

Les aventuriers

Un programme de courts métrages.



Sommaire

Génériques, résumés	2
Autour des films	4
Le point de vue de Bartłomiej Woznica :	
<i>Chemin de traverses</i>	13
Déroulants	22
Analyse de séquence	34
Images-ricochets	42
Promenades pédagogiques.....	43
Éléments de bibliographie	46
Les enfants de cinéma	48

Ce Cahier de notes sur... *Les Aventuriers* a été réalisé
par Bartłomiej Woznica.

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

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

Génériques et résumés

Le Moine et le Poisson

Michaël Dudok De Wit, 1994.

France, 6'24, couleurs, animation, aquarelle et encre de Chine. 1.33

Programme « Artistes en résidence »

Conception et réalisation : Michaël Dudok De Wit / **Musique :** Serge Besset, d'après *La Follia* de Corelli / **Musiciens :** Nora Cismondi, Maëva Bouachrine, Frank Leewenberg, Henri Paul Beaujard, Serge Besset / **Mixage :** Jean-Claude Millet / **Animation :** Michaël Dudok de Wit, Guy Delisle / **Assistance :** Anatole Huynh Van Phuong, Maxime Martin, Gaël Brisou / **Décor :** Michaël Dudok de Wit / **Recherche couleurs :** Maryse Tuzi / **Couleurs :** Véro Follid, Myriam Gras, Carol Guenault, Frédérique Guichard, Frédérique Lecront, Crapette Liétar / **Caméra :** Patrick Tallaron, Christophe Bernard / **Montage :** Hervé Guichard / **Production :** Folimage-Valence-Production, Jacques-Rémy Girerd, Patrick Eveno.



Dans un monastère cistercien isolé du monde et des hommes, un moine voit sa retraite dérangée par l'apparition d'un petit poisson. Cette rencontre va bouleverser le cours de sa

vie : à travers la prise en chasse de l'animal, c'est le monde dans son immensité qui va s'ouvrir à lui.

Rentrée des classes

Jacques Rozier, 1955.

France, 22'43, noir et blanc, 1.33.

Réalisation : Jacques Rozier / **Scénario :** Michèle O'Glor, Jacques Rozier / **Image :** René Mathelin / **Musique :** Darius

Milaud, Mozart, Corelli, Ibert, Harsanyi / **Son :** Jean Duguet, Jean Pouleau / **Montage :** Michèle David, Raymonde Nevers / **Interprétation :** René Boglio, Jean Rémy, Marius Sumian, Nicole Foudrain, André Vincent, Pierre Giraud / **Production :** Pierre Neurisse, du Groupe des Trente – Dovidis-Film

Dans un petit village de Provence, c'est la rentrée des classes. René, qui n'a pas fait ses devoirs de vacances, jette son cartable à la rivière. Mais arrivé devant l'école, il rebrousse chemin et prend finalement celui de la forêt. Entouré par la présence de la nature, il s'offre quelques heures d'école buissonnière inondées de lumière



avant de retrouver par hasard son cartable. Après avoir capturé un petit serpent et avoir profité des bienfaits de la nature, René se décide à retourner à l'école. Réprimandé par son instituteur, il lâche dans la salle de classe le serpent qui sème un vent de panique. Tous les élèves s'enfuient en courant et René est bientôt pris en chasse dans les rues du village par ses camarades. Il leur échappe et s'en retourne à la rivière pour relâcher le serpent, au milieu du courant.



Le Hérisson dans le brouillard

Youri Norstein, 1975.

URSS, 9'54, couleurs, papier découpé, 1.33.

Réalisation et animation : Youri Norstein / **Direction artistique :** Franceska Yarbousova / **Scénario :** Sergueï Kozlov / **Image :** Alexander Joukoski / **Musique :** Mikhail Meyerovich / **Son :** Boris Filtchikov / **Voix :** Aleksei



Batalov, Maria Vinogradova,
Viatcheslav Nevinny.

Tous les soirs, le hérisson apporte de la confiture de framboise à son ami l'ourson pour compter avec lui les étoiles dans le ciel. Mais ce soir, le brouillard s'est levé et la forêt en est toute transformée. Au milieu de la brume, le hérisson découvre un majestueux

cheval blanc. Continuant sa route, il finit par se perdre et, terrifié, se trouve confronté à d'autres présences mystérieuses et inquiétantes. Ce n'est qu'aidé par les créatures de la forêt qu'il retrouve la maison de son ami. Mais à la joie des retrouvailles se mêle chez le hérisson une étrange mélancolie. Celle de savoir le cheval seul, là-bas, perdu dans le brouillard.

La Première Nuit

Georges Franju, 1958.

France, 18'30, noir et blanc, 1.33.

Grand prix international Mannheim 1958.

Réalisation : Georges Franju / **Scénario :** Marianne Oswald, Remo Forlani / **Adaptation :** Georges Franju / **Image :** Eugen Shuftan / **Musique :** Georges Delerue / **Montage :** Henri Colpi, Jasmine Chasney / **Interprétation :** Pierre Devis, Lisbeth Persson / **Production :** René Pacaud, Michel Mitrani – Argos films.

