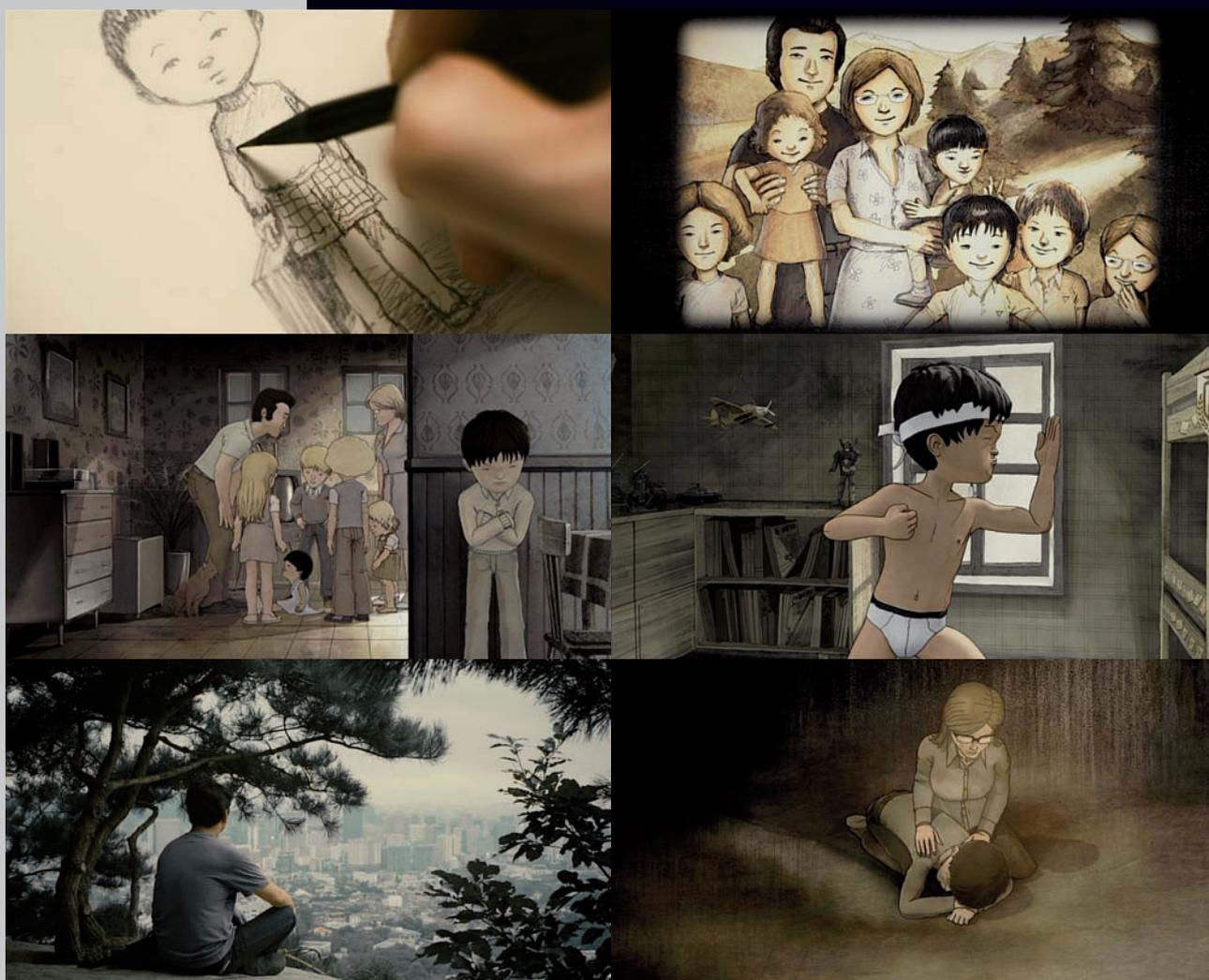


Dossier
interactif

JUNG HÉNIN – LAURENT BOILEAU

Couleur de peau : Miel



DOSSIER 228

COLLÈGE AU CINÉMA

L'AVANT FILM

L'affiche Portrait(s) de famille(s)	1
Réalisateurs & Genèse Jung/Boileau : entre 7 ^e et 9 ^e art	2

LE FILM

Analyse du scénario Portrait d'un adopté	4
Découpage séquentiel	7
Personnages Famille de rêve, famille de cœur	8
Mise en scène & Signification Une autobiographie hybride	10
Analyse d'une séquence Trouver sa place dans le cadre familial	14
Bande-son Généalogie sonore	16

AUTOUR DU FILM

Le documentaire animé	17
De la case à l'écran	18
Bibliographie & Infos	20

Les dossiers ainsi que des rubriques audiovisuelles sont disponibles sur le site internet : www.transmettrelecinema.com
Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le : Centre national du cinéma et de l'image animée.

Conception graphique : Thierry Célestine – Tél. 01 46 82 96 29

Impression : I.M.E. BY ESTIMPRIM
ZA de la Craye – 25 110 Autechaux

Direction de la publication : Idoine production,
8 rue du faubourg Poissonnière – 75 010 Paris
idoineproduction@gmail.com

Achevé d'imprimer : septembre 2015

SYNOPSIS

Jung est né en Corée du Sud, il a été trouvé dans la rue par un policier qui l'a conduit à l'orphelinat où une famille belge l'a adopté lorsqu'il avait cinq ans. Le 11 mai 1971 il atterrit en Belgique et dans une nouvelle famille. La fratrie est composée de trois sœurs et d'un frère. Plus tard, les parents de Jung adopteront une Coréenne de onze mois qu'ils appelleront Valérie.

Afin de ne pas décevoir son père, Jung décide de falsifier son carnet de notes. Ce mensonge provoque la colère de ce dernier qui lui donne des coups de fouet. Lorsqu'elle apprend qu'il a dérobé les tickets de cantine d'un camarade de classe, sa mère le compare à une pomme pourrie qui entache son entourage. Jung fait parfois des cauchemars où il se voit, enfant, dans les rues de Séoul. Il dialogue souvent dans sa tête avec sa mère biologique. Le dessin est un refuge pour lui, cela lui permet de ne pas grandir et de s'isoler dans son imaginaire. Lorsque Jung est adolescent, il commence à nourrir une passion pour le Japon. Au lycée, il fait la connaissance de Kim qui est, comme lui, une Coréenne adoptée. Ils se rendent tous deux à Bruxelles chez des amis de Kim où Jung rencontre pour la première fois de « vrais Coréens ». À 17 ans, après une altercation avec sa mère, il décide de quitter le domicile familial et de vivre chez l'abbé Paul. Il partage son quotidien avec un jeune vietnamien qui a également trouvé refuge chez lui. L'alimentation très pimentée de Jung finit par le conduire à l'hôpital. Ce comportement autodestructeur lui rappelle le suicide de nombreux Coréens adoptés de son village et la mort mystérieuse de sa sœur Valérie. Après deux semaines de convalescence, sa mère le ramène à la maison et se confie à lui. Jung s' imagine avec sa « *petite maman* » biologique. Le protagoniste, âgé de 44 ans, retourne pour la première fois dans son pays d'origine. Il se rend compte que ce voyage vers ses origines lui a permis de prendre conscience qu'il n'est pas possible d'aimer une maman imaginaire mais qu'il peut continuer à la rêver.

L'AFFICHE

Portrait(s) de famille(s)

Les différents éléments qui composent l'affiche illustrent l'aspect hybride du film. On y voit un véritable portrait photographié du jeune Jung. Les membres de sa famille, eux, sont dessinés. Mêlant animation des personnages en volume 3D, animation traditionnelle, prises de vues réelles, *Couleur de peau : Miel* est un film élaboré avec ces différentes techniques. Illustrant la tonalité du film, les couleurs employées par Jung pour réaliser l'affiche (en bas de laquelle il a apposé sa signature) rappellent la bande dessinée : « Je voulais la couleur ocre, miel, et le gris pour avoir des textures rappelant le lavis. »¹ L'élément central est la photo d'identité de Jung où il apparaît en plan rapproché. Elle est une des pièces qui constitue son dossier d'adoption et représente un élément autobiographique essentiel. Le portrait de Jung est ici mis en avant, il occupe plus d'espace que les autres personnages. De part et d'autre du jeune garçon se trouvent ses parents. À sa droite, sa mère biologique est représentée par une silhouette crayonnée portant une ombrelle, on ne devine pas les traits de son visage. Elle est entourée d'oiseaux et marche dans l'herbe. Proportionnellement, elle est plus petite que les autres personnages. Jung n'a jamais vu de photos d'elle et ne sait pas à quoi elle ressemble. Le dessin lui permet ainsi de fantasmer cette figure maternelle qui se promène « dans les méandres de son esprit. »² Être insaisissable et représentée dans une sorte de halo poétique, la maman coréenne de Jung est le seul personnage qui ne regarde pas le spectateur frontalement. La technique du dessin au crayon fait d'elle une silhouette évanescence qui se démarque graphiquement des autres personnages. À gauche de Jung sont représentés ses parents adoptifs arborant un sourire doux et aimant. Ils se tiennent debout et veillent sur leurs enfants qui sont dessinés au premier plan. Assis sur un canapé, les frères et sœurs de Jung l'entourent. Tous regardent droit devant et sourient mis à part Jung, ce qui marque la complexité de son statut de jeune adopté parachuté au sein



d'une toute nouvelle famille. On remarque qu'il est le seul à être doublement représenté, par une photographie et un dessin. Tirillée entre deux pays, deux continents, deux cultures, cette dualité ressentie par Jung s'illustre ici par ces deux procédés. Le slogan disposé en haut à gauche vient préciser la thématique du film qui est centrée sur l'adoption. La typographie employée pour le titre et pour phrase d'accroche reprend les polices de caractère des machines à écrire et des documents qu'il retrouve dans son dossier d'adoption. Elle renvoie à celle utilisée dans les documents administratifs que Jung consulte en Corée et qui représentent les archives de son passé, de son identité.

- 1) Entretien réalisé par Michèle Levieux, *L'Humanité*, 6 juin 2012.
- 2) Expression employée dans le tome 1 de la bande dessinée, p. 28.

PISTES DE TRAVAIL

- Repérer les différentes techniques d'illustrations proposées dans l'affiche. Dans le film, contrairement à l'affiche, les trois univers visuels ne sont jamais réunis sur le même plan.
- Quels sont les tons de couleurs utilisés pour cette affiche ? Que révèlent-ils ? À quoi sont-ils associés ?
- Pourquoi Jung est-il représenté deux fois sur cette affiche ? Quelles différences y a-t-il entre ces deux représentations ?
- Décrire et interpréter les expressions du visage des différents personnages. Un seul n'est pas reconnaissable. Lequel ? Pourquoi ? Analyser la représentation de la mère biologique de Jung.
- Que pouvez-vous dire sur la typographie utilisée ? À quoi fait-elle référence ?

RÉALISATEURS GENÈSE

Jung/Boileau : entre 7^e et 9^e art

Filmographie

Laurent Boileau

- 2001 *L'Éducation en questions : Pauline Kergomard ou l'école maternelle : pour quoi faire ? – Édouard Claparède ou peut-on faire une école mesure ?* (26')
- 2002 *Un collège pas comme les autres* (52')
- 2004 *Les artisans de l'imaginaire* (52')
- 2004 *Spirou, une renaissance* (52')
- 2005 *Franquin, Gaston et cie* (52')
- 2006 *Les Chevaux de papier* (52')
- 2007 *Sokal, l'art du beau* (26')
- 2009 *La Pologne de Marzi* (26')
- 2009 *Marzi, la fin du communisme* (Animation, 30')
- 2012 *Couleur de peau : Miel*



Laurent Boileau

Bandes dessinées

Jung

- *Yasuda* (1991-1995, Éditions Hélyode)
- *La Jeune Fille et le vent* (1997-1999, Éditions Delcourt)
- *Kwaïdan* (2001-2008, Éditions Delcourt)
- *Okiya* (2006, Éditions Delcourt)
- *Couleur de peau : Miel* (2007-2013, Éditions Quadrants)
- *Kyoteru* (depuis 2008, Éditions Delcourt)
- *Frôlements* (2009, Éditions Paquet)



Yasuda, le Bombardier englouti (éd. Hélyode)



