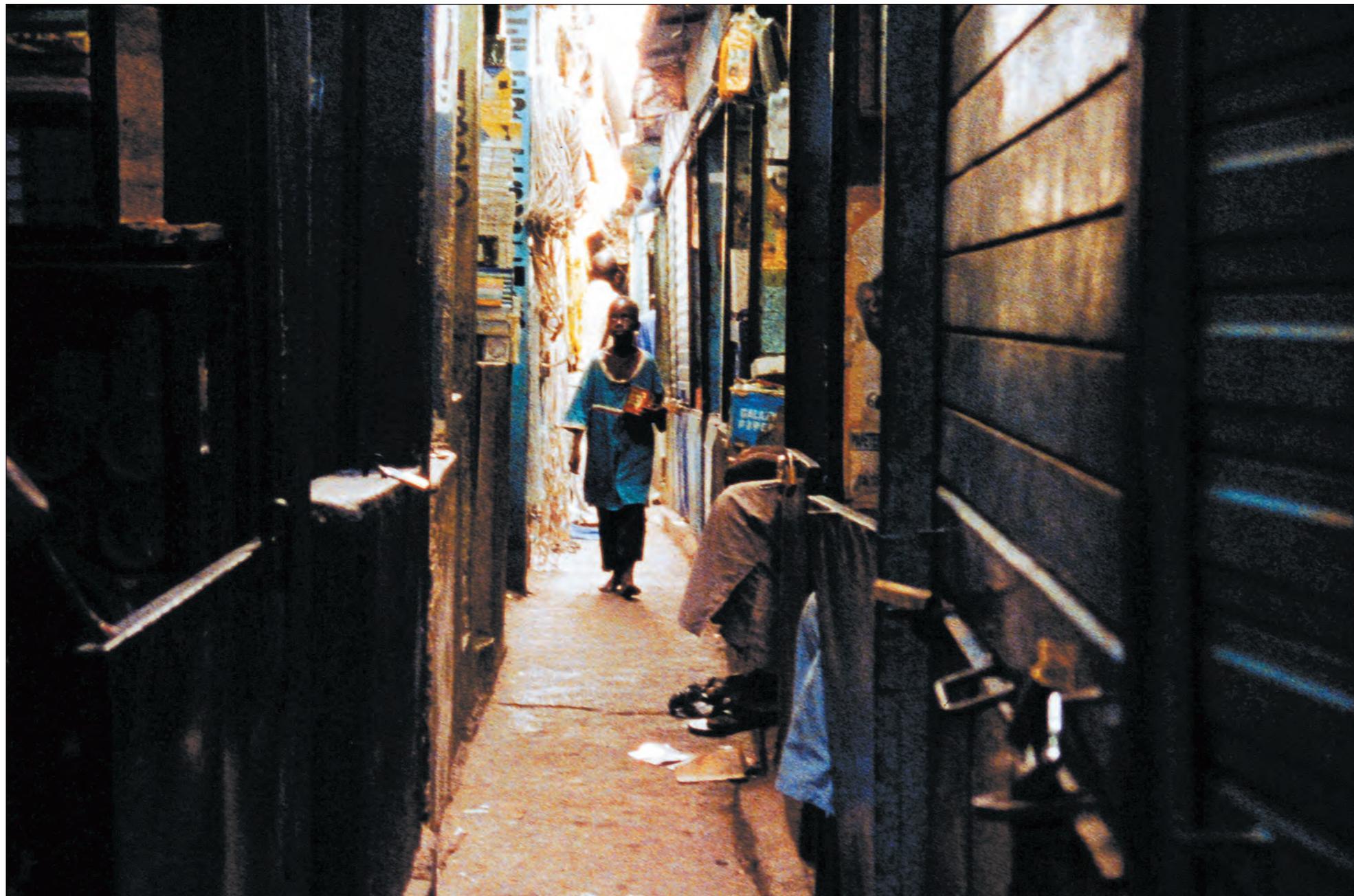
Sous ses apparences de conte initiatique classique, *Deweneti* élabore une approche cinématographique où le documentaire étroit la fiction en inscrivant l'imaginaire d'un enfant dans le réel foisonnant de Dakar. Comédie musicale, *Un transport en commun* semble provoquer les codes de ce genre cinématographique en bravant les contraintes techniques que son tournage impose. Non seulement le film est tourné en décors naturels – ce qui crée d'importantes difficultés techniques –, mais les décors choisis par la réalisatrice (une gare routière, des routes embouteillées, une station service, le carrefour d'une grande ville) constituent sans doute ce qu'il pouvait y avoir de pire pour l'exécution des chorégraphies et la prise de son. Pourtant, la vision d'*Un transport en commun* ne laisse pas



ressentir de rugosités, mais offre au contraire une forme lisse, libre et même spontanée, à la manière d'une improvisation de jazz, nous fournissant la délectable preuve que les difficultés provoquées par de tels choix de mise en scène ont su être habilement domptées. D'esprit inventif et même impétueux, *Un transport en commun* mérite bien son sous-titre en référence à Louis Armstrong, *Saint Louis Blues*.

¹ À l'expression « cinéma africain », le spécialiste Michel Amarger préfère celle de « cinématographies africaines » qui lui semble être plus fidèle à la complexité et à l'hétérogénéité des productions du continent.

² C'est notamment le cas des tragédies du Tchadien Mahamat-Saleh Haroun et des polars du Guinéen Cheik Fantamady Camara. Comédie musicale, *Un transport en commun* de Dyana Gaye s'inscrit dans cette lecture de formes cinématographiques classiques dans des films ancrés dans leur époque et leur pays.



La quête du cinéma

par Rochelle Fack

Ouvrir sur le monde

Deweneti (qui signifie « bonne année » en wolof) et *Un transport en commun* s'ouvrent par un panoramique sur un paysage de Dakar. D'origine franco-sénégalaise, Dyana Gaye a grandi en France et passé, depuis qu'elle est enfant, de nombreuses vacances au Sénégal. Comme une chaîne discontinue de souvenirs, c'est au Sénégal, et particulièrement à Dakar, que se projette, depuis qu'elle est petite, son imaginaire. Ses deux films s'ouvrent donc sur cette ville à la fois connue et fantasmée, ou plutôt, sur l'un de ses points de départ, là où au bazar d'un carrefour stratégique s'allie la promesse de l'ailleurs et du mouvement. Les deux gares routières, l'une d'autobus et l'autre de taxis-brousse, sont d'immenses parkings ensoleillés où l'activité est dense mais aussi déjà, à l'aube, comme lasse et ralentie. La vie y apparaît constituée comme une routine, avec ses codes et ses secrets, elle s'offre d'emblée de manière documentaire, comme une « fenêtre ouverte sur le monde », éveillant la curiosité, l'envie d'observer et de comprendre comment ce territoire fonctionne, quelles fictions peuvent y naître.

Dans *Deweneti*, le premier panoramique d'ouverture plonge sur la ville, tel un oiseau qui décide de descendre chez les hommes après avoir un temps plané. Il est plus dramatisé que



celui d'*Un transport en commun*, où la caméra s'en tient à son mouvement gauche-droite régulier, qui est aussi plus lent, plus stable, plus « objectif ». Mais dans les deux cas, la couleur est annoncée : s'il s'agit de raconter des histoires fictionnelles, et cela dans des formes narratives très constituées et stylisées (le conte pour *Deweneti*, la comédie musicale pour *Un transport en commun*), l'imaginaire élaboré dans ces histoires n'aura de cesse de s'appuyer sur le réel, et la dramaturgie de ces films de fiction, de se nourrir de la richesse des hommes et de leur ville comme dans un film documentaire. Dès qu'elle a entrepris de tourner à Dakar, Dyana Gaye a su qu'elle n'imposerait pas son tournage comme une perturbation aux gens qui vivent là. « C'est une difficulté que de tourner en décor naturel à Dakar, une comédie musicale de surcroît, en playback ! Il faut constamment composer avec le réel. C'est une contrainte mais c'est surtout une incroyable richesse. Le réel s'inscrit dans la fiction et vient nourrir le pan documentaire du film. Je fais rarement de casting de figurants en amont. Je les choisis et on les embauche sur place, le jour du tour-

nage, dans un décor qui est toujours plein de vie. On compose avec un lieu et avec les gens qui y vivent, qui y travaillent ou qui sont simplement de passage. On les implique, on favorise l'échange.¹ » Aussi, sur ce genre de tournage, inutile de demander le « silence plateau ». D'une part, parce que cela serait pratiquement impossible à obtenir, mais aussi parce que selon la réalisatrice, il est bienvenu, et même souhaitable, que tout élément de fiction se frotte au réel afin de tester sa résistance, sa crédibilité.