À la sortie de l'école, un jeune garçon échappe à la surveillance de son chauffeur pour suivre dans le métro parisien une jeune fille aux cheveux blonds. Un monde entièrement nouveau s'ouvre alors à lui. Il y observe les passants, en explore les couloirs et, seul dans un métro bientôt désert, finit par s'endormir sur un escalator. Dans une étrange



atmosphère, il se réveille et s'avance sur un quai vide où passe soudain une rame de métro. À l'intérieur, telle une apparition, la jeune fille blonde. Il veut la rejoindre mais ne

peut pas. Il décide alors de monter dans une autre rame, qui rattrape bientôt la première. Arrivés au même niveau, les deux enfants échangent un long regard au travers des vitres, avant que les deux métros, prenant des voies différentes, ne les séparent. Comme au sortir d'un rêve, on retrouve l'enfant endormi sur l'escalator qui se remet en marche. C'est le matin, les portes du métro ouvrent à nouveau. Les premiers travailleurs s'y engouffrent. Le jeune garçon quitte les lieux, et s'éloigne dans un parc pris dans les brumes de l'aube.

Le Jardin

Marie Paccou, 2002.

France, 6'00, couleur, peinture sur verre, 1.33.

Conception, réalisation et animation : Marie Paccou / **Musique :** Mathieu Aschehoug / **Montage :** Fabrice Gerardi / **Ingénieur du son :** Serge Zelikson / **Bruitage :** Éric Grattapain / **Mixage :** Emmanuel Croset / **Production :** Dora Benousilio – Les films de l'Arlequin.



Au cœur de l'été, dans un jardin verdoyant, un couple attend qu'un poisson, poussant sur un arbre, mûrisse. L'attente est longue mais enfin

le poisson est bien rouge et la jeune femme peut le cueillir. C'est alors qu'une violente pluie d'orage s'abat sur le jardin. La jeune femme trouve refuge sous les arbres. Son compagnon, quant à lui, est ravi. Il s'avance sous l'eau, esquisse quelques pas de danse et entraîne bientôt son amie dans une folle ronde qui fera bientôt briller le soleil et la joie.

Autour des films

Le Moine et le Poisson

Entretien avec Michaël Dudok de Wit

Vingt ans après Le Moine et le Poisson, vous réalisez actuellement The Red Turtle, votre premier long métrage en partenariat avec le studio Ghibli. Entre les deux, on ne connaît de vous, pour ce qui est du cinéma dans tous les cas, que deux autres courts métrages, Father and Daughter et The Aroma of Tea. Ce peu de parole de votre part renvoie au peu de mots de vos films ainsi qu'à l'épure de votre cinéma. On pourrait évoquer à son propos l'art de l'estampe japonaise, le Ukiyo-e, les « images du monde flottant ». Vous êtes un peu japonais ?

J'aime beaucoup la simplicité sensible et consciente dans l'art traditionnel du Japon et de la Chine. Par exemple des artistes comme Sengai Gibon et Hakuin Ekaku qui étaient des moines bouddhistes. Leur art est une grande inspiration pour moi parce que ces artistes expriment leur créativité avec beaucoup de maturité et en même temps avec une grande fraîcheur et spontanéité. En plus, dans l'art de l'Extrême-Orient il y a souvent une sensibilité pour la qualité de la ligne au pinceau, pour les ambiances simples et uniques, comme dans les haïkus, et pour le vide visuel, et cela me touche.

Vous ne travaillez qu'en plan large, avec des visages faits de très peu de traits, comme pour tenir à distance l'émotion. On a l'impres-

sion qu'il y a chez vous comme une certaine distance à respecter avec vos personnages, au-delà de laquelle on passerait peut-être une limite impudique ?

Je ne crois pas vraiment que toutes les émotions soient tenues à distance. C'est vrai que les émotions très explicites, souvent exprimées par les visages et les mains, ne sont pas beaucoup utilisées dans mes films. Dans la prise de vue réelle, un gros plan qui montre un visage humain de près est puissant, car les visages communiquent naturellement beaucoup de messages subtils auxquels nous sommes très sensibles. Par contre, dans l'animation, les visages sont simplifiés et le nombre de messages subtils est réduit. Le spectateur voit de grandes surfaces plates et le résultat n'est souvent que fonctionnel, mais pas assez fin ou riche. Dans *Le Moine et le Poisson*, un gros plan de la tête du moine ne serait graphiquement pas assez intéressant ; le moine n'a pas de bouche, par exemple. Le gros plan est évidemment un outil commun dans le langage cinématographique mais un réalisateur n'est pas nécessairement obligé de l'utiliser. Il y a un tel choix dans la boîte à outils !

Le plan large, c'est aussi la tension entre le personnage et son environnement, l'homme et le monde, on a l'impression que c'est ce lien que vous cherchez à explorer avant tout, plus que les liens sociaux par exemple. Est-ce quelque chose pour vous de central quant à votre écriture, renvoyant peut-être à quelque chose de primitif

quant au cinématographe Lumière : la saisie de l'homme dans son milieu ?