Jung

Jung : « Le dessin a été ma thérapie »¹

Couleur de peau : Miel est le premier film réalisé par Jung Hénin. Il est auteur de bande dessinée et dessine depuis qu'il est adolescent. Aux alentours de 15 ans, il découvre la série de bandes dessinées *Jonathan* de Cosey, une quête identitaire qui conduit le personnage principal jusqu'au Tibet. Ces albums le marquent profondément. Jung se met à dessiner et s'installe un atelier de dessin au fond du jardin familial. L'année de ses vingt ans, Jung la passe à étudier à l'atelier Saint-Luc de Bruxelles. Il poursuit ensuite sa formation, en section illustration, à l'Académie des Beaux-arts dans la capitale belge. En 1987, âgé de 22 ans, Jung rencontre Marc Michetz, passionné comme lui par la culture nipponne et dessinateur de bandes dessinées qui publie ses planches au journal *Spirou*. Il le présente au magazine qui publiera peu après les dessins de Jung. La rencontre avec Bernard Yslaire et Christian Darasse, tous deux membres de l'équipe de *Spirou*, est déterminante. Jung partage un atelier pendant quelques mois à Bruxelles avec les deux bédéistes. Jung Hénin décide alors de se consacrer totalement à la bande dessinée. À 26 ans il publie le premier tome de *Yasuda* intitulé *le Bombardier englouti* pour lequel Martin Ryelandt écrit le scénario. Les deux artistes prolongent leur collaboration six ans plus tard en publiant les trois tomes de *La Jeune fille et le vent* entre 1997 et 1999. Puis en 2001, avec la publication de *L'Esprit du lac*, premier tome de la série *Kwaïdan*, Jung se lance pour la première fois dans l'écriture. Dès lors, que ce soit à travers ses dessins ou ses scénarios, l'œuvre de Jung se révèle à travers trois thématiques omniprésentes : la quête de l'identité, le déracinement et l'Asie. La récurrence de ces sujets traduit les questionnements qui l'animent et auxquels il donne forme grâce à son crayon. L'auteur explique ainsi que pour lui le dessin est une thérapie et l'adaptation au cinéma de sa bande dessinée autobiographique est un nouveau jalon dans sa quête personnelle :

« Ce film est une nouvelle étape dans ma recherche identitaire. Ne serait-ce que parce qu'il a révélé le talent de ma propre fille, qui a composé une partie de la musique. Elle s'appelle Little Comet et a dix-sept ans. »²

Le film prolonge le dessin et lui permet de poursuivre sa quête intérieure. Le roman graphique en trois tomes, dont le premier est publié en 2007, marque un tournant dans le travail du bédéiste tant dans le style de son dessin qui se fait plus naïf que dans le sujet abordé avec *Couleur de peau : Miel*. Ce choix a de quoi surprendre quand on songe aux grandes fresques extrêmes orientales peuplées de samourais, de

geishas et autres personnages de l'imaginaire nippon qui composaient jusqu'alors l'œuvre de Jung.

« J'ai choisi d'être Japonais »³

La catharsis engendrée par le dessin est déjà en marche lorsque Jung se découvre un goût immodéré pour les guerriers japonais qu'il ne cesse de dessiner tout au long de sa jeunesse :

« À la préadolescence, je voulais affirmer mon identité face à l'Occident. *J'ai choisi d'être japonais*. Je lisais alors *Tout l'univers*, une encyclopédie qui comportait une dizaine de tomes et me faisait voyager. C'était ma source d'inspiration graphique. J'y ai découvert le Japon, pays qui avait tenu tête au monde, à travers l'image d'un samouraï qui avait fière allure. D'autre part, j'en voulais beaucoup aux Coréens parce qu'ils m'avaient rejeté. »⁴ Lorsqu'il est adolescent, Jung rejette ses origines. Il en vient à détester les autres Coréens adoptés. Jusqu'au jour où il se lie d'amitié avec Laurie qui lui fait rencontrer des Coréens installés en Belgique (Mee-Yung et Chan-Wook) à qui il montre ses dessins : « moi qui pensais dessiner des samourais japonais, ils ont dit que je représentais des danseurs de salmunori, du vrai folklore coréen. »⁵ Une porte s'ouvre alors pour Jung qui prend soudainement conscience qu'il ne peut continuer à être dans le déni de son pays : « Les petits dessins que je faisais sans réfléchir ne mentaient pas. »⁶ Cette prise de conscience sera un tournant pour Jung. Mais sa passion pour le Japon reste indemne. Il la raconte et la dessine notamment dans *Couleur de peau : Miel*. À 19 ans, tellement fasciné par la culture nipponne, il remporte un jeu télévisé avec un voyage à la clef. Il découvre alors ce pays qu'il a tant fantasmé et dessiné, un voyage entre passion et déception : « dans un premier temps, je me suis senti bien entouré d'asiatiques. Puis, je me suis rendu compte à quel point à l'intérieur de moi-même j'étais différent d'eux, à quel point on peut se sentir "déraciné". [...] Pour moi, les choses familières sont "européennes", pas japonaises. »⁷

Pourtant, le Japon restera omniprésent dans ses romans graphiques. Dès la publication de ses premiers albums, à travers le personnage de Yasuda, jeune Japonais orphelin de 16 ans qui vit dans un village de pêcheurs, Jung esquisse le portrait du Japon d'après-guerre encore occupé par les Américains. Même lorsqu'il s'essaye à la bande dessinée érotique, avec la publication de l'album *Frôlements* en 2009, l'iconographie japonaise irrigue une œuvre peuplée de guerrières et de samourais.

Jung partage cette passion avec sa femme, Jee-Yun Thot, elle aussi née en Corée du Sud. Leur collaboration n'en est que plus évidente. Elle scénarise le troisième volet de la trilogie *Kwaïdan* (publié en 2003), Jung dessine et colorise. Pour *Okiya, la maison des plaisirs défendus* et *Kyoteru* elle écrit là aussi des histoires japonaises. Le travail de Jung est donc indissociable de celui de son épouse. À défaut d'avoir grandi dans leur pays d'origine, ils bâtissent ensemble une œuvre singulière qui puise ses références dans l'histoire et la mythologie japonaises sans négliger pour autant leurs racines coréennes.

Laurent Boileau

Laurent Boileau a été pendant 10 ans chef opérateur et chef monteur pour de nombreux documentaires produits pour la télévision. En 1999, il passe à la réalisation avec deux épisodes de la série *L'Éducation en questions* produite par Mosaïque Films pour France 5. Passionné par le neuvième art, il se tourne ensuite vers la réalisation de documentaires autour de la bande dessinée. Le premier étant *Les artisans de l'imaginaire* dans lequel il s'intéresse à des artistes de bandes dessinées qui travaillent ensemble à Reims dans l'atelier 510TTC.

Laurent Boileau est également chroniqueur pour le site internet *actuabd.com*. Grand lecteur de bande dessinée, il a un véritable coup de cœur quand il découvre *Couleur de peau : Miel* en 2007 : « Ce récit autobiographique a retenu mon attention par son contenu et la manière dont Jung racontait son parcours, avec ironie et recul. À la fin de son livre, il précisait qu'il allait retourner pour la première fois en Corée. En faisant quelques recherches sur Jung, j'ai découvert qu'il avait plus de quarante ans. Je me suis dit que ce n'était sans doute pas innocent s'il n'était encore jamais retourné dans son pays natal. Je l'ai contacté via son éditeur Quadrants, afin de lui proposer de réaliser un film autour de son histoire. »⁸

Couleur de peau : Miel est le premier long métrage réalisé par Laurent Boileau. Après ce long métrage, il a poursuivi son travail en animation avec la réalisation d'un court-métrage, *Lady of the Night* pour lequel il a également coécrit le scénario avec Attie Esterhuizen et Pierre Coré.



Genèse

Couleur de peau : Miel a été réalisé à quatre mains. Au départ, c'est à celles de son épouse que Jung a pensé, espérant pouvoir raconter leurs histoires respectives dans le même élan artistique qui les anime au quotidien : « [...] je lui ai proposé de raconter l'histoire de nos adoptions en BD. Offre qu'elle a déclinée, car elle ne se sentait pas prête, et encore moins de raconter son adoption avec humour ! Donc, je me suis jeté à l'eau tout seul. J'ai pris une feuille papier machine qui traînait sur ma table, j'ai tracé un cadre et j'ai réalisé les 3 premières pages en 4 heures. »⁹

Puis la rencontre avec Laurent Boileau marque un tournant... vers le documentaire, puis le cinéma. Reflet de leurs expériences respectives, le long métrage qui émerge de leurs échanges est un film hybride qui est loin d'être une simple copie animée de la bande dessinée. Jung n'avait jamais réalisé de films, Laurent Boileau s'intéressait beaucoup à la bande dessinée, art graphique qui anime le quotidien de Jung. De leur collaboration est né ce film hétéroclite qui esquisse un syncrétisme entre le documentaire, la fiction et la bande dessinée.

Une autobiographie... à deux

Le récit autobiographique que constitue le film joue sur la frontière entre documentaire et fiction. Laurent Boileau vient du documentaire télévisuel et Jung de l'univers de la bande dessinée. L'un filme le réel tandis que l'autre le dessine. Les images de Boileau répondent ainsi à celles de Jung. Pour ce dernier, s'il s'agit de transposer sa bande dessinée en l'adaptant aux règles, aux outils, au langage du film et de l'animation :

« Il s'agit de deux façons de raconter une histoire personnelle avec des outils propres à chaque médium. Il y a beaucoup de mise en scène dans mon dessin et des passerelles entre les deux expressions. [...] Dans la BD, les décors sont suggérés.

Le cinéma m'a permis d'aller plus loin avec la 3D, la 2D et la couleur, la BD étant, elle, en noir et blanc. »¹⁰

Pour Laurent Boileau, l'adaptation de la bande dessinée s'est accompagnée d'un véritable travail de découverte de l'histoire et de la personnalité de Jung. Tel un biographe, il a rencontré sa famille et ses proches, une étape indispensable selon lui pour réaliser le film :

« J'ai tout de suite dit à Jung que je ne pouvais pas travailler sur ce film si je ne rencontrais pas au minimum ses parents. La mise à nu est encore plus forte avec un film qu'avec une bande dessinée. J'avais besoin de me sentir libre dans les choix que nous ferions. Ce contact s'imposait. Il fallait que je puisse leur expliquer ma vision de l'adaptation. L'un et l'autre ont été très respectueux de ce que Jung voulait raconter de sa vie. »¹¹

La démarche de Laurent Boileau s'inscrit dans celle engagée par Jung lors de la réalisation de sa bande dessinée autobiographique : chercher à sonder le réel afin de mieux le comprendre. La coréalisation à quatre mains de ce projet donne ainsi au récit une portée universelle. La distance de Laurent Boileau sur la vie de Jung permet de sortir d'une certaine subjectivité pour aller vers des questionnements plus larges sur l'identité, les racines, la famille... En somme, il s'agissait de s'appuyer sur la petite histoire pour mieux entrer dans la grande. Laurent Boileau revient sur cette dimension universelle qui lui a plu dans la bande dessinée de Jung :

« Je considère que les œuvres d'art, que ce soit une peinture, une sculpture, un film, un livre, sont des miroirs pour ceux qui les voient. Chacun y verra quelque chose qui fera écho à sa propre histoire. [...] J'ai cherché à tirer le récit vers quelque chose qui puisse être le plus universel possible. Quitte à parfois prendre un peu de liberté avec la vérité de son histoire, surtout sur la forme, afin d'être le plus sincère dans les sentiments évoqués. Il a fallu parfois s'émanciper un peu de l'autobiographie. »¹²

La Corée du Sud, retour à la case départ

La recherche de cette juste distance est passée par plusieurs étapes, et le documentaire prévu initialement pour la télévision s'est métamorphosé en docu-fiction d'animation pour le cinéma. Le cadre formel étant trouvé, il s'agissait de choisir un point de départ pour conter la vie de Jung. Ou plutôt un point d'arrivée, celui du premier retour de Jung en Corée. Pour Laurent Boileau c'est une évidence. Il s'agit là du point de départ originel du film tout comme la Corée fut le lieu de naissance de Jung. Selon lui, il était important de commencer par cette « partie contemporaine du récit de Jung » pour mieux explorer son passé¹³. Le retour sur la terre de ses origines émerge au moment où Jung illustre et raconte sa quête identitaire en bande dessinée. Mais ce voyage n'apparaît que dans le tome 2. Ce choix témoigne ainsi du double regard original que posent les deux réalisateurs sur le matériau d'origine, n'hésitant pas à bouleverser la narration originelle pour l'adapter au langage cinématographique. Pour réaliser *Couleur de peau : Miel*, le voyage en Corée s'est donc avéré une étape essentielle dans le processus créatif autant que dans le processus thérapeutique. En effet, le travail artistique de Jung lui permet d'enfanter sa vérité, de renouer avec ses origines. On pense alors à l'art de la maïeutique théorisé par Socrate qui consiste à faire accoucher les esprits de leur vérité. À travers les bandes dessinées puis le long métrage, Jung poursuit une quête personnelle qui passe inéluctablement par ce retour sur son lieu de naissance.

