

Calamity, une enfance de Martha Jane Cannary

Rémi Chayé

2020, France, 82 minutes, couleur, scope

GENERIQUE

Résumé

États-Unis, 1863. Les Cannary font partie d'un convoi de pionniers en route pour l'Oregon. La mère étant décédée, Martha Jane (onze ans) s'occupe de ses frères et sœurs, Elijah (trois ans) et Lena (sept ans¹). Famille la plus pauvre du groupe, elle est régulièrement raillée par Ethan (fils d'Abraham, le chef du convoi) et ses amis, mais Martha Jane ne se laisse pas faire.

La situation des Cannary se détériore lorsque le père, Robert, est blessé. Abraham refusant que Martha Jane prenne sa place pour conduire le chariot, Ethan le remplace. En cachette, la jeune fille s'entraîne à manier le lasso et à monter à cheval, puis troque sa jupe contre un pantalon, bien plus pratique pour les chevauchées. Grâce à sa pratique du lasso, elle sauve la petite Vera, attaquée par un serpent.

Au bord d'une rivière, alors qu'un puma s'apprête à l'attaquer, elle est sauvée par le tir de Samson, éclaireur au 3^e régiment de cavalerie. Ce dernier connaissant bien la région, il intègre le convoi afin de le guider, contre l'avis d'Abraham.

À la suite d'une bagarre avec Ethan, Martha Jane coupe ses cheveux, courts. Son nouveau physique et ses pratiques sont réprouvés par Abraham qui la qualifie de « calamité » et la traîne jusqu'à son père à qui il demande de tenir sa fille.

Samson quitte le campement de nuit. Des vols sont constatés au sein du convoi. Martha Jane en est accusée. Enfermée dans un chariot, elle parvient à s'enfuir avec l'aide de Pik, le chien du militaire. Elle part à la recherche de ce dernier afin de récupérer les objets volés et éviter que sa famille soit bannie du convoi.

En chemin, Martha Jane croise Jonas, qu'elle sauve des griffes d'un ours. Afin d'échapper à deux hommes du convoi partis à sa recherche, elle fuit avec la carriole de l'adolescent, celui-ci parvenant à la rejoindre dans le véhicule. Ce dernier chute en partie dans le vide, mais Jambon, le cheval de Martha, parvient à le remonter, sauvant ses deux occupants. La mule et le contenu

¹Les âges mentionnés ici sont ceux donnés par le dossier de presse du film (cf. *Calamity, une enfance de Martha Jane Cannary*, dossier de presse, Gebeka Films, 2020, p. 9 - version pdf). Dans le scénario, Elijah a cinq ans et Lena huit (cf. *Calamity, une enfance de Martha Jane Cannary*, scénario, version du 8 avril 2018, p. 2 - version pdf).

de la carriole étant tombés dans la rivière, les poursuivants en concluent que Martha Jane est morte.

Jonas prenant Martha Jane pour un garçon, elle dit s'appeler Markus. Ils font la route ensemble jusqu'à Hot Spring où ils se séparent. Recherchant Samson, Martha Jane est violentée par un colonel qu'elle humilie en retour. Poursuivie par celui-ci et par le shérif, elle recroise Jonas avec qui elle se dissimule sous la bâche d'une carriole. Sa propriétaire, Madame Moustache, s'aperçoit immédiatement que Martha Jane est une fille, à la grande stupéfaction de Jonas qui n'en revient pas !

Martha Jane et Jonas travaillent dans la mine de Madame Moustache. La jeune fille apprend que le régiment auquel appartient Samson quitte son camp à proximité de Hot Spring ; elle décide d'y aller au plus vite. Auparavant, elle se glisse dans le boyau de la mine où Madame Moustache espère trouver un filon d'or... et le découvre.

Martha Jane se rend dans le camp militaire habillée en jeune fille élégante afin de ne pas être reconnue par le colonel. Démasquée, elle emprunte les habits du clairon et finit par retrouver l'homme qu'elle cherche. Il lui raconte qu'Ethan lui a donné les objets afin qu'il quitte le convoi, car il faisait de l'ombre à son père. Samson avoue ne pas s'appeler ainsi et ne pas être soldat, mais blanchisseur. Martha Jane parvient à repartir du camp grâce à Madame Moustache, venue la récupérer avec sa carriole.

De retour à la mine, la jeune fille quitte Madame Moustache et Jonas. Au moment du départ, l'adolescent lui donne son chapeau ; elle l'embrasse sur la bouche. Après avoir chevauché à travers divers paysages, elle retrouve le convoi, en mauvaise posture, et le tire d'affaire. Baissant le foulard qui recouvre le bas de son visage, elle se présente : « On m'appelle Calamity... Calamity Jane. » Elle rend les objets dérobés et propose de faire office d'éclaireuse. Malgré ses réticences initiales, Abraham accepte et l'appelle « Calamity Jane ». Rejointe par Ethan, elle s'approche de lui comme pour l'embrasser et il tombe de cheval. Éclaireuse, Martha Jane devance et mène maintenant le convoi.

Générique

Réalisation : Rémi Chayé.

Scénario : Sandra Tosello, Fabrice De Costil et Rémi Chayé.

Création graphique : Rémi Chayé avec Liane-Cho Han, Maïlys Vallade, Patrice Suau, Benjamin Massoubre, Eddine Noël.

Musique et orchestration : Florencia Di Concilio.

Chanson : Calamity Jane, paroles de Rémi Chayé, musique de Florencia Di Concilio, interprétée par Salomé Boulven.

Montage : Benjamin Massoubre.

Casting et direction artistique des voix : Céline Ronté.

Montage son et sound design : Régis Diebold, Mathieu Z'graggen.

Bruitage : Grégory Vincent.

Mixage : Aymeric Dupas.

Storyboard : Maïlys Vallade, Marietta Ren, Liane-Cho Han, Alexis Ducord et Rémi Chayé.

1re assistante-réalisatrice : Fanou Lefebvre.

Direction de l'animation : Liane-Cho Han.

Direction des décors : Patrice Suau, Eddine Noël.

Direction du compositing : Marc Konings.

Production : Maybe Movies (France), Nørlum (Danemark).

En coproduction avec : 2 Minutes, France 3 Cinéma et 22D Music.

Production déléguée : Henri Magalon et Claire La Combe (France).

Production exécutive : Aubane Fillon.

Sortie France : 14 octobre 2020.

Voix de : Salomé Boulven (Martha Jane Canary), Alexandra Lamy (Madame

Moustache), Alexis Tomassian (Samson), Jochen Hägele (Abraham), Léonard Louf (Jonas), Santiago Barban (Ethan), Damien Witecka (Robert), Bianca Tomassian (Eve), Jérémy Bardeau (Carson), Philippe Vincent (Patterson), Jérôme Keen (Colonel), Pascal Casanova (Shérif), Violette Samama (Stella), Lévanah Solomon (Esther), Délia Frankiewicz (Lena), Max Brunner (Elijah), Gaspar Bellegarde (Joe), Killian Trouillard (Joshua), Jean-Michel Vaubien (Louis).

Récompenses : Cristal du long métrage au Festival international du film d'animation d'Annecy en 2020.

Nomination : César 2021 du meilleur film d'animation.

AUTOUR DU FILM

Le cinéaste : Rémi Chayé

Né à Poitiers en 1968, Rémi Chayé débute son cursus artistique par une formation de dessin académique de deux ans à l'école Penninghen, à Paris. Il travaille ensuite comme illustrateur, effectuant des illustrations didactiques, dessinant des tonneaux, des chevaliers... Il découvre le dessin animé et se forme aux métiers de storyboarder et de layout man² travaillant notamment sur la série télévisée *Princesse Shéhérazade* (1996-2000). À partir de 2003, il suit les cours de la Poudrière, école de cinéma spécialisée dans le film d'animation. Il y réalise trois courts métrages : *Le Cheval rouge* (2004), *Grand-Père* (2005) et *Eaux fortes* (2006). Ses études terminées, il travaille comme storyboarder et assistant-réalisateur sur *Brendan et le Secret de Kells* (*The Secret of Kells*, 2009), de Tomm Moore et Nora Twomey, puis sur *Le Tableau* (2011), de Jean-François Laguionie ; comme storyboarder sur *Kéridy, La maison des contes* (2009), de Dominique Monféry et *Pourquoi j'ai pas mangé mon père* (2015), de Jamel Debbouze.

Il passe à la réalisation de long métrage avec *Tout en haut du monde* (2015), dont il est également l'auteur graphique. Ce film reçoit le prix du public au Festival international du film d'animation d'Annecy en 2015 et, en mars 2016, il vaut au cinéaste le Cartoon Movie Tributes 2016 du réalisateur de l'année lors du Festival Cartoon Movie à Lyon.

De l'écriture du scénario à la réalisation du film, Rémi Chayé apprécie particulièrement travailler en équipe et l'émulation qui en découle.

Henri Magalon, producteur de ses deux longs métrages, précise que Rémi Chayé a souvent exprimé « *son objectif de poursuivre sur le chemin graphique original qu'il a initié et de continuer son développement narratif autour de personnages féminins porteurs d'ouverture d'esprit auprès des enfants* »³. Il pointe également que « *Rémi Chayé ne cherche pas des moyens faramineux, des raccourcis ou des effets de manche dans ses réalisations : il valorise le travail d'équipe, la parité femme-homme et place toutes ses exigences dans la qualité du film. Pour les producteurs, il est un allié pour aborder toutes les contraintes, notamment en termes de moyens, pour trouver les solutions qui favorisent l'émotion du spectateur.* »⁴

Filmographie

Le Cheval rouge (2004, court métrage)

²Storyboard : « Découpage dessiné plan par plan (avec parfois plusieurs dessins par plan) par un artiste-illustrateur qui s'efforce de donner à voir le film à venir. » Layout : « (littéralement : mise en page, schéma). En matière de dessin animé, schéma de base sous forme de croquis où le chef animateur met en scène les personnages dans le décor et prévoit les mouvements et les durées », (cf. Vincent Pinel, *Vocabulaire technique du cinéma*, Nathan, 1996, collection Nathan Université, 476 p., p. 381 et 228).

³Cf. *Calamity, une enfance de Martha Jane Canary*, dossier de presse, Gebeka Films, 2020, 20 p., p. 17 - version pdf.

⁴ Ibid.

Grand-Père (2005, court métrage)

Eaux fortes (2006, court métrage)

Tout en haut du monde (2015, 1h21)

Calamity, une enfance de Martha Jane Cannary (2020, 1h22)

Genèse du film

De l'idée initiale en 2015 – que Rémi Chayé a juste avant de terminer *Tout en haut du monde* – à la sortie du film en 2020, cinq années s'écoulent : deux de recherche et d'écriture du scénario, une consacrée à la réalisation du storyboard, et deux dédiées à la fabrication.

Motivations et désirs

Lorsqu'on demande à Rémi Chayé quelles étaient ses motivations et désirs en imaginant puis en réalisant ce film, il raconte : « *C'était vraiment l'envie de lancer la conversation avec les enfants sur les stéréotypes de genre : est-ce qu'un garçon peut faire de la danse ? Est-ce qu'une fille peut faire du football ou s'habiller comme elle le veut ? Est-ce qu'il y a quelque chose à attendre d'un comportement spécifique en fonction du fait qu'on est une fille ou un garçon ? Et sur un plan peut-être plus adulte, je souhaitais pointer un droit à la brutalité pour les filles.* »⁵ Cependant, pour le cinéaste, il n'est pas question de faire un film « à messages ». « *J'ai souvent un débat avec mon producteur bien-aimé, Henri Magalon, parce qu'il me parle des messages du film. Je lui dis que je ne délivre pas des messages, je raconte des histoires. Si j'avais envie de délivrer des messages, j'écrirais sur des murs et ce n'est pas le cas. Ce que j'aime, c'est raconter des histoires et il y a un moment où il faut que l'histoire soit plus importante que l'envie ou que le message que tu souhaites mettre dedans. Il faut que ce soit avant tout une belle histoire* »⁶.

Pourquoi Martha Jane Cannary ?

Rémi Chayé n'a pas particulièrement d'appétence pour le western et trouve même problématiques certaines figures et procédures au centre de bien des films du genre (un personnage qui se fait justice lui-même, le recours à l'ultraviolence...). Rien ne le prédestine donc à s'intéresser à une figure de l'Ouest américain, et pas plus à Calamity Jane, dont il ne connaît presque uniquement les représentations que par l'album de Lucky Luke qui lui est consacré⁷ et la série télévisée *Deadwood*⁸. Jusqu'au jour où il regarde à la télévision le documentaire *Calamity Jane, légende de l'Ouest* (2014), de Grégory Monro. Il y apprend que Martha Jane Cannary est partie sur la route de l'Oregon, âgée d'à peine onze ans, en compagnie de sa famille. Attaché aux récits qui content l'émancipation de jeunes filles, il a un déclic. Il se dit « *qu'il serait intéressant de creuser ce sujet. Ça [lui] semblait à la fois fort et potentiellement*

⁵ Entretien téléphonique réalisé par l'auteur, jeudi 10 août 2023.

⁶ Ibid.

⁷ René Goscinny, Morris, *Lucky Luke*, tome 30 : Calamity Jane, Dupuis, 1967, 44 p.

⁸ *Deadwood* (2004-2006, 36 épisodes), série télévisée américaine créée par David Milch, adaptée du roman de Pete Dexter.

riche du point de vue pictural. »⁹ De là naît l'idée de la situation dans laquelle « *une gamine qui n'est pas contestataire de son statut de jeune fille, a priori, découvre la vie des garçons parce que son père a un accident, et refuse de rendre la liberté qui va avec au moment où on [le] lui demande, parce qu'elle a du caractère.* »¹⁰

Rémi Chayé débute alors des recherches sur le personnage, puis il est rejoint au scénario par Fabrice de Costil (déjà l'un des coscénaristes de *Tout en haut du monde*) et Sandra Tosello.

Un postulat : ne pas rechercher la fidélité à la réalité

Dans la « Note d'intention écriture » placée dans la *Note d'intention du réalisateur* datée de septembre 2017, le cinéaste écrit : « *ce qui nous intéresse dans le film, ce n'est pas d'être fidèle à la réalité – que l'on n'a jamais réussi à connaître, Calamity Jane n'ayant cessé de mentir sur sa vie – mais d'imaginer comment cet "esprit libre" s'est peu à peu construit, à force d'aventures et de rencontres.* »¹¹ Donc, comme précisé dans le dossier de presse du film, « *Il s'agit d'une histoire interprétée de la jeunesse de Calamity Jane, à une période où les traces historiques concernant la vie de cette jeune fille de caractère sont limitées. Sandra Tosello, Fabrice de Costil et Rémi Chayé, auteurs du scénario original, ont tiré un fil de l'adolescence de Martha Jane Canary, celui de son premier parcours initiatique ; celui de son passage de l'enfance en communauté à l'âge adulte libre. Le film invente cette première aventure constituante de la future Calamity Jane, et entraîne les spectateurs avec Martha Jane.* »¹²

La fabrication du film

Dans le dossier de presse, la rubrique « Les chiffres du film »¹³ indique que les 80 minutes du film, contiennent 1 400 plans¹⁴, 57 600 dessins (soit une moyenne de 41 dessins par plan), 12 images dessinées et doublées par seconde, 980 décors, une moyenne de 2,5 personnages par plan et jusqu'à 25 personnages simultanément à l'écran, 40 chariots et 70 objets par chariot.

Ces informations peuvent être perçues comme anecdotiques, relever des « exploits » du film, mais elles rendent compte de la gageure que constitue la réalisation d'un tel film.

⁹ Cf. *Calamity, une enfance de Martha Jane Canary*, dossier de presse, Gebeka Films, 2020, 20 p., p. 16 - version pdf.

¹⁰ Rémi Chayé in, *La genèse de Calamity*, documentaire placé dans les bonus du DVD (*Calamity, une enfance de Martha Jane Canary*, 2020, Universal Pictures Vidéo).

¹¹ Rémi Chayé, « Note d'intention écriture », *Calamity Note d'intention du réalisateur*, septembre 2017, 4 p., p. 4, texte repris in, *Calamity, une enfance de Martha Jane Canary*, dossier de presse, Gebeka Films, 2020, 20 p., p. 5 - version pdf.

¹² Cf. *Calamity, une enfance de Martha Jane Canary*, dossier de presse, Gebeka Films, 2020, 20 p., p. 4 - version pdf.

¹³ Ibid. p.18

¹⁴ À titre indicatif, « un film sonore de long métrage compte généralement entre 300 et 800 plans » (Vincent Pinel, *Vocabulaire technique du cinéma*, Nathan, 1996, collection Nathan Université, 476 p., p. 305).

Style graphique, couleur, storyboard et animation

Si personnages et décors sont dessinés et animés au trait, celui-ci laisse finalement place aux seuls aplats de couleur, sans contours cernés de noir. Ce style graphique a pour objectif d’immerger les personnages dans les décors. Il accorde donc une importance primordiale aux couleurs, leur nature comme leur traitement et leur rendu. « *l’équipe de layout, dirigée par Eddine Noël [...] fournit une image en niveaux de gris que l’équipe de décors-couleurs, supervisée par Élodie Rémy, va passer en couleur en suivant les références et les recherches de Patrice [Suau].* »¹⁵ Ces dernières reposent notamment sur l’opposition des couleurs primaires et de la vibration qui en résulte. Patrice Suau précise : « *Avec ce film, je vais beaucoup plus loin pour obtenir une force des lumières. Grâce aux pigments, j’ai beaucoup travaillé sur l’impression de profondeur, pour donner l’effet d’une dimension en relief et que le spectateur voie ce que l’on peut observer à l’extérieur. Dans une salle de cinéma, dans l’obscurité, l’œil réagit d’une certaine façon en regardant l’image... Ce qui fait que les couleurs deviennent lumière. Le cerveau fait son travail comme si on était dehors. Je n’ai pas adopté le style pictural pour la simple raison d’être “coloré”, mais bien pour exprimer de la lumière.* »¹⁶ Parmi les influences picturales pour le film, les nabis et autres fauves, Paul Gauguin et sa toile *Les Meules jaunes* (1889)¹⁷. Afin d’avoir une idée du rendu des couleurs dans l’obscurité d’une salle de cinéma, Patrice Suau travaille sous « *une petite tente pliable* »¹⁸.

Le décor principal étant la route empruntée par les pionniers, comme le mentionne Eddine Noël (le superviseur des décors), « *On avait très peu d’éléments pour composer les décors : juste du sol, du ciel et quelques chariots* »¹⁹. « *L’équipe a donc créé un vocabulaire des nuages et des plantes pour trouver un rythme à l’ensemble des séquences. Des roses pêchus font vibrer des verts intenses et des jaunes profonds.* »²⁰

L’une des étapes essentielles est celle du storyboard. Avec la matérialisation graphique des situations et scènes, certaines sont alors imaginées et créées (Martha Jane respirant dans la boue après sa première bagarre avec Ethan²¹), ou davantage développées qu’elles ne l’étaient dans le scénario (la course poursuite dans Hot Spring).

Comme le précise, Rémi Chayé, « *L’animation est sensible, simple, basée essentiellement sur le langage corporel, les contacts entre personnages, les corps à corps. Toutes choses sur lesquelles la 2D est la plus efficace.* »²² Ainsi, l’animation est effectuée en 2D, à l’exception de quelques éléments réalisés en 3D : les chevaux au pas, notamment ceux tirant des chariots, les vaches, les chariots et quelques objets. Comme le précise Rémi Chayé²³, c’est généralement ce qui est compliqué à faire en 2D qui est réalisé en 3D.