Oui, la relation entre les personnages et leur environnement est assez importante dans mes films. Je trouve cette relation fascinante, du point de vue narratif, émotionnel et graphique. Par exemple, un personnage qui est dessiné tout petit dans un grand décor, et qui se déplace d'un côté de l'écran à l'autre : c'est tout simple et je trouve cela beau. Je place souvent mes personnages dans un environnement naturel, car j'ai toujours vécu une relation heureuse avec la nature.

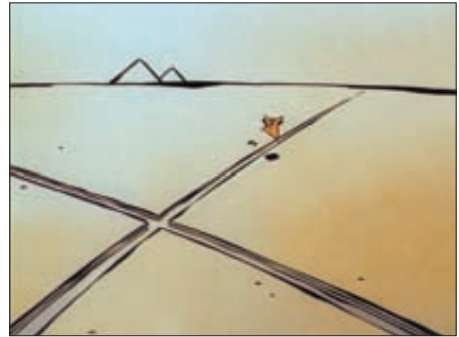
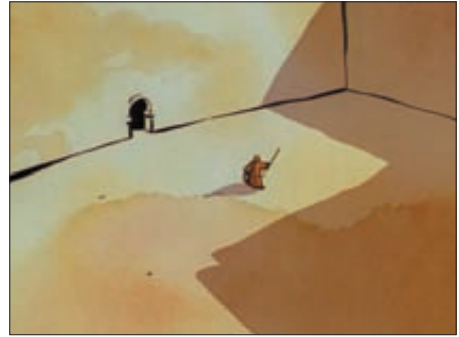
Dans Le Moine et le Poisson, l'environnement se fait par ailleurs plus abstrait à mesure que l'on avance dans le film. Pourquoi cela ?

Plutôt qu'utiliser le mot abstrait, je dirais que l'environnement devient plus inhabituel et symbolique. J'ai choisi ces paysages pour mieux raconter l'histoire. Ce sont des images intemporelles que j'ai senties intuitivement. Je me rappelle le moment où j'ai inclus ces symboles dans l'histoire – il n'y avait aucune hésitation mais c'est tout ce que j'arrive à dire là-dessus.

Le Moine et le Poisson est tout entier habité par le rythme de La Folia. Comment avez-vous travaillé avec la musique ? On suppose que le morceau était là au début et que le film s'est fait ensuite, mais est-ce bien le cas ? Le choix de ce thème n'est par ailleurs pas sans lien avec le sujet même du film. Pourriez-vous nous en dire un peu plus à ce sujet ?

La musique, composé par Serge Besset et inspirée par La Folia, était présente dès le début, en effet, donc j'ai pu analyser les accents dans la musique pour ensuite les traduire visuellement dans l'animation. *La Folia* est une série de variations sur un thème musical et une grande partie de l'histoire est également une série de variations sur un thème, un thème narratif. La grande variation d'émotions dans la composition était essentielle pour l'histoire. À part cela, j'ai choisi d'utiliser *La Folia* car c'est une mélodie d'une beauté exceptionnelle.

La rencontre avec le poisson, c'est le monde qui vient taper à notre fenêtre, c'est le désir, la vie qui excède toujours le cadre de



nos petites vies, qui nous emmène ailleurs. Ça peut tout aussi bien être l'artiste « hanté » par son œuvre à venir. C'est une histoire dont nous faisons tous l'expérience et ce à chaque nouvelle rencontre pour peu qu'on y soit ouvert. Pourtant le fait d'avoir choisi pour personnage un moine donne une autre dimension à ce mouvement. Pourquoi ce choix ?

J'aime la simplicité d'un moine dans cette histoire. On comprend qu'il n'a pas de famille, pas de carrière complexe, pas beaucoup de possessions... ça correspond bien avec la pureté de l'obsession qu'il a pour le poisson. Graphiquement, il est simple aussi : un petit triangle. *Le Moine et le Poisson* traite par ailleurs d'une expérience spirituelle. Pour moi, la spiritualité est tellement vaste qu'aucun langage ne parvient à la décrire. Par contre, nous pouvons créer des mots et des symboles qui sont des signes, qui pointent dans la direction du spirituel.

Un symbole classique est l'union et c'est le thème du film *Le Moine et le Poisson* : la séparation suivie par l'union. Toute

l'histoire de *Le Moine et le Poisson* décrit la séparation sous différents aspects, pour ensuite mettre en valeur une union à la fin. Dans l'animation, je n'ai pas littéralement dessiné une fusion entre les deux personnages, simplement parce que graphiquement ça ne me paraissait pas très élégant, mais je l'aurais fait sinon.

Un autre symbole est le désir profond, le désir pur qui semble être à la racine de tous les autres désirs. C'est un désir qui est à la fois très beau et très douloureux. J'ai consciemment connu ce désir pendant beaucoup d'années et je l'ai utilisé dans l'histoire du film : le moine désire le poisson plus que toute autre chose – le poisson tire vers lui toute son attention. La spiritualité est souvent considérée comme un sujet pour adultes, mais si des jeunes voient le film, et s'il y en a parmi eux qui ressentent ce côté spirituel du film, sans même le réaliser probablement et sans vouloir en parler, je trouverais cela très beau.