Pour la première fois depuis qu'il a été adopté, à 44 ans, Jung part dans son pays d'origine en 2009 : « Je voulais voir les

lieux, aller à Séoul, au marché de Namdaemun, là où un policier m'a trouvé petit. Ce voyage m'a permis de continuer tardivement ma quête identitaire, qui passe aussi par la couleur de la peau. C'était un voyage physique et intérieur. J'étais face aux Coréens. Je les observais. Je faisais partie d'eux, j'étais leur frère. Cela m'a rendu heureux. C'était la première fois de ma vie que je faisais partie d'un peuple. »¹⁴

Toutefois, ce retour aux origines n'a pas apporté toutes les réponses que Jung aurait souhaitées :

« Quand nous sommes partis, l'attente était très forte, puisque le projet reposait en partie sur ce voyage. [...] Dans les faits, il ne s'est pas passé grand-chose. Je n'en ai pas été très étonné : il était fondamentalement impossible de vivre quelque chose d'intime avec vingt personnes derrière moi. Finalement, on a utilisé peu d'images de cette partie-là. »¹⁵

Ce sont moins les images retenues que leur tournage qui marque Jung. Racontant les conditions de leur réalisation dans le troisième tome de *Couleur de peau : Miel*, il révèle à quel point son projet s'inscrit dans une démarche originale. Si les prises de vues réelles sont rares, elles illustrent en revanche, de manière formelle, ce point de rencontre entre la fiction et le documentaire qui caractérise si bien le film. Cette multiplicité des supports et des modes d'expression ne fait que révéler l'identité protéiforme de Jung, à la fois enfant et adulte, européen et asiatique. Ou, selon les mots de Jung, un film « curieux et atypique » qui possède « son identité propre ».

1) Cf. dossier de presse du film, p. 8.

2) *L'Humanité*, entretien réalisé par Michèle Levieux, 6 juin 2012.

3) *Ibid.*

4) *Ibid.*

5) *Ibid.*

6) *Couleur de peau : Miel*, tome 2, p. 122.

7) Interview de Jung publiée sur le site www.scenario.com en 2007.

8) Cf. dossier de presse du film, p. 12.

9) *Ibid.*

10) *L'Humanité*, entretien réalisé par Michèle Levieux, 6 juin 2012.

11) Cf. dossier de presse du film, p. 23.

12) *Ibid.*

13) Cf. interview de Laurent Boileau dans le dossier de presse du film, p. 21.

14) *L'Humanité*, entretien réalisé par Michèle Levieux, 6 juin 2012.

15) Entretien croisé entre Jung et Laurent Boileau publié sur le site www.cinebel.dhnet.be/ le 13 juin 2012.

16) *Ibid.*



ANALYSE DU SCÉNARIO

Portrait d'un adopté



Le scénario de *Couleur de peau : Miel* est adapté de la bande dessinée scénarisée et illustrée par Jung. L'œuvre originale a donc été une première étape dans le processus de mise en forme d'un récit rétrospectif et introspectif. Pour Laurent Boileau, il s'agissait de raconter une histoire intime tout en faisant écho au vécu de millions d'adoptés dans le monde : « Un des enjeux scénaristiques de l'adaptation était donc de s'appuyer sur l'histoire personnelle de Jung sans la trahir mais en cherchant à la rendre plus universelle. »¹

Les choix narratifs, portés par le double regard de Jung et de Laurent Boileau, marquent ainsi une volonté de ne pas se limiter à une adaptation littérale du roman graphique. Cette démultiplication des regards, ajoutée à un registre qui passe du comique au dramatique, conduit à une certaine distanciation qui renforce l'universalité de cette quête identitaire partagée entre la Belgique et la Corée du Sud.

Une autobiographie universelle à trois voix

Refusant la linéarité du récit, la dramaturgie de *Couleur de peau : Miel* s'ouvre volontiers aux *flashbacks*. Le présent (le voyage en Corée) se mêle au passé tout en intégrant des instants suspendus dans le temps (les rêves et cauchemars de Jung). Trois grandes lignes temporelles tissent un canevas plus complexe qu'il n'y paraît : celle des premières années de Jung en Corée, celle de sa vie en Belgique et celle de son retour sur sa terre d'origine. Elles s'entrecroisent tout au long du film sans obéir à une chronologie précise. Si le passage de l'enfance à l'âge adulte sert de point de repère temporel, ce sont surtout des épisodes ponctuels associés aux différents états que traverse Jung tout au long de sa quête identitaire qui semblent orienter la dramaturgie. Plus thématique que chronologique (cf. Découpage séquentiel, p. 7.), la structure narrative de *Couleur de peau : Miel* est à l'image de la mémoire de Jung, imprécise, sélective et fragmentée. À la fois protagoniste et narrateur de son film, c'est lui qui nous guide dans ce dédale mémoriel. Mais l'utilisation du « je » est trompeuse car la voix off que nous entendons n'est pas la sienne. En effet, l'énonciateur de cette histoire n'est pas celui que l'on croit. Il s'agit de la voix de l'acteur William Coryn. Jung établit ainsi une certaine distance avec sa propre histoire qui s'ajoute au point de vue de Laurent Boileau. Le regard extérieur de ce dernier répond aux souvenirs d'enfant, forcément subjectifs, de Jung, qui nous sont contés par Coryn. Trois voix pour une même histoire. Trois voix pour trouver le ton juste et raconter une « petite » histoire qui se fonde dans la grande, celle de la Guerre de Corée (cf. Bibliographie & Infos, p. 20) et de la Belgique des années 1970. Le destin du jeune adopté rejoint alors celui de milliers d'autres Coréens et de millions



d'autres enfants adoptés. Dans la bande dessinée, Jung adulte s'adresse ainsi à Jung enfant devant le portrait d'autres Coréens adoptés : « Tu vois, t'es pas exceptionnel. Tu es un sur deux cent mille. »²

Ce lien entre l'histoire individuelle et l'Histoire avec un grand « H » conduit au dépassement de la seule autobiographie. On retrouve notamment une démarche similaire dans un autre long métrage d'animation, *Persépolis*, également réalisé par un duo de réalisateur/dessinateur (Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud). *Couleur de peau : Miel* et *Persépolis* constituent tous deux des portraits à travers lesquels sont dépeints des questionnements universels. Dans le film de Laurent Boileau et Jung, ces interrogations se cristallisent autour de la recherche de la figure maternelle, point central du récit.

À la recherche d'une mère

La quête identitaire menée par Jung est directement liée à la recherche de sa mère biologique. De la séquence d'ouverture (2) où on découvre une mère adoptive déjà en retrait par rapport au père (cf. Analyse de séquence, p. 14-15) à la séquence finale (14), où s'esquisse un portrait de Jung dans les bras de sa mère, la figure maternelle constitue le point central autour duquel se structure le récit. Les deux mères de Jung sont les éléments déclencheurs qui provoquent les *flashbacks* et ravivent des souvenirs enfouis. Ainsi, à chaque fois que Jung entre en confrontation avec le monde qui l'entoure, en particulier avec sa mère adoptive, il se réfugie aussitôt dans son imagination pour retrouver une « *petite maman* » fantasmée (séquences 6, 9 et 14). Mais cette recherche d'une mère imaginée (et imaginaire) n'est qu'une fuite en avant. En essayant de comprendre pourquoi sa maman « naturelle » l'a abandonnée, Jung cherche en réalité l'affection d'une mère adoptive qui craint de dévoiler ses propres sentiments. La dramaturgie traduit cette hésitation permanente qui s'achève sur une prise de conscience : dès le début du film, c'est dans les bras de son père que le jeune garçon trouve un premier refuge (séquence 2), puis il émet des doutes sur l'amour que sa mère adoptive éprouve pour lui (séquence 9), en grandissant il s'éloigne d'elle (séquence 12) mais finit par comprendre qu'il occupe une place dans son cœur (séquence 14). Sa quête s'achève sur une révélation. Jung a bien retrouvé sa mère, mais pas celle qu'il s'était imaginé. Sa « *maman* » n'est ni en Corée ni enfouit dans son imagination. Elle était, depuis le début, juste devant ses yeux.

1) Cf. dossier de presse, p. 18.

2) *Couleur de peau : Miel*, tome 3, p. 117.



PISTES DE TRAVAIL

- Repérer les trois intrigues principales qui composent le scénario : celles de Jung adulte, celle de Jung enfant en Corée et celle de son enfance en Belgique. Comment passe-t-on de l'une à l'autre ? Pourquoi ces différentes étapes de la vie de Jung ne sont-elles pas dans l'ordre chronologique ? Quels sont les effets de ce découpage temporel ? On pourra faire une association avec le morcellement de la mémoire et le « désordre » des souvenirs.
- Analyser les trois « voix » du film : Laurent Boileau met en scène une histoire que Jung a écrite, dessinée, et dans laquelle il joue son propre rôle. William Coryn nous conte quant à lui cette histoire. Distinguer les notions d'auteur (Jung a écrit son histoire...), de narrateur (... à la première personne du singulier) et d'énonciateur (William Coryn parle à la place de Jung). Un exercice peut-être envisagé pour mieux comprendre la transposition de l'écrit à l'oral (cf. pistes de travail de la partie Bande-son).

Découpage séquentiel



1 – 0h00' : générique

Générique sur fond noir puis apparition de chants d'enfants. Des enfants chantent en cœur et se promènent dans les bois. Ils parlent le coréen. À l'orphelinat, première apparition du jeune Jung à l'écran (0h00'45).

2 – 0h01'35 : l'adoption

Assis sur un banc, en Corée, Jung adulte dessine Jung enfant. Apparition de la voix off qui parle à la première personne du singulier (0h02'15). Images d'archives en noir et blanc sur la guerre de Corée (0h04'18). Jung raconte la première tentative d'adoption qui a échoué. Le 11 mai 1971, il atterrit en Belgique après qu'une famille l'ait adopté (0h05'00). Images d'archives familiales tournées par l'oncle de Jung lors de son arrivée dans sa nouvelle maison avec sa famille adoptive (0h06'24). Jung découvre sa nouvelle maison et se jette sur une bouteille de coca.



3 – 0h06'56 : vie de famille

Images d'archives familiales et d'animation sur des moments en famille (0h08'39). Jung adulte dessine Jung enfant. Gros plan sur son visage et les tiroirs qu'il dessine au niveau de son front (0h08'50). Jung enfant joue dans la forêt avec deux de ses sœurs. Il blesse Gaëlle avec une flèche. Repas en famille avec « belle maman ».

4 – 0h12'40 : les racines

Jung s' imagine, enfant, en guenilles marchant seul dans les rues de Séoul. Un policier le trouve dans la rue. Images de Séoul en prise de vues réelles (0h14'44). Près d'un arbre, Jung, enfant, est allongé par terre et observe les nuages. Il imagine sa mère biologique et s'adresse à elle (0h16'30). Jung est rejoint par son frère, Cédric, qui vient d'acheter un pistolet à billes. Ils font du vélo ensemble.



5 – 0h17'47 : la famille s'agrandit

Arrivée à la maison d'une petite sœur âgée de 11 mois qui a été adoptée en Corée du Sud : Valérie. Images d'archives de la famille lors de la cérémonie du baptême de Valérie (0h18'58). Soirée projection de diapositives en famille (0h20'25). Jung demande à Coralie si, pour elle, il est vraiment son frère. Ils jouent dans la neige puis rentrent chez eux (0h22'39). Coralie et Jung partent ensemble à l'école. Avant d'arriver à l'école, il lui propose d'apprendre à embrasser.



6 – 0h25'47 : « une pomme pourrie »

Après le cours de sport, dans le vestiaire, Jung dérobe les tickets-repas d'une de ses camarades de classe. Il se fait sévèrement réprimander par le professeur puis par sa mère en rentrant de l'école. Elle l'accuse d'être une « pomme pourrie » et un menteur (0h28'28). Jung falsifie son carnet de notes. Il le présente à son père qui le félicite pour ses bons résultats, avant de se faire fouetter lorsque celui-ci découvre la supercherie.

7 – 0h32'20 : le Japon et le dessin, deux passions

Jung adulte est filmé en train de dessiner un temple coréen. Il se trouve au même endroit qu'à la séquence 2. Il explique son rapport au dessin qu'il considère comme un moyen d'évasion et un refuge (0h32'36). Jung parle de sa passion pour le Japon (0h35'20). Il se sent différent des autres adoptés coréens qu'il rencontre dans son village. Dans sa chambre, il s'entraîne à casser les planches à pain avec ses mains.



8 – 0h36'22 : le temps des bêtises

Jung et Cédric font les quatre-cents coups : ils s'amuse avec des pistolets à billes à tirer sur les poules et les canards, ils envoient un pétard devant la voiture du professeur de sport (0h36'59)... Ils se font gronder par leur mère qui les fouette dans le garage à tour de rôle (0h37'54). Le père de Jung amène son fils chez le coiffeur pour qu'il lui rase la tête.

9 – 0h39'56 : deux mamans

Jung joue avec Catherine et Cédric et s'interroge sur l'amour que lui porte sa mère adoptive (0h41'18). Jung adulte découvre son dossier d'adoption qu'on lui transmet lors de son retour

en Corée du Sud (0h43'46). Images d'archives en noir et blanc de la Corée d'après-guerre. Dessin de Jung et sa mère tenant une ombrelle. Jung adulte observe Séoul depuis une colline.

10 – 0h45'26 : l'adolescence

Jung est à son cours de danse et s' imagine en train de danser avec une de ses camarades (0h46'50). Apparition des premiers boutons d'acné. Jung et Coralie vont toujours ensemble le matin au lycée (0h49'16). Avant de rentrer au lycée, une jeune fille vient lui parler de ses bandes dessinées. C'est la première rencontre entre Jung et Kim.