¹⁵ Cf. *Sur la route de Calamity - exposition numérique autour de la fabrication du film de Rémi Chayé*, Maybe Movies, 2021, 27 p., p. 14 - version pdf.

¹⁶ Cf. *Calamity, une enfance de Martha Jane Canary*, dossier de presse, Gebeka Films, 2020, 20 p., p. 16 - version pdf.

¹⁷ Cf. *Sur la route de Calamity - exposition numérique autour de la fabrication du film de Rémi Chayé*, Maybe Movies, 2021, 27 p., p. 14 - version pdf.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid p.18

²⁰ Ibid.

²¹ Le scénario mentionnait juste : « Il [Ethan] se redresse et la laisse dans la boue. Rires narquois des autres vachers. » (cf. *Calamity, une enfance de Martha Jane Canary*, scénario, version du 8 avril 2018, p. 31 - version pdf).

²² Rémi Chayé, « Note d’intention technique », *Calamity, note d’intention du réalisateur*, septembre 2017, 4 p., p. 3.

²³ Entretien téléphonique réalisé par l’auteur, jeudi 10 août 2023.

Son et musique

Comme dans bien des dessins animés, le son est essentiel. Il s'exprime par les voix des personnages, les bruitages véhiculant les sons des différents éléments présents dans les décors (chariots, animaux, objets, pluie, feu...), et la musique.

Celle-ci est entièrement composée par Florencia Di Concilio (il n'y a aucune musique additionnelle) parallèlement à la réalisation du film – elle commence à participer au projet alors que l'animation vient de débiter. Au départ, Rémi Chayé souhaitait peu de musique, mais suite aux propositions de la compositrice, comme il le précise, « *Nous sommes passés d'une poignée de morceaux à un total de 38 minutes de musique sur le film.* »²⁴ Pour Florencia Di Concilio, « *La musique originale de Calamity se doit d'être à la fois authentique et à la fois une reconstitution symphonique d'un imaginaire, appuyant simultanément l'histoire, le scénario et le travail esthétique extrêmement singulier de l'animation. C'est pour ça que dans la bande originale coexistent une formation de bluegrass (banjo, guitare, mandoline, violon et contrebasse), le traitement de sons de manière expérimentale et une partition conventionnelle pour orchestre symphonique. Le tout tissant une trame sonore épique à travers la fragilité et la fraîcheur du regard d'une enfant.* »²⁵

²⁴ Cf. « Un vrai enchantement », *Calamity, une enfance de Martha Jane Canary*, dossier de presse, Gebeka Films, 2020, p. 13 - version pdf.

²⁵ Cf. *Calamity, une enfance de Martha Jane Canary*, dossier de presse, Gebeka Films, 2020, p. 13 - version pdf.

Extraits d'entretien avec Rémi Chayé

*Dans le cadre de la réalisation de ce Cahier de notes sur... **Calamity, une enfance de Martha Jane Cannary**, Rémi Chayé a accepté de répondre à nos questions. Ces dernières découlent directement de l'analyse du film et des remarques et réflexions que celle-ci nous a inspirées. Nous en présentons ici quelques extraits volontairement consacrés à certains des partis pris artistiques. Il est donc principalement question de décors, couleurs, lumière, dessin...*

Une utilisation symbolique des décors : des résonances entre l'état d'esprit des personnages et le paysage.

Il me semble que tu utilises parfois ce qui se déroule au sein des décors de manière symbolique. Par exemple, après avoir été frappée, traînée et humiliée par Abraham, Martha Jane est vue pleurant au pied d'un arbre, mais aucune larme ne coule de ses yeux ; par contre, dans les plans suivants, il pleut et cela peut suggérer que les larmes qu'elle ne verse pas s'écoulent via cette pluie.

L'idée, essentielle sur ce film, était que les enfants comprennent le rapport entre une cause et sa conséquence. Maïlys Vallade storyboarde de manière superbe : elle a un dessin magnifique et une sensibilité incroyable. Sur Tout en haut du monde comme sur Calamity, nous avons beaucoup travaillé avec les storyboarders et storyboardeuses sur l'idée d'établir constamment des résonances entre l'état d'esprit des personnages et le paysage.

La pluie est typique de ce genre de chose. Nous savons que derrière nous avons une équipe de dessinateurs et de coloristes qui va faire de très beaux paysages, quelque chose d'épique, de fort, qu'ils vont travailler les couleurs de façon à ce que ça grince ou que ça suggère les sentiments que le personnage ressent à ce moment-là... Nous savons qu'au final ça va avoir la force de la peinture contemporaine : ce sont des taches de couleurs et une ambiance colorée qui peuvent te faire ressentir un sentiment. Nous jouons là-dessus, nous profitons de ce que peut apporter le dessin animé : nous avons à la fois la force de la narration cinématographique et celle de la peinture contemporaine. Comme les impressionnistes, nous pouvons prétendre faire sentir des émotions à travers des taches de couleurs. Nous en profitons.

Tu parles d'impressionnisme, mais le film me paraît avoir également un côté expressionniste par son absence de naturalisme, son expressivité et ses associations de couleurs surprenantes. Il me semble que dans Calamity se pose également la question de la manière dont la couleur apporte de la lumière, absorbe ou renvoie celle-ci. Je pense notamment à la scène dans le boyau de la mine qui joue sur l'obscurité et les éléments éclairés par Martha Jane avec sa lampe.

La personne qui s'occupe de cela au sein du film est Patrice Suau. C'est l'homme de la couleur de Tout en haut du monde et de Calamity qui m'a été conseillé par Maïlys Vallade. Sur Calamity, il a pu travailler plus en amont et préparer le film. Nous étions revenus sur l'idée des affiches de train des années 50 aux États-Unis. C'étaient des affiches effectuées par des compagnies privées qui mettaient en avant des destinations telles que des lacs dans l'Idaho, ce genre de choses. La plupart du temps, c'étaient des affiches sérigraphiées, très bien dessinées, avec peu de couleurs, assez fortes et placées en taches. Nous étions partis là-dessus, avec en plus tout l'héritage des nabis.

Patrice Suau est un peintre du motif. Il prend ses toiles, ses petites plaques de fer, sa peinture à l'huile et il va peindre en Espagne en Castille, sur les Causses... Il a une peinture qui s'inscrit dans la lignée de l'école de Barbizon. Il peint de manière très classique, à l'huile et il travaille avec des pigments. Son idée était de juxtaposer des couleurs, telles un vert et un violet, qui vont créer une vibration un peu inconfortable, comme quand on est devant une lumière un peu forte et qu'on est obligé de fermer un peu les yeux. Il utilise tous ces trucs qu'il a ressentis comme coloriste travaillant sur le motif : c'est par exemple un nuage qui passe sur un rocher, tu as l'impression que le rocher est bleu et Patrice Suau, au lieu de teinter légèrement de bleu le rocher, il va chercher le bleu le plus fort possible, comme pourrait le faire un nabi, pour exprimer cette lumière-là. Il y a des scènes que j'aime beaucoup sur le plan de la lumière, comme celle où Martha Jane se prend la baffe, où nous avons l'impression que la terre est rouge, ça sent les plateaux montagnards, le thym et le romarin... Patrice Suau arrive à me faire ressentir des émotions et des sensations de lumière du matin. Je le trouve très fort. Parce que nous travaillons avec des aplats, il n'y a pas de ligne, donc les couleurs sont les unes à côté des autres et peuvent réagir de manière assez forte.

Patrice Suau est quelqu'un d'extrêmement doué, qui est allé très très loin sur l'expressivité, avec aussi un travail sur le fait que la couleur peut donner des effets de lumière. Il n'arrêtait pas de souligner à quel point certaines matières mangent la lumière et d'autres la renvoient. Ainsi, nous travaillions toujours avec deux couleurs par objet, une couleur d'ombre et une couleur de lumière. Selon la matière, ça va briller et la partie lumineuse va renvoyer énormément de lumière, ou, au contraire, la matière va absorber la lumière. Par exemple, lors de la cavalcade de Martha Jane dans la nuit, ses cheveux sont noirs de jais et la lumière sur le haut de son crâne est violette, mais le cheval et sa selle vont ressortir différemment car ils brillent et ils absorbent les couleurs autrement. Et c'est avec toutes ces informations, les unes avec les autres, que Patrice Suau arrive à créer une ambiance lumineuse que tu reconnais, un truc où tu te dis qu'effectivement dans la nuit ça donne un peu cet effet-là ; quand on a une lumière lunaire, ça fonctionne un peu comme ça.

Au niveau du dessin, il me semble que le film travaille un paradoxe tout à fait intéressant : il n'y a pas de cerne noir pour délimiter les couleurs, mais le dessin a un sens de l'épure qui peut rappeler la ligne claire²⁶ où tout repose sur le trait de contour du dessin.

C'est le sens de la synthèse, car la ligne claire dans le dessin, c'est une simplification à l'extrême du trait, donc tu enlèves du détail. Et c'est exactement la recherche que nous avons faite pour *Tout en haut du monde* : nous ne dessinons pas les cheveux de Sasha, mais une masse jaune. Quand celle-ci bouge, une petite mèche se dégage de cet ovale jaune, se détache et revient, cela signifiant qu'il s'agit d'un cheveu. En une demi-seconde, une petite mèche se déplace et dit que la grosse masse jaune autour de sa tête, c'est aussi sa chevelure, il y a une matière. Et nous faisons pareil avec le reste, par exemple avec les chaussures. Donc nous simplifions à l'extrême : il n'y a pas plein de mèches de cheveux, de boutons, de lacets, de plis, de coutures... C'est un petit peu la même recherche qu'effectue Sébastien Laudenbach²⁷ : le mouvement donne des indications et fait que tout à coup il y a quelque chose qui apparaît dans ce qui n'est

²⁶ « Liée indissociablement au “ style hergéen ”, ce qu'on appelle ligne claire correspond à un graphisme sobre, dont le souci premier est la netteté. Il s'agit, en systématisant le contour des objets, des personnages et des décors d'un trait à l'encre de même épaisseur, d'arriver à la plus grande clarté possible : réalisme des décors, unité esthétique des plans, simplicité des couleurs (dont le rôle est essentiellement identificateur), absence d'ombres et de hachures... » (« Tintin : la ligne claire : tout un style », site Internet *Tintinomania* : <https://tintinomania.com/tintin-la-ligne-claire>)

²⁷ Réalisateur de plusieurs courts métrages et vidéoclips, du long métrage *La Jeune fille sans mains* (2016) et co-réalisateur avec Chiara Malta de *Linda veut du poulet !* (2023).

pas dit. Sébastien Laudenbach travaille beaucoup là-dessus : au moment où ça bouge, il réduit le dessin à quelques traits et ceux-ci disent « c'est un bras », « c'est une jambe »... et quand ça s'arrête de bouger, l'ensemble des traits réapparaît. Nous, c'est un peu pareil, c'est l'animation qui nous indique que c'est une veste, des cheveux. En cela, il s'agit plus de synthèse que de ligne claire. C'est la disparition des détails au profit d'une simplification de taches colorées.

Les partis pris de mise en scène

Les partis pris de mise en scène me semblent précis, nombreux et riches : abondance des mouvements de caméra, importance des entrées dans le champ et des sorties de champ, raccords dans le mouvement... Cela découle d'une volonté narrative et/ou esthétique ?

Ce qui me préoccupe le plus, c'est la clarté de la mise en scène pour une meilleure compréhension de ce qui se passe et des émotions. Nous cherchons un rythme qui va emmener le spectateur. Pour l'accrocher et donner un maximum de fluidité au récit, nous allons être très attentifs, avec les storyboardeurs et storyboardeuses, mais également avec le monteur, à être précis sur qui est où. Comme nous faisons du dessin animé et que nous savons que nous n'avons pas autant de liberté sur le plan des faux raccords que peuvent l'avoir aujourd'hui les films en prise de vue continue ; nous allons être un peu plus « classiques ». Cela car, en animation, il faut être sûr que tu ne perdes pas ton personnage : que celui qui est à droite reste à droite, qu'il regarde vers la gauche en permanence, qu'il n'y ait pas de faute de raccord dans ce genre de cas.

Les entrées et sorties de champ te permettent également cela ?

Les entrées et sorties de champ, ça fait partie des aspects un peu délicats : ce sont les moments où il ne faut pas perdre le spectateur, donc il faut être assez précis sur la façon de les manier. Il en va de même des mouvements de caméra. Nous essayons de créer un espace de mise en scène, une fluidité dans la narration et également une clarté dans les espaces afin qu'ils soient appréhendables. J'aime bien qu'on comprenne les espaces dans lesquels on évolue. À la fin de *Tout en haut du monde*, j'ai l'impression que le spectateur peut comprendre comment est fait le bateau, car nous avons été précis sur les espaces. Dans *Calamity*, je souhaite qu'on comprenne comment est fait le chariot, dans laquelle de ses parties se trouve Martha Jane.

Mise en scène et éléments symboliques

Cherches-tu également à créer une dimension symbolique ?

Non, je ne cherche pas la dimension symbolique. Nous n'avons pas fabriqué le film en pensant à ce genre de choses. Je ne suis pas un gros manipulateur de symboles. J'aime bien le sensible et la poésie : tu fais une pause, un gros plan sur un élément, tu cherches un autre moyen de raconter quelque chose, une émotion. Tu vas regarder le paysage, filmer le ciel, un truc comme ça, mais pas forcément dans une recherche symbolique, dans une écriture où le ciel serait, par exemple, la liberté.

Je donne des cours à l'École Estienne à des jeunes qui font des films ; je leur dis toujours de faire attention aux symboles. C'est compliqué les symboles car il faut en donner les clés aux spectateurs. La métaphore et le symbole, je m'en méfie toujours. Je préfère être dans un côté un peu plus concret. Dans *Les quatre cents coups* (1959) de François Truffaut, dans le plan final, quand Antoine Doinel court vers la mer, cela ne tient pas du symbole, c'est concret : il s'échappe et ça dit beaucoup de choses.

Entretien téléphonique réalisé par l'auteur, jeudi 10 août 2023.

POINT DE VUE DE L'AUTEUR

À L'ENCONTRE D'UN ÊTRE EN MOUVEMENT

Le film débute par une série de huit plans larges de la prairie. Ces plans posent le décor, l'espace du récit. Rémi Chayé débute sa Note d'intention du réalisateur par eux : « D'abord, dans ce film, il y a un espace énorme. Celui des plaines de l'Ouest avec ses ciels monumentaux. Celui des montagnes Rocheuses qui lentement apparaissent puis grandissent de jour en jour. Et qu'il va falloir franchir. C'est un parcours dans le paysage pour ce "village sur roues". »²⁸

Une ouverture programmatique

À la suite de ces huit premiers plans, un très gros plan sur le visage de Martha Jane Canary permet de la montrer une première fois, deux minutes après le début du film. Ce parti pris paraît annoncer un programme. Ainsi, après avoir posé le décor dans lequel évolue alors Martha Jane enfant, Rémi Chayé place le spectateur face au regard de la jeune fille. En passant du plan large au très gros plan, il conduit du général au particulier, du décor au personnage, du spectaculaire à l'intime, du lieu où se déroule l'action à la tête de celle qui va être au centre du film.

Dans ce gros plan, Martha Jane se tient bord cadre et occupe pratiquement tout l'écran, seule une mince portion de ciel bleu et de nuages jaune et rose se tenant dans la partie droite de l'écran, incluant ce bout de corps dans l'environnement aperçu lors des plans précédents – la prairie. Tournée vers la droite – donc, symboliquement, vers le futur –, saisie légèrement de trois-quarts – mais presque de face –, elle regarde en direction du hors-champ. Sa tête bouge doucement mais sûrement, suggérant qu'elle est en train de marcher, ce que semble indiquer le son de pas, et que confirment les plans suivants.

Le choix du très gros plan place le spectateur face à ce visage. Nous sommes ainsi invités à le regarder tel un paysage. L'échelle de plan assimile en quelque sorte ce visage aux huit plans de paysage vus précédemment – et cet effet est accentué par le format de l'image, le choix du scope. Par cela, nous pourrions d'ores et déjà émettre l'hypothèse que ce visage en est un de la conquête de l'Ouest, voire l'un de ses plus fameux, ce qui va, bien sûr, s'avérer.

Ce premier plan met également en avant le regard de Martha Jane, pointant son importance. La jeune fille est déjà vue comme un personnage qui regarde et, tout au long du film, elle ne va avoir de cesse de regarder, comme elle va elle-même être regardée. Et ce plan semble d'ores et déjà pointer la tempête sous un crâne qui paraît couvrir ici. Dans ce premier plan, ce visage bouge, un son de pas l'accompagne et les plans larges qui suivent montrent que Martha Jane est en train de marcher. Dès le début, Martha Jane est montrée comme un corps en mouvement, en action, qui avance, va de l'avant... précisant en quelque sorte le programme du film : la présence de cette enfant au sein d'une vaste prairie et d'un convoi. Et quand, à la toute fin du

²⁸ Rémi Chayé, « Note d'intention réalisation », *Calamity Note d'intention du réalisateur*, septembre 2017, 4 p., p. 1, texte repris in *Calamity, une enfance de Martha Jane Canary*, dossier de presse, Gebeka Films, 2020, 20 p., p. 5 - version pdf.

film, elle devient l'éclaireuse de ce convoi, elle remplit pleinement ce rôle d'être qui va de l'avant et regarde.

Une fois montrée dans un plan large, Martha Jane est vue dans le contexte qui la caractérise : elle est entourée de son frère et sa sœur et tous trois sont vus marchant, appartenant au convoi.

LA CONSTRUCTION D'UN RÉCIT : UNE PROGRESSION PAR PALIERS

Le film peut être découpé en trois parties (cf. « Le déroulant ») qui sont autant de paliers dans l'« aventure » que vit Martha Jane.

Apprentissages et développement d'une personnalité

La première partie, d'une durée de trente minutes (générique d'ouverture inclus), est consacrée au convoi et plus particulièrement à la présence en son sein de Martha Jane Cannary et de sa famille. Y est posé un décor : les grandes plaines américaines et leurs immenses prairies. On y fait connaissance des principaux personnages et, très rapidement, sont posés enjeux, failles et tensions : la disparition de la mère et le manque qu'elle constitue pour ses enfants, la pauvreté de la famille Cannary et la précarité de son statut au sein du convoi, la rigidité d'Abraham, l'acharnement d'Ethan (le fils d'Abraham) à l'encontre des Cannary.

C'est la partie de la formation et de la transformation de Martha Jane : après l'accident de son père, elle apprend à se servir d'un lasso, à monter à cheval et finalement à conduire un chariot. Pragmatique, elle passe de la jupe au pantalon – plus pratique pour monter à cheval – et coupe ses cheveux afin qu'ils ne constituent plus un écran (qui l'empêche de voir le danger comme la présence d'un puma) ou une prise (par laquelle Ethan la saisit, la met à terre et a ainsi le dessus sur elle).

C'est également durant cette partie (au bout de vingt minutes, donc à ses deux tiers) qu'apparaît Samson. En le conduisant au sein du convoi, Martha Jane introduit en quelque sorte le ver dans le fruit au sein du groupe et, en même temps, l'outil de son émancipation. En pointant que le convoi n'est pas là où il pense être, ce – faux – soldat remet en question l'autorité d'Abraham, d'autant plus que le reste du convoi souhaite qu'il poursuive la route avec eux et le rémunérer pour cela. En s'enfuyant (au cours de la deuxième partie) avec des objets du convoi, Samson génère l'exclusion totale de Martha Jane : déjà rejetée pour ses pratiques (monter à cheval, utiliser un lasso) et ses choix physiques (le port du pantalon, les cheveux coupés courts), elle est désormais accusée de vols qu'elle n'a pas commis. Avec son départ, Samson permet – de manière involontaire et indirecte – à la jeune fille de fuir sa condition et l'injustice, et d'obtenir finalement la confiance et une position reconnue au sein du groupe (éclaireuse).