La minutie du travail de l'animateur renvoie un peu à l'attention de votre petit moine, piquée sans crier gare, une attention à un petit détail mais qui va lui ouvrir tout un monde. C'est un peu aussi l'attention du spectateur pour qui la découverte d'un film peut, peut-être, rouvrir les chemins du monde. Il y a ainsi un passage de relais mystérieux autour de l'attention portée, entre vous, votre personnage et votre spectateur. Comment envisagez-vous cela ?

Ultimement, toute communication est mystérieuse, je trouve. Par exemple, un simple regard dans les yeux de quelqu'un est merveilleusement mystérieux. Selon mon expérience, le mystère le plus fin et le plus grand est l'observation pure, l'observation libérée du désir de définir ce qui est observé. Quand nous témoignons simplement de ce qui se passe, en suspendant temporairement le désir de définir, et donc aussi le désir de comparer, d'interpréter et de juger, tout devient un mystère extraordinaire. Je sais que cela peut paraître léger. Je crois que beaucoup vivent ce mystère, cette observation pure. Entre autres quand ils sont en train de créer.

Rentrée des classes

Le Groupe des Trente

S'il n'y a pas grand sens à envisager une histoire de l'esthétique du court métrage en tant que telle, la diffusion de ce format a malgré tout un historique jalonné par quelques tournants importants. L'un de ceux-ci est sans conteste, en 1953, la constitution en France du fameux *Groupe des Trente* auquel le producteur de *Rentrée des classes*, Pierre Neurisse, a appartenu.

On entend parfois des spectateurs nostalgiques d'un temps où il était possible de découvrir des courts métrages en salle tout au long de l'année. Peu savent que cet usage fut institué en France en 1940 par le régime de Vichy. Un mois après la publication de plusieurs ordonnances allemandes interdisant la diffusion des œuvres anglo-saxonnes et américaines, de celles interprétées par des Juifs puis de tous les films sortis en France avant le 1^{er} octobre 1937, Vichy interdit en effet la pratique du double programme (la projection consécutive de deux longs métrages) qui était alors la règle. Ce décret créa par ailleurs une place officielle pour l'exploitation des courts métrages en salle, en déclarant obligatoire la diffusion d'un court métrage avant chaque long et en rémunérant ceux-ci à hauteur de 3 % de la recette de la séance.

Beaucoup de producteurs ne virent malheureusement dans cette réforme de l'exploitation qu'une manière d'engranger automatiquement les 3 % susmentionnés. Les spectateurs ne choisissant pas le court métrage qu'ils allaient voir en payant leur place de cinéma, pourquoi en effet se préoccuper de la qualité des films produits ? Cette place pour la diffusion du court métrage permit cependant à nombre de réalisateurs d'initier un véritable geste de cinéma et c'est à l'école du court que la plupart des réalisateurs qui allaient compter dans les années 50 et 60, Rouch, Demy, Rozier, Franju, Resnais, Marker et les producteurs qui les accompagnaient, firent leurs classes. Convaincus du caractère contreproductif de l'octroi automati-



le plus souvent le rôle de ferment, remplissent une fonction de renouvellement, apportent un sang nouveau. C'est le rôle que le court métrage n'a cessé de jouer. Sa mort serait finalement celle du cinéma, car un art qui ne bouge pas est un art qui meurt. »

Comme on peut le constater sur le premier carton de *Rentrée des classes* où Pierre Neurrisse note son appartenance au Groupe des Trente, les courts métrages de l'époque portent en eux-mêmes la trace de ces revendications.

S'il ne parvint à faire reculer le gouvernement, le Groupe des Trente n'en représente pas moins le premier rassemblement de professionnels du cinéma à tenter d'œuvrer pour faire exister en salle le cinéma dans toute sa diversité. Héritière de cette histoire, l'Agence du court métrage anime de nos jours un réseau de plus de 300 salles, le RADi – réseau alternatif de diffusion – qui propose chaque semaine aux spectateurs un court métrage en première partie d'un long.

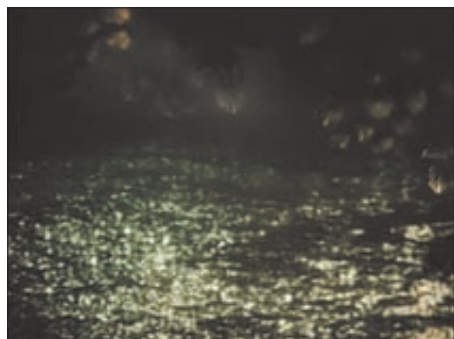
Le Hérisson dans le brouillard

Cinéma d'animation et prise de vue réelle

Les technologies numériques nous ont habitués depuis quelques années aux images hybrides dans lesquelles on ne sait plus distinguer le vrai du faux, un acteur en chair et en os d'un décor de synthèse. À partir des années 1920 pourtant, le cinéma commença allégrement à mélanger la prise de vue réelle avec le travail d'animation image par image. On pense notamment à la série des *Koko le clown* des frères Fleisher ou à celle des *Alice Comedies* de Walt Disney à partir de 1923. Ces films mettent souvent en scène l'animateur aux prises avec ses créations. Koko sort d'un encrier, Alice entre au pays des merveilles après avoir visité un atelier d'animation de cartoon. C'est aussi le sujet de *The Reluctant Dragon* (Hamilton Luske et Alfred Werker – USA, 1941) qui invite à une visite quelque peu fantaisiste des studios Disney.

que des 3 % aux producteurs, ces cinéastes tenants d'une certaine exigence militèrent pour la mise en place d'un système de financement basé sur la qualité des œuvres. Leur point de vue fut bientôt entendu puisque le CNC accéda à leur demande en août 1953. Mais deux semaines après l'annonce de cette réforme, un décret-loi supprimant l'obligation de projeter un court métrage lors de chaque séance fut publié.