Des personnages de fiction spectateurs de la réalité

Ceci fut la démarche de Charlie Chaplin dans *Kid's auto races in Venice Beach, California* (1914). Voulant « tester » la viabilité de son personnage, Charlot, au cinéma, Chaplin le mit à l'épreuve d'une situation documentaire dangereuse, une course de voiturettes, afin d'enregistrer les réactions des gens à la présence excentrique du petit vagabond encore inconnu à l'époque (le film est sa deuxième apparition à l'écran). Comme si devenir un grand personnage de cinéma de fiction devait passer par l'épreuve du réel, et du cinéma documentaire. Comme si, pour « rester dans le cadre » en tant que construction imaginaire, il fallait tenir bon dans la réalité. Le même type d'engagement frappe dans les deux films de Dyana Gaye. La dimension documentaire éclate dans ses deux court métrages de fiction, d'autant plus que les formes du conte et de la comédie musicale sont des constructions stylistiques destinées aux enfants pour les contes, ou à des publics venus chercher le divertissement pour les films musicaux – publics à priori éloignés du cinéma documentaire. Dès lors, la question esthétique qui sous-tend ces deux films est simple et clairement mise en jeu dans chacune des séquences : peut-on rêver au milieu de la vraie vie ? Peut-on construire son rêve à partir du réel ? La réponse, on s'en doute dès les premières minutes des longs métrages, est que non seulement il est possible de rêver en partant du réel, mais que c'est même la condition *sine qua non* pour que le rêve se réalise (et devienne un film). Le petit coup de pouce technique, en forme d'effet spécial, qui vient conclure *Deweneti* par une transfiguration du réel en rêve n'est pas moins révélateur pour la force documentaire du plan :



la rue montrant Ousmane qui s'éloigne de dos (l'image rappelle d'ailleurs une figure récurrente des fins des films de Chaplin...) est d'autant plus vivante, son réel d'autant plus éclatant, qu'il est moucheté de flocons synthétiques insinuant que le cinéma peut faire beaucoup dans le domaine du rêve via l'artifice, mais que ce pouvoir-là doit demeurer inféodé au rayonnement du réel.

Dans *Un transport en commun*, l'avant-dernière chanson, un duo entre Dorine et Antoine, a pour refrain « on écrit son histoire ». Chacun des deux protagonistes le fredonne pour lui-même alors qu'il est absorbé dans les projections de son amour naissant. En eux, l'imaginaire est activé, il est source de fantasme, de récits, d'une fiction amoureuse à venir, à « écrire ». Dyana Gaye a choisi de filmer ces deux personnages regardant chacun par la fenêtre arrière d'une des voitures du film, la caméra étant placée dans l'habitacle, à l'avant. C'est donc en regardant dehors, un paysage qui ne nous est presque pas montré, que les deux amoureux énoncent leur envie de cette histoire qu'ils se sentent forts d'écrire... en regardant le réel dehors, pour mieux s'imaginer en soi. On peut alors entendre ces paroles chantées par Antoine : « Elle a cette innocence qui

redonne du sens », comme parlant non seulement de Dorine, mais aussi de l'expérience qu'il fait de son voyage dans un espace inconnu (celui de l'Afrique et celui de l'amour), l'innocence étant alors peut-être une faculté à ouvrir les yeux sur le monde comparable à celle des opérateurs Lumière. La mise en scène de ce duo reprend ainsi le crédo plus général du cinéma de Dyana Gaye : le réel y est une source d'imaginaire, une source de possibles, qu'il faut soutenir coûte que coûte.

Genèses en aller-retour

Deweneti n'est pas un scénario de Dyana Gaye, mais de Rémi Mazet, le chef opérateur, scénario que la réalisatrice dit avoir reçu comme un cadeau. *Un transport en commun* est né, quant à lui, des carnets de notes que Dyana Gaye prenait lors de ses voyages au Sénégal en taxi-brousse : « Je veux faire un film sur les possibles rencontres dans un transport en commun hors du commun : le taxi-brousse. Il va devenir le décor principal, aussi je me dis qu'il faut faire un travail spécifique sur le son. Et pourquoi pas des rencontres sonores entre tous ces passagers qui pourront à peine échanger un regard... Et pourquoi pas une comédie musicale ! » Dans les deux films, il s'agit donc de s'appropriier un matériau écrit (un scénario

de conte, des carnets de voyage), et de les rendre, comme des retours de dons reçus, à ce, ou à celui, qui en fut à la source. Ainsi l'auteur de *Deveneti*, Rémi Mazet, en signera l'image, et le trajet Dakar-Saint Louis en taxi-brousse deviendra le « moteur » du film après en avoir été le déclencheur.

Conte initiatique et road-movie

Deveneti et *Un transport en commun* explorent chacun une forme de récit codé, le conte initiatique et le road-movie. Le premier appartient à la tradition orale et à la littérature, souvent philosophique (*Candide*, 1759, de Voltaire) ou romanesque (*L'Éducation sentimentale*, 1869, de Gustave Flaubert). Le second appartient au cinéma, puisqu'il en constitue un « genre » (*Easy Rider*, 1969, de Dennis Hopper ; *Zabriskie Point*, 1970, de Michelangelo Antonioni ; *Duel*, 1971, de Steven Spielberg). Dans le récit initiatique comme dans le road-movie, l'histoire est celle d'un mouvement qui est lui-même le paradigme d'une quête, souvent identitaire, spirituelle et affective. À travers ce mouvement tendu vers un but symbolique (la recherche du père absent, de la femme adorée, du lieu où l'on va être enterré...), des personnages se transforment, confrontés à un monde qu'ils ne connaissent pas et qui les attend. Les protagonistes des contes initiatiques construisent une forme de monologue subjectif, face à une réalité qui leur est extérieure, et qui est souvent donnée comme assez objective. De la même manière, le road-movie place le plus souvent l'imaginaire du côté de celui qui voyage, et le réel, du côté de ce qui est traversé (l'exemple le plus extrême étant peut-être *Route One, Usa*, 1985, de Robert Kramer, qui met en scène un personnage de fiction allant à la rencontre de « vrais » Américains).

De l'oral à l'écrit, et vice-versa

Il est intrigant que le conte initiatique, *Deveneti*, parte de la parole et mène à l'écriture, quand le road-movie, *Un transport en commun*, part, lui, d'une action programmatique (comme une histoire déjà « écrite »), et s'adonne à l'oralité du chant. En cela, il s'établit comme un chiasme entre les deux films. Dans *Deveneti*, les dialogues d'Ousmane avec ceux qu'il rencontre le situent dans la tradition orale : il glane quelques

éléments de la vie de personnages chacun représentatif d'une catégorie de la population. Pourtant, ce que retire Ousmane de toutes ces voix, ce n'est pas la réalisation du souhait qui naît au cours de ses pérégrinations, c'est la fixation de ce souhait sur un support écrit. Dans *Un transport en commun*, alors que le trajet de chacun est comme préalablement « écrit » – tous les personnages savent où ils se rendent et pourquoi ils s'y rendent –, chacun vit néanmoins ce trajet comme une découverte de soi et des autres, qui s'exprime à l'oral, à travers les chansons.

Transports du chœur

La polyphonie des deux films adopte la structure de ce qu'on nomme un « film choral », c'est-à-dire un film dont l'action n'est pas portée par un ou deux protagonistes, mais par un ensemble de personnages qui forment un « chœur » à travers lequel le récit opère son cheminement. Ce type de film engage des modes opératoires dramaturgiques particuliers. L'action étant portée par un groupe de personnages, elle est forcément répartie sur ces personnages, qui ont de ce fait une même responsabilité dans le récit, un impact sensiblement similaire sur l'action. Dans un film choral, l'acte le plus radical que peut commettre un personnage ne clôt jamais, à lui tout seul, le récit. Tout au plus peut-il l'infléchir, au risque d'être corrigé par un autre personnage, qui agira dans un sens opposé. Le film choral met donc en rotation un ensemble de forces, qui doivent s'organiser pour atteindre un point d'équilibre, et ce n'est que lorsque ce point d'équilibre – de suspension et non de chute – est atteint que le film peut avoir une fin.

La structure narrative de *Deveneti* comporte un personnage principal, mais derrière Ousmane, c'est un ensemble de personnages secondaires, qui forment bien un chœur, qui oriente le cheminement du garçon et accompagne son action. À ce titre, le chœur formé par ces personnages est comparable au chœur antique dans le théâtre, les personnages reflétant les humeurs du garçon tout en nous offrant une représentation de la société sénégalaise.

S'il est dans la nature des comédies musicales d'avoir des

chœurs chantés, et des ensembles dansés, rarement un film de ce genre a relevé du film choral comme *Un transport en commun*. Car tous les personnages d'*Un transport en commun* sont d'importance égale dans le récit, et c'est de cette égalité que le récit peut naître, puisque c'est cette mise sur le même plan – dans le même *transport* – qui est le sujet du film. Un trajet de Dakar à Saint-Louis fait d'accidents, de sur-place et de pauses, vécu par onze personnages répartis dans deux voitures où n'éclotent des histoires, et ne naissent des sentiments, que parce qu'ils sont portés par tous et offerts en partage.

Des journées déclinées par étapes

Le voyage des personnages est mu par un désir intime, larvaire ou insoupçonné au départ, qui éclot et se précise au fil du trajet, les deux films commençant le matin (le soleil se lève à peine dans *Un transport en commun*) pour s'achever tard dans la journée. Ainsi, les deux récits avancent par étapes successives qui sont autant d'épisodes de ces amples trajets.