Cette première partie est donc consacrée aux accidents et injustices qui frappent l'existence de Martha Jane et la conduisent à effectuer des choix et des apprentissages. Elle pose un caractère, une volonté et une détermination.

Mises en pratique des apprentissages et altérités

La deuxième partie, d'une durée de trente-six minutes, est la plus longue des trois. Consacrée à la recherche de Samson, elle donne à voir les chevauchées de Martha Jane, sa rencontre avec Jonas, la poursuite par deux membres du convoi, la confrontation avec les trappeurs, la course poursuite burlesque dans Hot Spring avec le colonel et le shérif, le travail dans la mine de Madame Moustache et l'atteinte de l'objectif que s'est fixée Martha Jane : retrouver Samson et récupérer les objets volés au convoi.

Si la première partie donnait déjà à voir la dangerosité du parcours (la découverte du veau mort, le serpent menaçant Vera, le puma à proximité de Martha Jane), cette deuxième partie est véritablement celle de l'aventure et des risques qui y sont liés. Martha Jane est à deux reprises sur le point de tomber d'une falaise, elle sauve Jonas de l'attaque d'un ours, puis est enchaînée avec l'adolescent par les trois trappeurs dont ils se sont joués, le duo est recherché par un colonel et un shérif, Martha Jane explore un boyau et y découvre un filon d'or, elle évolue dans le camp militaire sous deux identités différentes (en « vraie fille », puis vêtue de l'uniforme du clairon)... Les décors, variés, changent régulièrement : montagnes, forêts, rivières, ville, mine, maison et sa « chambre de bains », camp militaire... Martha Jane découvre différentes existences et réalités : celle du jeune orphelin qu'est Jonas, des trappeurs, des mineurs.

C'est également la partie du jeu et de sa mise à nu, à l'image de la partie de poker entre le colonel et le shérif qui est suivie de l'exposition publique du colonel, pantalon baissé. Si Jonas joue les dresseurs d'ours avec Martha Jane, il compose ensuite un duo avec elle face aux trappeurs ; Martha Jane interprète tour à tour l'unique héritier du propriétaire de la plus grosse ferme de la région, une « vraie fille » et nièce de Madame Moustache, un clairon. Quant à Samson, démasqué par Martha Jane, il ne peut plus jouer face à elle : le faux soldat, mais authentique blanchisseur, se blanchit en expliquant comment il est entré en possession des objets volés aux pionniers du convoi.

Il n'est donc guère étonnant que cette partie entremêle les figures du western et du cinéma burlesque : les courses poursuites, les chutes, les cascades impressionnantes (la carriole de Jonas au-dessus du vide, le saut de Martha Jane et Jonas par-dessus un chariot, l'effondrement d'une maison en construction, la glissade dans le boyau de la mine...), le rôle important accordé aux figures d'autorité que sont le colonel et le shérif.

Du mélange des genres cinématographiques à la confusion des genres, il n'y a ici qu'un pas : Martha Jane est prise pour un garçon par Jonas (elle dit alors s'appeler Markus), par l'homme qui lui conseille d'aller voir le colonel, par ce dernier et par le shérif. Et c'est une femme dont le nom désigne un attribut masculin (Moustache) qui redonne à Martha Jane son statut de fille en précisant qu'il « *Faut vraiment être un garçon pour pas s'en rendre compte !* » C'est elle qui suggère également à Martha Jane de s'habiller en « vraie fille » afin que le colonel ne reconnaisse pas en elle le « gamin du saloon » (comme il le dira lui-même lorsqu'il fera le lien entre les deux). En le montrant tel qu'il est aux toilettes – donc en partie nu –, Martha Jane – et à travers elle le film – le ridiculise et défait – déconstruit ? – une certaine représentation de la masculinité.

Cette deuxième partie est également celle où se nouent des liens affectifs forts, mais manifestés avec pudeur. Avec Madame Moustache, que Martha Jane aide en trouvant le filon d'or et qui, en retour, la conduit au camp militaire, lui permettant de retrouver Samson et, ainsi, d'atteindre son objectif. Avec Jonas qui lui demande de rester et qu'elle embrasse sur la bouche.

Cette deuxième partie est celle de la mise en pratique de ses apprentissages par Martha Jane, la découverte de l'ailleurs comme de l'altérité, le développement de son indépendance et l'atteinte de l'un de ses objectifs : récupérer les objets volés aux membres du convoi.

Retour, réunion et résolution des affects

La troisième partie, d'une durée de sept minutes et trente secondes, est la plus courte. Elle constitue une conclusion et permet de boucler la boucle : Martha Jane effectue le chemin du retour, passe de la mine au convoi.

Au commencement de cette partie, elle porte la veste d'uniforme militaire prise au clairon, mais elle *gagne* des attributs physiques qui vont être constitutifs de la Calamity Jane qu'elle devient : le foulard (de Madame Moustache) et le chapeau (de Jonas).

Cette partie accorde de l'importance et du temps aux paysages parcourus, comme au fait que Martha Jane s'arrête pour les regarder, y vivre. La jeune fille met aussi en pratique les apprentissages acquis au côté de Jonas (faire du feu, regarder les étoiles) ou seule. C'est par son savoir-faire au lasso et comme cavalière qu'elle vient en aide au convoi et tire d'un péril certain Ethan comme le chariot qu'il conduisait. Cette partie pointe ainsi les bénéfices que les membres du convoi tirent des compétences de Martha Jane... qu'ils lui reprochaient d'avoir acquises.

Cette troisième partie s'affiche dès son commencement comme celle de la résolution des affects. Madame Moustache, telle une mère de substitution, noue un foulard au cou de Martha Jane et lui dit de prendre soin d'elle. Jonas ne cache pas qu'il souhaiterait qu'elle reste et lui donne son chapeau. En retour, elle pointe qu'elle aimerait qu'il la suive (« *Tu m'avais promis de m'aider.* ») et l'embrasse sur la bouche – à la grande surprise de l'adolescent – juste avant de partir. De retour au convoi, après avoir sauvé celui-ci au moins en partie, elle est fêtée, mais comme elle porte un foulard sur le bas du visage, il faut littéralement qu'elle *lève le voile* pour révéler qu'elle n'est autre que Martha Jane devenue, comme elle l'annonce, Calamity Jane. Si son frère accourt vers elle et que son père se baisse à son niveau, la prend dans ses bras et lui demande de la pardonner, seule Lena, sa sœur, reste à distance et il faut que Martha Jane la rejoigne (via deux plans et deux entrées dans le champ qui paraissent pointer la distance affective qu'il y a entre elles) pour qu'elles soient de nouveau réunies. Même Abraham accepte qu'elle soit l'éclaireuse du convoi et le scelle en lui serrant la main. Et après être tombé dans la boue une seconde fois à cause d'elle, Ethan rit désormais largement. C'est donc une Martha Jane autre et intégrée au sein du convoi qui (re)prend place.

D'une certaine manière, cette partie conclut que « tout est bien qui finit bien ». Elle paraît surtout ouvrir le récit. Afin de prouver son innocence et de maintenir sa famille au sein du convoi, Martha Jane est partie vers l'ailleurs, l'inconnu... et c'est en connaissance de cela qu'elle se tient maintenant en tête de convoi.

EN TRANSITION

Les pionniers au centre du film sont entre deux mondes : celui qu'ils quittent et celui où ils se rendent, qu'ils souhaitent être leur futur avec pour espoir d'y avoir une vie meilleure. Ils sont donc en transition entre deux espaces, deux existences... Martha Jane n'échappe pas à ce mouvement, bien au contraire, puisque, dès le commencement du film, elle doit répondre aux sollicitations et questions de sa sœur qui lui demande de lui raconter comment ce sera là-bas. Tout s'accélère pour elle avec la blessure de son père et l'incapacité dans laquelle il se trouve désormais d'effectuer ses tâches et notamment la conduite du chariot familial. Martha Jane propose ni plus ni moins de suppléer son père en le remplaçant dans ses fonctions. Comme cela lui est refusé, elle effectue en cachette les apprentissages nécessaires à ces tâches. Ni plus, ni moins, mais une fois cela su, c'est considéré comme une sortie du cadre. Et c'en est littéralement une puisque pour effectuer cela sans se faire remarquer, Martha Jane doit quitter le cadre du convoi, sortir du cercle dessiné par la disposition des chariots, s'éloigner et/ou agir la nuit quand tout le monde dort – et cela s'exprime fréquemment de manière filmique par la présence de Martha Jane bord cadre, par ses sorties de champ... À ce pragmatisme d'apprentissage des connaissances et usages nécessaires à l'avancée du chariot familial, Martha Jane joint celui des adaptations physiques : un pantalon est plus pratique qu'une jupe pour monter à cheval ; avoir les cheveux courts permet de voir le danger qui était dissimulé par les mèches longues (le puma), comme d'éviter que ces dernières ne servent de prise pour être attrapée, mise à terre et humiliée (comme le fait Ethan).

Si, par ses apprentissages réalisés secrètement, Martha Jane est en avance sur ce que lui permettent les autres pionniers, en chevauchant à la recherche de Samson, elle prend véritablement de l'avance sur le convoi, se dirige plus rapidement que lui vers les nouveaux horizons recherchés. Et même lorsqu'elle se trouve dans un espace circonscrit où ses déplacements devraient être minimaux, elle avance en permanence : ce sont la recherche de Samson puis la course poursuite dans Hot Spring, l'examen du boyau dans la mine... Elle transforme cette avance physique en connaissance (elle sait que les montagnes à traverser sont de « foutues montagnes », comme elle le dit finalement) qu'elle propose à son retour de mettre au service du convoi. Par ces avancées incessantes dans l'espace, elle évolue également plus vite dans sa vie.

Le retour de Martha Jane au sein du convoi est essentiel. La jeune fille aurait pu ne pas revenir, rester à la mine comme le lui demandait Jonas ou continuer sa route et, ainsi, arriver plus vite en Oregon. En rejoignant le convoi et sa famille, Martha Jane pointe qu'elle ne remet pas en question son appartenance au groupe. Dans sa Note d'intention du réalisateur, Rémi Chayé écrit : « *Dans cette communauté, il y a cette gamine de 10 ans. Au départ, elle n'est pas contestataire, pas rebelle à son statut, à sa condition. Elle est une jeune fille et les jeunes filles dans les convois de pionniers, elles font la cuisine, la vaisselle, les lessives, elles s'occupent des petits frères et des petites sœurs. Elles sont autour des chariots et elles y restent. Martha Jane, elle prend ça comme ça vient, comme une évidence. Par contre, une fois qu'elle a goûté à la liberté, comme elle a du caractère, elle refuse de revenir en arrière. C'est l'occasion, avec les rencontres, les mensonges, les expériences qu'elle accumule, de créer sa propre façon d'exister avec une grande liberté et avec cent ans d'avance.* » Martha Jane revient physiquement / topographiquement en arrière puisqu'elle rejoint le convoi... mais c'est pour continuer à aller de l'avant. Et si, en tant qu'éclairceuse, elle se tient à l'écart du groupe, à la

marge, c'est désormais une position voulue et non subie, effectuée au su et à la vue de toutes et tous : elle est désormais à sa place au sein du convoi, y a terminé sa transition entre deux statuts. Martha Jane se trouve en fait à l'avant-garde, presque de manière littérale (« *Partie d'une armée ou d'une flotte, chargée en avant du corps principal, de renseigner celui-ci au cours des opérations et, plus généralement, d'assurer sa sécurité* »²⁹) et symboliquement (« *Ce qui devance, qui se trouve en avant, qui vient d'abord* », « *Être dans les premières positions* »). Martha Jane fait office d'éclaireuse en tout et ce dès le début : elle interroge les usages, pointe les inégalités de genre (« *Pourquoi les garçons ils ont toujours plus de chance en tout, même pour les vêtements ?* »), rompt les conventions et ouvre des brèches. Elle est véritablement « d'avant-garde » : « *Qui est novateur, qui devance, qui rompt avec la tradition, qui entend donner une impulsion au développement des idées, des techniques* ».

LUXURIANCE VISUELLE ET FILMIQUE

Dans sa *Note d'intention du réalisateur*, Rémi Chayé écrit : « *Nous allons rechercher la simplicité graphique des personnages taillés dans des formes fortes avec des couleurs et des espaces gigantesques forts en cinémascope et un contre-pied musical contemporain. [...] Ce film assume une recherche de picturalité d'abord comme une interprétation sensible du réel qui permet par le travail du coloriste d'impulser de l'émotion dans le paysage et d'autre part en construisant une narration au travers de compositions fortes par la mise à plat sur l'écran de cinéma. [...] Les personnages sont taillés dans des formes simples de sorte que les animateurs peuvent se concentrer sur l'émotion et la justesse du jeu plus que sur les détails.* » Force est de constater que ces intentions sont effectivement mises en œuvre dans le film. Plus largement, Rémi Chayé et son équipe utilisent la recréation totale que permet le dessin animé et les nombreuses possibilités qu'il offre afin de rendre compte de la singularité de Martha Jane au sein de sa famille comme du convoi.

Couleurs et lumières

Dès ses huit premiers plans de prairie et de ciel, le film impressionne par sa luxuriance visuelle. Les grands espaces sont habillés de couleurs particulièrement variées, souvent singulières (l'herbe de la prairie peut être violette), disposées en aplats et cohabitant les unes avec les autres sans qu'un cerne noir ne vienne les délimiter.

La répartition des couleurs par espaces plus ou moins grands, voire par taches, peut évoquer l'impressionnisme. La mise côte à côte de certaines de ces couleurs, leur expressivité, les dissonances qui peuvent en résulter et la représentation non-naturaliste de la nature qui en découle évoquent quant à elles davantage l'expressionnisme. Cette utilisation singulière de la couleur et l'importance qui lui est accordée dès l'ouverture se poursuit tout au long du film et

²⁹ Définition donnée sur le site du CNRTL (Centre national de ressources textuelles et lexicales) : <https://www.cnrtl.fr/definition/avant-garde>

en constitue l'identité visuelle – et, actuellement, celle de Rémi Chayé puisqu'il effectuait déjà en partie cela dans *Tout en haut du monde* (2015), son premier long métrage.

Dans certains plans, des couleurs ressortent par leur intensité et elles permettent d'apporter une lumière supplémentaire, d'éclairer davantage. Parfois placées à un endroit spécifique du plan, ces couleurs mettent l'accent, voire attirent le regard sur un élément. Il en va ainsi : de taches orange et rosées au sommet d'une montagne ; d'une diagonale orangée se tenant à la jonction d'une prairie verte et violette, d'une autre prairie et d'un bois ; d'une ligne jaune placée à la surface bleue de l'étendue d'eau que Madame Moustache et Martha Jane traversent pour se rendre au camp du 3^e de cavalerie ; des taches orange et jaunes sur le sol et dans les arbres du camp militaire...

Ce travail de la couleur et de la lumière, sa délicatesse, sa richesse et son intensité contribuent pleinement à la luxuriance visuelle du film, comme au développement de ses atmosphères, parfois à l'échelle d'une scène. Ainsi, lors de celle située dans le camp militaire, l'utilisation du gris dans les décors suggère la présence de brouillard. Et lorsque Martha Jane évolue dans le boyau, certains plans jouent sur la coexistence de la lumière et de l'obscurité, la lampe de Martha Jane éclairant seulement certaines parties du lieu, mais également parce que les éléments présents dans la roche diffusent ou absorbent plus ou moins la lumière.

Luxuriance filmique

La richesse visuelle préfigure celle filmique. Rémi Chayé et son équipe travaillent particulièrement les cadres, n'hésitant pas à varier les échelles de plans comme les angles de prises de vue. Aux plans larges des grands espaces – filmés avec une grande profondeur de champ – qui donnent à voir un ensemble et unissent, répondent les plans serrés sur les visages ou sur des parties des corps des personnages qui permettent de se concentrer sur un détail (un geste, une émotion...) et, parfois, fragmentent. Si la frontalité est présente, plongées et contre-plongées sont fréquentes, en particulier pour suggérer le point de vue, reflétant la position du personnage dans le décor (en bord de falaise, par exemple) ou les différences de positions entre personnages (l'un à cheval, l'autre à pied). Dès le début du film, le cinéaste n'hésite pas à opter pour des angles de prise de vue singuliers, saisissant par exemple les corps en diagonale, les morcelant... ou plaçant la caméra au niveau des roues des chariots, des pattes des chevaux ou de la queue du serpent auquel fait face la petite Vera. Cadre et/ou points de vue peuvent également changer au sein d'une action.

Le film est riche en mouvements de caméra et ceux-ci sont très fréquents. Ils permettent de saisir un espace en le balayant – parfois avec une accélération ou un ralenti, notamment au sein d'un travelling latéral –, voire de découvrir cet espace et ce qui s'y déroule en prenant de la hauteur grâce à un mouvement vertical (de bas en haut) qui révèle le paysage et le saisit toujours en plongée. Ce balayage du plan peut conduire du décor à un personnage (et inversement), participant ainsi pleinement au mouvement de centrage / décentrage à l'œuvre tout au long du film. Les mouvements de caméra permettent également de passer d'un personnage à un autre, de recadrer un personnage dans le champ, de suivre des déplacements – de personnages (les chevauchées de Martha Jane), d'objets (chariots, papier...) –, des gestes – témoignant d'une compétence (ceux de Jonas pour faire du feu), ayant une conséquence importante (le passage du peigne dans les cheveux de Martha Jane pour récupérer les pépites d'or) –, voire de les

dramatiser. Ils permettent parfois de balayer un personnage des pieds à la tête, notamment pour saisir une transformation (lorsque Martha Jane a revêtu la robe verte pour incarner la « vraie fille »).

Le son n'hésite pas à superposer les voix, créant parfois un certain brouhaha qui contribue à accentuer la tension, par exemple lors de l'arrestation de Martha Jane, ou à faire émerger de la musique et des sons d'ambiance (des cris d'oiseaux). Il recourt à des effets d'écho qui rendent compte de l'acoustique d'un lieu (le boyau) ou possèdent une dimension symbolique (Martha Jane arrêtée qui clame son innocence). Il met en valeur un détail de l'image (un léger tintement accompagne l'apparition de la montre à gousset du shérif) ou donne des indications lorsque l'image est entièrement noire (lorsque Martha Jane évolue dans le boyau à la recherche d'un filon d'or et qu'elle fait tomber la lampe). Quant à la musique, variée par ses sonorités (du bluegrass aux bourdons) comme par ses effets, elle paraît souvent installer, conforter ou développer des ambiances.

Le montage, plutôt sec, privilégie les coupes franches et utilise fréquemment les raccords sur le mouvement (notamment entre deux plans dont l'échelle n'est pas la même).

Tout cela contribue à faire du film une œuvre particulièrement dynamique, riche et agencée telle de la marqueterie.

La diversité de la nature des plans

Dans la diversité filmique proposée, il y a celle de la nature et de la fonction des plans.

Certains plans paraissent principalement utilitaires : ils donnent des indications, posent ou développent une atmosphère. Ce sont, notamment, ceux (souvent larges) du convoi qui se déplace, se positionne pour établir le campement, puis de la vie au sein de celui-ci saisie par des plans davantage serrés des tâches courantes (préparer la cuisine, manger, porter un enfant...). Certains de ces plans possèdent une dimension pragmatique particulièrement aiguë. Ainsi, lorsque Martha Jane s'entraîne à utiliser un lasso avec une chaise, la caméra est située latéralement, sur le côté du siège, les quatre fois où la jeune fille échoue à l'attraper, mais elle est placée juste derrière – mettant la jeune fille au premier plan – lorsque Martha Jane parvient à poser le lasso sur la chaise, puis les deux fois où elle l'attrape. Ce choix de placement de la caméra associe la frontalité à la réussite du personnage, permettant ainsi au spectateur de se tenir juste derrière la chaise lorsqu'elle est sur le point d'être attrapée par Martha Jane, donc d'être aux premières loges pour constater la réussite de la jeune fille.