11 – 0h50'40 : l'acceptation de ses origines

Kim propose à Jung d'aller avec elle à Bruxelles pour rencontrer des amis coréens et leur montrer ses dessins (0h52'23). Jung apprend qu'il dessine des danses traditionnelles coréennes sans en avoir conscience.

12 – 0h55'44 : le départ du nid familial

Retour à la maison. Pendant le repas Jung reste silencieux. Il se lève de table lorsqu'on lui reproche de ne pas participer à la vie de famille et crie aussi fort que sa mère. Jung fait ses affaires et décide de partir de la maison (0h57'11). Il vit alors chez l'abbé Paul, son professeur de catéchisme. À tous les repas, il se nourrit de riz blanc et de tabasco.

13 – 1h01'04 : l'autodestruction

Cette alimentation pimentée le conduit à l'hôpital. Jung évoque ensuite le suicide de nombreux Coréens adoptés autour de lui. Sa sœur Valérie est également décédée, à 25 ans, d'un mystérieux accident de voiture.

14 – 1h04'25 : une maman

La mère de Jung le ramène à la maison après 15 jours passés à l'hôpital. Cédric voit son frère pleurer pour la première fois. Sa mère se montre bienveillante et réconfortante. Il sent que, désormais, il a une place dans son cœur. Jung s' imagine avec sa « petite maman » biologique. Il se rend compte que son retour dans son pays d'origine lui a permis de prendre conscience qu'il n'est pas possible d'aimer une maman imaginaire mais qu'il peut continuer à la rêver. Le portrait de Jung enfant dans les bras de sa mère adoptive s'esquisse peu à peu à l'écran.

15 – 1h07'56 : générique de fin

Générique sur fond noir dans un premier temps puis apparition d'images filmées de photos de famille.



Durée totale du film sur DVD : 1h10'56

PERSONNAGES

Famille de rêve, famille de cœur

Jung a deux familles. Celle qu'il fantasme, presque réduite à sa seule mère biologique, et celle, tangible et bien réelle, qu'il découvre peu à peu avec les yeux d'un enfant, pleins de doutes, de craintes, mais aussi et surtout, d'amour. À l'image de cette opposition entre réel et imaginaire, Jung les représente différemment en faisant appel à plusieurs techniques (dessin, prises de vues réelles et images animées en 3D) qui traduisent chacune le monde auquel elles appartiennent.

Les parents biologiques : une famille de rêves

Deux figures composent la famille biologique de Jung : son père et sa mère. Tous deux sont des personnages dont Jung ne se souvient pas. Ils n'apparaissent jamais autrement que par la technique du dessin. D'abord parce que Jung ne possède aucune image les représentant, mais aussi parce que son crayon est le plus à même de retranscrire fidèlement son imagination.



La mère, figure du rêve et de l'imagination

« Tu me semblais si proche et en même temps si lointaine » (séq. 4). Ces paroles de Jung à sa mère biologique traduisent le lien qui l'unit à la mère qui l'a vu naître. Le dessin lui permet depuis qu'il est enfant de rêver cette maman et de lui donner corps malgré son absence. Au tout début de la bande dessinée, au chapitre 1, il écrit d'ailleurs « Toi, petite maman... Où te caches-tu ? Tu te promènes dans ce no man's land depuis que j'ai cinq ans. C'est long... trop long. J'aimerais tellement t'apercevoir. » Dans le film, c'est à la séquence 4, qu'apparaît la première représentation de la « petite maman » de Jung. Elle est dessinée dans le cahier qu'il avait lorsqu'il était enfant. Plongé dans ses rêveries, près d'un arbre, allongé dans l'herbe, il se remémore ses racines et parle à sa mère. Il avoue ne jamais lui en avoir voulu même si elle l'a abandonné.

Les moments où la mère de Jung est présente à l'écran correspondent à des parenthèses enchantées où il semble trouver refuge. Après que sa mère adoptive l'ait comparé à un fruit gâté, Jung se dessine lui-même en « pomme pourrie » avant de voir apparaître sa mère biologique. La scène devient alors onirique (séq. 6). Sa « petite maman » ne dit rien, Jung non plus. Son silence est rassurant, tout comme son apparence, adoucie

par des couleurs chaudes et un crayonné familier, repris sur l'affiche du film. Ce dessin contraste nettement avec celui de l'animation en trois dimensions qui paraît soudain très froide. Il permet de mettre en image le refuge apaisant qu'est notre imagination.



Le père, figure de l'absence

« Mon père, lui, je n'y pensais pas trop » avoue Jung. La seule représentation du père de Jung est à la séquence 4, lorsqu'il le dessine dans son cahier. Là encore, son coup de crayon libère son imagination pour laisser apparaître un soldat américain d'origine irlandaise qui joue de la cornemuse ! Contrairement à sa mère biologique à qui il s'adresse régulièrement, Jung ne parle jamais à son père biologique. La quête paternelle semble beaucoup moins travailler le jeune Jung qui n'a d'yeux que pour sa mère imaginaire, figure centrale de ses nombreuses rêveries. Peut-être faut-il voir dans cette absence un scénario concocté une nouvelle fois par son imagination, visant à justifier un abandon qu'il ne comprend pas : celui d'une mère que le célibat ou le veuvage a conduit à abandonner, à contrecœur, son propre enfant.

Famille d'adoption

Contrairement aux apparitions du fantôme maternel, la famille adoptive de Jung est tantôt représentée par une animation en 3D, tantôt par des images directement issues des archives familiales. Le crayon, réservé aux rêves et aux pensées, laisse donc place aux prises de vues réelles ou animées par ordinateur. Celles-ci ancrent la famille de Jung dans une réalité à la fois lointaine et familière : celui d'une enfance vécue dont les souvenirs diffus (animés et dessinés par Jung) se mêlent à des images filmées (par un membre de la famille). Une représentation qui oscille sans cesse entre la retranscription supposément objective de la caméra familiale et la subjectivité d'une mémoire enfantine. Deux regards s'entremêlent ainsi : celui de Jung sur sa famille, celui de sa famille sur lui-même.

Les frères et sœurs

À l'aéroport, Jung rencontre pour la première fois ses frères et sœurs. Il est aussitôt adopté par Cédric, Catherine, Coralie et Gaëlle avec qui il passe de bons moments et expérimente ses premières bêtises (séq. 3, 5). Mais si les archives familiales

semblent illustrer une belle complicité de la fratrie (séq. 4), les images d'animation dévoilent des relations nettement plus complexes entre Jung et chacun de ses frères et sœurs. Se montrant confiants et responsables dès que Jung montre le moindre signe de faiblesse, Cédric et Catherine endossent le rôle des aînés qui veulent montrer l'exemple, quitte à sermonner leurs frères et sœurs à la place de leurs parents. Si Catherine se montre plus conciliante au fil du temps, il faudra que Jung laisse échapper ses larmes pour que Cédric adoucisse son regard et comprenne le désarroi de son frère (séq. 14).

Jung est particulièrement proche de Coralie avec qui il partage sa place en classe et son chemin vers le lycée. Derrière les regards complices et les gestes maladroits, on devine cette complicité amoureuse des enfants faisant l'expérience commune de la puberté. Rien à voir avec le statut de Gaëlle, la petite dernière, trop heureuse de servir de cobaye pour Jung et particulièrement fière d'afficher la blessure de guerre que son grand frère lui a infligée par mégarde (séquence 3). Souffre-douleur volontaire pour gagner l'attention de ses aînés, elle reste pourtant en retrait dans les souvenirs de Jung, ce dernier étant trop occupé à scruter avec inquiétude les moindres faits et gestes de Valérie, la dernière arrivante. D'abord envieux face à celle qui lui vole à la fois l'exclusivité de l'adopté et sa place d'« *Asiatique de la famille* », Jung se rend bien vite compte que c'est elle qui peut le mieux comprendre ses sentiments. Elle lui fera prendre conscience, de manière tragique, qu'il n'est pas le seul à chercher dans ses origines et ses souvenirs des réponses à ses questions.



Les parents adoptifs

Contrairement aux enfants, leurs prénoms ne sont jamais mentionnés. Appartenant au monde des adultes, « père et mère », « papa et maman » sont leurs seuls attributs. Ces désignations, tantôt intimes, tantôt impersonnelles, selon les situations, accentuent la distance qui les sépare de Jung. Elles annoncent aussi le long chemin qu'il reste à parcourir pour que Jung les considère comme ses parents de cœur.

La mère adoptive

« *Si on t'a adopté c'est que tu n'étais pas si mauvais* » (séq. 9). La mère de Jung le rassure lorsqu'il craint d'avoir été abandonné à cause de son mauvais caractère. Mais si sa mère adoptive sait se montrer rassurante et bienveillante, on retient aussi sa sévérité et ses punitions corporelles (elle fouette Cédric et Jung dans le garage, séq. 8). « *Maintenant, je veux que tu restes loin de MES enfants !* » Lorsqu'elle prononce ces mots, Jung se sent abandonné, une seconde fois. Il se revoit enfant, seul, dans les rues de Séoul. Les crayonnés font à nouveau leur apparition pour illustrer sa métamorphose en fruit pourri. Mais contrairement aux illustrations de sa mère biologique, le trait, plus nerveux, traduit cette fois-ci une souffrance soulignée par le noir et blanc. L'apparition de sa « *petite maman* » fait revenir la couleur. Ce n'est qu'à l'adolescence que Jung décide de sortir de ce refuge maternel pour défier sa mère. Après une nouvelle altercation (séq. 12), il se surprend à crier plus fort qu'elle et décide de quitter la maison familiale. Cette première étincelle, véritable électrochoc pour l'un comme pour l'autre, annonce une explosion (l'hôpital), qui débouchera sur la plus belle des confessions (séq. 14).

Le père adoptif

Bien loin de l'intensité de ses réflexions sur l'amour maternel, Jung accorde nettement moins de place à sa relation avec son père adoptif. Bien qu'il fasse preuve lui aussi de sévérité (séq. 8), il est généralement présenté comme une figure positive, renforcée par une décontraction apaisante qui transparait dès la première rencontre à l'aéroport. Même si c'est lui qui apprend à Jung à faire du vélo (séq. 3), il disparaît bien vite du cadre, voire de l'intrigue, pour laisser place à une mère au foyer qui s'occupe à plein temps de tous ses enfants. Ce « retrait » inattendu accentue le conflit naissant entre Jung et sa mère. La disparition de ce père jusqu'alors omniprésent rappelle une autre figure de l'absence, celle du père biologique. Jung écarte (ou s'écarte de) ses pères. Difficile de savoir s'il faut y voir la traduction d'une démission parentale ou si, tout simplement, Jung n'a d'yeux que pour ses mères.

PISTES DE TRAVAIL

- Analyser la place du père et de la mère adoptive de Jung. Au début du film, son père est un personnage central. C'est lui qui est le plus enthousiaste lors de l'arrivée de Jung. Sa femme est plus en retrait et semble mal à l'aise (séquence 1). Pourtant, le rapport s'inverse dès la séquence 2. Montrer comment le père passe au second plan, jusqu'à en disparaître presque totalement pour laisser place à une mère omniprésente dans la vie et dans l'esprit de Jung. La disparition progressive de ce père adoptif peut être mise en relation avec l'absence du père biologique.
- Comparer les représentations des deux mères. Les apparitions presque fantomatiques de la mère biologique tranchent nettement avec la présence très physique de la mère adoptive.

MISE EN SCÈNE & SIGNIFICATION

Une autobiographie hybride



La mise en scène de *Couleur de peau : Miel* est à l'image de son propos : une (en)quête identitaire. Cette recherche du « moi » impose sa forme au film. Les souvenirs, les rêves, et les témoignages constituent autant d'univers qui s'entrelacent pour constituer une autobiographie hybride et plurielle. Mais si la bande dessinée originale mêle déjà avec brio ces différents éléments, le passage sur grand écran donne une tout autre dimension au récit : « Le film *Couleur de peau : Miel* nous emmène parfois plus loin que mon roman graphique... Le mouvement, les voix, le bruitage, la musique, le rythme de la narration et des plans contribuent à apporter au film une très forte charge émotionnelle. »¹ Les modes de représentation choisis par Jung et Boileau pour adapter l'œuvre originale (dessin, photographie, images numériques, animées ou enregistrées) répondent à la nature des images présentées (archives, films de familles, images tournées ou animées). Chaque technique utilisée renvoie à un état bien précis. L'animation, en comblant les trous d'une mémoire enfantine, est associée au souvenir tandis que les images d'archives (officielles ou familiales) relèvent du témoignage. Le dessin, animé ou figé, est associé à l'imagination, aux rêves comme aux cauchemars. Enfin, les images filmées par Jung et Boileau incarnent le présent, point de départ d'une narration en continu, portée par une voix off omniprésente. Elle devient le fil directeur de la dramaturgie et pose un trait d'union entre différentes périodes (enfance, adolescence, l'âge adulte) et différents espaces (la Corée, la Belgique). Elle est en apparence le seul point de repère dans ce grand kaléidoscope formel qui trouve pourtant une certaine cohérence grâce à une langue commune, celle du cinéma. *Couleur de peau : Miel* est à l'image des domaines de compétence des deux réalisateurs : les « codes » de la bande dessinée et ceux du documentaire s'ajoutent ici à un langage cinématographique dont les règles de référence permettent de trouver le juste équilibre d'une mise en scène singulière.