Pour décliner le temps qui passe, *Deveneti* marque des arrêts à chaque rencontre que fait Ousmane, rencontres qui donnent une couleur particulière aux séquences, et situent précisément le moment de la journée où se déroule l'action. Le premier des personnages, l'agent de police, tient une forme matinale, son arrogance et même sa fourberie (il extorque de l'argent à un conducteur) impulsent un dynamisme à la séquence digne d'un départ sur les chapeaux de roue.



Le deuxième personnage que rencontre Ousmane, Me Fatou, tient un restaurant dans la rue. Assise à l'une des tables de son échoppe, Me Fatou attend le client. Autour d'elle, quelques hommes sont en train de déjeuner.

Nous sommes déjà au milieu de la journée, le soleil



tape, les personnes attablées sont écrasées par la chaleur, la patronne de l'échoppe s'évente à l'aide d'un grand papier. Le conducteur de la belle voiture qu'Ousmane croise ensuite est nerveux et empressé. Dans la façon dont il se débarrasse d'Ousmane en lui donnant méprisamment une pièce transparaissent à la fois l'agitation de la pleine activité et aussi la fatigue, l'envie que finisse la journée. La séquence suivante est celle de la fin de l'école, le dialogue entre Ousmane et son marabout s'enclenche d'ailleurs une fois que la leçon est terminée et que tous les élèves sont partis. Dans la séquence du paysan qu'Ousmane rencontre ensuite, la « fin » de la journée est symbolisée par une forme de retraite, que constituent à la fois l'inactivité du vieil homme et la maladie de son cheval, qui n'a plus de forces pour travailler. La lumière légèrement plus orangée n'est pas encore un crépuscule bien que dans la fatigue de cet homme et dans son abattement, quelque chose de crépusculaire soit sensible. L'écrivain public, dernier des personnages du film, consigne à l'écrit la quête de la journée, comme s'il la résumait, opérant solennellement une sorte de pointage, de mise au banc et de comptes faits de ce que cette journée a pu rendre possible, de ce qu'elle a rapporté d'argent, et d'idées pour le dépenser.

Dans *Un transport en commun*, la déclinaison de la journée est essentiellement portée par les chansons. Elles furent enregistrées en France, avant que ne commence le tournage, comme il est classique de le faire pour les films musicaux. « Toutes les séquences musicales du film seront tournées en play-back. On passera une bonne dizaine de jours en studio à enregistrer toute la musique du film avec le *Surnatural Orchestra* et d'autres musiciens réunis autour d'eux, dont l'orchestre *Les Cordes*. Je découvre les techniques de studio, on enregistre partie par partie : la rythmique, les sections, les cordes, les voix (dans un premier temps des voix témoins)... Pierre, l'ingénieur du son, monte les pistes en direct. Jusqu'à je pouvais me faire une petite idée de ce qu'allait être la musique à travers les maquettes que m'envoyait Baptiste mais j'étais loin de me représenter l'ampleur du travail qu'il était en train d'effectuer (et ce n'est que le début puisqu'il va nous accompagner tout le tournage). C'est magique. C'est comme un premier tournage. J'ai du son mais pas encore les images. » Ce travail en amont qui fixe la musique permet aussi de définir le découpage, l'harmonie et le rythme des images de l'action. « En parallèle, on travaille sur le découpage technique avec Irina qui sera la chef opératrice du film. Chacune de nos

séances de travail est riche de croquis, de réflexions sur le placement de la caméra notamment pour toutes les séquences intérieur / taxi et évidemment pour chaque séquence musicale que l'on aborde dans le détail. »

L'ouverture du film enchevêtre les mélodies des personnages dans son orchestration de big-band qui rappelle les compositions de Michel Legrand, et notamment celle des *Demoiselles de Rochefort* (1967) de Jacques Demy. Ce morceau d'ouverture, en « démarrant », fait l'effet d'un « véhicule sonore », car chaque fois qu'un personnage a interprété son thème, il est inclus dans le chœur du morceau, « embarqué » dans l'ensemble.

Le second morceau, la chanson de Dorine, s'inscrit dans le salon de coiffure de Me Bary. Ses arrangements *sixties* rappellent la Motown, Dyana Gaye a d'ailleurs demandé à son compositeur de s'inspirer de la célèbre séquence des *Blues Brothers* de John Landis (1980) où Aretha Franklin, en tenancière de restaurant, entonne le célèbre *Think*. L'ambiance est à la fatigue et à l'euphorie. Les clientes qui viennent « changer de tête » parce que « c'est une vraie fête » jouent les choristes, tandis que Dorine se plaint de ne faire que travailler, avant de laisser en plan ses clientes et de quitter le salon. Reviennent aussi à l'esprit, dans les arrangements *sixties* et le kitch du décor, les scènes d'*Hairspray* d'Adam Shankman (1987), comédie musicale écrite entre autres par John Waters, qui raconte l'épanouissement d'une jeune fille obèse grâce à un show télévisé de Baltimore, sur fond de lutte anti-raciste.

C'est ensuite Malik qui ouvre son cœur, avec son « Twist ». À l'arrière du taxi, le jeune homme reprend un des thèmes classiques de la comédie musicale, celui de l'étranger (ici, à la fois émigrant et touriste) en quête d'amour, de dépaysement ou de réussite dans un pays inconnu. Cette fois, ce sont *Un Américain à Paris* de Vicente Minelli (1951) et *West Side Story* de Jérôme Robbins et Robert Wise (1960) qui résonnent dans ses paroles pleines d'espoir : « Ma chance, j'la tente en Italie / J'ai un cousin à Rimini / Peut-être que j'y ferais fortune / Dolce vita en Ferrari / Ou même sans décrocher la lune / Au moins, j'aurais vu du



pays ». Le jeune homme, évoquant une Italie pittoresque qu'il a peut-être aperçue sur une carte postale, avec une chanson dont la mélodie ressemble aux vieux tubes de variété qui passent à la radio, chante son langoureux refrain, *Amore, amore*, coiffé d'un gondolier saugrenu qui sublime son visage filmé en gros plan. Le parti pris assumé de ce filmage serré (l'habitacle d'une voiture est pour le moins contraignant quand on réalise une comédie musicale !) montre d'autant plus vivement le mouvement intérieur qui anime le personnage, son évocation dans le rêve. C'est la figuration d'une projection.

Le morceau de Medoune Sall qui vient ensuite est plus rythmé, et intégralement chanté en wolof. Il provoque une sorte de *happening* au milieu de l'embouteillage, qui rappelle deux célèbres séquences de *Fame* d'Alan Parker (1980) : celle où le père d'un des étudiants arrête son taxi au milieu d'une rue de New-York et « envoie » l'un des morceaux composés par son fils, provoquant une danse déchaînée entre les véhicules ; et celle où les élèves « font un bœuf » à la cantine, batterie, piano, trompette et violon improvisant un morceau envoûtant sur lequel se met à chanter Coco (Irène Cara), le tout provoquant aussi une liesse dans le réfectoire. Ici cependant, et parce que le film est fidèle à son principe de réalité premier, les mots de Médoune Sall n'ont rien de rêves de gloire ou de célébrité. L'homme évoque son découragement et sa colère : « *Compagnon de case / J'ai mal / Mal d'entendre que la France est l'amie de l'Afrique / L'Atlantique ne cesse de nous avaler / Pour que nos mères cessent de pleurer / Apprenons à lui résister / Il n'est pas supportable de vivre notre quotidien / Il n'est pas raisonnable de ne plus croire en rien* », découragement et colère qui affûtent les percussions et entraînent le déhanchement des danseurs qui se sont levés sur les capots et les toits des voitures alentours, moins pour faire la fête comme dans *Fame*, que pour soutenir le message de leur compatriote et porte-parole de leur population, le temps de cette chanson.

Dans la cinquième chanson, un duo entre Souki et Malik, l'aveu de la détresse dans laquelle se trouve la jeune fille est comme relayé par les gestes de la chorégraphie (signée de

Naïma Gaye, la sœur de Dyana), parce qu'il est difficile à dire, difficile à porter. Le balancement des épaules de Souki exprime une hésitation entre deux univers (le passé et le futur, la vie et la mort), l'impossibilité de se livrer, la retenue de pleurer. Derrière la jeune femme digne, Malik n'est plus le jeune rêveur en gondolier. Plus grave, il reprend, et accompagne le balancement d'épaules de Souki, plus grand, plus fort et en retrait, semblant signifier, sans oser le lui dire, qu'il cherche à l'épauler. Ce moment en mineur, tout en délicatesse, et qui rappelle des scènes de *Jeanne et le garçon formidable* (1998) d'Olivier Ducastel et Jacques Martineau, est suivi d'une chanson qui trouble l'harmonieuse avancée de l'action en révélant le réel du tournage. Antoine rencontre une vendeuse de rue. Elle lui propose de goûter à l'un des fruits qu'elle prépare, et lui chante une chanson *a capella*. Cette fois, le son est celui de la prise directe, et ce moment essentiel équilibre le film, car il remet la musique à la ville et à son grouillement, rappelant que si les acteurs chantent en respectant un genre cinématographique, les hommes et les femmes de Dakar fredonnent, eux, devant la caméra, aussi librement qu'ils le font dans la vie.