D'autres plans paraissent avoir une dimension plus symbolique. Ils peuvent illustrer une expression de manière littérale : « avoir des étoiles dans les yeux » quand Martha Jane chevauche de nuit et qu'un très gros plan donne à voir les étoiles qui se reflètent dans ses yeux, rendant alors compte de son émerveillement. À plusieurs reprises, une émotion ressentie par le personnage est exprimée, reflétée par le paysage, la météo : Martha Jane pleure, ses larmes ne sont pas vues, mais il pleut au sein du plan ou dans les suivants.

Enfin, certains plans paraissent avant tout avoir une fonction contemplative : un bousier roule sa boule au milieu des herbes, Martha Jane chevauche Jambon sous des nuages multicolores,

des gouttes de pluie tombent sur la végétation au bord d'une rivière dont l'eau s'écoule doucement, un escargot se déplace sur la roue d'un chariot... Ces plans permettent de montrer des détails des lieux, de saisir un moment agréable. Ils apportent une certaine respiration.

LA COEXISTENCE DES GENRES CINÉMATOGRAPHIQUES : RÉCIT INITIATIQUE, WESTERN ET BURELESQUE

Calamity, une enfance de Martha Jane Cannary est un récit initiatique. Le parcours de Martha Jane au sein du convoi, puis en dehors de celui-ci à la recherche de Samson, est marqué par des apprentissages et une détermination, des rejets et des rencontres, des conflits et des soutiens... jusqu'à l'acceptation / intégration finale de Martha Jane – y compris par l'inflexible Abraham. Le film documente avec précision les différents apprentissages, comme la teneur des aventures qu'elle vit et qui la transforment. Le dossier de presse précise justement : « *Les créateurs ont mis l'accent sur l'action pour faire vivre à Martha Jane la première grande aventure de son existence, celle qui va lui permettre d'asseoir sa personnalité.* »³⁰ Effectivement, par cette « première grande aventure », elle acquiert des compétences, notamment une connaissance du territoire à parcourir, qui lui permettent de se proposer comme éclaireuse pour le convoi, d'être crédible et de finalement occuper cette fonction. Elle a changé et cela s'exprime de manière symbolique – et synthétique – par son surnom qu'elle prononce à la fin du film : Calamity Jane.

Un authentique western

Formellement, le film appartient pleinement au western. Il aborde le thème de la conquête de l'Ouest, de son peuplement par des pionniers voyageant en convois. Il accorde une grande importance aux paysages, mis en valeur par le format d'image choisi (le scope) et dont la variété ponctue le trajet effectué par les pionniers (plaines et leurs prairies, rivières, forêts, montagnes). Il rend compte de la diversité des personnes présentes au sein du convoi (hommes et femmes, adultes et enfants, riches et pauvres). Il s'attache au déroulement des journées, aux aventures vécues et aux périls rencontrés : déplacements, campements, vie quotidienne répétitive et imprévis ; difficultés à conduire un chariot (à lui faire descendre une pente et traverser une étendue d'eau), à maîtriser les chevaux ou à garder le troupeau groupé... Il suit les procédures de déplacement des pionniers : chariots qui se suivent dans un certain ordre, sont placés en cercle pour constituer le campement. Il pointe les places et rôles attribués à chacun et chacune au sein du convoi : les hommes conduisent les chariots et se déplacent principalement à cheval, les femmes à pied ; lors des campements, les femmes restent majoritairement à l'intérieur du cercle constitué par les chariots – Martha Jane étant l'une des seules à passer d'un espace à un autre. La nature sauvage et/ou ses dangers permettent de mettre en valeur le personnage principal : Martha Jane sauve Vera de l'attaque d'un serpent et Jonas de celle d'un ours, regarde de près le cadavre d'un veau, échappe à un puma, explore un boyau de mine, attrape Ethan emporté par l'eau, puis contribue à redresser le chariot dont celui-ci avait la responsabilité... Il en va de même des lieux élaborés par les humains dans lesquels se rend Martha Jane et qu'elle

³⁰ Cf. *Calamity, une enfance de Martha Jane Cannary*, dossier de presse, Gebeka Films, 2020, 20 p., p. 8 - version pdf.

met sens dessus dessous (la ville de Hot Spring), révèle (le filon d'or dans la mine) ou perturbe (le camp militaire).

Les personnages aux caractères bien définis peuvent être vus comme des archétypes : le protagoniste courageux et téméraire (Martha Jane), le chef de convoi strict et rigide (Abraham) et son fils qui se croit tout permis (Ethan), l'escroc manipulateur (Samson), l'adolescent débrouillard et gouailleur (Jonas), les trappeurs taiseux, le colonel prétentieux et violent, le shérif bedonnant et crétin, la femme forte et sensible (Madame Moustache)... Mais cela n'empêche évidemment pas certaines nuances, Abraham et Ethan se montrant finalement plus ouverts – ou ayant changé eux aussi ?

Si les seuls coups de feu tirés sont celui de Samson pour faire fuir le puma et ceux des trappeurs (quand même dirigés vers Martha Jane et Jonas), si les Indiens croisés sont ces mêmes trappeurs³¹, si le seul cadavre aperçu est celui d'un veau... et que certaines figures récurrentes du western sont absentes (l'attaque par des brigands ou des Indiens, les duels...), le film recourt aux chevauchées, courses poursuites, bagarres et scènes spectaculaires.

Des éléments burlesques

Le film contient certains éléments comiques. Ils découlent notamment du caractère affirmé de Martha Jane, de son langage fleuri (les « *tête de bouse* » qu'elle lance aux personnes qu'elle n'apprécie pas) et de ses relations conflictuelles avec Ethan. Le comique provient aussi à plusieurs reprises du jeu sur les contrastes et les décalages : le changement d'attitude d'Ethan (moqueur et méprisant avec les Cannary, puis immédiatement après soumis avec son père, ce qui revient à plusieurs reprises comme un running gag) ; Jonas qui « parie » que Madame Moustache « va [leur] faire planter des p'tites fleurs dans son jardin » et le plan suivant qui montre bien des petites fleurs, mais au milieu des cailloux de la mine où les deux jeunes gens travailleront ; l'écart entre la caractérisation par des habits (Martha Jane vêtue en « vraie fille ») et l'attitude (démarche, gestuelle, moues).

Le film s'aventure plus précisément sur le terrain du burlesque avec la rencontre entre Martha Jane et Jonas. Avec ce dernier, Martha Jane change de genre (il la prend pour un garçon) et le film en partie aussi – et lorsque Madame Moustache s'aperçoit que Martha Jane est une fille, le film quitte sa dimension burlesque et revient sur le terrain du western. Le duo qu'ils constituent peut évoquer ceux burlesques dont les membres se disputent fréquemment et pour un rien, l'un souhaitant avoir l'ascendant sur l'autre, les personnages n'hésitant pas à en venir aux mains. Deux éléments constitutifs de ce duo sont d'importants ressorts comiques : le mensonge (Martha Jane / Markus se fait passer pour l'unique héritier du propriétaire de « *la plus grosse ferme de la région* ») et le malentendu (Jonas prend Martha Jane pour un garçon).

La dimension burlesque du film est surtout concentrée au sein d'une scène : la course poursuite dans Hot Spring. Celle-ci et ce qui la précède sont un condensé de bien des éléments du burlesque, associant notamment mise en avant du corps et de ses possibles (agilité, équilibre), dangerosité et subversion. Cette course poursuite n'existerait pas sans l'humiliation initiale du

³¹ Le scénario nous renseigne sur leur identité : « nous traiterons les trappeurs comme un groupe assez hétéroclite de métis canadiens et amérindiens [note 1 : « Shoshones ou Niimiipus »] partiellement habillés à l'occidentale » (cf. *Calamity, une enfance de Martha Jane Cannary*, scénario, version du 8 avril 2018, p. 49 - version pdf).

colonel par Martha Jane : la jeune fille se venge du militaire en retirant la toile qui entoure les toilettes, celui-ci se retrouvant assis en pleine rue, puis elle l'insulte (« *Haha ! Tu fais moins le malin maintenant, tête de bouse !* »), ce qui provoque les rires des passants et même du shérif... et génère la colère du colonel qui la menace, se lève – montrant ainsi ses fesses ! – et essaie de la poursuivre mais, son pantalon étant baissé, il chute dans la boue. Cette scène trouve un écho au début de la course poursuite, le shérif glissant à son tour et cette chute est davantage spectaculaire que la première : il part dans les airs, roule à terre, se fait voler sa montre par Jonas puis marche dessus par le poursuivant de Jonas, et termine la tête dans la boue... L'humiliation des représentants de l'ordre (colonel, shérif) qui, en retour, se ridiculisent, perpétue la tradition des représentants de l'ordre malmenés, celle des « cops » (littéralement « flics ») du burlesque classique ou les hommes en uniforme raillés dans le cinéma tchèque des années 60 – tels les pompiers de Katia et le crocodile (Katia a krokodyl, 1966), de Vera Plívová-Šimková et Jan Kucera.

La course poursuite met en danger les corps par les glissades et les chutes (du colonel et du shérif), le saut d'obstacle (Jonas et Markus sautent par-dessus un chariot), l'évitement d'objets (le plat que le boucher qui poursuit Jonas lance vers le duo), la marche en équilibre (Markus avance sur une planche en train d'être coupée par une scie circulaire)...

Plus largement, comme bien des personnages de films burlesques, Markus et Jonas sèment les catastrophes sur leur passage, comme l'effondrement d'une maison en construction³². Là, c'est le principe de la réaction en chaîne qui opère.

L'essence du burlesque est présente ici : la rapidité de mise en place des situations ; l'importance du geste, de la transformation du corps, du travestissement ; la mise en jeu du corps, l'observation / convocation de nombre de ses possibilités et notamment de sa dimension critique et subversive. Comme le pointe Petr Král, « *De nombreuses vieilles farces sont ainsi avant tout "écrites" avec le corps de leurs protagonistes ; c'est de leur chair elle-même, en quelque sorte, que ceux-ci font le lieu d'un échange entre l'imaginaire et le réel.* »³³ Et il écrit plus loin : « *la "subversion" [du burlesque] consistait déjà à rappeler, en dépit des convenances, que le corps existait* ».

Outre leurs points communs que sont les courses poursuites et les chutes, western et burlesque se sont parfois associés : des westerns convoquent des éléments burlesques et des films burlesques placent leur intrigue au Far West – notamment l'incontournable *Le Mécano de la General* (*The General*, 1926) de Clyde Bruckman et Buster Keaton.

³² Clin d'œil à une scène d'anthologie de *La Maison démontable* (*One Week*, 1920, 0h25) d'Edward F. Cline et Buster Keaton.

³³ Petr Král, *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, op. cit., p. 63.

DÉROULANT

Séquence 1 | PRÉSENTATION D'UN CONVOI

[00.00 – 06.27]

Première partie : Le convoi

Des mentions liées à la production du film défilent en caractères blancs sur fond noir, accompagnées de musique. Au bout d'un peu plus d'une minute, apparaît un plan large d'une prairie survolée par des nuages. Des mentions continuent d'apparaître sur l'image – sur ce plan et les suivants –, mais elles concernent désormais les postes artistiques et techniques.

Il s'ensuit une succession de plans larges d'images de prairies, puis un plan serré sur des herbes sur lequel prend place le titre du film : *Calamity*, et son sous-titre qui apparaît en petits caractères : *Une enfance de Martha Jane Cannary*, avant de disparaître progressivement en fondu. Au plan suivant, le visage d'une jeune fille qui s'avance est vu en très gros plan : c'est la première apparition de Martha Jane Cannary. Évoluant à pied au milieu d'un convoi, entourée de son frère Elijah et de sa sœur Lena, elle leur raconte comment ce sera lorsqu'ils seront arrivés en Oregon, leur destination. Alors qu'Elijah demande quand reviendra leur maman, Ethan, Joshua et Joe, des adolescents, arrivent à cheval et Ethan dit que leur mère « *est morte et enterrée* ». Martha Jane réagit particulièrement vivement (« *Toi, tête de bouse, tu fermes ta bouche qui sent des pieds... Tu prends ton cheval et tu dégages !* ») et le jeune homme, moqué par ses deux camarades, bafouille un début de réponse avant d'être appelé par son père (Abraham, le chef du convoi) qui lui demande de rassembler les bêtes afin de traverser une rivière. Une fois dans le chariot familial, Lena rapporte les paroles adressées à Ethan par Martha Jane, ce qui vaut à la jeune fille les remontrances de son père, Robert Cannary. Celui-ci pointe qu'Ethan est le fils du chef du convoi, et qu'il ne veut pas d'histoires avec lui car c'est une chance qu'ils aient pu avoir une place au sein du convoi. Martha Jane rétorque que ce n'est pas parce qu'ils sont les plus pauvres qu'ils ont le droit d'être insultés. À son père qui lui demande de lui promettre de bien se conduire, elle répond finalement par l'affirmative. Dans la pente conduisant à la rivière, Robert Cannary perd le contrôle du chariot, tombe à l'eau et il faut l'intervention d'Abraham pour stopper les chevaux. Ethan et ses deux amis se moquent du père de Martha Jane tombé dans l'eau, mais l'adolescent est à nouveau appelé par son père qui l'envoie rattraper un veau. Trois hommes se penchent sur l'essieu brisé : l'un qualifie Robert Cannary d'« *empoté* » – sous les yeux des trois enfants Cannary –, un autre dit qu'ils n'auraient jamais dû prendre cette famille avec eux, et un troisième, Patterson, leur rappelle qu'ils ont tous promis à la mère de Martha Jane sur son lit de mort qu'ils mèneraient la famille en Oregon. Ce même Patterson accueille avec bienveillance Robert Cannary sortant de l'eau. Une jeune fille accourt vers Martha Jane et lui demande si tout va bien ; celle-ci répond par l'affirmative. Patterson charge la nouvelle venue, Eve, sa fille, d'aller chercher du bois.

Séquence 2 | DÉCOUVERTE DES DANGERS

[06.28 – 12.44]

En chemin pour aller chercher du bois, Martha Jane dit à Eve qu'une fois « là-bas » (en Oregon), elle est sûre « *que ça s'arrangera* », et Eve précise « *si on y arrive* », ce à quoi Martha Jane répond de ne pas dire ça, qu'elle va leur porter la poisse. Elle est interrompue par la voix d'Abraham qui reproche à Ethan d'avoir perdu le veau. Martha Jane et Eve se moquent de lui, la première jouant le veau et la seconde son poursuivant.

Alors qu'elle ramasse du bois à l'orée de la forêt, Martha Jane s'en approche et envisage d'aller y ramasser un autre type de bois, contre l'avis d'Eve qui précise que le veau qui s'y est engagé n'a pas été retrouvé. D'autres filles pointent la dangerosité des lieux et l'une d'entre elles a peur des bêtes sauvages. Martha Jane montre alors une pierre bleue et verte qu'elle aurait trouvée près d'un très grand arbre dans la prairie, une voix féminine lui aurait alors dit dans sa tête que cette pierre éloigne les animaux sauvages (ours, loups). Suite à cela, elle s'engage dans la forêt sans se retourner lorsqu'Eve l'appelle. Sous les arbres, elle continue de ramasser du bois, mais trouve également le cadavre du veau en partie dévoré, sur lequel elle se penche pour le regarder de près. Une fois sortie, elle croise Ethan qui demande à sa sœur Esther de se dépêcher, leur père n'aimant pas attendre. Elle dit au garçon qu'elle a trouvé le veau, mort, qu'il s'est fait « *bouffer* », probablement par un puma et qu'il peut aller le voir. Ethan répond qu'il fera cela quand il en aura le temps ; Martha Jane lui lance alors qu'il a peur. Ethan faisant référence au père de la jeune fille, celle-ci explique que lui n'aurait pas raté le veau, qu'il est très fort au lasso. Afin de justifier ses propos, elle commence à raconter une anecdote avec un troupeau de bisons, mais Ethan se moque alors de Robert Cannary en faisant référence à sa chute dans l'eau et cela fait rire les autres filles.

La nuit venue, Martha Jane rejoint sa famille couchée, replace la couverture sur Elijah, puis embrasse Lena sur la joue. Sa petite sœur, réveillée, lui demande une nouvelle fois de lui raconter comment ce sera en Oregon. Martha Jane parle alors d'un lieu d'abondance, tant au niveau agricole que du gibier. Lena endormie, elle reste couchée à ses côtés et ferme les yeux.

Le lendemain, Robert Cannary ne parvient pas à atteler Jambon, leur cheval. Celui-ci s'enfuit et l'homme effectue plusieurs tentatives avant de l'attraper au lasso. Ce faisant, il chute et est blessé par l'animal. Son père ne pouvant plus conduire le chariot familial, Martha Jane se propose de le faire, mais Abraham lui demande de ne pas raconter « d'âneries ». Ethan est alors chargé de marcher à côté des chevaux pour guider le chariot ; il ne semble pas apprécier cette tâche et ses deux amis se moquent de lui.

Une fois à l'arrêt, Ethan commence à dételer les chevaux et Martha Jane lui dit qu'il peut y aller, qu'elle sait faire. Il s'en va, presque défiant.

Séquence 3 | APPRENTISSAGES ET TRANSFORMATIONS

[12.45 – 20.20]

Martha Jane a finalement du mal à dételer les chevaux, elle chute. Dans la rivière, entouré de ses amis Joshua et Joe, Ethan se plaint d'être obligé de se « *coltiner toute la journée* » la jeune fille. Cette dernière mène Jambon boire, mais celui-ci fuit et elle tombe dans la rivière. Ethan

récupère le cheval au lasso et, avec un certain mépris, le ramène à Martha Jane, visiblement contrariée. La nuit venue, alors que tout le monde dort sur le campement, elle se saisit du lasso de son père et apprend à s'en servir, s'entraînant avec une chaise qu'elle finit par attraper. Lors d'une autre halte, après plusieurs essais, elle parvient à monter sur Jambon en utilisant une nouvelle fois une chaise, mais l'animal la fait tomber et la traîne sur le sol. Au fil des jours, Martha Jane troque sa jupe contre un pantalon pris dans la malle de son père, puis elle ajuste celui-ci à son corps. Elle prend manifestement plaisir à chevaucher Jambon et celui-ci lui obéit ; ils sont même rejoints dans leur course par un cheval sauvage qui chevauche avec eux avant de les dépasser.

Vera, l'une des plus jeunes filles du convoi, est attaquée par un serpent. Martha Jane surgit sur son cheval, attrape la fille avec son lasso et la sauve en l'entraînant loin du danger. Les autres filles remarquent alors que Martha porte un pantalon et le lui reprochent, disant qu'elle ne peut pas mettre de pantalon, que ça ne se fait pas, qu'une fille doit être en jupe et Martha Jane rétorque que « *C'est pas pratique les jupes* ».