Il déclencha aussitôt un front de résistance et la constitution du Groupe des Trente, en référence aux trente premiers signataires. Bientôt constitué de plus d'une centaine de professionnels, ce groupe réclama une abrogation de la loi qui pour eux signait l'arrêt de mort du court métrage. Dans sa première déclaration, le manifeste du 20 décembre 1953, il formalisa ce qui devint bientôt une des pierres d'angle de la pensée du court métrage : « À côté du roman ou des œuvres les plus vastes existent le poème, la nouvelle ou l'essai, qui jouent



Ce mélange des techniques repose essentiellement sur le désir d'un certain cinéma de transcender les limites du monde, de réenchanter avec un brin de folie une réalité soumise aux lois de la pesanteur en posant le cinéma d'animation en contrepoint, comme le lieu de tous les possibles.

On ne s'étonnera donc pas de constater que l'essentiel des productions s'emparant de cette technique soient des comédies musicales qui reprennent souvent cette même trame. Pour les seules productions Disney, on peut citer *La Mélodie du Sud* (Harve Foster et Wilfred Jackson – USA, 1946), *Mary Poppins* (Robert Stevenson – USA, 1964), *L'Apprentie sorcière* (Robert Stevenson – USA, 1971) ou bien encore *Peter et Elliott le dragon* (Don Chaffey – USA, 1977).

Mais cette hybridation peut aussi être utilisée dans une perspective inverse. Ce peut être pour brouiller les niveaux de réalité et créer un trouble quant à l'appréhension du monde,

comme dans le cinéma de Jan Svankmajer par exemple (*Alice* – Tchécoslovaquie, 1988). Ce peut être aussi pour lester un univers graphique du poids de la réalité, pour lui donner plus d'épaisseur ou, plus directement, pour faire du surgissement du réel l'enjeu même du film. Il est très intéressant à ce sujet de constater l'essor du documentaire d'animation, popularisé avec *Valse avec Bashir* (Ari Folman – Israël, France, Allemagne, 2008), mais qui existe dans le champ du court métrage depuis de nombreuses années (voir le travail de Sébastien Laudenbach ou celui de Jonas Odell). C'est paradoxalement la souplesse de travail offerte par les technologies numériques, celles qu'on dit aussi virtuelles, qui a permis ce retour en force du réel au sein du cinéma d'animation.

Si *Le Hérisson dans le brouillard* est précisément le parcours d'un personnage qui va être brutalement confronté au surgissement du monde, de ses beautés et de ses mystères, cela passe aussi par le fait qu'au détour d'un plan Youri Norstein met en regard la poésie de ses dessins et les images réelles des reflets de la lumière dans l'eau trouble d'une rivière.

La Première Nuit

Le passage du documentaire à la fiction : la perte de la spécificité du court métrage

Le cinéma, on le sait, est né court. Les bandes proposées par les frères Lumière, longues de dix-sept mètres, n'excédaient pas la minute. Les films ne commencèrent véritablement à s'allonger qu'à partir des années 1910 par l'intégration progressive de la narration, venue du théâtre et du roman, et par l'invention d'un langage spécifique permettant la pleine participation émotionnelle des spectateurs aux histoires qui leur étaient contées. Et c'est à partir des années 40 que se dessina une ligne de partage très claire : aux longs métrages le soin de raconter des histoires, aux courts métrages celui d'amuser les enfants (les films d'animation) ou celui d'instruire (les films documentaires).

À partir de la période vichyste en effet, le court métrage n'est plus qu'exclusivement documentaire. Film d'art, film scientifique, film touristique, le court métrage assure la diffusion d'une idéologie nationaliste et profite d'une politique du patrimoine balbutiante et de la volonté des entreprises à faire de la publicité sous prétexte de pédagogie.

C'est ce que le public va appeler le *docucu*, dénomination qui éveille surtout chez les spectateurs de l'époque le souvenir des techniques de contournement mises en place pour éviter d'avoir à le subir et pour arriver juste avant le début du long métrage. La production du court métrage de cette époque était, il est vrai, assurée par de petits faiseurs moins soucieux du cinéma que de faire des films à moindre frais. Les années 50 vont pourtant voir l'émergence de personnalités qui profiteront du cadre des films de commande pour développer un véritable regard de cinéaste. Georges Franju est de ceux-là. Et quand il réalise *En passant par la Lorraine* (1950) ou *Hôtel des Invalides* (1951) pour Forces et Voix de France, *Les poussières* (1954) pour l'Institut national de recherche et de sécurité, c'est moins de court métrage documentaire qu'il s'agit que de cinéma tout court. La commande lui fournit simplement un cadre au sein duquel il va pouvoir mettre en tension son propre regard, sa propre esthétique.