La chanson *Me Bary*, la tante de Dorine, reprend d'abord les tonalités Motown et le refrain « *je coiffe, je tisse, shampoïne, défrise* » de sa nièce au salon de coiffure. Puis elle s'en échappe pour remonter aux sources de la musique noire et, la voix rauque, elle se lance dans un blues qui raconte les déboires où sa vie affective l'a menée. Également fière et désolée – comme l'étaient Ella Fitzgerald ou Nina Simone quand elles chantaient –, elle termine le morceau en disant qu'elle assume sa « liberté ». Le long gros plan où elle chante est hypnotique. La puissance de son regard caméra, l'infime balancement de son corps, l'élégance de sa coiffe bleue scintillante, rappellent ces images d'archives de music-hall, où des publics européens, dans la pénombre de salles de palaces, chavirent le temps d'un blues, abandonnés à la voix et aux larmes d'une chanteuse noire, que son costume et les décors orientalistes de la scène ne parviennent pas à brider.

La dernière chanson dévoile Gaspard, le jeune Français de



Grenoble qui se rend à Saint-Louis pour ses études, et qui, avant même de se mettre à chanter, porte lui aussi moins des références cinéphiliques qu'un univers de souvenirs de cinéma qu'il faut imaginer comme constitués des films que découvrit la petite Dyana autour de ses dix ans. Gaspard Manesse est en effet celui qui joua le premier rôle dans la fiction considérée comme le chef-d'œuvre de Louis Malle, *Au revoir*



les enfants. Le film date de 1987, tout comme *Hairspray*, et c'est à cette époque que les *Blues Brothers* furent diffusés pendant des semaines sur la cinquième chaîne (La cinq), peu après la série *Fame*, tirée du film, diffusée sur TF1 en 1982. Sac sur le dos et tee-shirt moult, le jeune homme dynamique et moderne a gardé quelque chose de son passé dans le cinéma, sans doute cette casquette noire, qu'il porte comme il portait le béret dans la fiction de Louis Malle. Cristallisant une sorte de remontée à la surface de souvenirs cinéphiliques à la fois corrodés et savoureux comme des sucreries douces-amères, il tisse avec la jeune coiffeuse Dorine un chassé-croisé qui rappelle – et est, lui, sciemment une référence à Demy –, le chassé-croisé de Maxence (Jacques Perrin) et de Delphine (Catherine Deneuve) dans *Les demoiselles*, clin d'œil non sans esprit, puisqu'il relève du jeu de mots. Chez Demy, en effet, le marin Maxence est en permission. Il quitte Rochefort pour Nantes, et n'a de cesse de répéter qu'il va en « perm' à Nantes ». Quoi de plus naturel alors que l'écho de cette relation se noue dans un salon de coiffure, dans l'endroit où, justement, on fait des permanentes ! Autre retour de Demy dans le duo Dorine-Antoine, alors que chacun chante en regardant à la fenêtre de sa voiture le paysage qui défile, on peut entrevoir (la caméra ne quitte pas les visages des chanteurs) que les véhicules passent sur un pont aux structures métalliques qui rappelle le pont transbordeur de l'ouverture des *Demoiselles*. Si ces échos cinéphiles font partie de l'univers intime de la réalisatrice, ils n'éloignent en rien le film de son travail sur le réel, la culture



de l'auteur s'inscrivant dans le film comme une part de ce réel, sa mémoire se confrontant, le temps du tournage, à un lieu où le cinéma reste encore à investir comme un territoire qui n'a pas livré ses secrets.

Une chambre d'échos

En faisant revenir de célèbres scènes de films musicaux, les chansons d'*Un transport en commun* construisent donc, dans un habile jeu de souvenirs qui a quelque chose de spectral, une sorte de chambre d'échos au trajet qui nous est raconté au présent et qui semble étiré à l'intemporelle vastitude de la mémoire, celle où les mélodies entêtent, où les points d'orgue règnent, où les notes sont tenues. L'ouverture du film n'est, en cela, pas qu'un hommage aux *Demoiselles de Rochefort*, c'est aussi une reconnaissance envers l'approche documentaire risquée, et haute en couleurs, de Jacques Demy. Le cinéaste, qui venait du cinéma documentaire, avait eu à cœur, en choisissant de tourner dans la ville de Rochefort et non en studio, d'exploiter ses infrastructures. En témoignent la scène d'ouverture des *Demoiselles* où les forains dansent sur le pont-transbordeur, et la danse sur la place de la mairie dont les déplacements suivent les dessins géométriques du dallage du sol. On retrouve aussi, dans *Un transport en commun*, une maladresse dans la danse et dans le chant des acteurs, qui tient au fait qu'ils sont pour la plupart des non-professionnels. Cet aspect rejoint peut-être la chose la plus troublante des *Demoiselles*, à savoir la raideur de Catherine Deneuve et de Françoise Dorléac, qui se décrivent comme des filles de feu avides de passion, « ayant eu des amants très tôt », dans leur célèbre chanson des « deux sœurs jumelles », tout en adressant à l'objectif, depuis leur port de tête rigide, des regards pour le moins glaçants !

Mais là où Demy, voulant pallier l'incapacité de ses actrices à danser, décida de découper la séquence de manière à lui apporter une dynamique que les corps n'avaient pas, Dyana Gaye choisit d'élire la fragilité de ses acteurs, et leur raideur parfois, de ne pas contrarier leur maladresse par un découpage adroit, au contraire ! Car elle trouve, dans ce manque de

technique, une fragilité touchante, et laisse alors s'exprimer les approximations gestuelles et la lâcheté de leurs corps comme des *tendresses*, ces mouvements esquissés mais tellement volontaires que font les jeunes enfants.

De même, si dans *Les Demoiselles*, à part Danièle Darrieux, aucun acteur ne chante, dans *Un transport en commun*, tous les acteurs ont donné leur voix, des voix sans technique dont on n'a peut-être parfois qu'un filet, mais qui portent l'intention de leur chant avec force. Des acteurs qu'il ne fut d'ailleurs pas peu épique de trouver : « Je pars à Dakar avec Valérie, assistante à la mise en scène pour valider / trouver les décors, lancer le casting et constituer l'équipe technique sur place. On a une dizaine de jours devant nous. On arpente en scooter les quatre coins de la ville pour répandre l'information. On tire des affichettes que l'on placarde là où cela nous semble opportun (école des arts, centres culturels de quartier, églises – un soir de gala, on a repéré des chanteurs dans le chœur de l'Église des martyrs de l'Ouganda)... S'ensuivront deux incroyables journées de casting, dignes de la recherche de la Nouvelle star ! On va auditionner une centaine de personnes, des professionnels et beaucoup d'amateurs. Le casting est éprouvant, on fait passer un essai texte (en wolof et en français) et un essai chant (libre). Il y a beaucoup de jeunes rôles à distribuer, des jeunes gens à qui l'on peut difficilement demander d'avoir de l'expérience et à la fois des aptitudes en chant, en danse et en comédie. Je m'aperçois que les gens que je rencontre n'ont aucune culture de la comédie musicale mais ils ont en commun une énergie incroyable et l'irrésistible envie de participer au projet. On organise une réunion de techniciens chez Willy qui sera l'interlocuteur de la production sur place pendant toute la préparation du tournage. On expose le projet aux techniciens. Pour la plupart, j'ai déjà travaillé avec eux sur mes précédents films tournés à Dakar. On aborde les problèmes pratiques notamment liés au taxi-brousse, à son tractage... Nous rentrons à Paris en ayant trouvé une bonne partie des décors, confirmé un certain nombre de rôles et aussi avec l'accord de principe de plusieurs techniciens. » Il résulte de l'ensemble de ces choix, là encore, un parti pris en faveur

du réel, des approximations qu'il entraîne, mais surtout, de sa puissance en tant que matière. Car *Un transport en commun* ne nous raconte pas un scénario dans un style codé, celui du film musical. Il semble au contraire que la caméra ait filmé comme si elle s'était trouvée là par hasard – comme l'aurait fait un opérateur Lumière... –, des personnages se mettant à fredonner, à esquisser quelques pas de danse sur des airs qui leur venaient comme ça...