Dans le chariot familial, Martha Jane s'occupe de son père souffrant, puis rejoint Ethan qui conduit le véhicule et s'assied à ses côtés. Elle lui demande si elle peut essayer de conduire. Il commence par refuser, lui disant qu'elle n'y arrivera jamais, puis cède devant son regard insistant. Ethan explique comment conduire le chariot, laisse Martha Jane tenir les rênes, mais Abraham le voit et lui reproche de se laisser guider par une fille. Ethan arrache alors les rênes des mains de Martha Jane et manque de peu de faire rentrer le chariot dans celui de devant. Il réplique aux reproches du conducteur en rejetant la faute sur Martha Jane. N'appréciant pas l'attitude du garçon, elle lui demande s'il sait comment on descend d'un chariot en marche et le pousse hors du véhicule, tout en récupérant les rênes ; Ethan tombe à terre dans la boue.

Séquence 4 | SAMSON REJOINT LE CONVOI

[20.21 – 27.52]

La séquence débute, comme les précédentes, par un plan d'ensemble du convoi et du paysage dans lequel il évolue.

Martha Jane se lave les cheveux au bord d'une rivière. Un puma s'approche d'elle et semble prêt à l'attaquer, mais un tir éloigne l'animal, puis un chien accourt auprès de la jeune fille. Cette dernière voit le tireur et le rejoint. Il dit être éclaireur au 3^e régiment de cavalerie et s'appeler Samson. Martha Jane est visiblement impressionnée. Elle le conduit à Abraham. Ce dernier lui parle de la route qu'ils comptent rejoindre, mais Samson lui indique qu'ils ne sont pas où ils pensent être. Contre l'avis d'Abraham, d'autres membres du convoi demandent au nouveau venu de les guider et, pour le convaincre, proposent de le rétribuer.

Samson prend en partie la place d'Abraham et n'hésite pas à le contredire, guidant directement les hommes, allant jusqu'à donner des ordres à Ethan... En racontant ses histoires le soir à la veillée, il captive l'assemblée, à l'exception d'Abraham qui reste à l'écart et d'Ethan qui n'apprécie pas que son père soit écarté.

Samson s'arroge toujours davantage le rôle d'Abraham et, contre son avis, retire à Ethan le chariot des Cannary pour le confier à Martha Jane. De son cheval, il explique à cette dernière comment procéder. La jeune fille lui donne sa pierre porte-bonheur car il lui a sauvé la vie, mais

Samson précise que c'est juste son devoir de militaire. Lorsqu'elle lui dit qu'elle aimerait bien faire l'armée, il lance qu'elle n'a peur de rien. En échange de la pierre, il lui donne sa carte, prétextant qu'il connaît cette région par cœur.

Les autres jeunes filles du convoi parlent de Samson et sont manifestement toutes tombées sous son charme. Martha Jane leur demande si elles ne pensent qu'à se marier, si elles ne trouvent pas folle la vie de cet homme et d'imaginer si elles aussi pourraient « *faire tout ça* ». Les jeunes filles, désormais silencieuses, ne lui répondent pas, affichent un visage soucieux ou fermé et reprennent le ramassage de bouses de bison séchées³⁴.

Martha Jane apporte à manger à Elijah qui refuse de prendre ce qu'elle lui a servi et renverse une partie de sa gamelle sur Lena. Cette dernière crie et, à sa grande sœur qui lui dit que ce ne sont que des haricots, Lena rétorque qu'elle n'est pas belle. Leur père se réveille. Réjouis, les enfants le rejoignent dans le chariot. Il réagit vivement lorsqu'il constate que Martha Jane porte un pantalon mais, fière d'elle-même, sa fille précise qu'elle s'est débrouillée toute seule, a appris à monter à cheval, à se servir d'un lasso... Son père lui demande ce qui lui a pris, qu'il faut toujours qu'elle se fasse remarquer et qu'elle lui fait honte ; il lui demande alors d'aller lui chercher de l'eau.

Séquence 5 | MARTHA JANE ET LE REGARD DES AUTRES

[27.53 – 31.44]

Alors qu'elle puise de l'eau, Martha Jane est rejointe par Ethan, Joe et Joshua se tenant un peu plus loin. Le garçon lui dit que Samson se moque d'elle, et lui montre sa pierre en expliquant qu'il l'a jetée. Martha Jane fonce sur Ethan en criant, mais il l'attrape par les cheveux, la met à genoux et lui place la tête dans la boue en lui demandant si elle croit que parce qu'elle sait utiliser un lasso, elle sait se battre. Les garçons partis, Martha Jane reste allongée au sol. Elle saisit une partie de sa chevelure, l'observe et son changement de regard comme sa bouche bée suggèrent qu'elle a soudain une idée. Elle se relève vivement. De retour dans le chariot familial, elle se coupe les cheveux court.

Devant ses amis, Ethan se vante d'avoir « *choppé par les cheveux* » Martha Jane, mais celle-ci arrive, lui saute dessus, le fait tomber à terre et ils se battent. Samson, qui observait la scène d'un peu plus loin, intervient lorsqu'Ethan s'apprête à frapper Martha Jane, tenue par les amis du garçon. Abraham arrive avec deux hommes et demande ce qu'il se passe. Il traite Martha Jane de « *crasseuse* » puis, après des remarques sur ses cheveux et son pantalon, il s'exclame : « *Mais quelle calamité !* » Il lui donne une claque, la saisit par un bras, la tire de force et lui fait traverser le campement, passant au milieu des membres du convoi qui les regardent. Arrivé devant le chariot des Canary, Abraham jette Martha Jane aux pieds de son père et lui dit qu'il a intérêt à tenir sa fille, car il ne tolérera jamais une telle tenue dans leur communauté.

Martha Jane pleure, assise au pied d'un arbre. La pluie tombe vivement, puis s'arrête progressivement.

³⁴ La nature des bouses est précisée par le scénario (cf. Calamity, une enfance de Martha Jane Canary, scénario, version du 8 avril 2018, p. 28 - version pdf).

Séquence 6 | DÉPART DE SAMSON ET MARTHA JANE

[31.45 – 38.56]

Deuxième partie : À la recherche de Samson

Martha Jane dort aux côtés de sa sœur Lena en compagnie de Pik, le chien de Samson. Ce dernier appelle son animal, qui se réveille, se relève et Martha Jane fait de même. Pik se dirige vers Samson. L'homme part à cheval sans faire de bruit. Le chien conduit Martha Jane là où se trouvait Samson ; la jeune fille constate son départ.

C'est l'émoi et la colère au sein du convoi : certains ont été volés. Ils se rendent à l'endroit où Samson avait établi son campement. Y trouvant Martha Jane assoupie, ils l'interrogent et l'accusent des vols. Lena dit que sa sœur l'a quittée dans la nuit et n'est pas revenue, témoignage qui conforte les accusateurs. Il est décidé d'enfermer Martha Jane. Captive, celle-ci entend deux hommes dire que sa famille sera débarquée au prochain comptoir.

Avec l'aide de Pik, Martha Jane parvient à se libérer de ses liens et s'échappe du chariot dans lequel elle était retenue.

Avant de quitter le campement, elle réveille Eve. Celle-ci lui dit qu'elle ne lui fait plus confiance, qu'elle a « *tellement changé* », mais Martha Jane clame de nouveau son innocence : elle dit qu'elle va retrouver les objets volés, qu'elle n'a pas le choix, car autrement sa famille va être bannie du convoi et tout perdre. Elle demande à Eve de s'occuper de Lena et d'Elijah en son absence. Dans le chariot, alors que sa famille dort, elle récupère la carte que lui a donnée Samson.

Martha Jane quitte le campement avec Pik. Elle chevauche à travers des paysages variés : prairies, forêts, montagne... Elle utilise la carte, mais ne parvient pas à comprendre où elle se situe. Elle fait sentir la carte à Pik : celui-ci s'en saisit, l'abîme, puis la laisse s'envoler.

Deux hommes du convoi sont sur les traces de Martha Jane. Si l'un souhaite manifestement arrêter les recherches, l'autre, Patterson, dit que Martha Jane n'est « *qu'une gamine* », qu'ils continuent et que le convoi ne lèvera pas le camp sans eux.

Séquence 7 | MARTHA JANE RENCONTRE JONAS

[38.57 – 46.38]

Martha Jane aperçoit un adolescent qui lutte avec un ours et lui vient en aide. Au lieu de la remercier, il lui reproche d'avoir fait fuir un ours apprivoisé qui était son gagne-pain. Il la prend pour un garçon et l'appelle « *mon gars* » ; Martha Jane s'apprête à nier, avant de se raviser (« *J'suis pas un gars ! J'suis une f...* »). En guise de dédommagement, Jonas décide de s'emparer du cheval de Martha Jane. Apercevant les deux hommes du convoi lancés à sa recherche, Martha Jane s'enfuit avec la carriole de Jonas, son cheval venant d'être attaché à l'arrière. Jonas parvient à monter dans le véhicule. Martha Jane conduit à vive allure, se retourne

et, Jonas essayant de lui reprendre les rênes, la carriole tombe dans le vide. Jambon parvient à la remonter, sauvant ses occupants, mais la mule qui la tirait et le contenu de la carriole tombent dans la rivière en contrebas. En voyant les débris, les deux hommes du convoi retirent leur chapeau et se recueillent, pensant manifestement que Martha Jane a également été emportée. À Martha Jane qui dit être « *vraiment désolée* », Jonas, furieux, répond qu'elle est une « *calamité* ». À nouveau, il veut se dédommager ; pour cela, il souhaite prendre Jambon, mais également le chien Pik en remplacement de l'ours que Martha Jane a fait fuir. Il demande à celle-ci de dégager. La jeune fille dit alors que les deux hommes qui la recherchent veulent l'échanger contre une rançon car son père est très riche : elle est l'unique héritier du propriétaire de la plus grosse ferme de la région. Jonas accepte alors de poursuivre sa route en sa compagnie et lui demande son prénom ; Martha Jane, après avoir manifestement failli répondre « *Martha* », dit à deux reprises s'appeler Markus et Jonas répète à son tour ce prénom. L'adolescent se présente (« *Moi, c'est Jonas.* ») et précise que le père « *a intérêt à être généreux* » parce qu'à cause de lui, il a tout perdu.

Ils s'arrêtent pour le campement et Jonas demande à Martha Jane de s'occuper du feu ; elle dit alors qu'elle ne sait pas faire. Jonas s'en charge et Martha Jane paraît assez impressionnée. Jonas lui demande de lui enlever ses bottes et lorsqu'elle essaie de le faire, il lui demande de tirer plus fort, de ne pas faire sa « *fillette* ». Elle tire plus fort et l'adolescent lui donne alors un coup de pied qui la projette à terre.

De nouveau sur la route, Jonas remarque des traces de pas de chevaux qu'il identifie comme étant celles de trappeurs chargés. De nuit, à proximité du campement de ces derniers, Jonas et Markus sont cachés derrière un rocher. Le premier explique son plan à la seconde : elle doit « *baratiner* » les trappeurs, Jonas faisant le blessé. Martha Jane dit qu'elle n'est pas une voleuse, mais Jonas pointe que cela est nécessaire afin de manger dans les prochains jours. Ils passent à l'action : Jonas place de la boue sur son visage et ses habits afin de suggérer qu'il est blessé et ils prétendent être frères. Aux trappeurs, Martha Jane raconte de manière romancée sa rencontre avec le puma et l'intervention de Samson. De nuit, ils volent les trappeurs et reprennent la route. Deux trappeurs leur tirent dessus sans parvenir à les atteindre, le troisième tombant avec son cheval dont les pattes sont attachées.

Jonas dit à Martha Jane qu'ils vont « *refourguer ces fourrures à des pionniers* » car « *c'est les meilleurs pigeons* ». Martha Jane a des remords, imaginant que Samson a dû penser la même chose des membres du convoi. Elle décide de faire demi-tour pour rendre les peaux volées aux trappeurs. S'ensuit une dispute avec Jonas, et la jeune fille répète qu'elle n'est pas une voleuse, puis révèle à Jonas que ses parents ne sont pas riches, n'ont pas de maison à Hot Spring et qu'il n'« *Y aura pas de récompense* ». Ils retrouvent finalement les trappeurs et la carriole s'arrête devant eux alors qu'ils (Jonas et Markus) sont en train de se battre. Les trappeurs semblent surpris par la situation.

Séquence 8 | MARTHA JANE ET JONAS SÈMENT LA PANIQUE DANS HOT SPRING

[46.39 – 54.53]

Capturés par les trappeurs, Martha Jane et Jonas chevauchent sur Jambon, attachés l'un à l'autre par une chaîne ; cela ne les empêche pas de continuer à se disputer. N'en pouvant visiblement plus, les trappeurs s'en séparent. Toujours enchaînés, ils doivent apprendre à coordonner leurs mouvements afin de parvenir à effectuer leurs activités quotidiennes : chasser, manger, dormir...

Ils parviennent à Hot Spring où ils trouvent une forge vide ; ils y retirent leur chaîne et partent chacun de leur côté.

Martha Jane parcourt la ville. Elle demande à plusieurs personnes si elles connaissent Samson, mais toutes lui répondent par la négative. Lorsqu'elle précise qu'il est lieutenant au 3^e de cavalerie, un homme l'oriente vers le colonel de ce régiment qui joue au poker avec le shérif. Martha Jane aborde le militaire, mais il la repousse, avant de la frapper violemment à la tête, la projetant sur la table de poker où le shérif la jette à terre. Martha Jane se venge : alors que le colonel est aux toilettes, elle arrache la toile qui le protège des regards, et celui-ci se retrouve assis pantalon aux chevilles devant tout le monde. Martha Jane lui lance alors : « *Haha ! Tu fais moins le malin maintenant, tête de bouse !* », provoquant les rires des passants et la colère du colonel. Menaçant Martha Jane, il se lève – montrant ainsi ses fesses ! – et essaie de la poursuivre, mais empêtré dans son pantalon, il chute dans la boue. Le shérif arrive et rit également. Le colonel lui ordonne d'attraper Martha Jane.

Se tenant devant un étal, Jonas voit Martha Jane dévaler une pente et passer en courant dans la rue, poursuivie par le shérif. L'adolescent vide le contenu d'un sac sur le sol, le shérif glisse, décolle et roule à terre, puis Jonas se saisit d'un chapelet de saucisses se trouvant sur l'étal, vole la montre du shérif et file. Le vendeur poursuit Jonas et marche sur le shérif à terre, lui enfonçant la tête dans la boue. L'adolescent court dans Hot Spring et passe à proximité du chien Pik. Il rejoint Martha Jane et la course-poursuite les conduit à traverser une partie de la ville, à prendre des risques (sauter par-dessus un chariot, marcher sur une planche en train d'être coupée par une scie circulaire), semant les catastrophes sur leur passage (dont l'effondrement d'une maison en construction), et ridiculisant le colonel et le shérif.

Jonas et Martha Jane trouvent finalement refuge sous la bâche d'une carriole, leurs poursuivants les dépassent en se demandant où ils se trouvent. Jonas dit qu'elle ne lui a toujours pas précisé ce qu'elle venait faire à Hot Spring ; Martha Jane lui dit la vérité (« *Je cherche un pauvre type qui m'a fait un sale coup.* »), et Jonas lui propose son aide, ce qui paraît surprendre et toucher Martha Jane. Ils aperçoivent quelqu'un s'approcher de la carriole, s'y installer et démarrer. Martha Jane chute en arrière, relevant la bâche et révélant sa présence. La conductrice se retourne, stoppe son véhicule et découvre les deux occupants. Le colonel et le shérif se tenant à proximité, Martha Jane et Jonas empruntent son chapeau et son châle à la conductrice afin de se travestir et, ainsi, d'être méconnaissables. La conductrice, Madame Moustache, les couvre, mais une fois le danger passé, fait part de sa colère à Martha Jane ; alors que celle-ci tente de se justifier, elle lui dit de ne pas répondre et précise qu'elle a « *Rarement vu une fille aussi mal élevée !* » Jonas rit en précisant que ce n'est pas une fille mais Madame Moustache insiste (« *Bien sûr que c'est une fille.* »), sollicite l'approbation de Martha Jane (« *N'est-ce pas ?* »), et ajoute qu'il « *faut vraiment être un garçon pour pas s'en rendre compte !* » Jonas n'en revient

pas, regarde Martha et lui demande si elle est « *une pisseuse* ». Martha proteste et ils se battent une nouvelle fois. Madame Moustache leur demande de descendre et, à Jonas qui précise qu'ils ne savent pas où aller et lance que « La p'tite dame aurait peut-être du travail pour deux orphelins », Madame Moustache répond qu'elle a toujours besoin de bras, mais elle conditionne leur embauche à l'arrêt des bagarres. Jonas répond « *Tout ce que vous voulez !* », puis confie à Martha Jane qu'il « *parie qu'elle va [leur] faire planter des petites fleurs dans son jardin.* »

Séquence 9 | MARTHA JANE SAUVE LA MINE DE MADAME MOUSTACHE

[54.54 – 1.00.24]

Martha Jane et Jonas sont employés dans la mine de Madame Moustache. Le travail est rude et ils regrettent d'être là, Jonas estimant qu'il n'y arrivera pas, mais Martha Jane le convainc de tenir une semaine, « *juste le temps de se faire oublier* ». La jeune fille demande à un homme portant l'uniforme du 3^e de cavalerie s'il connaît Samson ; il lui répond négativement, mais précise que le régiment prend ses quartiers d'hiver dans deux jours. Martha Jane décide de quitter la mine et va voir Madame Moustache pour le lui annoncer.

Dans sa maison proche de la mine, la propriétaire discute avec le dénommé Carson à qui elle doit de l'argent. Elle tente en vain de le convaincre d'attendre, précisant qu'elle est sur le point de découvrir un filon d'or. Sceptique, Carson laisse tomber des billets et une enveloppe sur l'acte de vente. Madame Moustache s'apprête à lui céder la mine, approchant du document la plume chargée d'encre et tendue par Carson, mais l'entrée de Martha Jane la fait changer d'avis : elle refuse finalement de vendre, au grand étonnement de son interlocuteur, qui s'en va furieux. Madame Moustache explique à Martha Jane l'erreur qu'elle allait commettre et qu'elle n'a pas faite grâce à elle. Elle paie la jeune fille qui lui explique pourquoi elle veut s'en aller (« *Je veux retrouver un sale type qui m'a volé. Et son régiment va partir* »). Arrive alors Louis, l'un des ouvriers, particulièrement essoufflé.

Une fois devant la mine, Madame Moustache constate que seul Jonas est présent : Carson a parlé aux ouvriers et les a fait partir. Elle se rend devant le boyau dans lequel elle espère trouver un filon d'or, regarde à l'intérieur avec une lampe, mais conclut que « *c'est bien trop étroit* » et que ce ne sont pas les quatre personnes présentes qui vont permettre de l'élargir. Martha Jane examine à son tour le conduit : elle pense pouvoir passer. Madame Moustache refuse car c'est trop dangereux et lui dit abandonner. Martha Jane saisit une corde, l'attache autour de sa taille et propose qu'ils la tirent avec. Louis lui dit d'aller jusqu'au bout du conduit, de chercher de la boue grise et argileuse et d'en remplir la boîte qu'il lui donne. Madame Moustache demande à Martha Jane d'être prudente et lui confie une lampe.

La jeune fille entre dans le boyau. Dans un passage plus étroit, sans s'en rendre compte, elle perd la corde attachée à sa taille et, un peu plus loin, glisse involontairement. À l'endroit de sa chute, elle semble surprise par ce qu'elle voit. En voulant mettre de la terre dans la boîte, elle la fait tomber ainsi que la lampe, et se retrouve dans le noir. L'intensité de sa respiration semble rendre compte d'une certaine angoisse. À l'extérieur du boyau, Madame Moustache estime que ça fait trop longtemps qu'elle est partie et demande à Louis de tirer sur la corde. Il s'exécute et toute la corde vient jusqu'à lui. Madame Moustache, Louis et Jonas sont terrifiés. Jonas court vers le conduit, se place devant et appelle Martha Jane. Dans le noir, elle entend l'écho de cet

appel. Madame Moustache, bouleversée, se demande ce qu'ils vont faire. Pik se place soudain devant le boyau. Jonas le rejoint, se positionne à l'entrée du conduit, tout en demandant à Pik s'il a senti quelque chose... et l'adolescent reçoit un coup de pied dans la tête : Martha Jane ressort. Elle leur raconte la perte de la boîte et son échec. Mais Madame Moustache trouve des pépites d'or dans la boue qui couvre ses cheveux : Martha Jane a réussi, il y a bien un filon dans le conduit !