Ce n'est qu'à partir de la fin des années 50 que cet état de fait va évoluer.

La première raison en est l'arrivée de la télévision dans les foyers français qui va en effet mettre en crise l'équilibre de l'exploitation cinématographique. Tout l'espace de diffusion non dévolu au long métrage va peu à peu disparaître pour laisser la place à la publicité. Tourner des fictions de long métrage va donc devenir un véritable enjeu professionnel pour les réalisateurs (à titre d'exemple, *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais, autre grand spécialiste du film de commande, n'était au départ qu'un court métrage).

La seconde est liée à l'émergence, pour la première fois de l'histoire, d'une génération de cinéastes ayant pour référence artistique, non plus la peinture ou la littérature, mais le cinéma. C'est la Nouvelle Vague. Elle va profiter de l'apparition



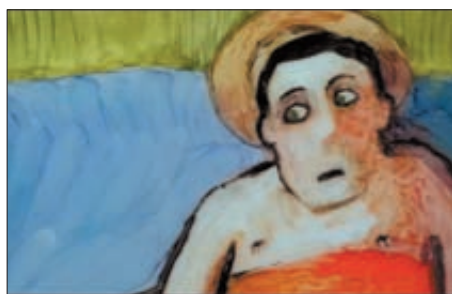
de nouvelles caméras, systèmes d'enregistrement sonore et pellicules pour s'appropriier un terrain jusqu'alors quasiment interdit au court métrage, celui de la fiction. Elle bouleverse les lois du court avant de révolutionner celles du long. *La Première Nuit* et *Rentrée des classes* participent de ce mouvement. *La Première Nuit* est ainsi le premier film de fiction de Georges Franju et il est intéressant de noter qu'il intègre précisément dans sa dramaturgie le glissement progressif du documentaire vers la fiction.

Le court métrage va alors perdre peu à peu sa spécificité esthétique pour ne devenir souvent qu'un simple tremplin vers le long métrage. Lorgnant ainsi fréquemment vers la carte de visite destinée à convaincre de futurs producteurs, ce format reste malgré tout un espace qui, protégé des contraintes économiques de l'industrie cinématographique, permet une liberté propice à l'expérimentation et à l'invention.

Le Jardin

Entretien avec Marie Paccou

Vos films traitent toujours de l'intime et on sent dans Le Jardin un lien avec l'autobiographique, le générique de fin vient d'ailleurs nous en donner la confirmation. Qu'est-ce qui déclenche chez vous le désir du film, le désir de transformer quelque chose de vécu en images et en sons ?



En réalité, après *Le Jardin*, j'ai écrit un projet qui n'a pas trouvé ses financements, il s'intitulait *Comment les petits poussent*. J'ai été vraiment démoralisée par ce retour négatif, d'autant que pendant ce temps *Le Jardin* n'avait pas trouvé tout de suite son public... en partie, c'est mon hypothèse, parce que je ne pouvais que très rarement, avec deux jeunes enfants (mon fils aîné est né après l'écriture du *Jardin*, ma fille aînée juste après sa réalisation), accompagner mon film en festivals. Je me suis rendue compte qu'il me serait difficile de mener de front une vie de réalisatrice et une vie de mère. Ce constat a été cruel, naïvement je ne m'y attendais pas. Ensuite, je n'ai plus rien écrit, pendant sept ans. De *Comment les petits poussent* j'ai tiré la conclusion que j'étais peut-être allée au bout de cette veine intimiste ou autobiographique dont vous parlez. Et peut-être aussi, je le crois, le fait même d'avoir des enfants a-t-il transformé mon regard. Toujours est-il que quand l'envie de refaire un film personnel est revenue, sept ans plus tard, il a pris la forme d'un documentaire, animé bien sûr.

Quel lien faites-vous entre votre vie personnelle et votre vie de cinéaste ?

Pour mes quatre premiers films, j'ai cherché la question qui m'occupait le plus parce qu'insolvable, et faute de lui trouver une réponse claire, j'ai cherché à lui donner une réponse riche, complexe : un film. Par exemple, je me souviens très bien que pour *Moi, l'autre* (2000) la question était : *comment devenir adulte ?* Vous dites que ces films sont autobiographiques, mais souvent, seul le point de départ, le début du film, est autobiographique. La chute est plus de l'ordre de la projection. Quelque temps après, ils paraissent prophétiques. C'est peut-être une illusion d'optique.

Même si on traite d'intime, on passe chez vous par le biais du conte, de l'allégorie. Pourquoi cela ?

Par pudeur, par politesse, pour laisser une place au spectateur. Parce que, dans la vie, je suis gênée par les débâcles, l'exhibitionnisme.

Une volonté de décoller du réel que redouble d'ailleurs le fait de traiter cela par le biais de l'animation et non par la prise de vue réelle ?

La prise de vue réelle n'est pas une option pour moi, ce n'est pas mon métier.