Peut-être est-ce pour cela que *Deweneti* et *Un transport en commun* portent cette fraîcheur, cette espérance dans le cinéma, les mêmes qu'avaient les films au temps où le septième art faisait ses premiers pas. Non qu'*Un transport en commun* soit un retour au cinéma muet, mais il constitue un mouvement vers le cinéma, allant et spontané, similaire à celui qui s'opérerait dans les films muets. Il y a d'ailleurs comme une correspondance rythmique entre les corps qui dansent chez Dyana Gaye – les mouvements saccadés, décalés du fait du manque de technique des acteurs –, et les mouvements que faisaient les personnages dans les films en 16 images par seconde. Une connivence s'établit presque entre le rythme aux points d'équilibres éphémères, alternatif, qui lie et délie les corps d'*Un transport en commun* et assure, tout en les éprouvant, leurs déplacements dans les décors, et la grâce des silhouettes crayeuses et charbonneuses, burlesques ou dramatiques, du cinéma des premiers temps. Et c'est une grâce précieuse, à notre époque où perfection, lisseur et surenchère d'effets éloignent le cinéma de notre vérité, tout en nous refusant les rugosités du réel, le départ pour l'ailleurs, l'accès à l'étranger. Cette innocence – faite non pas d'ignorance mais d'avidité pour l'inconnu – est également sensible dans *Deweneti*, qui est une quête de cinéma sur un territoire où n'ont encore été organisées, pour le trouver, qu'assez peu de battues. La quête d'Ousmane, animée d'envie et de détermination, rejoint aussi celle, plus proche de nous, racontée dans *Un certain matin* (1991) de la réalisatrice burkinaise Regina Fanta Nacro. Dans ce court métrage de fiction, Tiga, un paysan parti chasser dans



la brousse, aperçoit sa femme menacée par un fou furieux qui veut la tuer à la machette. Terrorisé, il tue l'individu d'une flèche. Toute une équipe de cinéma surgit alors de derrière les collines, et accourt faire le constat de la mort du fou furieux, qui n'était qu'un acteur, tandis que Tiga – innocente victime de sa crédulité devant une scène de film ! – s'enfuit se cacher dans la forêt. Quand la police vient mener l'enquête dans le village de Tiga, son fils – qui doit avoir le même âge qu'Ousmane – part à sa recherche. Il finit par retrouver son père dans la forêt et, s'asseyant près de lui, ne lui pose qu'une question : « Papa, c'est quoi, le cinéma ? » Le rêve est-il encore imaginable : qu'on ne sache pas ce qu'est un tournage ni une image de film, mais qu'on éprouve le besoin d'en être bouleversé ? Qu'on ait si peur devant l'image d'un train qui entre dans une gare qu'on s'enfuit de son siège ! *Deweneti* et *Un transport en commun* proposent d'imaginer que ce rêve est encore possible, dans un Sénégal qui n'a rien de bridé par des scénarios qui voudraient le réduire à un décor, mais qui est révélé par des formes stylisées tenant lieu de prismes, de modes opératoires ludiques, de capteurs de ce qu'il a de plus rayonnant : sa présence, son présent.

¹ Toutes les citations du point de vue sont tirées du dossier réalisé par Dyana Gaye pour *La pellicule Ensorcelée*, <http://www.lapelluculeensorcelee.org/film/un-transport-en-commun-1049>



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 4



Séquence 5



Séquence 6

Déroulant

Un transport en commun

1. [0' 00" à 1' 35"] : Pré-générique et titre. Dakar, la gare routière au petit matin. Parmi les nombreux taxis qui attendent leurs passagers du jour, Medoune Sall, chauffeur d'une cinquantaine d'années, fume dans son véhicule en écoutant *O Sole Mio* !

2. [1' 36" à 5' 08"] : Souki, jeune femme de 25 ans, se rend en bus à la gare routière, accompagnée de sa sœur. Là, un rabatteur les mène jusqu'au taxi de Médoune Sall, qui va à Saint-Louis. Madame Bary, la patronne d'un salon de coiffure à Dakar, arrive à la gare routière en taxi. Elle rejoint le taxi-brousse de Medoune Sall. Arrive Malik, qui attend lui aussi de partir pour Saint-Louis, puis deux jeunes filles, Binette et Joséphine, et un homme, Ousmane, qui se joint à elles. Comme il manque encore un passager, Medoune Sall laisse à ses clients le choix de payer la place vacante et de partir tout de suite, ou d'attendre ce « septième passager ».

3. [5' 09" à 8' 39"] : Première chanson : *Mais où est passé le septième passager ?* Dans ce morceau d'ouverture polyphonique, les personnages discutent pour savoir s'il faut payer la place du passager manquant. Entre les voix qui divergent d'opinion, Médoune Sall presse pour que soit prise une décision.

4. [8' 40" à 10' 00"] : Souki dit au revoir à sa sœur, qui lui donne un peu d'argent en émettant le souhait « qu'il soit accueilli au paradis ». Après que les bagages de chacun ont été fixés sur le toit du taxi-brousse, les voyageurs prennent place.

5. [10' 01" à 11' 24"] : Un jeune Français, originaire de Grenoble, Antoine, arrive à la gare routière à la recherche d'un taxi-brousse pour Saint-Louis. Le taxi de Medoune Sall, chargé de ses passagers et de leurs bagages, est pris dans les embouteillages de la ville. Me Bary téléphone bruyamment à sa nièce, ce qui dérange Binette, qui lui demande de baisser d'un ton. À l'autre bout du fil, au salon de coiffure, Dorine s'énerve des ordres de sa tante. Elle dépanne Antoine, qui est entré pour demander la permission de téléphoner à Saint-Louis.

6. [11' 25" à 14' 00"] : Deuxième chanson. Dorine se plaint des deux années passées à travailler au salon de coiffure tandis que les clientes reprennent en chœur un refrain aux tonalités *sixties*. Fatiguée d'être au service de clientes qui n'en font qu'à leur tête, Dorine décide d'abandonner le salon.

7. [14' 01" à 15' 31"] : À peine sortie du salon, Dorine rencontre Mr N'Diaye et son jeune garçon, Mohamed. Ils se rendent à Saint-Louis pour aller voir un champion de

lutte, Moddy Sall, disputer un match. Ils proposent à Dorine de les accompagner, ce qu'elle accepte avec joie. Dans le taxi de Medoune Sall, Malik et Souki font connaissance. Malik se rend à Saint-Louis retrouver sa fiancée, Aïssata, qu'il n'est pas pressé d'épouser car il projette d'abord de voyager.

8. [15' 32" à 18' 24"] : Troisième chanson. Dans la voiture, Malik chante son désir de partir en Italie. Charmée et méfiante, Souki accompagne la fin de la chanson de paroles qui laissent à penser qu'elle a été abandonnée par quelqu'un qui a lui aussi quitté le pays.

9. [18' 25" à 19' 45"] : Antoine, qui a trouvé une motocyclette pour l'avancer dans son voyage, croise la route de Dorine. Les deux jeunes gens échangent quelques mots, mais leur conversation est interrompue car le conducteur de la motocyclette repart se faufiler entre les véhicules. Dans son taxi, en plein embouteillage, Medoune Sall perd patience.

10. [19' 46" à 21' 56"] : Quatrième chanson. Sortant de son taxi, Medoune Sall chante la difficulté de vivre dans le chaos de Dakar. Sa chanson rythmée, entièrement en wolof, est suivie par les voyageurs des voitures voisines qui sont montés sur les capots et les toits des voitures pour danser.

11. [21' 57" à 24' 49"] : Antoine est déposé par la motocyclette à un carrefour désert où il doit tenter de retrouver le taxi de Medoune Sall. Il continue à pied en passant devant une grande usine. Dans la voiture, Mohamed est de plus en plus euphorique à l'idée du match qui approche. Dans le taxi, alors que Medoune Sall s'entretient avec Ousmane des infrastructures défectueuses du pays, Joséphine demande à faire une pause, à laquelle Medoune Sall finit par consentir.

12. [24' 50" à 28' 16"] : Cinquième chanson. Duo entre Souki, qui chante le décès d'un père qu'elle n'a pas connu et qu'elle va enterrer à Saint-Louis, et Malik, qui l'écoute et cherche à lui apporter son soutien.

13. [28' 17" à 30' 24"] : Antoine rencontre une vendeuse de rue, qui lui propose un fruit et lui chante une chanson. En échange d'un peu d'argent, elle lui indique le taxi de Medoune Sall. Il le rejoint et embarque enfin. Dans la voiture de Mr. N'Diaye, Dorine esquive les questions de Mohamed qui cherche à savoir si Antoine lui plaît. Dans le taxi de Medoune Sall, la promiscuité agace, mais n'entrave pas la bonne humeur d'Antoine.



Séquence 7



Séquence 8



Séquence 9



Séquence 10



Séquence 11



Séquence 12



Séquence 13



Séquence 14



Séquence 15



Séquence 16



Séquence 17



Séquence 18

14. [30' 25" à 32' 05"] : Une collision entre le taxi de Medoune Sall et un camion de pastèques interrompt le trajet. Passant devant l'accident, Mr. N'Diaye s'arrête pour leur venir en aide, et entreprend de réparer le moteur du taxi. Dorine ne sort pas de la voiture pour ne pas être reconnue par sa tante qui ne sait pas qu'elle a déserté son salon de coiffure.

15. [32' 06" à 35' 04"] : Sixième chanson. Me Bary reprend le thème chanté au salon par sa nièce Dorine, puis entonne un blues qui raconte l'histoire d'amour pour laquelle elle a abandonné ses enfants à Saint-Louis. De l'arrière de la voiture de Mr N'Diaye, Dorine surprend le récit de cette vie, les regrets qu'elle a suscités.

16. [35' 05" à 37' 02"] : Le moteur du taxi est réparé. En remerciant Mr N'Diaye de son aide, Medoune Sall lui apprend qu'il est le père du champion, Mody Sall, dont Mohamed est un admirateur. Tandis que chacun reprend sa place pour repartir, Antoine échange quelques mots avec Dorine, qui ne veut toujours pas sortir de la voiture. Le chauffeur du camion offre une pastèque à Medoune Sall, qui l'accepte avec ironie.

17. [37' 03" à 40' 21"] : Septième chanson. Duo entre Dorine et Antoine, qui se répondent en pensée, chacun à la fenêtre de son « transport ». Ils chantent l'émotion de leur amour naissant, leur impatience de le voir se transformer en passion.