Des témoignages filmés

Dans *Couleur de peau : Miel*, les prises de vues filmées par les deux réalisateurs en Corée du Sud (le présent) coexistent avec les archives officielles et familiales (le passé). Les images tournées en Corée du Sud à l'occasion du retour de Jung sur ses terres d'origine sont marquées par des couleurs chaudes. Elles illustrent un certain apaisement, de jour (séquence 2) comme de nuit (séquence 13), dans les jardins (2) ou dans les rues (11). Ces images n'ont pas été prises « sur le vif » avec une caméra à l'épaule. Les cadrages et les mouvements de caméra sont très travaillés comme en atteste notamment le travelling horizontal nocturne filmé depuis la voiture de taxi (séquence 13). Le travail sur la photographie, l'utilisation de mouvements de caméra fluides ainsi que les cadrages précis composent une mise en scène qui reproduit l'état d'esprit de Jung, partagé entre tristesse et sérénité. Les prises de vues réelles associées au passé sont quant à elles très différentes. Les images d'archives historiques sont en noir et blanc (séquences 2 et 9) et contrastent nettement avec les couleurs chaudes des plans de Jung et Boileau. Elles introduisent une esthétique du reportage qui permet de lier la grande « Histoire » à la petite et ancre le récit dans un contexte précis. La voix nasillarde et directive du journaliste a été conservée. Elle est caractéristique du ton et de la diction propres à ce type de reportages. Tout comme l'opposition couleur/noir et blanc, cette voix contraste avec celle du narrateur William Coryn, à la fois douce et grave. Véritable point de repère sonore, cette dernière permet une transition délicate entre les univers visuels du film. Autre passerelle entre les images, les regards caméra des enfants du reportage (séquence 2) semblent répondre à ceux de Jung et de ses frères et sœurs dans les images familiales (séquence 3). Ces archives domestiques, illustration directe du passé intime de



Jung, composent une esthétique propre aux films amateurs. Tournées en 8mm, caméra à l'épaule, elles tranchent nettement avec les images « professionnelles » du reportage et du tournage en Corée. Les cadres sont incertains, les mouvements inattendus et maladroits. En témoigne ce pique-nique au bord de l'eau (séquence 3) où l'on aperçoit furtivement quelqu'un qui passe, au premier plan, devant l'objectif. L'absence de son direct renforce quant à elle l'immersion dans cette bulle temporelle. Seules la musique et la voix off nous rattachent au présent. Ce sont elles qui maintiennent en premier lieu une cohérence formelle. Une continuité purement visuelle s'opère également. Bien qu'il s'agisse d'images déjà tournées, elles semblent avoir été retravaillées pour mettre Jung au premier plan. Outre le choix des rushs lors du montage, les réalisateurs donnent à ces images une teinte particulière en soulignant les couleurs vives des vêtements ou des objets (le pull rouge de Jung dans la séquence 2, la bassine rouge et le maillot bleu dans la séquence 3). Celles-ci se voient renforcées par un arrière-plan où dominent les nuances de gris (voir la séquence dans la forêt en 3) qui font écho, par la même occasion, au noir et blanc du reportage. Musique, voix, montage et photographie contribuent à bâtir ce cocon mémoriel qui traduit les hésitations de Jung, partagé entre la joie (affichée à l'écran) et la tristesse (de la musique et de la voix off). Jung et Boileau s'appuient ainsi sur des images préexistantes pour mieux se les approprier. Ils y apposent leur regard, leur point de vue. En somme, ils mettent en scène des témoignages. Reste alors à combler les trous d'une enfance non filmée en laissant place aux souvenirs diffus et imprécis. Là où la caméra ne peut s'immiscer, l'animation prend alors le relais.

Des souvenirs animés

Pour passer des prises de vues réelles aux images animées, Boileau et Jung s'appuient notamment sur les bases du montage. À l'image du 9^e art qui construit son propre langage en découpant et en agaçant des cases, les raccords mouvements et

objets assurent ici la liaison entre deux univers visuels très différents. Ce sont eux qui assurent une certaine fluidité quand les images d'archives laissent place aux films de familles puis à l'animation : de retour de l'aéroport (séquence 2), la voiture est filmée en panoramique et en plan large. Elle est d'abord représentée en animation puis en prise de vues réelles par l'intermédiaire des archives familiales (cf. « Analyse de séquence », p. 14). On passe d'un mouvement horizontal de la gauche vers la droite à un mouvement dans la profondeur de champ, de l'arrière au premier plan. D'une certaine manière, cette voiture nous fait sortir du monde du souvenir (animation) pour nous embarquer dans celui du témoignage (image d'archives). L'utilisation des raccords permet ici de garder une cohérence dans l'espace et dans le temps du récit. De la même façon, les mouvements de caméra et la composition des cadres entretiennent ce mimétisme avec la mise en scène des films « live ». En témoignent notamment les nombreux panoramiques (dans la salle de classe avec les élèves dans la séquence 5) et *travelings* (lorsque les parents de Jung sont convoqués par la directrice de l'école en 6). De même, les plongées (Jung se fait fouetter par sa mère en 8, les élèves face au professeur de sport en 6) ou contre-plongées (l'inversion du point de vue lors de la confrontation avec le professeur de sport en 6, Coralie et Jung sur le chemin de l'école en 5) reprennent également les grands principes de la mise en scène cinématographique. Toujours accompagnée par la musique ou la voix off, cette cohérence formelle facilite la découverte d'un univers visuel qui possède pourtant ses propres règles. Un monde où des personnages dessinés sont animés en 3D dans des décors en 2D. Là où l'animation est toute en verticalité ou en horizontalité (2D), l'image filmique permet de reproduire une certaine profondeur, une simulation de la 3D que les images animées parviennent elles aussi à reproduire, mais de manière très différente. Les personnages se détachent ainsi très nettement des décors dans lesquels ils évoluent. Là où les archives familiales retravaillées jouaient sur les couleurs pour faire ressortir les

personnages, c'est ici l'accentuation des contours qui permet d'obtenir un effet similaire. Bien qu'il s'agisse en premier lieu d'une contrainte technique propre à l'animation, elle renforce une mise en scène essentiellement centrée sur les personnages. Lorsque les lieux prennent véritablement de l'importance lors du voyage en Corée, les prises de vues réelles prennent aussitôt le relais. À l'inverse, les décors des séquences d'animation sont essentiellement des « aplats » fixes, instants figés dans la mémoire de Jung. Lorsque les enfants se promènent en forêt au début du film, la végétation enneigée ne bouge pas (séquence 1, 00h00'25). Quand Jung et son frère marchent dans un champ de blé, celui-ci reste immobile (séquence 4), à l'image de ces souvenirs dont on garde seulement en tête une image fixe. Outre leur spécificité formelle, les images animées sont aussi et surtout un prolongement de l'univers graphique de la bande dessinée. Dans la séquence 9, la mère de Jung apparaît dans un travelling du haut vers le bas qui répond à la verticalité de l'arbre situé au second plan (00h43'57). La caméra épouse ainsi les lignes de fuite des cases du roman graphique et les reproduit ici à l'identique². Pour certains plans, la bande dessinée originale fait ainsi office de véritable story-board et dresse une passerelle supplémentaire avec le 7^e art. C'est elle aussi qui sert de point de repère pour retranscrire l'imagination de Jung.

Des rêves dessinés

Le dessin entre en scène lorsque Jung se replonge dans les rêves et les cauchemars de son enfance. Si les prises de vue témoignent et les images animées invitent au souvenir, le dessin permet ici d'imaginer ces rencontres éphémères qui ne se sont jamais concrétisées. Partiellement animé, les traits de crayon viennent illustrer les rêveries d'un enfant (00h17'54), les fantasmes d'un adolescent (0h45'50), mais aussi et surtout une quête maternelle. Le dessin permet ainsi à Jung d'esquisser par petites touches le visage d'une mère qu'il n'a jamais vu et qui ne prendra jamais de forme définitive. Lors de ses apparitions, le titre du film prend tout son sens. Le ton ocre, les couleurs chaudes se mêlent aux traits de crayon volontairement apparents pour composer cette fameuse « couleur miel » qu'accentue une musique apaisante et chaleureuse (séquences 6, 10 et 14). Ces éléments de mise en scène concourent à évoquer la douceur du rêve et la bienveillance d'une « petite maman » évanescence qui rentre et sort du cadre de façon inattendue, comme par magie. C'est elle qui apporte littéralement de la couleur dans l'enfance de Jung. Dans la séquence 6, Jung se dessine, errant dans les rues, sous la forme d'un fruit pourri (0h28'04 à 0h28'26). Le noir et les gris dominent le dessin. Les traits du crayon sont nerveux. La musique se fait angoissante. Puis sa « petite maman » apparaît, de dos, cachée par une ombrelle. Elle se dirige vers le point de fuite d'un plan d'ensemble où l'on devine une légère lumière au ton orangé (0h28'29 et 0h28'35). La « couleur miel » envahit le cadre. Un travelling à peine perceptible accompagne avec douceur cette transition vers un monde rassurant et coloré dans lequel se réfugie Jung tout au long de son enfance. Couplés à la technique du lavis, écho direct à la bande dessinée originale, ces discrets mouvements de caméra lui permettent de passer tout au long du film du rêve au cauchemar et inversement (séquences 6, 8, 13). Les bords noircis du cadre et une lumière vacillante semblable à la lueur d'une chandelle sur le point de s'éteindre, nous indiquent toutefois que ces instants ne sont qu'éphémères. Le retour à la réalité n'en est que plus douloureux. La mort de Valérie et les suicides de Coréens adoptés sont là pour nous le rappeler (séquence 13). Ce sont les seuls événements réels à être illustrés par des dessins. Jung les représente en noir

et blanc, Boileau les souligne par des travellings avant ou arrière (01h01'01). Jung n'a pu reconstituer ces tragédies qu'en les imaginant. En témoigne notamment le dessin de la voiture accidentée de Valérie (01h01'31), plan omniscient en contre-plongée que Jung n'a pu voir de ses propres yeux et qu'il reproduit grâce à son crayon. Pour retranscrire la douleur de ces moments tragiques, Jung et Boileau font donc le choix du dessin. Seuls quelques légers mouvements de caméra rappellent que nous sommes toujours au cinéma. Le langage cinématographique dévoile ici ses limites et laisse la bande dessinée prendre le relais. Car dans *Couleur de peau : Miel*, la catharsis passe par le dessin et le dessin par la catharsis. C'est lui qui permet à Jung de se libérer du poids de son passé et de s'affranchir de la quête maternelle : « Le dessin m'a permis de me créer un monde imaginaire et de m'inventer une autre vie. J'ai pu y vivre un amour imaginaire avec ma mère. Le dessin a été ma thérapie »³. Dans la séquence finale (14), lorsque cette quête identitaire et maternelle trouve son aboutissement, lorsque Jung se réconcilie avec lui-même et avec sa mère, le cinéma retrouve le dessin. Les deux langages s'entrecroisent pour ne former qu'un. Pour la première fois dans le film, la caméra enregistre un dessin qui prend forme sous nos yeux (01h06'00). Les lignes qui s'animent semblent illustrer le chemin parcouru par Jung. Sous le crayon invisible, on devine peu à peu les traits du jeune garçon puis ceux de sa mère adoptive. C'est la première fois que Jung la dessine. Elle quitte ainsi le monde des images animées, des souvenirs, du passé, pour entrer dans celui du dessin. Elle a désormais une place dans les rêves de son fils.

1) Cf. dossier de presse de *Couleur de peau : Miel*, p. 8.

2) Ce plan est reproduit à partir du dessin de la bande dessinée originale, à la page 32 du tome 1.

3) Cf. dossier de presse de *Couleur de peau : Miel*, p. 11.





PISTES DE TRAVAIL

- Repérer les transitions entre les différents univers visuels : comment passe-t-on de l'animation aux prises de vues réelles ? Cet exercice peut être un point de départ pour analyser des grandes règles de la mise en scène cinématographique et du montage. On pourra aborder la « règle des 180° degrés » et les différents types de raccords qui permettent de construire un espace cohérent dans lequel le spectateur peut aisément se repérer.
- Comparer les images d'archives avec des reportages contemporains. En quoi sont-elles différentes ? On pourra travailler sur l'intonation des voix off, sur le langage employé, sur le montage (nettement plus rapide dans les reportages contemporains). L'exercice peut également être l'occasion d'analyser de manière plus large les codes et les spécificités formelles des reportages télévisés.
- Comparer les prises de vues réelles et les images d'animation. En quoi sont-elles différentes ? On pourra analyser les contours des personnages, des objets et des décors ainsi que les effets de lumière et de profondeur.