Séquence 10 | AU CAMP DU 3^{ème} RÉGIMENT DE CAVALERIE

[1.00.25 – 1.09.38]

Dans la chambre de bains de sa maison, Madame Moustache peigne les cheveux de Martha Jane, allongée dans la baignoire, et récolte les pépites d'or qu'ils contiennent. La jeune fille est visiblement enthousiasmée par sa présence en un tel lieu (« *Alors c'est ça, une chambre de bains ?* »). Jonas entre dans la pièce, très gêné de voir Martha Jane dans la baignoire ; la jeune fille lui dit de ne pas faire son timide.

Ravie de la découverte du filon d'or, Madame Moustache demande à Martha Jane comment la remercier. Martha Jane lui dit qu'elle doit se rendre au camp du 3^e régiment de cavalerie, qui sera levé le lendemain. Jonas pointe qu'elle a « *mis le colonel cul nu dans la rue* » et qu'il ne lui est donc pas possible d'y aller. Martha Jane dit qu'elle s'en fiche : elle veut trouver Samson et qu'il lui rende tout ce qu'il a volé aux membres du convoi. Madame Moustache propose à Martha Jane de s'habiller en « *vraie fille* ». Elle la métamorphose avec une robe ajustée, des cheveux peignés et une paire de bottines... mais lorsque Martha Jane fait ses premiers pas ainsi vêtue, elle conserve sa démarche habituelle et chute.

Madame Moustache accompagne Martha Jane au camp militaire ; Pik est également du trajet et s'agite à l'arrivée. La propriétaire de la mine présente sa protégée au colonel comme sa nièce, qui désirerait voir un lieutenant nommé Samson. Le colonel fait appeler celui-ci, mais l'homme qui se présente n'est pas celui qui s'est joué des membres du convoi et les a volés. Réalisant qu'elle s'est faite avoir, Martha Jane réagit vivement et qualifie Samson de « *tête de bouse* », expression que le colonel répète. Comprenant que la jeune fille a commis un impair en prononçant ces mots et que le colonel pourrait être sur le point de la reconnaître, Madame Moustache hâte leur départ. Manifestement intrigué, le colonel répète de nouveau, « *tête de bouse* »...

Dans la carriole, Madame Moustache est en colère. Martha Jane, désolée, dit qu'elle est nulle, qu'elle rate tout. Les deux femmes sont en train de quitter le camp militaire quand Pik s'agite de nouveau ; Martha Jane pense qu'il a senti Samson. Le chien descend du véhicule et, contre l'avis de Madame Moustache, la jeune fille le suit.

Dans sa tente, le colonel répète encore « *tête de bouse* » et finit par se souvenir (« *Tête de bouse... Tête de bouse ! Oh, mais c'est ce gamin du salon !* »). Il part à sa recherche, la trouve, mais elle parvient à lui échapper. Pour ne pas qu'il la reconnaisse, elle assomme le clairon et revêt son uniforme.

Pik la conduit à la tente de Samson. Forçant la malle de ce dernier, elle y trouve plusieurs uniformes (dont un de général). Une fois l'homme revenu dans sa tente, elle le traite de voleur,

mais il affirme ne pas avoir dérobé les objets : Ethan les lui a donnés en échange de son départ, l'adolescent estimant qu'il faisait « *de l'ombre à son père* ». Samson avoue qu'il ne s'appelle pas ainsi et qu'il est blanchisseur. Il dit finalement à Martha Jane que les membres du convoi sont probablement tous morts, car ils voulaient passer par la Warm River que personne n'a jamais réussi à franchir. Il lui suggère de ne plus penser à eux et la remercie de lui avoir ramené Pik, constatant qu'il l'a bien aidée.

Martha Jane repart de la tente et, à cause de l'uniforme, un soldat la prend pour le clairon. Elle se retrouve ainsi en compagnie de nombreux militaires et doit interpréter un air précis (la « 17 », ordonne le colonel). Elle souffle dans le clairon et en sort un son strident qui effraie le cheval du colonel et fait tomber son cavalier. Se relevant, il crie à Martha Jane / clairon qu'il va la mettre au trou. Madame Moustache arrive avec sa carriole et sauve la jeune fille. Durant leur fuite, cette dernière hurle en direction du colonel : « *Tête de bouse !* » Le militaire passe de la colère à la stupéfaction, et le poteau et son drapeau américain se trouvant derrière lui tombent à terre !

Séquence 11 | DÉPART DE LA MINE, RETOUR AU CONVOI

[1.09.39 – 1.14.44]

Troisième partie : Retour au convoi

Martha Jane (portant toujours la veste militaire) dit au revoir à Madame Moustache qui lui noue un foulard blanc autour du cou. Elle rejoint ensuite Jonas qui a décidé de rester à la mine : Louis va lui apprendre le métier de chercheur d'or. L'adolescent lui demande si ça ne l'intéresse pas de devenir chercheuse d'or, comme Madame Moustache. Il lui propose de rester, mais elle lui répond qu'elle ne peut pas, qu'elle a sa famille. Elle lui demande où est la sienne, il lui répond que ça fait longtemps qu'il n'en a plus et que là où il était, les orphelins étaient battus et qu'il s'est promis de ne jamais y retourner. Elle lui rappelle qu'il avait promis de l'aider ; il rétorque qu'elle se débrouille très bien toute seule. Martha Jane s'apprête à partir. Jonas la rejoint et lui met son chapeau sur la tête (« *Tiens, calamité... Avec ça, t'auras la tête moins dure.* »), elle l'embrasse sur la bouche et part.

Martha Jane chevauche à travers des paysages montagneux, s'arrête en forêt. En chemin, elle fait du feu, regarde les étoiles.

Le convoi se déplace par une forte pluie ; l'eau ruisselle de toutes parts sur le chemin. Le chariot conduit par Ethan est heurté par un tronc d'arbre ; le garçon chute, mais parvient à se retenir ; le chariot est en équilibre. Ethan finit par glisser et l'eau l'emporte. Avec son lasso, Martha Jane – incognito avec son foulard sur le bas du visage – attrape Ethan, puis les cornes d'une vache attelée au chariot, passe la corde autour d'un arbre et tire le véhicule depuis son cheval, parvenant à le redresser. Elle s'attache alors à aider les autres chariots.

Une fois le convoi sain et sauf, Abraham la remercie et Ethan, qui la prend pour un homme, s'approche d'elle, flatte son cheval, se présente et lui demande son nom (« *Vous m'avez sauvé la vie, M'sieur. J'm'appelle Ethan. Et vous ?* »). Martha Jane descend de cheval, baisse son foulard et se présente : « *On m'appelle Calamity... Calamity Jane.* » Des personnes s'interrogent : « *Martha Jane ?* » Son petit frère Elijah la rejoint. Elle le porte et ils retrouvent

Lena qui se tient à côté d'Eve. Robert Canary interpelle sa fille et se met à genoux devant elle, lui tenant le visage entre les mains, puis il la prend dans ses bras et la serre contre lui en lui demandant de le pardonner. Martha Jane, d'abord un peu distante, place finalement ses bras autour de son père et sourit affectueusement.

Séquence 12 | « LE RETOUR »

[1.14.45 – 1.17.24]

Martha Jane rend aux membres du convoi les objets qui leur ont été dérobés et leur explique qu'elle n'est vraiment pour rien dans le vol. Abraham raconte qu'Ethan leur a tout avoué quand Patterson leur a annoncé sa mort. Son père dit qu'il n'aurait jamais dû douter d'elle. Martha Jane précise qu'« avec ces foutues montagnes, quelqu'un va devoir trouver les bons passages pour le convoi », et qu'elle peut le faire. Abraham fait part de sa réticence (« *Toi, Martha Jane ? Nous éviter des catastrophes ?* »), ce qui contrarie la jeune fille, mais son père la défend, mentionnant ce qu'elle a accompli ces derniers mois. Abraham en convient et accepte qu'elle soit éclaireuse (« *C'est vrai. Tu vas faire une sacrée bonne éclaireuse. Désormais, tu nous ouvriras la route, Calamity Jane !* »), et ils se serrent la main.

A la veillée, Martha Jane raconte ses aventures aux membres du convoi captivés par son récit. Puis elle officie effectivement comme éclaireuse. Elle est rejointe par Ethan. Le garçon lui rend la pierre porte-bonheur qu'elle avait donnée à Samson. Elle s'approche de lui comme pour l'embrasser... et il tombe de cheval. Elle se moque de lui et, cette fois, il en rit.

Martha Jane éclaireuse, le convoi se tient derrière elle tandis qu'elle le conduit à travers un paysage de lacs, de roches et de bois³⁵.

³⁵ Le scénario précise, en guise de conclusion : « Martha s'engage sur la route de Virginia City. Elle est suivie par tout le convoi. » (cf. *Calamity, une enfance de Martha Jane Canary*, scénario, version du 8 avril 2018, p. 86).

ANALYSE DE SÉQUENCE

LA DÉCOUVERTE DU VEAU

Séquence 1. [00 :07 :44 – 00 :08-14]

Découpage

1. Plan de demi-ensemble, fixe. Martha Jane est dans la forêt, manifestement juste à l'orée. Elle regarde vers sa droite (vers la gauche de l'écran), puis tourne la tête, s'avance et sa tête sort du champ. Elle se baisse, ramasse un morceau de bois, sa tête apparaît de nouveau dans le champ, puis elle se redresse et sa tête disparaît une nouvelle fois. Elle enjambe l'arbre en partie tombé au sol qui se trouve devant elle et continue d'avancer. Elle se penche et ramasse un autre morceau de bois. Elle se remet en marche.

Les teintes des arbres et du sol sont plutôt sombres ou pastel : des marrons, violets, verts, gris... La lumière, même si elle est bien présente³⁶, rend compte d'un espace en partie obturé. Martha Jane se tient d'abord dans le fond du plan, puis finalement au premier plan.

Son : les premiers sons entendus sont les bruits de pas de Martha Jane et ils suggèrent qu'elle marche sur des feuilles, les écrasant. Lorsqu'elle ramasse des morceaux de bois, on les entend s'entrechoquer. Aux différents chants d'oiseaux entendus dans la prairie succède le chant d'un seul oiseau pendant la première moitié du plan. La musique apparaît en cours de plan ; elle contient des bourdons³⁷ et son volume est alors plutôt faible.

2. Gros plan, fixe. La main droite de Martha Jane apparaît dans le coin supérieur gauche de l'écran et ramasse un morceau de bois au sol, puis sort du champ également par le haut du plan. Son : son de bois ramassé avec un frottement sur le sol. La musique du plan précédent se poursuit et son niveau augmente un peu.

3. Plan rapproché. Le plan est d'abord vide de personnages et Martha Jane y apparaît en se redressant, entrant dans le champ par le bas du plan et elle se tient dans la partie gauche de l'écran, presque bord cadre. Son regard est dirigé vers sa droite, plutôt sombre et suggérant qu'elle est sur ses gardes. Elle se met en mouvement et avance droit devant elle, ses yeux toujours dirigés vers sa droite. De sa main gauche, elle baisse la branche qui se tient devant elle. Elle ferme brièvement ses yeux et, lorsqu'elle les rouvre, elle regarde désormais face à elle, en direction du hors-champ et marque un petit effet de surprise, sa bouche s'ouvrant, mais cela ne l'empêche nullement de poursuivre sa marche.

La caméra, d'abord fixe, se met en mouvement – travelling latéral – lorsque Martha Jane a baissé la branche et qu'elle poursuit sa marche. Cela permet de la suivre et de la garder dans le champ.

³⁶ Rémi Chayé indique qu'ils ont « un peu noyé dans la lumière le côté film d'horreur de cette scène » (entretien réalisé par l'auteur, jeudi 10 août 2023).

³⁷ Rémi Chayé précise à propos de la musique et de ces sons que Florencia Di Concilio, la compositrice, « s'est amusée avec la fréquence des mouches, elle a mis des drones [bourdons] dans la musique qui reprennent les sons de mouche et ça ramène de la dramaturgie. » (entretien réalisé par l'auteur, jeudi 10 août 2023).

Son : la musique se poursuit, des sonorités quelque peu métalliques sont de plus en plus prononcées, certaines paraissant effectuer des sortes de vibrations (les bourdons). Sont entendus également des bruits de mouches.

4. Plan rapproché, en plongée. Au premier plan, une branche traverse – et barre – le champ en deux endroits. Sous cette branche apparaît le sol sur lequel se trouvent des feuilles (représentées par des taches colorées majoritairement vertes, plus rarement beiges) et des traces de pas, manifestement celles d'un puma³⁸.

Un panoramique bas-haut, et probablement aussi légèrement gauche-droite, permet de suivre les traces de pas sur le sol et de conduire là où elles mènent : au cadavre d'un veau, en partie dévoré, des os sortant largement de la chair. Une branche se tient bord cadre dans la partie gauche du plan, une autre dans la partie droite. Des branchages entrelacés occupent le fond du plan, le bleu du ciel apparaissant à travers les trouées et quelques branchages se tiennent devant le cadavre du veau dans la partie droite de l'écran. Le mouvement de caméra terminé, Martha Jane entre dans le champ par la gauche de l'écran. Elle pose à terre le sac contenant le bois qu'elle vient de ramasser, qui dissimule quelque peu la tête de l'animal mort.

Son : la musique est entendue de plus en plus fortement, toujours avec des sons métalliques et des vibrations (les bourdons). On entend également le bruit du sac posé au sol par Martha Jane.

5. Plan américain, en contre-plongée. La caméra est située au sol, juste derrière le cadavre du veau qu'elle saisit au premier plan, mais seulement en partie. Des mouches volent à proximité de l'animal, certaines se posant dessus. Martha Jane, d'abord statique, se déplace vers l'animal, s'immobilise devant sa tête, puis s'accroupit. Un travelling latéral gauche-droite permet de la suivre jusqu'à son arrêt – tout en saisissant la partie haute du cadavre. Cadrée initialement du buste au bas de sa jupe, par son déplacement, seule sa jupe apparaît dans le cadre avant qu'elle ne s'accroupisse, une partie plus grande de son corps étant alors visible (genou et bras droits, buste...). Si la tête de Martha Jane reste hors-champ, sa position suggère qu'elle observe le cadavre et plus particulièrement sa tête.

Son : la musique se poursuit, mais elle se fait davantage discrète, étant désormais au même niveau sonore que le bruit des mouches qui paraît entrer en résonance avec les vibrations (les bourdons), semblant presque constituer maintenant un seul et même son.

6. Gros plan, fixe. Le visage de Martha Jane occupe le centre du plan ; la jeune fille semble penchée vers l'avant, regardant vers le bas, manifestement en direction du cadavre du veau devant elle, hors-champ. Des mouches volent devant son visage, elle fait un mouvement de la main pour les éloigner.

Son : la musique est entendue parallèlement au son des mouches, puis elle s'arrête progressivement, laissant l'espace sonore aux seules mouches.

7. Gros plan, fixe, en plongée. La tête du veau mort couché sur le sol est survolée par une mouche qui se pose près de sa bouche, une autre se tenant à proximité. L'animal est de couleur marron, mais du vert se trouve sur la partie basse de sa tête et une partie de son cou. La joue visible porte quatre lacérations rouge sombre – probablement causées par des griffes –, les deux

³⁸ Sortie de la forêt, Martha Jane dit à Ethan que son veau « s'est fait bouffer. Par un puma, on dirait ! » Quant au scénario, il fournit cette précision : « bien visibles dans la terre fraîche, les traces caractéristiques des pâtons d'un puma. » (cf. *Calamity, une enfance de Martha Jane Canary*, scénario, version du 8 avril 2018, p. 10 - version pdf).

du centre avec une seconde trace d'un rouge plus vif, suggérant que ces plaies sont davantage profondes. On voit l'ombre de l'oreille projetée sur le cou. Le sol contient de nombreuses couleurs : principalement des roses, violets, mauves, mais également des marron, gris, verts et même quelques rares taches jaunes ou orangées. Des taches rouges à proximité de la tête du cadavre – et notamment de ses blessures – représentent peut-être du sang. Certaines feuilles reposant sur le sol sont dessinées précisément (leurs nervures sont visibles), mais la plupart sont représentées uniquement par des taches.

Son : seul est entendu le bruit des mouches.

Commentaire

La scène étudiée prend place dans la séquence 2. Elle comporte sept plans et dure trente-et-une secondes. Elle semble structurée en deux parties : plans 1 à 3 (Martha Jane ramasse du bois) et plans 4 à 7 (elle se dirige vers le cadavre du veau et l'observe).

UNE SCÈNE ESSENTIELLE

La découverte par Martha Jane du cadavre du veau dans la forêt, comme sa représentation, peuvent surprendre. L'étonnement provient de la place de cette scène au sein du film (elle intervient moins de huit minutes après le début), de son traitement, voire de sa crudité : si le veau est représenté avec peu de couleurs (marron, verts et rouges), le sol sur lequel il repose en contient de nombreuses (roses, mauves, violets, rouges, verts, jaunes, gris...) et cela conduit à une esthétique davantage proche de celle d'un peintre comme Francis Bacon que de celle adoptée par la plupart des dessins animés destinés à la jeunesse.

Elle a beau ne durer que trente-et-une secondes, c'est une scène à part entière (la cinquième dans le scénario), essentielle, qui paraît irriguer l'ensemble du film. En effet, elle pose et aborde plusieurs éléments et enjeux développés par la suite. Ainsi, l'audace et le courage : Martha Jane est la seule des jeunes filles à oser s'aventurer dans la forêt et elle le fait de manière déterminée. Si elle a pu exprimer sa force de caractère dès le début du film (en remettant Ethan à sa place), cette scène est la première dans laquelle elle affirme son indépendance, sa volonté d'exercer son libre arbitre : elle entre dans la forêt contre l'avis des autres filles.

DU COMIQUE DE RÉPÉTITION AU DRAME

Jusqu'à cette découverte, la mention du veau apparaissait comme un *running gag*, un véhicule du comique de répétition : à chaque fois qu'Ethan se moquait de Martha Jane, il s'ensuivait une interpellation du garçon par son père qui lui demandait de rassembler les bêtes, puis de rattraper le veau, ce qui plaçait Ethan dans une situation embarrassante et interrompait ses moqueries. En amont de cette funeste découverte, Ethan est admonesté par son père qui lui reproche d'avoir laissé fuir le veau et c'est au tour de Martha Jane de se moquer de lui en imitant le veau en courant dans tous les sens. La fuite du veau pouvait donc apparaître comme l'épilogue qui clôturait un comique de répétition plutôt léger.

La découverte de ce cadavre constitue une rupture de ton à laquelle le spectateur a été préparé, sans forcément en avoir conscience. Dans la scène précédente, lorsque Martha Jane veut s'aventurer dans la forêt, Eve lui dit de ne pas y aller car « *c'est trop dangereux !* » et elle poursuit en précisant : « *Ils n'ont même pas retrouvé le veau.* » Esther mentionne quant à elle la présence possible de « *bêtes sauvages* », ce qui déclenche la peur de Vera (« *Mais elles vont nous manger !* ») et l'intervention pas très fine de Stella (« *Et elles vont t'arracher les tripes !* »). Quand Martha Jane se rend dans la forêt, il se passe effectivement tout ce qu'avaient énoncé les autres filles : Martha Jane retrouve le veau, tué par l'une de ces « *bêtes sauvages* » dont parlait Esther, en partie mangé et apparaissant ainsi avec des morceaux de son corps « *arrachés* ».