18. [40' 22" à 45' 58"] : Septième chanson et final. Les passagers sont arrivés à Saint-Louis. Antoine et Dorine promettent de se revoir, Malik souhaite du courage à Souki avant d'aller rejoindre sa fiancée, Me Barry a hâte de retrouver ses enfants, Binette et Joséphine se rendent à l'évidence que les vacances sont finies, et dans un mouvement de grue final qui s'élève sur une place de Saint-Louis, on aperçoit Dorine et sa tante se prendre dans les bras.

19. [45' 58" à 47' 33"] : Générique de fin

Deweneti

1. [0' 00" à 0' 34"] : Un panoramique gauche-droite sur la gare routière de Dakar. Au son, une comptine en wolof raconte l'histoire d'un orphelin mendiant.

2. [0'35" à 1' 58"] : Au carrefour d'un marché et de la gare routière, Ousmane, un enfant des rues, demande l'aumône à un agent de la circulation. Après avoir accusé injustement le chauffeur d'un véhicule d'avoir failli écraser l'enfant, l'agent lui ordonne de donner à Ousmane 500 francs. Malgré ses protestations, le chauffeur lui laisse 300 francs. Ousmane remercie l'agent en lui promettant qu'il priera pour lui.

3. [2'00" à 2' 58"] : Ousmane demande l'aumône à Me Fatou, la tenancière d'un restaurant de rue. Elle refuse de lui donner de l'argent sous prétexte que son mari alcoolique boit tout ce qu'elle gagne. Ousmane la persuade de lui céder quand même une pièce, en échange il dira des versets du Coran pour que son mari ne boive plus et que son restaurant ne désemplisse pas. Elle finit par accepter, frappée par la ténacité de l'enfant.

4. [2' 59" à 3' 34"] : Ousmane demande l'aumône au conducteur d'une belle voiture, qui lui donne une pièce afin de s'en débarrasser.

5. [3' 35" à 3' 58"] : Ousmane continue à errer en mendiant. Aux carrefours des rues, au fil de sa déambulation, la main tendue.

6. [3' 59" à 4' 58"] : Il entre dans un magasin de jouets où il trouve une boule en verre dans laquelle tombe de la neige artificielle. Quand il s'en saisit et l'agite, un vendeur la lui prend et le met dehors.

7. [4'59 à 5' 21"] : Le gros plan de la boule dans laquelle la neige artificielle tombe lentement sur un père Noël en plastique se fond dans celui d'un ciel gris où volent des oiseaux.

8. [5' 22" à 6' 50"] : Sous un arbre, à l'école, de jeunes enfants finissent de prier. À la fin de l'école, Ousmane demande à son marabout de l'aider à écrire au père Noël. Il lui donne ce qu'il a récolté en mendiant, mais le marabout se fâche car ce n'est pas assez pour financer son pèlerinage à la Mecque. Il menace Ousmane de ne plus le reprendre à l'école si celui-ci ne revient pas avec davantage d'argent.



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 4



Séquence 5



Séquence 6



Séquence 8



Séquence 9



Séquence 10



Séquence 10



Séquence 11



Séquence 12

9. [6' 51" à 8' 08"] : Ousmane demande l'aumône à un paysan qui n'a plus rien d'autre qu'un cheval épuisé. À force d'insister, Ousmane convainc le paysan de lui donner sa dernière pièce. En échange, il écrira au Père Noël pour que le paysan ait un nouveau cheval.

10. [8' 09" à 9' 30"] : Dans son errance, Ousmane croise des adolescents qui jouent au babyfoot, il emprunte des ruelles de terre battue qui le conduisent à de grandes routes de bitume. Il marche jusqu'au bord de la mer où il fait une pause pour compter son argent en regardant les vagues.

11. [9' 31" à 11' 54"] : Dans la médina, Ousmane demande à un vendeur où se trouve l'écrivain public. Il entre dans la boutique de l'homme qui est endormi sur sa machine à écrire. Une fois celui-ci réveillé, Ousmane lui demande de prendre sous la dictée sa lettre au père Noël, pour 500 francs. L'écrivain public écrit au père Noël d'apporter un cheval pour le paysan Samba Traore, des clients et un mari en bonne santé pour Me Fatou, un poste de préfet pour l'agent de circulation, et une nouvelle mosquée pour son maître marabout. Ousmane ajoute qu'il voudrait que le père Noël offre une machine à écrire neuve à l'écrivain public. L'écrivain le remercie et signe du nom d'Ousmane en bas de la page, tout le crédit est épuisé. Il demande alors à Ousmane si lui, ne désire rien. Ousmane répond que « si, bien sûr ».

12. [11' 55" à 13' 12"] : Ousmane sort de la boutique de l'écrivain public avec sa lettre en main. Il traverse un carrefour animé et se fond dans la foule. Dans une rue de la ville, Ousmane regarde le ciel en souriant. Un ragtime au piano accompagne la neige qui s'est mise à tomber. Un mouvement de grue ascendant montre l'enfant qui s'éloigne, de dos, dans ce qui semble être un rêve éveillé.

13. [13' 13" à 14' 56"] : Générique de fin

Analyse de séquence

Deweneti, 8' 09" à 9' 30"

Dans les films de fiction, il est courant qu'une séquence d'images montées indique au spectateur que du temps passe, que « la vie des personnages continue ». Ces séquences, recours narratifs souvent fainéants, consistent en un montage rapide d'images qui montrent les personnages dans des « moments de vie » (au travail, à la maison, dans leur intimité... etc.) et sont le plus souvent accompagnées par une musique rythmée. Parce que ces moments nécessitent que le spectateur soit déjà assez intime avec les personnages et l'action, ils surviennent la plupart du temps après la première moitié du film.

Dans *Deweneti*, une séquence peut d'abord faire penser à ce type de moments peu inventifs. Ousmane, à la fin de la journée, achève sa promenade en faisant un détour par le bord de la mer. La brièveté des plans et la musique entraînante semblent n'avoir pour but que d'indiquer au spectateur que l'action (l'enfant qui mendie) suit son



Plan 1

cours. Mais la séquence n'a rien de ces moments de cinéma trop ordinaires, elle est au contraire inventive, comme une bulle qui s'ouvre sur un espace et sur un temps décalé de celui, linéaire, du film. D'abord parce qu'elle nous montre des lieux que l'on n'a pas vus jusqu'à présent, et notamment la mer, ce qui crée une forte respiration, mais aussi parce qu'elle exprime de façon très précise ce qu'est l'errance, sa thymie à la fois suspendue, contradictoire (errer, du latin

« errare », signifie à la fois se perdre et atteindre son but), en inscrivant le déplacement d'Ousmane et ses temps d'arrêt dans des mouvements de caméra qui panneautent vers la droite tout d'abord, puis vers la gauche ensuite, et sont ponctués de plans fixes marquant des temps d'arrêt dans la promenade d'Ousmane où s'étire la fin de la journée. C'est aussi la seule séquence où l'enfant semble lui-même divaguer, sa marche n'étant plus seulement dévolue à sa quête d'argent.

1. 8'09" à 8'12"

Du fond d'une ruelle en terre battue, Ousmane approche en direction de la caméra. Alors qu'il tourne à droite au sortir de la ruelle qui débouche sur une place, la caméra panneute à droite. Le plan, coupé dans ce mouvement, se poursuit après le plan suivant (en 3), renforçant l'impression que le déplacement de l'enfant est fluide et continu.

2. 8'10" à 8'16"

En plan moyen, quatre adolescents font une partie de babyfoot sur la petite place. La caméra à l'épaule est particulièrement sensible du fait du tremblement du cadre. Ce plan indique un temps d'arrêt bref dans le trajet d'Ousmane, mais aussi la capacité du personnage à observer ce qui se passe autour de lui. Et parce qu'il est remarquable que les joueurs de babyfoot ne sont pas des acteurs, c'est un

plan qui révèle l'attention de la caméra aux êtres croisés sur le tournage.

3. 8'17" à 8'25"

Suite du premier plan (1), la caméra panneute à droite pour suivre Ousmane qui s'enfonce dans une autre petite rue en terre battue. Sa silhouette rétrécit régulièrement.

4. 8'26" à 8'44"

Ousmane (sa tête est au premier plan, de dos) se voit refuser l'aumône par le conducteur d'une voiture dont on n'aperçoit que la carrosserie qui encadre la chevelure de l'enfant. Après lui avoir dit de « dégager de là », le véhicule sort du plan par la droite. On découvre alors, derrière la tête d'Ousmane, une grande rue profonde, dans laquelle l'enfant s'enfonce, en accostant des gens qu'il croise pour leur demander de l'argent. Certains adressent des regards à l'objectif, regards qui

auraient été coupés au montage dans bien des films, pour ne pas briser l'illusion du spectateur, sa projection dans la fiction. Ils sont ici volontairement gardés, pour révéler là encore au spectateur le dispositif du tournage et son attention au réel. Ousmane continue à s'enfoncer dans la rue jusqu'à la fin du plan, tandis que démarre une musique aux percussions rythmées.