ANALYSE D'UNE SÉQUENCE

Trouver sa place dans le cadre familial

Séquence 2 : 0h01'35 à 0h06'56

Ouverture en fondu sur un gros plan. La musique extradiégétique laisse place aux sons d'une nature apaisante et au bruit d'un crayon sur une feuille. Une image mouvante montre une image fixe : Jung se dessine (1). Une voix off se fait entendre : « *Je m'appelle Jung, je suis né ici, quelque part en Corée.* » Un plan large met en image cette présentation en montrant Jung de dos, près d'un arbre (2). Il illustre ses questionnements sur ses racines, comme celles de l'arbre qui se trouvent à ses pieds, plongées dans la terre qui l'a vu naître. Le choix des prises de vues réelles n'est pas anodin. C'est la première fois que Jung voit de ses yeux la Corée. Jusqu'alors, elle n'existait que dans ses dessins ou dans les images d'archives qu'il a pu consulter. Ce sont elles qui prennent le relais et ouvrent une passerelle vers le passé (7).

Le noir et blanc des images d'archives et le format carré renvoient à cette « esthétique » familière du reportage. Ils préparent en douceur le passage vers ce long flashback qui constitue la quasi-totalité du film : l'enfance de Jung. Mais ces images installent aussi une certaine distance avec une Corée qui paraît abstraite, lointaine et dont les teintes de gris contrastent aussitôt avec les couleurs chaudes et chatoyantes des premiers plans de la séquence. Ce ne sont pas seulement des images d'archives, mais également les fragments d'une Corée qu'il a dû s'inventer, faute de souvenirs. Elles font partie de lui et de la représentation qu'il a construite de son pays natal. C'est pourquoi il se les approprie et les intègre à sa mise en scène en superposant sa voix (qui n'est d'ailleurs pas la sienne) sur celle du commentateur. Ces images assurent aussi une transition formelle avec d'autres images d'archives, familiales cette fois-ci.

La caméra Super-8 de l'oncle de Jung réintroduit la couleur. Un père souriant tient Jung dans ses bras (8). Derrière lui se tient sa femme, discrète, déjà en retrait. On ne l'aperçoit que lorsque son mari sort du cadre par la droite. Un raccord mouvementé (arrivée du père par le bord gauche du cadre), procédé classique de montage, permet de basculer dans un nouvel univers : le dessin animé (9). La mise en abyme est totale. Comme l'illustre à merveille le plan 15, l'animation permet de révéler le contrechamp de ces prises de vues « réelles ». Malgré leurs différences et leurs spécificités, ces deux modes de représentations se fondent l'un dans l'autre et se répondent grâce à une langue commune, celle du cinéma. Outre les raccords de plans, la simulation d'un zoom avant (10a-10b, 36a-36b), d'un panoramique gauche-droite (19a-19b, 28a-28b), témoigne également de ce langage partagé, quitte à reproduire artificiellement les mouvements d'une caméra ou d'un objectif qui n'existent pas. Le mimétisme de la mise en scène cinématographique permet ainsi une étonnante hybridation qui, loin de n'être qu'une posture formelle, met en exergue la richesse d'un récit autobiographique aux multiples points de vue (cf. « Analyse du scénario », p. 5-6). À l'instar de l'image cinématographique, le choix des cadrages dévoile le point de vue de

Boileau et Jung. Ici, il semble annoncer la future répartition des rôles de chaque membre de la famille, en particulier des deux parents.

Ce n'est sans doute pas anodin si Jung apparaît pour la première fois dans les bras de son père (8). La mise en scène et le récit nous suggèrent que c'est lui qui désire le plus cette adoption (« *Tout ce qui compte pour toi c'est qu'il soit là* » lui dit sa femme). Figure dominante de la séquence, il est souvent au centre du cadre (16) ou sur ses lignes de force (11, 14). Même lorsqu'il est décadré (18, 24, 25) ou en amorce (17), il reste, littéralement, au premier plan. Toujours souriant et jovial, il ne fait qu'accentuer le contraste avec son épouse dont le visage fermé ne s'éclaircit qu'à de rares occasions, lorsqu'elle s'adresse à ses autres enfants (18) ou pour se moquer gentiment de Jung (25, 26). Elle reste ainsi au second plan (11, 14), hors du champ (8), sa position traduisant une gêne que ses sourires timides peinent à cacher. L'un des seuls plans qui lui offre une position centrale la montre à son désavantage, sévère, fronçant les sourcils aux côtés d'une belle-mère terriblement impassible (12). La mise en scène ne fait ici que souligner un malaise apparent qui prend toute son ampleur dans le plan 14. Jung et sa mère se font face, mais leurs regards sont fuyants. Ils ne se voient pas, pas encore...

L'omniprésence du père dans cette séquence est donc trompeuse. Comme le dévoile la suite du film, le véritable enjeu n'est pas celui que l'on croit. Il se cache en arrière-plan, dans les regards inquiets d'une mère qui ne sait pas encore si elle sera capable d'aimer son nouvel enfant. Ce dernier cherche d'ailleurs sa place tout au long de la séquence. Décadré dans les plans « familiaux » (14 et 42), Jung semble déjà en décalage avec le reste de la famille. Lorsqu'il accède finalement au centre du cadre, dans la voiture, c'est pour être « pris en sandwich » entre ses deux sœurs (20) ou ses deux parents (26). Très symboliques, ces deux plans illustrent déjà les luttes qui s'annoncent autour de lui. Jung est un enjeu, voire une épreuve pour le couple et sa famille.

Un raccord mouvementé couplé d'un raccord-objet (voiture) offre un nouveau basculement vers les archives familiales (28a-28b-29a). Jung est désormais au centre du cadre (29b). La caméra quitte le monde des adultes pour se mettre à sa hauteur comme l'annonce d'ailleurs le plan 30, montrant son oncle genou à terre. Ce n'est plus le point de vue des parents, de plus en plus exclus du champ, mais bien le sien que nous suivons désormais. Une bouteille de soda (seul point commun entre la Belgique et son pays d'origine ?) réveille son enthousiasme, lui-même souligné par une succession de raccords mouvementés et un montage plus serré (36b). Mais c'est un leurre qui le conduit à s'éloigner de sa famille et à sortir de son cadre (37) pour se retrouver isolé dans un plan rapproché (41b). Le dernier plan de la séquence raisonne comme un constat : Jung n'a pas encore trouvé sa place dans le « cadre familial » (42).



1



2



7



8



9



12



14



15



17



18



20



25



26



28a



29a



29b



30



36b



37



41b



42

BANDE-SON

Généalogie sonore



Dans ce film qui mêle documentaire et fiction, le son représente un élément essentiel de la mise en scène. Il est omniprésent notamment par le biais de la musique extradiégétique (ajoutée *a posteriori* du tournage), par les voix des personnages et par les effets sonores indispensables qui donnent vie aux séquences animées.

Une partition familiale

Si au départ la bande dessinée pouvait servir de modèle graphique et narratif pour le film, la bande-son de *Couleur de peau : Miel* n'avait pas de support de référence. Prolongeant ses questionnements sur la famille, Jung a donc choisi de se tourner tout naturellement vers sa propre fille. Si la bande originale a été essentiellement composée par Siegfried Canto (*Djinns*, *Une fois comme jamais*), une partie a été écrite et interprétée par Little Comet, alors âgée de dix-sept ans. Pour composer la musique, la fille de Jung a dû s'approprier l'histoire personnelle de son père pour trouver une adéquation entre la mise en scène du duo de réalisateurs et sa démarche introspective. En transposant musicalement cette quête identitaire et familiale, elle porte un regard d'une étonnante maturité, forcément bienveillant, dont l'empathie transparait dans les tonalités douces-amères qui correspondent si bien à une certaine nostalgie, sentiment complexe, mélange de joie et de tristesse, que l'on ressent quand on regarde derrière soi.

À chacun sa voix

L'utilisation de la parole révèle la coexistence de plusieurs familles de personnages dont chacune s'exprime différemment. D'une part, il y a la famille biologique de Jung qui existe uniquement à travers le dessin. Ses parents demeurent silencieux : aucune voix, aucune parole ne leur sont attribuées. Leur silence souligne ici une absence. La famille d'adoption est muette elle aussi, mais uniquement dans les archives familiales. Au-delà du mutisme qu'impose la caméra Super 8, ce silence renvoie quant à lui à une présence que les images enregistrées rendent plus palpable. Pourtant, elles paraissent lointaines et diffuses, comme les souvenirs d'un jeune enfant déjà traumatisé. Puis l'animation prend le relais. Elle vient combler les fragments d'une mémoire que Jung peut réinventer à sa guise. Sur le plan visuel bien sûr, mais aussi sonore, en donnant enfin la parole à sa famille adoptive. Il lui choisit des voix, celles de comédiens professionnels qui doublent ses proches. Lui aussi se prête au jeu en imaginant sa propre voix à l'âge de 8 (Arthur Dubois) et de 17 ans (David Macaluso). Pour celle du narrateur, ce n'est pas non plus la voix de Jung adulte que nous entendons, mais celle, à la fois douce et grave, de William Coryn, habitué à doubler Jackie Chan. Cette voix off qui n'est pas la sienne ajoute au processus de distanciation mis en œuvre par Jung dans son récit autobiographique. Véritable fil rouge du récit, elle est un trait d'union entre Jung enfant et Jung adulte. C'est aussi une passerelle qui assure la transition entre les différents univers visuels du film : « J'ai mis énormément de temps à écrire cette voix off. Pour la partie animée, nous savions où nous allions. Mais lier la partie sur le retour en Corée et les parties animées fut un défi. Toute la forme découlait de cette voix off. »¹

Absente de la bande dessinée, cette voix off offre au film une spécificité formelle et narrative qui évite le piège de la simple transposition littérale de l'écrit à l'écran. Une telle adaptation aurait sans doute été malheureuse. L'oral ne répond pas aux mêmes règles que l'écrit, et Jung et Boileau l'ont bien compris : « La voix off permet de maintenir un peu de dérision et de distance, mais il ne fallait pas en abuser, sinon cela aurait tourné au ridicule. »²

PISTES DE TRAVAIL

- Dans le prolongement de l'analyse du scénario, on pourra réaliser un exercice pour distinguer celui qui écrit (Jung-auteur), celui qui raconte (Jung-narrateur) et celui qui énonce (William Coryn), tout en travaillant sur l'importance de la voix off au cinéma. Des élèves peuvent ainsi rédiger un texte à la première personne du singulier et le faire lire à voix haute à leurs voisins tandis qu'un troisième groupe joue la scène en question en même temps. Une manière de mettre en évidence les liens qui peuvent se tisser entre un texte, une voix et des images tout en réfléchissant à la question de l'interprétation et de l'adaptation.

- Recenser les moments où la musique est présente. Elle est généralement associée aux images d'archives et aux rêves dessinés de Jung. En revanche, elle est très peu présente dans les séquences d'animation. Pourquoi ?

1) Cf. dossier de presse, p. 15.

2) Cf. dossier de presse, p. 12.



L'Image manquante de Rithy Panh

Le documentaire animé

« Il faudra toujours sacrifier quelque chose de la réalité à la réalité »¹

Ces propos d'André Bazin illustrent cette idée qu'il y a toujours une distorsion du réel au cinéma. Même lorsqu'il s'agit d'un documentaire, les choix de mise en scène et de montage tendent à donner une certaine vision et une portion de la réalité. Aussi, les dessins animés ne sont pas moins légitimes que les images enregistrées pour retranscrire le point de vue d'un ou d'une documentariste. En apparence inconciliables, l'animation et le documentaire peuvent au contraire ouvrir de nouvelles perspectives tant sur le plan formel que sur celui de la narration. Selon Jacques Kermabon, « L'animation offre ainsi l'opportunité de mettre en scène des événements douloureux ou intimes avec plus de tact que ce qu'une exposition plus directe impliquerait »². Pour restituer le passé, retranscrire une certaine intimité ou questionner leurs origines et leur identité, certains réalisateurs ont donc choisi de passer par l'animation qui laisse totalement libre cours à leur imagination. Cette utilisation de l'animation à des fins documentaires n'est pas récente dans l'histoire du cinéma. Elle se manifeste dès les premières années de la naissance du septième art. En 1918, dans *Le Naufrage du Lusitania*, l'Américain Winsor McCay reconstitue notamment le torpillage du célèbre paquebot britannique. Le recours aux dessins animés lui permet de recréer cet événement qui eut lieu trois ans plus tôt et dont il n'existait aucune image enregistrée. Mais, de manière générale, ce type de procédé sert essentiellement à animer des cartes et des schémas dans des courts métrages documentaires ou des films éducatifs tournés en prise de vues réelles.