En montrant le cadavre du veau, Rémi Chayé fait le choix de passer du comique au dramatique. S'il change de ton, en prenant bien soin de marquer des étapes dans cette découverte (regard de Martha Jane vers le hors-champ qui marque la surprise et s'assombrit, panoramique qui permet de conduire de traces de pas au cadavre, son qui monte en puissance, musique aux vibrations métalliques qui en viennent à se confondre avec le son des mouches...), il prépare finalement le spectateur à la vision d'un élément / événement dérangeant. La délicatesse de la mise en scène permet sans doute d'atténuer la violence de la représentation sans éluder celle de la situation – la scène est effectivement « *traitée de manière compatible avec [les] spectateurs* », promesse faite par les auteurs du scénario³⁹.

UNE SCÈNE D'APPRENTISSAGE

Cette scène permet également de montrer la mort d'un être et ses effets. Au « *Elle revient quand, maman ?* » d'Elijah à Martha Jane à peine trois minutes après le début du film répondait la réplique d'Ethan : « *Ta mère, elle est morte et enterrée. Tu la reverras jamais.* » Avec le corps du veau, c'est la matérialité du cadavre qui est là. Et c'est également le fait de regarder la mort en face, ce que met littéralement en scène Rémi Chayé en choisissant de découper en champ-contrechamp la fin de la scène et en accordant une importance primordiale aux regards de Martha Jane, en direction du hors-champ où se tient manifestement le cadavre du veau. Et cela paraît essentiel au sein du film car, si nous avons d'ores et déjà pu remarquer les talents de conteuse de la jeune fille, nous constatons ici qu'elle sait regarder les choses en face, y compris les plus désagréables, et qu'elle ne tressaille pas.

Martha Jane semble, comme tout au long du film, faire preuve de pragmatisme : elle rencontre un problème, cherche une solution pour le résoudre et cela passe fréquemment par un apprentissage. Il n'est sans doute pas anodin que cette scène soit courte et muette, comme le seront celles dans lesquelles la jeune fille se forme au maniement du lasso ou à l'équitation. La découverte du cadavre du veau constitue en quelque sorte un premier apprentissage, d'autant plus si nous considérons que les traces de pas sont – comme l'indique le scénario – celles d'un puma, Martha Jane se trouvant ici face aux conséquences d'un péril qui la guettera une dizaine de minutes plus tard lorsqu'elle fera le rencontre d'un tel animal. Elle en sera sauvée par Samson

³⁹ Celui-ci précisait exactement : « *la scène sera traitée de manière compatible avec nos spectateurs* » (cf. *Calamity, une enfance de Martha Jane Canary*, scénario, version du 8 avril 2018, p. 11 - version pdf). Rémi Chayé remarque que « *Les enfants nous parlent relativement peu de la scène du veau, ils sont plus sensibles à l'injustice qui touche Martha Jane. Cette scène fait finalement plus peur aux adultes qui se disent que ça va faire peur à leur enfant... et elle passe relativement bien auprès des enfants.* » (entretien réalisé par l'auteur, jeudi 10 août 2023).

qui, en rejoignant le convoi, fragilisera la position d'Abraham de la même façon que la disparition du veau aura fragilisé celle d'Ethan aux yeux de son père.

ALLER À L'AVENTURE

Cette scène est également la première dans laquelle Martha Jane s'aventure seule dans un environnement potentiellement dangereux et où elle fait preuve de courage. Elle prépare le terrain aux autres scènes où la jeune fille agira de la sorte : sa fuite du campement, ses chevauchées et traversées des grands espaces, l'avancée dans le boyau de la mine...

Semble également important le fait que cet espace soit pratiquement clos. Tout au long du film, c'est à l'abri des regards que Martha Jane effectue ses apprentissages – dans l'espace du chariot familial (passage de la jupe au pantalon), dans la nuit et/ou à l'écart du campement (apprentissage du lasso et de l'équitation) – et accomplit les objectifs qu'elle s'est donnés (dans la tente de Samson, elle récupère les objets volés aux pionniers) ou fixés par d'autres (la découverte du filon d'or dans le boyau de la mine). Ainsi, l'entrelacs de branchages préfigure en quelque sorte l'étroitesse du boyau. Mais dans la mine, si Martha Jane peut regarder grâce à la lampe le lieu dans lequel elle évolue, elle l'analyse peu car elle perd la lampe. À l'inverse, ici, elle a tout loisir d'observer le cadavre... et ne s'en prive pas.

IMAGE RICOCHET



La Maison Démontable, Edward F. Cline, Buster Keaton (1920)



Photogramme tiré du film

PROMENADES PÉDAGOGIQUES

Promenade 1 | Un extrait du scénario

Avec l'aimable autorisation de Rémi Chayé et de Maybe Movies, nous reproduisons ici un extrait du scénario.

[Calamity, une enfance de Martha Jane Canary, scénario, version du 8 avril 2018, pp. 8-11 - version pdf.](#)

Ce sont les scènes 3, 4 et 5 du scénario, qui prennent place dans la séquence 2 de notre découpage.

La partie « Analyse de séquence » étant consacrée à la scène de découverte du veau mort, il nous paraît judicieux de proposer de lire ces scènes telles que présentes dans le scénario.

Comme nous l'a précisé Rémi Chayé, les séquences étaient notées e### parce que le « s » était déjà utilisé pour les plans (scènes).

La séquence 12 : e012

Le 5e plan de la séquence 12 : e012s005

De la même manière le troisième dialogue de la séquence 12 était noté e012d003

Toute une nomenclature a été mise en place avant le démarrage de la production pour retrouver facilement les très nombreux fichiers.

Cela demande une certaine rigueur mais permet de s'y retrouver dans les centaines de milliers de fichiers générés pour faire le film.

Promenade 2 | « Tête de bouse » vs « Calamité »

L'utilisation de l'expression « *tête de bouse* » à une dizaine de reprises au cours du film permet de jouer sur le comique de répétition (les fameux « running gags » du burlesque), mais également d'établir un lien entre les personnages dont l'attitude pose problème à Martha Jane, de manière définitive (le colonel, Carson) ou provisoire lorsqu'une explication met les choses à plat et contribue à passer à autre chose (Ethan, le faux Samson). Si la répétition de l'expression est comique, elle possède également une dimension sarcastique et intervient comme critique d'une autorité qui s'exprime de manière violente et caricaturale.

Elle permet également de faire référence au langage *fleuri* de la véritable Calamity Jane, tout en restant dans le cadre d'une œuvre destinée ou accessible aux enfants.

Martha Jane est qualifiée de « *calamité* » à trois reprises. Le fait qu'Abraham comme Jonas, deux personnages assez éloignés l'un de l'autre, qualifient Martha Jane de cette façon établit un lien qui semble la rendre adéquate... et justifie que Martha Jane l'utilise finalement comme surnom en précisant « *On m'appelle... Calamity Jane.* »

Si le « *tête de bouse* » inaugural est entendu dès les premières minutes du film, il faut vingt-neuf minutes pour qu'Abraham emploie le terme « *calamité* », lorsqu'il rejoint son fils et Martha Jane qui se battent. Il commence par qualifier la jeune fille de « *crasseuse* » puis, après lui avoir demandé ce qu'elle a fait à ses cheveux et ce qu'est le pantalon qu'elle porte, il s'exclame « *Mais quelle calamité !* » L'exposition publique de Martha Jane suggère qu'elle est effectivement considérée par le chef du convoi comme un « *malheur qui afflige un grand nombre de personnes* »⁴⁰. Et les regards portés par les pionniers apercevant alors la jeune fille semblent ne pas le contredire...

Quand Martha Jane rencontre Jonas, celui-ci la qualifie rapidement de « *calamité* » et il résume immédiatement ce qu'il vient de vivre à ses côtés : « *Ah ouais ! T'es désolé ? Mais t'es une calamité, mon gars ! Tu sors de nulle part, tu fais fuir mon ours, tu voles mon chariot, tu balances ma mule et tout ce que j'ai à la rivière, et tout ce que tu trouves à dire, c'est que t'es désolé ?* » Martha Jane peut effectivement apparaître comme étant une « *infortune personnelle grave* »⁴¹ aux yeux de Jonas.

Lorsque Martha Jane s'apprête à quitter la mine de Madame Moustache, Jonas place son chapeau sur sa tête et la qualifie une deuxième fois de « *calamité* » (« *Tiens, calamité... Avec ça, t'auras la tête moins dure.* »), le terme paraissant ici employé de manière décalée et affectueuse. Martha Jane semble le prendre ainsi : elle embrasse Jonas sur la bouche au grand étonnement du garçon. Son attitude suggère que ce qualificatif n'est plus un problème, ce que paraît confirmer le fait qu'après seulement trois occurrences, elle en fait une partie de son surnom au côté de l'un de ses prénoms (Jane). En effet, lorsqu'elle croise de nouveau la route du convoi, elle enlève le foulard qui couvrait le bas de son visage et, à Ethan qui la prend pour un homme et lui demande son nom, elle répond : « *On m'appelle Calamity... Calamity Jane* ». Martha Jane transforme ainsi un qualificatif désobligeant en une composante de sa personnalité.

Cette pacification du terme « *calamité* » est confirmée par le dernier échange entre Martha Jane et Abraham. À la jeune fille qui propose finalement de faire office d'éclaireuse pour le convoi afin d'éviter des catastrophes comme celle dont elle vient de les tirer, Abraham, souriant, fait part de son scepticisme (« *Toi, Martha Jane ? Nous éviter des catastrophes ?* »), vexant la jeune fille, mais après l'intervention de Robert Cannary, le chef du convoi le reconnaît et dit : « *C'est vrai. Tu vas faire une sacrée bonne éclaireuse. Désormais, tu nous ouvriras la route, Calamity Jane !* » Et la main droite d'Abraham ne sert plus à gifler la jeune fille, mais à lui serrer amicalement la main, concluant ainsi un accord et établissant Martha Jane dans la fonction d'éclaireuse du convoi.

Finalement, « *tête de bouse* » comme « *calamité* » permettent à Martha Jane de s'affirmer en s'appropriant un vocabulaire qu'elle utilise pour se défendre de ceux qu'elle considère comme des agresseurs ou en reprenant et en transformant à son compte un terme désobligeant qui lui était adressé, le nom commun en français devenant un nom propre en anglais (*Calamity*).

⁴⁰ « Calamité », définition donnée sur le site du CNRTL (Centre national de ressources textuelles et lexicales) : <https://www.cnrtl.fr/definition/calamit%C3%A9>

⁴¹ Ibid.

Promenade 3 | Tamiser les larmes non versées ?

Lorsque Martha Jane vient dire au revoir à Jonas avant de repartir à la recherche du convoi, l'adolescent lui demande si elle ne veut pas devenir chercheuse d'or, comme Moustache, et lui dit de rester. Lorsqu'elle répond qu'elle ne peut pas, il ferme les yeux et affiche un visage dur. De la même manière, elle lui rappelle qu'il avait promis de l'aider, suggérant qu'il devrait partir avec elle, mais il rétorque qu'elle se débrouille très bien toute seule ; Martha Jane paraît alors accuser le coup. Ainsi, l'une doit partir pour retrouver sa famille, l'autre n'en a plus et vient de trouver un lieu où se poser. Il n'y a donc plus de point de rencontre, d'*intersection* possible entre eux, alors même que chacun paraît souhaiter rester avec l'autre. La séparation est donc inéluctable.

La logique – émotionnelle et/ou narrative ? – voudrait ici que des larmes coulent sur l'un des deux visages, voire sur les deux ; il n'en est rien. En lieu et place, Jonas reste accroupi et tourne le dos à Martha Jane, filtrant de l'eau avec son tamis dans l'espoir de trouver des pépites d'or. S'il y a quelques plans larges, la mise en scène opte plutôt pour des plans serrés, pouvant suggérer que les personnages sont coincés dans le champ comme ils le sont finalement dans leur relation. L'émotion paraît toute proche, mais elle est contenue. Cependant, deux gros plans qui s'attachent à saisir l'eau qui bouge, se répartit dans le tamis et passe au travers, paraissent symboliquement véhiculer celle-ci.

Par leur place dans la scène, le choix et la taille du cadre, comme par leur contenu, ces plans peuvent suggérer que l'eau qui s'écoule ici se substitue aux larmes non versées et les symbolise⁴². Cette idée s'épanouit d'autant plus que les traînées d'eau aperçues dans le tamis évoquent parfois visuellement, notamment par leur forme et la manière dont elles s'étirent, des larmes s'écoulant. En poursuivant son activité et ses gestes, Jonas convoquerait ainsi un autre sens du verbe « tamiser » : « Atténuer, assourdir l'éclat, la force de quelque chose »⁴³. Ici, il tamise ses larmes ? Son chagrin ? Ses sentiments ? Et également ceux de Martha Jane ? Passer l'eau au tamis permet de s'alléger de cela ? La gorge de l'adolescent paraît nouée lorsqu'il dit « Reste ». À l'inverse, son ton est dur lorsqu'il se montre inflexible quant au fait de ne pas partir. Martha Jane paraît attendre que Jonas se retourne. Cela ne se produisant pas, elle s'éloigne, regarde en direction du garçon, sourit, manifestement sereine, puis détache Jambon et s'apprête à partir. Jonas la rejoint alors, lui offre son chapeau qu'il enfonce sur sa tête et accompagne ce geste de son second emploi du mot « calamité » (« *Tiens, calamité... Avec ça, t'auras la tête moins dure.* »). Le départ de la jeune fille étant de plus en plus effectif, Jonas semble se relâcher. En retour, Martha Jane l'embrasse sur la bouche.

Par sa tenue à distance des émotions et la représentation métaphorique de leur possible expression (l'eau s'écoulant et filtrée), cette scène touche, voire bouleverse. Comme à plusieurs reprises dans le film, Rémi Chayé et son équipe⁴⁴ suggèrent un ressenti en lui trouvant une expression et une équivalence visuelles. Quand Martha Jane, rejetée pour ses pratiques, pleurait au pied d'un arbre, aucune larme n'était vue coulant de ses yeux, mais il

⁴² En nous aventurant volontairement sur le terrain de la surinterprétation, nous pouvons imaginer que le conduit transportant l'eau qui se tient à proximité des personnages fait office de canal lacrymal.

⁴³ « tamiser », définition donnée sur le site du CNRTL (Centre national de ressources textuelles et lexicales) : <https://www.cnrtl.fr/definition/tamiser>

⁴⁴ Dans l'entretien que le cinéaste nous a accordé (le 10 août 2023, cf. la partie « Extraits d'un entretien avec Rémi Chayé »), celui-ci insiste sur la dimension collective du travail de création, pointant notamment à plusieurs reprises que certaines scènes doivent leur développement à la personne qui en a réalisé le storyboard.

pleuvait aux plans suivants. Ici, aucune larme également, mais de l'eau se répartit dans un tamis et s'écoule.

Promenade 4 | Répétitions et variations

Tout au long du film, des répétitions ou des variations établissent des liens entre des personnages, des situations, des actions... Loin d'être anecdotiques, elles enrichissent le récit et donnent fréquemment de la profondeur aux personnages, à leurs relations les uns avec les autres, aux situations...

Répétitions et variations établissent des liens entre des personnages

Entre Robert et Martha Jane Cannary. Le cheval Jambon donne du fil à retordre à Robert Cannary, puis à Martha Jane. S'il blesse le premier, il manque de peu d'en faire autant avec la seconde. Comme son père, Martha Jane tombe dans l'eau, non pas après avoir chuté du chariot, mais en cherchant à rattraper Jambon. De la même façon, elle est traînée au sol par le cheval. C'est par la blessure qu'il inflige à Robert Cannary que celui-ci s'éclipse du récit et laisse à Martha Jane la possibilité d'effectuer ses apprentissages. Ces répétitions permettent de pointer que si Martha Jane rencontre d'abord les mêmes difficultés que son père avec Jambon, elle parvient rapidement à établir et développer une relation différente avec l'animal, à aller plus loin. Cela contribue pleinement à l'acquisition de compétences dont elle était jusqu'ici tenue éloignée (monter à cheval, conduire un chariot), et, ainsi, à son émancipation.

Entre Martha Jane et Ethan. Dès sa première apparition à l'écran, Ethan est cruel et moqueur à l'égard des enfants Cannary (« *Ta mère elle est morte et enterrée. Tu la reverras jamais.* ») ; en retour, Martha Jane lui adresse son premier « *tête de bouse* ». Cependant, très rapidement, des éléments établissent des liens entre eux.

Le veau échappe à la vigilance d'Ethan et est retrouvé mort par Martha Jane ; Martha Jane ne parvient pas à contrôler le cheval Jambon, Ethan le récupère avec son lasso et le lui ramène ; lorsque Ethan est emporté par l'eau, Martha Jane l'attrape avec son lasso.

De même, Martha Jane éjecte Ethan du chariot – après lui avoir dit « *Et pour descendre en marche, tu sais comment on fait ?* » –, puis elle est finalement responsable de sa chute de cheval lorsqu'elle lui tend ses lèvres comme si elle allait l'embrasser⁴⁵ – et dit alors « *Et pour descendre de cheval, tu sais comment on fait ? Comme ça !* » – et il se retrouve de nouveau à terre avec de la boue sur une partie du visage, mais cette fois-ci, il finit par en rire.

Ces échos permettent de montrer que certaines manières de faire entre Martha Jane et Ethan restent similaires tout au long du récit, tout en pointant que leur relation évolue, se transforme. Plus largement, ils témoignent du fait qu'au cours du récit, Martha Jane s'affirme, se dotant de pouvoir de persuasion et de séduction.

Entre Martha Jane et Jonas. Jonas demande à Martha Jane de lui retirer ses bottes et de tirer fort, de ne pas faire sa « *fillette* » ; Martha Jane s'exécute et se retrouve projetée par un coup de pied que lui donne l'adolescent. Quinze minutes plus tard, lorsque la jeune fille sort du boyau dans la mine, elle donne un coup de pied dans la tête de Jonas. Si, contrairement au coup donné par ce dernier, celui-ci est involontaire, il agit en quelque sorte comme un *retour à l'envoyeur*. Symboliquement, les deux jeunes gens sont alors quittes et Jonas peut exprimer ses sentiments

⁴⁵ Ce mouvement peut également être envisagé comme un écho à la remarque de Jonas qui pensait qu'Ethan avait le « *béguin* » pour Martha Jane.

à Martha Jane en lui demandant de rester à la mine ; Martha Jane pouvant, en retour, l'embrasser sur la bouche.

Répétitions et variations établissent des liens entre des situations

Des apprentissages. Lorsque Martha Jane apprend à se servir d'un lasso et à monter à cheval, la répétition de certaines situations permet de pointer une évolution : la jeune fille répète des gestes, mais progresse dans ses pratiques, parvenant au fur et à mesure à de nouveaux résultats. Lorsqu'elle utilise le lasso, elle rate à plusieurs reprises la chaise lui servant de cible, avant de s'en approcher toujours plus près, de presque l'atteindre, puis de l'attraper véritablement à deux reprises.

La répétition comme expression d'un apprentissage est convoquée également lorsque Martha Jane et Jonas sont enchaînés ensemble et qu'ils doivent parvenir à coordonner leurs mouvements. Cela s'exprime par la reprise d'actions qu'ils ont effectuées sans coordination particulière et qu'ils réalisent finalement de manière synchrone : boire l'eau d'une rivière, faire du feu, dormir...