5. 8'45" à 8'53"

Nouvel arrêt. Au bord d'une grande route au trafic dense, Ousmane est assis sur une barrière, aux côtés de deux garçons qui tiennent chacun un carton. L'un d'eux part vers la droite, en direction des véhicules (proposer un service ?), tandis qu'à sa place vient s'asseoir, sur la barrière du bord de la route, un nouveau garçon qui arrive par la gauche. Comme un manège ininterrompu, le garçon qui discutait avec Ousmane (en regardant



Plan 2



Plan 3



Plan 4



Plan 4



Plan 4



Plan 5



Plan 6



Plan 6



Plan 7

de temps à autre la caméra) quitte la barrière pour aller à la rencontre d'une des voitures. Le plan est fixe, la musique rythmée se poursuit, l'ensemble créant l'impression que ce manège de jeunes gens qui hêlent les voitures est aussi continu que le trafic est dense.

6. 8'54" à 9'12"

Ousmane marche au bord de la mer. Cette fois, la caméra le suit en panneautant vers la gauche, ce qui crée l'impression que son mouvement s'est inversé, et que l'enfant revient sur ses pas. Cette impression de chemin fait à rebours

accompagné par le ressac des vagues renforce aussi l'idée de l'errance de l'enfant, de sa quête perpétuelle d'argent.

7. 9'13" à 9'29"

Assis sur le port, Ousmane compte l'argent qu'il a dans sa boîte en métal. À l'arrière-plan, de gros bateaux naviguent de la droite vers la gauche du plan, poursuivant l'effet de déplacement à rebours du plan précédent. Ousmane contemple alors le paysage, tandis que le morceau de musique se termine pour laisser là encore place au réel, au son des vagues et du trafic marin.

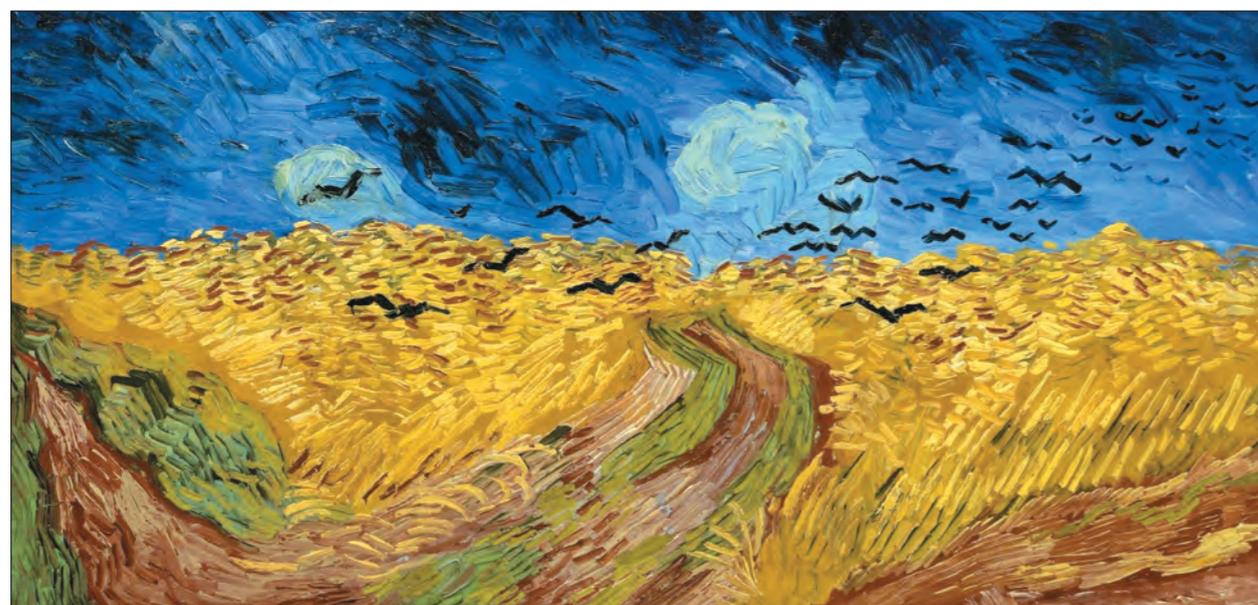
UNE IMAGE-RICOCHET

Dans *Deweneti*, l'image d'une boule où de la neige artificielle tombe sur un père Noël en plastique est suivie, en fondu enchaîné, par un paysage de Dakar où planent des oiseaux noirs tels des flocons carbonisés. À la fin de ce second plan, la caméra plonge, à la fois aérienne et étrangement aquatique, sur la ville. Cette plongée funeste est comme une réponse négative apportée à la question que se posent les enfants : le père Noël existe-t-il ?

Dans le dernier tableau de Van Gogh, *Champs de blé aux corbeaux* (1890), un envol de corbeaux emporte notre regard loin des paysages radieux du peintre, et semble rompre avec les couleurs qui avaient maintenu jusque là une part d'enfance, fébrile, dans ses tableaux. Il s'y trouve une même perte d'innocence que dans le plan du paysage de Dakar où planent les oiseaux.



Champ de blé aux corbeaux,
Vincent Van Gogh, 1890.



D. R.

Promenades pédagogiques



Noël au Sénégal

Pour un enfant français, il est habituel de voir, à la fin de l'année, les rues de sa ville illuminées par des guirlandes scintillantes, et les vitrines des magasins décorées à l'effigie du père Noël. On peut, en revanche, se demander, quand on regarde *Deweneti*, ce que signifie l'envie d'Ousmane d'écrire au père Noël, et ce que représente pour un enfant sénégalais ce mythe que, chez nous, on ne « présente » plus.

Ce qui apparaît tout d'abord comme l'inscription de la double culture de la réalisatrice (elle transporterait son rêve de petite fille qui a toujours vécu en France dans l'esprit d'un petit garçon qui n'a jamais quitté Dakar), se révèle être beaucoup plus proche de la réalité qu'il n'y semble au départ. En effet, dans la mesure où Noël se célèbre aussi au Sénégal, la

lettre d'Ousmane s'inscrit plutôt dans l'approche documentaire du film, et nous apprend qu'un enfant à Dakar vit parfois les mêmes fêtes de fin d'année que nous.

Depuis le XI^e siècle, la population sénégalaise est majoritairement musulmane, mais la deuxième confession est la religion catholique. Les différentes ethnies du Sénégal ont des traditions, des croyances et des coutumes singulières, mais celles-ci sont ouvertes dans leurs pratiques et leurs festivités. Dans de nombreuses villes, par exemple, la cohabitation des populations de confessions différentes se fait sans heurt, et ceci même après la mort, car le cimetière est mixte. De manière générale, la communauté catholique du Sénégal exprime librement ses croyances, qui s'affichent aussi bien sur les imprimés des vêtements qu'elles ponctuent les conversations



parfois les plus terre à terre. Et pour être plus religieuse au Sénégal qu'en France, la célébration de Noël n'en est pas moins festive, joviale et hospitalière, au contraire ! Pour beaucoup de Sénégalais, il est impensable de rater la messe du dimanche, mais c'est aussi parce qu'on y chante, y rit, y rencontre ses voisins ! À l'église, le 24 décembre, la messe est dite en langue sérère (avec quelques passages en français), et en plus de l'orgue ou du clavier, une guitare et des tam-tams accompagnent les choristes. Une fois la cérémonie terminée, les gens se lèvent et se mettent à danser.

Le courrier international du père Noël ou la prise en charge d'un mythe par une collectivité

En découvrant *Deveneti*, les élèves penseront peut-être qu'Ousmane est naïf de croire encore qu'il peut écrire au père Noël. Peut-être penseront-ils qu'il est vain d'attendre une réponse de ce personnage dont on sait, à son âge, qu'il n'existe pas ! On pourra alors réfléchir à l'assurance des plus « grands » d'entre eux, qui n'y croient plus, à ce fameux père Noël, et leur poser la question de savoir s'il ne faut pas parfois que la réalité prenne en charge le rêve des enfants, en leur donnant cette bonne adresse :

« HOH OH est un code postal utilisé par Postes Canada pour acheminer le million de lettres annuelles destinées au père Noël au pôle Nord. En 1974, le personnel de Postes Canada à Montréal recevait une quantité considérable de lettres adressées au père Noël et ces lettres étaient traitées comme "indistribuables". Comme les employés ne voulaient pas que les expéditeurs, pour la plupart des enfants, soient déçus par l'absence de réponse, ils se mirent à répondre eux-mêmes. La quantité de courrier adressé au père Noël a augmenté chaque année, au point où Postes Canada décida de mettre en place un programme officiel de réponse aux lettres adressées au père Noël, en 1983. Environ un million de lettres pour le père Noël sont reçues chaque année, dont certaines provenant d'autres pays que le Canada. Chaque expéditeur recevra une réponse dans la langue qu'il a utilisée pour écrire au père Noël. Postes Canada a mis en place une adresse spéciale pour le père Noël, avec son code postal dédié : "Père Noël. Pôle Nord H0H 0H0. CANADA." Le code postal "H0H 0H0" a été choisi en ressemblance au rire caractéristique du père Noël : "Ho ! Ho ! Ho !" » On pourra réfléchir au fait que ce n'est pas parce qu'un mythe n'exauce pas nos vœux, que ce qu'il nous raconte est négligeable – surtout quand ce mythe nous permet de mettre par écrit ce que nous désirons !