Des autobiographies animées

Ce n'est qu'à la fin des années 2000 que deux films d'animation, tous deux programmés au Festival de Cannes, franchissent la frontière de la fiction pour épouser pleinement les lignes du documentaire : *Persépolis* de Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud (France-Etats-Unis, 2007) et *Valse avec Bachir* d'Ari Folman (Israël, 2008). Ces deux autobiographies animées marquent un tournant dans l'histoire du documentaire animé. Symbole de cette rencontre entre images animées et enregistrées et de cette inversion des rapports, la séquence finale de *Valse avec Bachir* s'achève sur des prises de vues réelles qui viennent se mêler à la rotoscopie. Sophie Bourdais de *Télérama* voit dans ce choix de mise en scène un parti pris prometteur :

« Pour les réalisateurs, producteurs et diffuseurs de docs, il y aura un "avant" et un "après" *Valse avec Bachir*, marqué par un intérêt croissant pour l'hybridation des genres et pour la liberté qu'offre l'image animée. À condition qu'elle devienne non un (coûteux) gadget, mais une nouvelle grammaire narrative, seule à même d'exprimer ce que les archives et la prise de vues réelle peinent parfois à transmettre. »³

Dans *Jasmine* (2013), Alain Ughetto utilise quant à lui la technique du *stop-motion*, cette animation filmée « image par image », qu'il a choisi d'associer avec de la pâte à modeler pour raconter son histoire et celle de Jasmine, une Iranienne rencontrée en France qu'il choisira de rejoindre par amour dans le Téhéran de Khomeiny.

La même année, une autre autobiographie animée voit le jour, *L'Image manquante* de Rithy Panh⁴. Traumatisé par la perte de ses proches dans le génocide perpétré par les Khmers rouges, le réalisateur franco-cambodgien est à la recherche d'une « image perdue » que l'animation lui a permis de reconstituer avec des poupées d'argiles.

De Majane Satrapi à Rithy Panh, l'animation propose ainsi des formes d'expression singulières qui leurs permettent de se raconter en trouvant un point de rencontre entre les événements vécus et l'immatérialité de leurs souvenirs... ou quand l'imagination se met au service de leur « réalité ».

1) André Bazin, « Le réalisme cinématographique et l'école italienne de la Libération », repris dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Éd. du Cerf, 1958, p. 273 (réédition de 1985).

2) Jacques Kermabon, « Quelles possibilités l'animation ouvre-t-elle au cinéma documentaire ? », *Bref*, n° 113, 2014.

3) Sophie Bourdais, « Festival d'animation d'Annecy : le nouvel essor du documentaire animé », *Télérama*, 8 juin 2013.

4) *L'Image manquante* a reçu le prix « Un Certain Regard » au Festival de Cannes 2013 et a été nommé pour le Meilleur Film en langue étrangère aux Oscars 2014.



Valse avec Bachir d'Ari Folman



Le Chat du rabbin de Joann Sfar

De la case à l'écran

La bande dessinée et le cinéma entretiennent des liens étroits qui trouvent leur fondement dans la nature même de leur langage : des images s'enchaînent pour raconter une histoire. En 1985, Will Eisner, figure majeure du 9^e art, a défini la bande dessinée comme étant un « art séquentiel »¹. Mais à la différence du cinéma, la bande dessinée demeure muette. D'autre part, là où ce dernier constitue une succession d'images animées, la bande dessinée propose une succession d'images fixes. Aussi, l'adaptation de bandes dessinées sur grand écran est bien souvent un travail complexe et périlleux. Sur le plan formel, il ne suffit pas d'ajouter du son et du mouvement pour recréer l'univers et le rythme d'une bande dessinée. Sur le plan scénaristique, comme pour toute adaptation, toute la difficulté se trouve dans la juste distance avec l'œuvre originale. Parvenir à concilier l'esprit de la bande dessinée tout en utilisant le langage cinématographique sans considérer l'œuvre de départ comme un simple story-board représente l'enjeu essentiel dans ce travail de (re)création.

Les frontières très perméables entre 7^e et 9^e art encouragent de nombreux auteurs et illustrateurs à passer derrière la caméra (Marjane Satrapi, Joann Sfar, Riad Sattouf, Pascal Rabaté, Vincent Paronnaud alias Winshluss, etc.) pour adapter une de leurs œuvres ou pour mettre en scène un scénario original. L'animation est l'une des techniques les plus fréquemment adoptées pour passer de la bulle à l'écran. Citons en exemple une des premières adaptations des célèbres héros Astérix et Obélix : *Astérix le Gaulois* de Ray Goosens, très grand succès lors de sa sortie en 1967 ou, plus récemment, *Le Chat du rabbin* de Joann Sfar, qui adapte ses propres albums (2011). D'autres auteurs ont quant à eux préféré la prise de vues réelles pour transposer leur propre œuvre comme Riad Sattouf avec *Les Beaux gosses* (2009) ou Pascal Rabaté avec *Les Petits ruisseaux* (2010).

Progressivement, des réalisateurs qui ne sont pas issus du monde de la bande dessinée se sont également intéressés à ce type de transposition. C'est le cas par exemple de l'Américain Ralph Bakshi qui adapte en 1972 un monument de la bande dessinée américaine signé Robert Crumb : *Fritz the Cat*. Ou encore de *V pour Vendetta* de James Mc Teigue (2006), adapté du célèbre roman graphique d'Alan Moore (scénario) et David Lloyd (dessins). En France, on se souvient de l'adaptation de *Barbarella* par Roger Vadim. L'héroïne du film éponyme, sorti

en 1968, est jouée par l'actrice Jane Fonda. Claude Forest, auteur de l'œuvre originale, n'a pas beaucoup apprécié cette adaptation qui, selon lui, a trop cherché à coller à la bande dessinée : « Le vrai problème du passage de la bande dessinée au cinéma, c'est qu'il faut oublier complètement le produit initial et son aspect, et ne s'y référer que dans l'esprit. À mon avis, une des erreurs dans l'adaptation de *Barbarella* a été l'idée qu'il fallait faire une bande dessinée. Or, pour être fidèle à cette bande dessinée, il ne fallait justement pas "faire bande dessinée". [...] En s'incarnant au cinéma, *Barbarella* était devenue à la fois trop réaliste et trop plate. Elle avait perdu sa qualité d'archétype. »² Outre les difficultés inhérentes à toute adaptation d'une œuvre originale et qui plus est sur un autre support d'expression, les adaptations cinématographiques du 9^e art peuvent se diviser en trois grandes tendances qui correspondent aux principales « écoles » de la bande dessinée.



Christopher Reeve dans *Superman, the movie*

Les superhéros

C'est aux États-Unis que les adaptations de bandes dessinées sont les plus nombreuses. À l'exception de quelques romans graphiques américains, il s'agit essentiellement d'adaptation de comic book, en particulier ceux qui concernent les superhéros. Depuis les années 1960, plusieurs films ont été adaptés à partir des collections de l'éditeur Detective Comics (DC), célèbre pour ses personnages phares que sont *Superman* (6 adaptations entre 1978 et 2013) et *Batman* (6 films entre 1966 et 2012) et qui les fera se rencontrer en 2016 dans *Batman v Superman : L'Aube de la Justice*. Cette rencontre épique, déjà maintes fois narrée en bande dessinée, sera l'occasion d'introduire sur grand

écran de nouveaux superhéros du catalogue DC qui feront l'objet d'adaptations futures, notamment Wonder Woman, Aquaman ou encore Green Lantern (déjà victime d'une adaptation fort médiocre en 2011). Cette intensification des « films de superhéros » s'inscrit dans le prolongement des succès inattendus de *X-Men* (Byan Singer, 2000) puis de la première trilogie de *Spiderman* (Sam Raimi 2002-2007) qui incitent l'éditeur Marvel, principal concurrent de DC, à se lancer dans un vaste projet pour adapter son catalogue. Depuis 2008, l'éditeur produit lui-même ses adaptations (*Iron Man*, *L'Incroyable Hulk*). Racheté par Disney en 2009, Marvel Studios a depuis produit une quinzaine d'adaptations mettant notamment en scène Captain America, Thor, ou encore Ant-Man.

On notera qu'en dehors de ces superproductions quelques films sortent du lot en proposant des regards différents, parfois très acerbes sur ces divinités modernes que l'Amérique s'est elle-même créées (voir par exemple *Kick-Ass* de Matthew Vaughn, adapté du comic book du même nom en 2009).



Nausicaä de la vallée du vent de Hayao Miyazaki et Tomoko Kida.

Les mangas

Les mangas sont des bandes dessinées japonaises dont nombre d'entre elles ont été adaptées au cinéma que ce soit en animation (*Akira* de Katsuhiro Otomo [1988], *Nausicaä de la vallée du vent* de Hayao Miyazaki et Tomoko Kida [2006], *Gen d'Hiroshima* de Mori Masaki [1983]) ou en prises de vues réelles (*Crying Freeman* de Christophe Gans [1995], *Old Boy* de Park Chan-Wook [2003], *Air Doll* de Hirokazu Kore-eda [2009], etc.). Les deux tomes du manga *Quartier lointain* de Jirô Taniguchi ont également été transposés à l'écran par le réalisateur français Sam Garbarski en 2010. Il s'agit d'un exemple intéressant puisque cette adaptation a nécessité une réécriture très poussée de l'histoire originale. Les scénaristes ont notamment fait le choix d'apporter des modifications qui transforment la temporalité du récit (l'action ne se déroule plus dans le Japon d'après-guerre, mais dans la France des années 1950).

L'école franco-belge

La bande dessinée franco-belge a créé de nombreux héros connus et reconnus dans le monde entier comme Tintin, imaginé par Hergé et porté pour la première fois à l'écran en 1947 par Claude Misonne dans le film d'animation *Le Crabe aux pinces d'or*. Les albums d'Hergé ont fait l'objet d'une dizaine d'adaptations cinématographiques. Le réalisateur américain Steven Spielberg s'est même essayé à l'adaptation de trois albums dans le long métrage d'animation en 3D *Les Aventures de Tintin : le secret de la licorne* (2011), produit par Peter Jackson. Autre héros de la bande dessinée franco-belge, Lucky Luke dessiné par Morris et dont les albums ont été scénarisés par Goscinny, a été le protagoniste de six longs métrages. Le premier s'intitule *Daisy Town* (1971). Il a été réalisé en animation



Lucky Luke, la BD (© DR).

par René Goscinny qui a également écrit le scénario avec Pierre Tchernia et Morris. Ce dernier a déclaré, en 1983, au sujet de l'adaptation de *Lucky Luke* : « Faire un film avec un acteur interprétant Lucky Luke me paraît bien difficile. Comment faire passer un personnage dessiné plus ou moins caricatural sous les traits d'un acteur ? »³ Terrence Hill (1991) et James Huth (2009) n'ont pas tenu compte de ce conseil puisqu'ils ont tous deux proposé leur propre version de la bande dessinée en prise de vues réelles. Ni l'interprétation de Terrence Hill ni celle de Jean Dujardin n'ont pourtant su convaincre la critique et le public.

Des adaptations de romans graphiques qui n'appartiennent à aucune de ces trois écoles existent également et témoignent de la reconnaissance grandissante des liens entre 7^e et 9^e art. L'un des plus prestigieux exemples est sans nul doute *La Vie d'Adèle : Chapitre 1 et 2*, réalisé par Abdellatif Kechiche, et librement adapté de la bande dessinée *Le bleu est une couleur chaude* de Julie Maroh. Le film a reçu la Palme d'or au Festival de Cannes en 2013. C'est la première fois qu'une adaptation de bande dessinée obtient une telle distinction.



Jean Dujardin dans *Lucky Luke*, de James Huth.

1) Will Eisner, *Les clefs de la bande dessinée. Tome 1 : l'art séquentiel*, Delcourt, Paris, 2009.

2) Propos recueillis par Martine Vidor, in *Cinématographe*, n°21, octobre-novembre 1976, p. 18.

3) Citation de Morris publié sur le site <http://www.objectif-cinema.com/>

Bibliographie

- Barrès Patrick, *Le Cinéma d'animation, un cinéma d'expériences plastiques*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Cadeau Ivan, *la guerre de Corée*, Paris, Perrin, 2013.
- Denis Sébastien, *le cinéma d'animation*, Paris, Armand Colin, 2011.
- Génin Bernard, *le cinéma d'animation*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Les petits cahiers, 2003.
- Souty Patrick, *la guerre de Corée 1950-1953. Guerre froide en Asie orientale*, Paris, Presses Universitaires de Lyon, coll. Conflits contemporains, 2002.
- Vimenet Patrik et Roudevitch Michel, *Le cinéma d'animation*, CinémAction, n°51, 1989.