*Pouvez-vous revenir sur la technique utilisée pour réaliser *Le Jardin* ? C'est une technique un peu particulière qui ne permet pas vraiment de repentir ? On commence et on va jusqu'au bout, un peu comme le fil d'une grossesse*

J'ai toujours été très admirative de *La Rue* de Caroline Leaf (1976), qui est réalisé en peinture animée. Pour *Le Jardin*, j'ai voulu utiliser cette technique, où l'on anime directement dans l'image finale. Quand on y pense, c'est beaucoup plus intuitif que le dessin animé, ou que n'importe quelle autre technique d'animation ! La technique du *Jardin*, j'ai mis un ou deux mois à la mettre au point : une plaque de Plexiglas blanc, un peu rétro-éclairé pour aviver les couleurs, couverte d'une gamme de couleurs à l'huile sorties du tube. Des milliers de coton-tige et du white spirit pour effacer image par image les parties qui

doivent bouger. Même si je travaillais en 35mm, j'aurais pu essayer d'avoir plus de contrôle sur mon animation en ayant au moins un retour vidéo, la productrice me l'avait conseillé. Je n'ai pourtant pas souhaité mettre en place ce retour. Alors oui, je devais attendre d'avoir une minute de film tourné pour l'envoyer par la poste au laboratoire. Et guetter la boîte aux lettres pour enfin découvrir mes rushes. Parfois, c'est arrivé une ou deux fois, la bobine était noire, quand par mégarde j'avais oublié, après une vérification du cadrage, de remettre la caméra dans l'axe du viseur. Le tournage s'est étalé sur plus d'un an.

Votre technique donne à voir votre travail, on voit les coups de pinceau, il n'y a pas volonté de masquer la peinture. C'est en radicale opposition avec la majeure partie des films d'animation que l'on voit au cinéma qui, s'ils font appel aux dernières technologies, masquent paradoxalement le travail technique. Pourriez-vous nous en dire plus à ce sujet ?

On ne voit malheureusement pas, au cinéma, tout l'éventail infini des styles et des techniques de l'animation. Ce n'est pas à proprement parler la technologie qui « gomme » le travail, c'est la taille des équipes, sur les grosses productions, qui lisse les aspérités stylistiques. Et la volonté de plaire au plus grand nombre pour rapporter plus, qui affadit le contenu. Je peux vous citer des films réalisés en synthèse où je vois « les coups de pinceau » !

Quel est le cinéma qui vous habite ?

Principalement des courts métrages. En ce moment, je prépare un cours pour les étudiants de Normale Sup Lyon, qui s'intitule : *Peut-on parler d'un cinéma d'animation d'avant-garde ?* J'y cite le Ouanipo, David Shrigley, Jonathan Hodgson, Blu. J'ai aussi monté pendant 4 ans dans ma petite ville, où il n'y a pas de cinéma, un festival qui s'intitule « Les Journées du Film Bricolé ». Les marges du cinéma, celles qui sont à la frontière de l'amateurisme, m'intéressent beaucoup.

Pourriez-vous revenir sur le travail du son dans le film ? Le travail de mixage entre des sons « réels » et la musique est très particulier, il participe à donner corps au film, à l'incarner. Encore un aspect lié au sujet même du film.

J'ai travaillé sur *Un jour* et *Le Jardin* avec le même monteur-son, Fabrice Gérardi. Il a sensiblement le même âge que moi, *Un Jour* était donc un de ses premiers projets en tant que monteur. Son diplôme, un BTS de montage, ne le préparait pas spécialement à travailler pour l'image animée. Juste avant *Un jour* il a été assistant-monteur sur un film de Youssef Chahine. Après notre collaboration, il a travaillé sur beaucoup d'autres films d'animation ! Je pense qu'il apporte une ampleur, un souffle, qu'on ne retrouve peut-être pas dans d'autres films animés dont les sons sont un peu resserrés, comme limités par l'exiguïté de leur lieu de tournage ?

Sur *Le Jardin*, la particularité au niveau sonore a surtout été que le travail avec le musicien, Matthieu Aschehoug (là encore, le même que pour *Un Jour*), s'est fait en amont du travail d'animation. J'avais la séquence de danse en tête, et, plutôt que ce soit lui qui se cale sur le tempo des images, j'ai voulu me caler sur le tempo du musicien : ça, c'était le plan... en réalité, il y a eu des allers-retours entre musique et image jusqu'au dernier moment, dans la salle de montage !

Et puisque vous parlez de mixage, je cite un troisième larron, Emmanuel Croset, le mixeur. C'est un travail qui reste mystérieux pour moi, à cause de son aspect technique, tout ce que je peux dire, c'est qu'il le met en œuvre avec beaucoup de sensibilité.

Autant Un jour avait une tonalité un peu sombre, autant Le Jardin, même s'il y a toujours une forme d'inquiétude, est lumineux, solaire. Le Jardin c'est ainsi l'apparition de la couleur dans votre travail. Une volonté de travailler en contrepoint, d'explorer d'autres champs ou simplement une nouvelle émotion à creuser et rendre visible ?