La musique du griot

Tournant sa comédie musicale au Sénégal, Dyana Gaye et son compositeur, Jean-Baptiste Bouquin, ont écrit des chansons et composé des musiques dont les influences proviennent aussi du patrimoine musical sénégalais, qui puise ses origines dans les chants des griots. Comparables aux colporteurs qui traversaient les pays européens au Moyen Âge en jouant le rôle d'informateurs et d'amuseurs publics, les griots chantaient à la gloire des rois, des princes, et des traditions et légendes archaïques.

Musique sénégalaise traditionnelle : la mbalax et le sabar

Très populaire, le mbalax est un genre de musique percussive wolof, notamment popularisé par Youssou N'Dour (qui est aussi le compositeur de la bande originale de *Kirikou et la sorcière*, de Michel Ocelot, 1998). Également populaire, le sabar est à la fois un instrument de percussion, un style de musique, une forme de danse sensuelle et une fête traditionnelle. En tant qu'instrument, le sabar désigne toute une famille de tambours sur pied, qui font partie intégrante de la culture des Wolofs (l'ethnie sénégalaise la plus importante, de confession musulmane), des Lébous (la communauté de pêcheurs et d'agriculteurs concentrée dans la presqu'île du Cap Vert) et des Sérères (le peuple le plus ancien de toute l'Afrique de l'Ouest). Le mbalax occupe une place de choix dans la musique sénégalaise traditionnelle, c'est de lui qu'est inspirée la chanson de Medoune Sall, la plus rythmée des chansons du film, et dont le chant est essentiellement accompagné de percussions.

Les instruments traditionnels du Sénégal

Le bálá

Le xylophone *bálá* est communément nommé balafon en France. Ce terme provient de la déformation du mot *báláfolá* qui signifie « joueur de *bálá* » en langue malinké. Selon les régions, cet instrument peut présenter un nombre variable de lames de différentes longueurs disposées sur un cadre en bois. Sous les lames sont fixés des résonateurs enalebasse.

Chacune est percée, vidée, séchée et munie de mirlitons en cocon d'insectes, ce qui permet d'enrichir le timbre de l'instrument.



De haut en bas : Le bálá, le xalam, le tama.

Le xalam

Nommé différemment selon les régions d'Afrique occidentale, le luth a un nombre de cordes et une taille de caisse variables. Au Sénégal, il est appelé *xalam* ; il présente une caisse naviforme recouverte de peau de chèvre ou de bœuf. Quatre ou cinq cordes sont tendues sur le manche au moyen d'anneaux en cuir, elles sont pincées avec l'ongle par le musicien. Ce dernier peut enrichir les sons en donnant des coups secs sur la caisse de résonance. Le *xalam* est par excellence l'instrument des griots, les musiciens professionnels. Autrefois, ils en jouaient en l'honneur du souverain et de la reine ; aujourd'hui lors du mariage ou des réjouissances.

Le tama

Le *tama* se joue tenu sous l'aisselle, le musicien exerce ainsi une pression avec le bras sur le réseau de cordes qui relie les deux peaux pour varier la hauteur des sons. Une main tient une baguette recourbée tandis que l'autre frappe la peau avec les premières phalanges. Ce tambour qui s'intègre à des ensembles instrumentaux variés est généralement joué lors des fêtes par les griots.

**Le taxibrousse,
un véhicule de cinéma**

En Afrique, le taxi-brousse est un taxi collectif interurbain. Huit à neuf passagers peuvent y tenir, et il ne part que lorsque toutes les places ont été vendues. Le nom du marabout propriétaire du véhicule, ou celui de la confrérie à laquelle il appartient, est peint sur la carrosserie. Dans *Un transport en commun*, le taxi-brousse est ce qui crée le mouvement des personnages, mais aussi, ce qui leur offre la possibilité d'observer leur voyage, les paysages qui défilent à la fenêtre étant comme les images d'un film qui défile sous leurs yeux. Collectif, le taxi-brousse est comme la salle de cinéma, il offre une expérience sensible d'élé-

ments à regarder ensemble (des paysages, des territoires parfois inconnus) à des passagers qui ne se connaissent pas. Tout comme au cinéma, la présence de ces inconnus peut être désobligeante (Me Bary qui téléphone gêne Binette qui ne peut pas écouter son walkman, comme un voisin de siège, lors d'une projection de film, est dérangeant lorsqu'il n'éteint pas son portable !) Mais elle peut aussi s'avérer d'une grande richesse, ce que reconnaissent tous les personnages à la fin du film – heureux de s'être découverts, d'avoir partagé le trajet –, et ce qui arrive parfois aussi au cinéma, quand à la fin d'un film, les spectateurs ont le sentiment d'avoir partagé une expérience unique, d'avoir vécu une aventure commune, et qu'ils applaudissent comme un seul homme au générique de fin, comme si les acteurs du film leur avait offert un spectacle vivant !

La correspondance entre voyager en transports en commun et assister à la projection d'un film pourra être exploitée avec les élèves, en les faisant par exemple décrire le défilement d'un paysage qu'ils observeraient depuis la fenêtre d'un train, et qui leur ferait se raconter des histoires, ou, comme le dit l'expression, qui leur permettrait, ensemble, de se « faire un film ».

¹ fr.wikipedia.org/wiki/Père_Noël



D. R.

Éléments de bibliographie**Dossier réalisé par Dyana Gaye pour**

La pellicule Ensorcelée : <http://www.lapelliculeensorcelee.org/film/un-transport-en-commun-1049>

Entretiens :

<http://www.shellac-altern.org/actualite/187-entretien-avec-dyana-gaye>

Entretiens vidéos :

<http://www.telerama.fr/cinema/l-afrique-en-chante-de-dyana-gaye,57252.php>
<http://vimeo.com/23036381>

Articles :

<http://www.afriscope.fr/Dyana-Gaye-une-etoile>
http://www.sudonline.sn/les-femmes-etoiles-de-dyana-gaye_a_12883.html

Film musical :

Broadway to Hollywood, par Thomas G. Aylesworth, éd. Hamlyn, 1985

Jean-Pierre Berthomé (préf. Paul Guimard), *Jacques Demy et les racines du rêve*, Nantes, Éditions L'Atalante, 1996 (1^{re} éd. 1982)
Camille Taboulay, *Le Cinéma enchanté de Jacques Demy*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996

Serge Toubiana, « Jacques Demy ou le bel entêtement », *Cahiers du cinéma*, n° 438, décembre 1990

Road Movie :

Bernard Bénoliel et Jean-Baptiste Thoret, *Road Movie, Usa*, Hoëbeke, 2011

Les enfants de cinéma



Créée par la volonté d'un groupe de professionnels du cinéma et de l'éducation, l'association *Les enfants de cinéma* naît au printemps 1994. Elle est porteuse du projet d'éducation artistique au cinéma destiné au jeune public

scolaire et à ses enseignants, *École et cinéma*, aujourd'hui premier dispositif d'éducation artistique de France.

Très vite le projet est adopté et financé par le ministère de la Culture (CNC) et le ministère de l'Éducation nationale (Dgescs & SCEREN-CNDP), qui confient son développement, sa mise en œuvre, son suivi et son évaluation à l'association. Celle-ci est aussi chargée d'une mission permanente de réflexion et de recherche sur le cinéma et le jeune public, ainsi que d'un programme d'édition pédagogique à destination des élèves et des enseignants (*Cahiers de notes sur...*, cartes postales).

L'association nationale coordonne l'ensemble du dispositif *École et cinéma*, elle est aussi une structure ressource dans les domaines de la pédagogie et du cinéma.

Elle développe un site internet, sur lequel le lecteur du présent ouvrage pourra notamment retrouver un dossier numérique sur chaque film avec : l'extrait du film correspondant à l'analyse de séquence, le point de vue illustré, une bibliographie enrichie, des photogrammes et l'affiche en téléchargement. Un blog national de mutualisation d'expériences autour d'*École et cinéma* est également mis en œuvre par *Les enfants de cinéma*.

Il est possible de soutenir *Les enfants de cinéma* et d'adhérer à l'association.

La liste des titres déjà parus dans la collection des *Cahiers de notes sur...* peut être consultée sur le site internet de l'association.

Pour toute information complémentaire :

Les enfants de cinéma

36 rue Godefroy Cavaignac, 75011 Paris

Tel. 01 40 29 09 99 – info@enfants-de-cinema.com

Site internet : www.enfants-de-cinema.com

Blog national : <http://ecoleetcinemanational.com>

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*

Rédaction en chef : Eugène Andréanszky.

Mise en page : Thomas Jungblut.

Photogrammes : Laboratoire Pro Image Service.

Repérages : Les enfants de cinéma.

Impression : Raymond Vervinck.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Secrétaire de rédaction : Delphine Lizot.

Ce *Cahier de notes sur...* *Un transport en commun* a été édité dans le cadre du dispositif *École et cinéma* initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale.

© *Les enfants de cinéma*, septembre 2013

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur.

Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN/ISSN 1631-5847/ *Les enfants de cinéma*

36 rue Godefroy Cavaignac – 75011 Paris.