Vidéographie

- L'image manquante* de Rithy Panh (2013)
- Jasmine* d'Alain Ughetto (2013)
- Alois Nebel* de Tomáš Lunák (2011)
- Valse avec Bachir* d'Ari Folman (2008)
- Persépolis* de Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud (2007)

La guerre de Corée (1950-1953)

En 1948, la guerre froide vient à peine de débiter que le conflit entre les États-Unis et l'URSS conduit à la création de deux États en Corée : la République démocratique populaire de Corée est dirigée par un gouvernement communiste au Nord et la République de Corée, gouvernée par un régime pro-américain au Sud. Deux années plus tard, dans la nuit du 24 au 25 juin 1950, 600 000 soldats nord-coréens franchissent le 38^e parallèle, ligne de démarcation entre le Nord et le Sud, et déclenchent la guerre de Corée. En trois jours, Séoul tombe entre les mains de Kim Il-sung qui souhaite réunifier le pays par la force. Suite à cette invasion, les États-Unis obtiennent un mandat de l'ONU pour constituer une force internationale, sous les ordres du général Douglas MacArthur, qui repousse les Nord-Coréens. En réaction à cette coalition, la République Populaire de Chine lance une contre-offensive et libère Pyongyang. Fervent partisan de l'éradication du communiste, le général MacArthur demande au président américain Truman l'autorisation d'utiliser l'arme nucléaire pour mettre un terme au conflit. Cette demande radicale, dans un contexte où Hiroshima et Nagasaki sont encore dans toutes les têtes, lui vaudra d'être écarté au profit du général Matthew Ridgway en avril 1951. Lorsque le général Mark Clark succède à ce dernier en avril 1952, la guerre s'enlise. Il s'agit désormais d'éviter une expansion du conflit, quitte à maintenir un très fragile *statu quo* rétabli autour du 38^e parallèle. Les négociations finissent par aboutir en juillet 1953 lorsque les États-Unis et l'URSS reconnaissent la légitimité des deux Corées.

La guerre de Corée reste le conflit le plus meurtrier de la deuxième moitié du XX^e siècle. Le nombre de victimes s'élève à 38 500 dans les forces de l'ONU, à 70 000 dans les forces sud-coréennes, et à 2 millions chez les combattants nord-coréens et chinois. La population civile a également été fortement touchée par le conflit suite aux bombardements, aux disettes et aux épidémies. On évalue à environ 2 millions le nombre de victimes civiles. Les conséquences désastreuses de ce conflit ont été peintes par Picasso dans son tableau *Massacre en Corée* (1951) dont la composition fait écho au *Très de mayo* peint par Goya en 1808. On y voit des femmes et des enfants, nus, menacés par des soldats armés sur fond de paysage dévasté.

L'adoption en chiffres

Le 29 mai 1993, la Convention de La Haye sur la protection des enfants et la coopération en matière d'adoption internationale a été conclue, quatre années après la Convention internationale des droits de l'enfant (CIDE) adoptée le 20 novembre 1989. Les États signataires s'engagent à appliquer les mesures établies afin de garantir le respect des droits fondamentaux des enfants lors d'adoptions internationales et permettent de prévenir l'enlèvement, la vente ou la traite d'enfants. Elle reconnaît que, pour l'épanouissement harmonieux de sa personnalité, l'enfant doit grandir dans un milieu familial, dans un climat de bonheur,

■■■

d'amour et de compréhension. Rappelant que chaque État devrait prendre, par priorité, des mesures appropriées pour permettre le maintien de l'enfant dans sa famille d'origine. Elle reconnaît que l'adoption internationale peut présenter l'avantage de donner une famille permanente à l'enfant pour lequel une famille appropriée ne peut être trouvée dans son État d'origine. Le nombre de pays à ratifier la convention ne cesse d'augmenter. Celle-ci participe au phénomène de baisse des adoptions internationales en raison du principe de subsidiarité qui est établi par le texte. L'enfant délaissé par ses parents doit être maintenu dans sa famille élargie, ou à défaut être adopté dans son pays. En France, 80 % des adoptions sont internationales. En 2014, 10 691 enfants ont été adoptés en France ce qui représente une baisse de 20 % par rapport à l'année précédente (1343 enfants adoptés). Les enfants adoptés sont originaires de 56 pays. Les dix premiers totalisent 60 % des adoptions. En France, le Vietnam est le premier pays d'adoption (129 enfants en 2014), le second est la Russie (121 enfants), suivi de la Chine, la Thaïlande et la Colombie. L'Afrique reste quant à elle le premier pays d'adoption française. En moyenne, pour un enfant de 0 à 3 ans, un couple candidat attend six ans avant de pouvoir adopter un enfant à l'étranger¹. Les États-Unis, l'Italie et la France sont les trois premiers pays d'accueil pour l'adoption. Mais depuis 2004 (4079 enfants étrangers adoptés en France), l'adoption internationale diminue dans le monde. La mise en place de politiques familiales, de mesures de protection de l'enfance et le développement de l'adoption nationale dans certains pays émergents (comme le Brésil, la Corée, la Chine...) se traduisent par une baisse du nombre d'enfants « adoptables » à l'étranger. En 2007, au Vietnam, on compte 2000 adoptions d'enfants par des parents étrangers et 4000 adoptions par des Vietnamiens. Autre phénomène qui redessine le visage de l'adoption internationale : l'augmentation de la moyenne d'âge des enfants adoptés. En 2014, 35 % des enfants adoptés par des parents français avaient plus de cinq ans (soit 376 enfants). Le nombre d'enfants adoptés de moins d'un an représente 7 % des adoptions.

1) Chiffre publié par la fédération EFA (Enfance et Familles d'Adoption) sur le site www.adoptionefaf.org
2) Gaëlle Dupont, « la grande crise de l'adoption à l'étranger », www.lemonde.fr, publié le 13/10/2012

Presse

Subtil portrait d'un enfant adopté

« La complexité des rapports avec la famille d'adoption est aussi exposée sans détour : froideur maternelle, surprotection paternelle, ambiguïté des rapports avec une sœur complice, jalousie vis-à-vis d'une nouvelle sœur coréenne, distance d'une grand-mère au racisme latent. Le sentiment d'une part intrinsèque d'inconnu, le fantasme d'une mère biologique bienveillante (le père n'est quasiment pas évoqué ici), l'acceptation fragile de l'abandon, la place bâtarde de l'adopté dans une communauté coréenne à l'étranger sont autant de points sensibles abordés avec simplicité et précision. Au-delà de la reconstitution d'un parcours personnel, *Couleur de peau : Miel* manifeste un double désir : celui de témoigner de la fragilité identitaire de tous les adoptés et celui de les montrer comme des individus comme les autres, tiraillés entre fusion et émancipation vis-à-vis de ceux qui les ont élevés. Sur un sujet sensible, Jung et Laurent Boileau réussissent un film subtil d'une émouvante beauté plastique. »

Carole Milleliri, *Critikat*, 5 juin 2012.

Humour et poésie

« À l'instar de Marjane Satrapi, Jung a raconté, par le truchement du roman graphique, son destin d'enfant ballotté par les vents contraires de l'histoire – comme elle, il a souffert de l'exil et a renié ses origines avant de s'accepter. Leur style, en revanche, est aux antipodes : au noir et blanc et au trait autoritaire de *Persépolis* s'opposent les lignes douces et le gris et blanc du lavis de *Couleur de peau : Miel*. Pour l'adaptation à l'écran, Jung et son coréalisateur Laurent Boileau ont procédé à quelques aménagements. La couleur sépia se substitue au ton monochrome et des inserts d'images live ponctuent un récit riche en émotion, en humour et en poésie qui s'adresse autant aux petits qu'aux grands. Ces différentes techniques font ressembler le film à un kaléidoscope de sensations et d'humours dont la poignante mélancolie renvoie au travail d'un Isao Takahata. »

Christophe Narbonne, *Première*, 5 juin 2012.

Émotion et onirisme

« *Couleur de peau : Miel* est davantage qu'un décalque cinématographique de la bande dessinée originelle. Des images de synthèse aux prises de vue réelles en passant par des extraits d'archives ou des films familiaux en super-8, ce long métrage d'animation singulièrement émouvant mêle allègrement les techniques au gré des souvenirs de Jung. Lors de séquences oniriques, les cinéastes ont même eu recours à des dessins fixes, parfois proches de l'aquarelle. Seul le cinéaste israélien Ari Folman, dans *Valse avec Bachir*, évocation de souvenirs refoulés de la guerre du Liban, a pu déployer un ballet narratif et formel aussi ambitieux. Autre récit autobiographique et autre traumatisme personnel... »

Stéphane Dreyfus, *La Croix*, 5 juin 2012.



Poésie et fantaisie

« Au misérabilisme, l'auteur a préféré la poésie et la fantaisie. Son récit d'animation y gagne en émotion. Une autobiographie poignante, de surcroît audacieuse, qu'il a émaillée d'images d'archives (de lui, gamin) et d'images documentaires (de lui, adulte de retour dans son pays natal, des scènes hélas parfois un peu plates). Ce joli long métrage, le voir, c'est l'adopter. »

Laurent Djian, *L'Express*, 5 juin 2012.

Tourbillon d'émotions

« Point de départ du film, la rencontre entre Jung et Laurent Boileau, admirateur de la BD, a d'abord abouti à l'idée d'un documentaire, axé sur le premier voyage en Corée de Jung, aujourd'hui quadragénaire. Mais bientôt sont venues s'y mêler d'autres sources d'images, archives, films de famille et surtout séquences d'animation en 2 ou 3D, exprimant la subjectivité des souvenirs et les blessures intimes de l'affectivité.

Cette forme hybride qui fait l'originalité de *Couleur de peau : Miel* renvoie à la multiplicité des questions liées à l'adoption [...]. À la fois dur et tendre, pudique et violent, secret et ouvert, triste et fort, le film explore cette complexité, qui prend des nuances diverses selon les âges, des jeux innocents de l'enfance au désespoir de la jeunesse. C'est une histoire de résilience, d'un beau courage. »

Marie-Noëlle Tranchant, *Le Figaro*, 5 juin 2012.

Harmonie des images et introspection

« Le dessin, mélange harmonieux de 2D et de 3D, éclairé de couleurs chaudes, convient parfaitement à la texture du souvenir et du rêve. Champs de blé frémissants, rondeur des visages enfantins, silhouette gracieuse, fantasmée, d'une maman biologique. La mère, les mères sont au cœur de ce voyage introspectif : l'énigme cruciale de leur amour, qu'il se perde dans un abandon ou commence avec une adoption. Par petites touches quotidiennes, Jung raconte aussi son rapport ambivalent à son pays d'origine, du rejet total à la curiosité lancinante. À son éternelle quête d'identité, seule la douceur cuivrée des images apporte un apaisement. »

Cécile Mury, *Télérama*, 6 juin 2012.

Générique

Titre original	<i>Couleur de peau : Miel</i>
Titre internat.	<i>Approved for adoption</i>
Production	France Télévisions, La Station Animation, 2 Minutes Animation, Dreamwall, Nadasdy Film, Artémis Productions, Mosaïque Films
Producteurs	Thomas Schmitt, Patrick Quinet, Nicolas Piccato
Réalisation	Jung Sik-jun et Laurent Boileau
Dir. artistique	Jean-Jacques Lonni
Auteur graph.	Jung Sik-jun
Storyboarder	Alexis Madrid
Personnages	Eric Briche, Samuel Chauvin, Olivier Druart
Décors	Olivier May, Agnès Jon de Coupigny
Animation 3D	Olivier Auquier, Christophe Devaux, Bazsaliczka, Mauro Carraro et Émilien Davaud
Animation 2D	Zoltan Horvath, Cyril Renaudin
Photo. (Corée)	Remon Fromont sbc
Son (Corée)	Dan Vandever
Montage	Ewin Ryckaert
Musique	Siegfried Canto, Little Comet

Interprétation

<i>Jung</i>	Jung Sik-jun
<i>Jung narrateur</i>	William Coryn
<i>Jung (17 ans)</i>	David Macaluso
<i>Jung (8 ans)</i>	Arthur Dubois
<i>La mère</i>	Christelle Cornil
<i>Le père</i>	Jean-Luc Couchard
<i>Bonne Maman</i>	Nathalie Homs
<i>Cédric (8 ans)</i>	Maxym Anciaux
<i>Cédric (17 ans)</i>	David Murgia

Film	Couleur
Format	1 : 1.85
Durée	1h15'
Pays	Belgique, France
Visa	126 255
Distributeur	Gébeka Films (France), Cinéart (Belgique)
Sortie France	6 juin 2012
Sortie DVD	5 novembre 2012

Prix et récompenses

- Grand prix et Prix du public au festival d'animation de Zagreb (Animafest), 2013
- Grand Prix et Prix INIS au FIFEM (Festival International du Film pour Enfants de Montréal), 2013
- Coup de cœur 2013 au 23^e Festival des Enfants de cinéma en Champagne-Ardenne, 2013
- Prix du jury au Festival du film de jeunesse de Leeds, 2013
- Prix du Meilleur Film du Festival Ciné-Mômes de Cholet, 2012
- Prix du public et Prix Unicef au Festival du Film d'animation d'Annecy, 2012
- Mention spéciale au Festival du film de Turin, 2012
- Grand Prix dans la catégorie Film d'animation au 17^e Japan Media Arts Festival

RÉDACTEUR EN CHEF

Léo Souillés-Debats

RÉDACTRICE DU DOSSIER

Anaïs Armanville est diplômée en Histoire du cinéma, spécialiste de la médiation culturelle. Elle collabore à plusieurs ateliers d'éducation à l'image au sein de différentes associations, institutions culturelles et salles de cinéma.



transmettre
LE CINÉMA

www.transmettrelecinema.com

- Des extraits de films
- Des vidéos pédagogiques
- Des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma...

Avec la participation de
votre Conseil départemental



CNC