Des sauvetages. Martha Jane sauve la petite Vera du serpent et Ethan de sa chute dans l'eau en les attrapant à l'aide de son lasso. Elle fait également fuir l'ours avec lequel se débattait Jonas. Quant à Samson, il chasse le puma qui s'approche de Martha Jane en tirant avec son fusil. Et si Pik aide Martha Jane à se défaire de ses liens et à s'échapper du chariot dans lequel elle est retenue prisonnière ; dans le camp militaire, le chien sentant manifestement la présence de Samson, Martha Jane dénoue la corde qui le retient et celui-ci saute de la carriole et finit par conduire la jeune fille à la tente qu'elle cherche.

Des représentations. Un conteur ou une conteuse raconte ses exploits réels ou supposés aux membres du convoi, majoritairement attentifs et captivés, le soir à la veillée : après Samson venant de rejoindre le convoi, Martha Jane effectue cela à son retour. Auparavant, elle s'est en quelque sorte entraînée devant les trois trappeurs, leur racontant l'attaque du puma et sa rencontre avec Samson, modifiant allégrement les faits⁴⁶.

Est également montrée à deux reprises la malle bleue contenant les uniformes qu'utilise Samson : il en sort celui qu'il enfle devant Martha Jane ; dans sa tente, Martha Jane y découvre quatre uniformes – dont un de général – qui sont autant de *déguisements* utilisés par le blanchisseur pour se faire passer pour un soldat et, ainsi, interpréter un rôle, jouer un numéro.

Un sentiment d'échec. Martha Jane sanglote à deux reprises assise au pied d'un arbre : après avoir été frappée, traînée, conduite devant son père par Abraham et, ainsi, humiliée ; après sa fuite, quand Pik vient d'abîmer puis de laisser s'envoler la carte, lorsqu'elle ne trouve pas son chemin – par ailleurs, après la fuite de Samson, c'est endormie contre un arbre qu'elle est retrouvée par les membres du convoi. La répétition du type de lieu (une forêt), de la position

⁴⁶ Elle raconte ainsi : « *Et j'commence à me laver les cheveux dans la rivière. Je frotte, je rince, et je re-frotte. Et là, quand je relève la tête, qu'est ce que je vois ? Un puma ! Je me dis "c'est foutu", quand tout à coup ce coyote de Samson débarque au grand galop en tenue d'apparat. Il est debout, sur son cheval, comme ça ! Il épaule et tire, pam !, entre les deux yeux, qu'il lui a collé la balle. Raide mort, le puma. On en fera un joli manteau pour l'hiver.* » Dans la scène du film où se déroule ce que Martha Jane raconte-là, Samson ne débarque pas au grand galop, il n'est pas debout sur son cheval, mais lorsque Martha Jane le voit, il se tient sur le sol, statique. De la même façon, il n'est pas « *en tenue d'apparat* » mais en chemise blanche, ne tire pas sur le puma mais à côté, l'animal ne mourant pas mais fuyant.

Le bonus du DVD intitulé *Scène version longue* livre une version alternative et légèrement plus longue de cette scène où Martha Jane effectue son numéro face aux trappeurs.

(assise), de l'action (pleurer) comme la présence de la pluie (vue juste après ou pendant qu'elle pleure), établissent une correspondance entre les situations, mais également le ressenti de Martha Jane. La deuxième occurrence revêt ainsi une grande force.

Promenade 5 | De certaines correspondances entre les personnages

Tout au long du film, des correspondances sont établies entre les personnages, permettant de les associer par leurs caractères, leurs agissements, leurs fonctions ou leurs statuts sociaux, ce qui n'exclut pas certaines divergences.

Deux figures de femmes indépendantes : Martha Jane et Madame Moustache

Martha Jane trouve en Madame Moustache une sorte d'équivalent adulte – le langage fleuri excepté – : une femme attentive, pragmatique et déterminée. Le scénario précise que « *C'est une énergique femme de 35 ans* » qui dirige un lieu où, manifestement, ne travaillent que des hommes. Si elle tient tête à Carson et refuse de lui vendre sa mine, il démobilise ses hommes dans son dos. Devant l'étroitesse du boyau dans lequel se trouverait le nouveau filon d'or, elle est prête à renoncer à son exploration, mais Martha Jane insiste pour y aller... et découvre le filon.

Si l'action de Martha Jane est essentielle à la réussite de Madame Moustache, la détermination de cette dernière permet à la jeune fille de mener également à bien son objectif : retrouver Samson. Elle donne à Martha Jane l'impulsion nécessaire pour qu'elle se rende effectivement au camp militaire.

Si Madame Moustache peut symboliquement être vue comme la mère que Martha Jane n'a plus... et Martha Jane comme la fille que la propriétaire de la mine n'a pas, leur relation semble davantage être celle de deux *collaboratrices* : deux femmes qui se complètent et s'épaulent.

Trois figures de pères : Abraham Jacobson, Robert Cannary et Joshua Patterson

Abraham Jacobson, père d'Ethan et Esther, est le chef du convoi et il se comporte comme s'il était le père de toutes et tous au sein de celui-ci. Sûr de lui, il semble ne jamais douter du bien-fondé de ses décisions. Le dossier de presse du film propose cette présentation très juste : « *C'est l'image de l'autorité, du respect des règles et des codes de genres (codes de comportements et codes vestimentaires)* ».

Robert Cannary, père de Martha Jane, Lena et Elijah, paraît être l'exact opposé d'Abraham : manifestement peu sûr de lui pour mener son chariot dans les endroits périlleux comme pour obtenir ce qu'il souhaite de son cheval – celui-ci le blesse –, il apparaît dépassé. D'une certaine manière, sa chance est de se blesser et de devoir laisser sa place à Ethan pour conduire le chariot et à Martha Jane pour quasiment toutes les autres tâches.

Joshua Patterson, père d'Eve, semble être à la croisée des deux pères précédents. Il est bienveillant à l'égard de Robert Cannary et le soutient quand celui-ci abîme son chariot. En revanche, il ne répond plus à ses demandes lorsque Martha Jane est suspectée des vols et arrêtée,

même s'il est l'un des deux hommes partis à sa recherche et celui qui décide de poursuivre les investigations au-delà de deux jours car « *c'est une gamine* ». Ayant aperçu la mule et le contenu de la carriole de Jonas dans la rivière, il annonce aux membres du convoi la mort de Martha Jane.

Trois figures de chefs dont l'autorité est malmenée : Abraham Jacobson, le colonel et Madame Moustache

Abraham Jacobson voit son autorité malmenée et sa position de chef du convoi vaciller avec l'arrivée de Samson qui l'éclipse. Il faut la fuite de ce dernier pour qu'il retrouve une certaine aura.

Le colonel du 3^e régiment de cavalerie est tourné en ridicule par Martha Jane à deux reprises : à Hot Spring où elle expose son intimité au regard des passants en retirant la toile qui entoure les toilettes sur lesquelles il est assis ; dans son camp où, en soufflant dans le clairon, elle sort un son strident qui effraie le cheval du colonel, celui-ci expulsant alors son cavalier.

Madame Moustache voit quasiment tous ses ouvriers partir (à l'exception de Louis, Jonas et Martha Jane), car le dénommé Carson à qui elle a refusé de vendre sa mine est allé leur parler. S'il ne dirige pas un groupe, le shérif est également bien malmené : ridiculisé par Martha Jane et Jonas qu'il ne parvient pas à attraper, volé par l'adolescent qui lui soustrait sa montre, piétiné par le boucher alors qu'il est étalé au sol, assommé par une planche de la maison en construction qui s'écroule...

Trois personnages qui interprètent un rôle : Samson, Jonas et Martha Jane

Samson joue au soldat en revêtant un uniforme qu'il choisit parmi ceux que contient sa malle... alors qu'il est blanchisseur. « *Non... J'suis blanchisseur. J'suis un larbin, quoi. Et je lave... et je frotte... et je repasse pour ces prétentieux. Alors un jour, j'ai passé un de leurs uniformes. Ah, t'imagines pas comme on m'a regardé différemment. J'étais vraiment quelqu'un d'autre. Tu connais ça, toi aussi... avec ton pantalon.* » Samson joue un rôle, mais « *Il est le premier adulte à prendre la fillette au sérieux. Peut-être parce qu'ils ont beaucoup en commun. Comme leur don pour enjoliver la réalité quand ils racontent leurs histoires* »⁴⁷.

Lorsque Martha Jane le sort du mauvais pas dans lequel il se trouve avec l'ours, Jonas dit que l'animal était apprivoisé, qu'il était en plein dressage. La suite du récit montrant que Jonas est prompt à inventer et à mettre en scène des histoires afin de voler ceux qu'il aborde, comme il le fera avec les trois trappeurs. Ici, il paraît d'ores et déjà interpréter un personnage, manifestement afin de voir ce qu'il peut obtenir de ce « *pigeon* » – pour reprendre l'expression qu'il utilise à propos des pionniers – potentiel qu'est la jeune fille.

Martha Jane est vue à plusieurs reprises racontant des histoires : à la petite Vera à qui elle parle de la découverte de sa pierre bleue, aux autres filles du convoi lorsqu'elle mentionne les exploits supposés de son père avec un lasso et aux trappeurs pour qui elle revisite sa rencontre avec un puma. De conteuse, elle devient en quelque sorte actrice en s'habillant finalement en « *vraie fille* » (robe élégante, cheveux peignés, petit chapeau, bottines) afin de se rendre au camp militaire sans être reconnue par le colonel. Croisant ce dernier, elle revêt l'uniforme du clairon

⁴⁷ Cf. *Sur la route de Calamity – exposition numérique autour de la fabrication du film de Rémi Chayé*, Maybe Movies, 2021, 27 p., p. 21 - version pdf.

afin d'être méconnaissable et de lui échapper, mais elle se retrouve contrainte d'interpréter ce rôle et de souffler dans l'instrument.

D'une certaine manière, Martha Jane démasque le faux Samson comme Jonas, les conduit à ne plus jouer, à se mettre à nu et ces personnages apparaissent finalement fragiles et touchants – et elle fait à peu près de même, mais de manière beaucoup plus cinglante, avec le colonel qu'elle expose en partie nu, donc dépouillé du prestige de l'uniforme.

Deux jeunes formant un duo explosif avec Martha Jane : Ethan et Jonas

Si Ethan et Jonas sont assez différents l'un de l'autre, ils ont notamment pour point commun d'aimer se mettre en avant et de former chacun un duo explosif avec Martha Jane : Ethan dans la première et la troisième parties du film ; Jonas dans la deuxième et la troisième.

Le duo que Martha Jane compose avec Ethan charrie quelques éléments comiques, voire burlesques (les chutes du garçon dont elle est à l'origine), mais cette dimension semble être au cœur du duo qu'elle forme avec Jonas, dès leur rencontre, leurs disputes et bagarres ayant clairement un aspect burlesque.

Et si Martha Jane embrasse sur la bouche Jonas, elle s'approche d'Ethan pour faire de même... et il tombe alors de cheval !

PETITE BIBLIOGRAPHIE

DVD :

- *Calamity, une enfance de Martha Jane Cannary*, de Rémi Chayé (2020), Universal Pictures Vidéo, couleur, format image 16/9, format son Dolby Digital 5.1.

Bonus : *5 femmes pour Calamity, La Genèse de Calamity, La Couleur de Calamity, Les Voix de Calamity, Scène version longue* (l'histoire racontée par Martha aux trappeurs), *La Musique de Calamity, Work in progress – Les étapes de la fabrication, Bande annonce*.

- [Tout en haut du monde](#), de Rémi Chayé (2015), Diaphana, couleur, format son français 2.0 et 5.1, audiodescription pour aveugles et malvoyants.

Le film :

Matériel du distributeur :

* un livret pédagogique, 10 p., version pdf,

- Site de Gebeka Films, distributeur du film : <https://www.gebekafilms.com>

* un carnet spectateur, 9 p., version pdf,

Page consacrée au film : <https://www.gebekafilms.com/fiches-films/calamity>

* une fiche activités minute, 2 p., version pdf,

* deux affiches,

Possibilité d'y télécharger :

* des visuels.

* le dossier de presse, 20 p., version pdf,

Exposition numérique :

- *Sur la route de Calamity - exposition numérique autour de la fabrication du film de Rémi Chayé*, Maybe movies, 2021, 27 p., version pdf.

Exposition accessible sur le site de L'Archipel des lucioles.

Livres :

- Caroline Vié, Carine Baudet, *Art of Calamity*, éditions Granovsky, 2020, 221 p.

L'artbook du film.

- Gwénaëlle Boulet, *Calamity*, Bayard éditions, coll. Bd kids, 2021, 112 p.

Adaptation du film en bande dessinée à partir des images du film.

- Christophe Lambert, *Calamity, une enfance de Martha Jane Cannary*, Bayard éditions, coll. Bayard jeunesse, 2020, 208 p.

Adaptation du film en roman.

Sites Internet :

- 4 extraits de la bande originale du film et des éléments à propos de sa conception (dont un making of) : <http://22dmusic.com/playlist/Calamity/fr/>

- Site de Florencia Di Concilio, compositrice de la musique du film : www.florenciadiconcilio.com

Quiz numérique :

- Quiz jeune public : « Où sont les filles ? Vive les héroïnes ! »

Présentation sur le site de l'AFCAE : « *Autour de la sortie du film Calamity de Rémi Chayé, et en prolongement de la conférence proposée dans le cadre des 23e Rencontres nationales art et essai jeune public, l'AFCAE met à disposition un quiz sur la place et la représentation des personnages féminins dans le cinéma jeune public. Conçu par Raphaëlle de Cacqueray, il propose une approche ludo-pédagogique de la question avec des photogrammes, des extraits sonores et vidéos sur plusieurs thématiques.* »⁴⁸

Lien de téléchargement :

https://drive.google.com/drive/folders/1RsjCjU_6ZJBRV2YPJozkfj6i3F-_KrcK

Martha Jane Cannary / Calamity Jane :

Il existe de nombreux livres sur Calamity Jane ou inspirés par son existence supposée, mais la plupart paraissent choisir la légende et sa dimension pittoresque plutôt que l'exactitude des faits historiques.

- *Calamity Jane, lettres à sa fille*, traduction de Grégory Monro, éditions Rivages, coll. Rivages Poche, 2014, 128 p.

Faux recueil épistolaire.

⁴⁸ <https://www.art-et-essai.org/963385/quiz-jeune-public>

Bande dessinées :

- Adeline Avril, *Calamity Jane*, Delcourt, 2021 et 2023, 2 tomes, 46 p. chaque.
- Sylvie Fontaine, *Calamity*, BFB éditions, 2005, 80 p.
- Thierry Gloris, Jacques Lamontagne, *Wild West tome 1 : Calamity Jane*, 2020, 54 p.
- René Goscinny, Morris, *Lucky Luke, tome 30 : Calamity Jane*, Dupuis, 1967, 44 p.
- Christian Perrissin, Matthieu Blanchin, *Martha Jane Cannary, Futuropolis*, 2008, 2009 et 2012, 3 tomes, *Martha Jane Cannary - Intégrale*, Futuropolis, 2015, 346 p.

Podcast :

- « Mais qui était Calamity Jane ? », *L'heure des rêveurs*, de Zoé Varier, France Inter, émission du 7 février 2014.

Lien : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-heure-des-reveurs/mais-qui-etait-calamity-jane-6102981>

Films :

- *Convoi de femmes (Westward the Women)*, 1951, 1h58), de William A. Wellman.

Film magnifique - mais un peu dur - sur un groupe de femmes qui traverse les États-Unis pour s'installer en Californie.

- *La Maison démontable (One Week)*, 1920, 0h25), de Edward F. Cline et Buster Keaton.

L'un des classiques de Buster Keaton, célèbre pour l'effondrement d'une façade sur le personnage principal qui s'en sort indemne, scène citée lors de la course poursuite dans Hot Spring.

Cinéma, analyse et histoire

- Marie-Thérèse Journot, *Le Vocabulaire du cinéma*, Nathan, 2002, Nathan Université, coll. 128, n°271, 128 p.
- Vincent Pinel, *Vocabulaire technique du cinéma*, Nathan, 1996, coll. Nathan Université, 476 p.

Le western :

- Raymond Bellour (dir.), *Le Western*, Christian Bourgois, 1966, coll. 10/18, Gallimard, 1993, coll. Tel, 412 p.
- Jean-Louis Leutrat, *Le Western, quand la légende devient réalité*, Gallimard, 1995, coll. Découvertes Gallimard, n°258, 160 p.
- Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Western(s)*, Klincksieck, 2007, coll. 50 questions, 208 p.
- Jean-Louis Leutrat, Suzanne Liandrat-Guigues, *Splendeur du western*, Pertuis, Rouge profond, 2007, coll. Raccords, 240 p.

Le cinéma burlesque :

- Vincent Amiel, *Le Corps au cinéma - Keaton, Bresson, Cassavetes*, Presses universitaires de France, 1998, coll. Perspectives critiques, 130 p.
- Petr Král, *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Stock, 1984, 342 p.
- Petr Král, *Les Burlesques ou Parade des somnambules*, Stock, 1986, 360 p.
- François Mars, *Le Gag*, Cerf, 1964.
- Mack Sennett, *King of Comedy*, propos recueillis par Cameron Shipp, Doubleday and Company, 1954, Mercury House, 1990, traduction française : *Le Roi du comique*, traduit par Jean-Luc Bordron, Seuil, 1994, coll. Point Virgule, n°139, 336 p.
- Jean-Philippe Tessé, *Le Burlesque*, Cahiers du cinéma/Scérén-Cndp, 2007, coll. Les petits cahiers, 96 p.

Remerciements :

Nous tenons à remercier grandement et chaleureusement Rémi Chayé et Louis Suter (Maybe Movies) pour leur disponibilité, leur aide, leur enthousiasme et les documents qu'ils ont eu la gentillesse de nous fournir, acceptant que nous reproduisions certains d'entre eux.

Merci également à Yves Bouveret qui nous a permis d'entrer en contact avec Rémi Chayé.

NOTES SUR L'AUTRICE

Boris Henry est docteur en « Lettres et Arts » depuis 2003. Il a centré ses recherches sur la question du corps dans l'œuvre du cinéaste Tod Browning et est l'auteur d'un livre consacré au film *Freaks* (*Freaks. De la nouvelle au film, Rouge profond*, 2009). Depuis 2008, il est chargé de cours en histoire du cinéma et en analyse filmique (Aix Marseille Université, Universités du Temps Libre de Marseille, Toulon et Bandol). Rédacteur d'une cinquantaine de fiches et de livrets pédagogiques, formateur et intervenant pédagogique pour des dispositifs scolaires (École et cinéma, Collège au cinéma, Lycéens et apprentis au cinéma) comme pour des bibliothécaires, il anime également des ateliers d'initiation à l'analyse des images.

Il a publié des articles sur Tod Browning, Henri-Georges Clouzot, René Allio, Claude Chabrol, Maurice Pialat, Philippe Faucon, Milos Forman, Abbas Kiarostami, Isao Takahata, Michel Ocelot, Bong Joon-ho, Guillermo del Toro, Christopher Nolan, Paul Thomas Anderson, Ghassan Salhab, notamment dans les revues *Éclipses*, *Cahiers de Champs visuels*, *CinémAction*, *Double Jeu*, *L'Avant-scène cinéma*, *Simulacres*, *Admiranda/Restricted*, *Exploding*, *La gazette des scénaristes*. Par ailleurs, il écrit depuis 1991 des chroniques sur la bande dessinée et anime des rencontres sur ce domaine et sur le cinéma.