J'ai l'impression de revenir à la première question sur le rapport entre biographie et cinéma. Sur le paradoxe de ce mot : réalisation. Mais vous avez raison, *Le Jardin* c'est l'histoire d'une émotion rendue visible. Comme un amour qui gonfle le ventre !



Chemins de traverse

par Bartłomiej Woznica



Si l'enjeu d'un dispositif de sensibilisation artistique tel que *École et cinéma* est de rendre possible la rencontre avec des œuvres inventant une langue qui leur soit propre, s'il est aussi de proposer aux écoliers d'identifier et d'approcher cette singularité, non pas comme une langue qui nous est étrangère, mais comme une invitation à réinventer notre propre langage, notre propre regard, comment appréhender l'expérience particulière que représente la découverte d'un programme de courts métrages ?

Comment en effet dégager de la juxtaposition des propositions que chaque film construit et qui se trouvent réunies – de manière plus ou moins arbitraire – dans un seul et même programme de films, ce qui relèverait de cet horizon de l'éducation artistique qu'est « le point de vue de l'auteur » ? Qu'y aurait-il à apprendre de la coprésence de ces mondes et des résonances qui nécessairement apparaissent dans ces rapprochements ? Qu'y aurait-il à découvrir sur les chemins de traverse qui, circulant d'une œuvre à l'autre, nous font à chaque fois déborder leurs spécificités et nous entraînent à l'aventure, loin du monde clos qu'elles dessinent ?

Cette aventure, c'est celle que se propose de dégager ce texte qui s'attachera moins à parcourir chacun des films proposés qu'à explorer les chemins qui les relient secrètement et qui, en eux-mêmes, définissent un voyage singulier, celui des *Aventuriers*.



Au commencement

Si on ne sait pour l'instant pas où on arrivera, du moins connaît-on notre point de départ. Quel est-il ici ?

Trois des films du programme s'ouvrent en pointant un lieu que l'on pourrait rapprocher, le lieu où se noue, dit-on, l'apprentissage des savoirs et du sens, le lieu de l'étude. Celui de l'école pour les jeunes élèves de *La Première Nuit* et de *Rentrée des classes*, celui du monastère pour le moine du film de Michaël Dudok de Wit.

Dans *Le Moine et le Poisson*, le lieu de l'étude est un lieu de vie. Une vie un peu particulière puisque, monastique, elle est une vie de peu, une vie de retrait du monde. Un monde extérieur particulièrement absent. Mise à part la présence de quelques oiseaux parcourant librement l'espace du ciel et celui du cadre, rien n'existe d'abord en effet que le monastère et l'aqueduc attenant, vides tous les deux. C'est un lieu totalement hors du temps et de l'espace, un lieu qui nous est d'abord présenté depuis l'intérieur de sa clôture, un lieu de

refuge où l'on peut à l'ombre de ses larges murs – et bercé par une *folia* dont la structure répétitive renvoie à cette idée de clôture – consulter les livres pour chercher à solutionner les questions auxquelles, malgré tout, le monde nous confronte.

Il en va un peu autrement dans le film de Jacques Rozier. À l'annonce de la toute proche rentrée des classes, l'élève Boglio s'empresse d'aller faire faire à un autre les devoirs de vacances qu'il ne juge pas bon de réaliser lui-même. L'école est d'emblée posée comme le lieu d'une contrainte qu'on cherche à esquiver. Mais au-delà de ce rapport particulier qu'entretient un élève avec l'institution scolaire, c'est aussi tout un rapport au savoir qui est, par son biais, désigné. À travers le portrait d'une classe et de son enseignant, *Rentrée des classes* semble en effet questionner ce qui véritablement s'apprend dans cette école de la dictée et des savoirs préétablis qu'il importe avant tout de savoir répéter. Le générique sur lequel s'ouvre le film, écrit sur le papier à carreau des cahiers d'écolier, ne nous renvoie-t-il pas d'ailleurs à l'idée que la première des choses à savoir c'est de savoir suivre les lignes qui ont préalablement été tracées pour nous, pour l'écriture ou pour la discipline ?

Dans *La Première Nuit* enfin, l'école est aussi le lieu où débute le film avec cette fois-ci l'arrivée joyeuse des élèves dans l'établissement au petit matin. Mais l'expérience que celle-ci représente est étrangement passée sous silence. Il est même curieux de noter que si l'école ne présente, dans la suite du film, aucun intérêt dramaturgique, Georges Franju prend le soin d'y ancrer le parcours de son jeune héros, mais comme pour mieux le désigner comme espace vide. Ainsi, dans la collure entre deux plans, une journée d'apprentissage s'écoule entièrement sans qu'il n'en soit rien dit. Journée qu'il faudra ensuite mettre en regard de l'expérience à venir, celle que cristallisera cette première nuit de fugue.

Étranges caractérisations donc pour ce lieu censé être celui où l'individu se forme afin de se construire une place propre dans un monde qui ne l'attend pas pour tourner. Un lieu qui, s'il peut être de quiétude, est pourtant ici étrangement coupé du monde, si ce n'est complètement absent à celui-ci.

Coupée du monde, la jeune femme qui attend son petit poisson dans *Le Jardin* l'est aussi à sa manière, tout comme le hérisson au début du film de Yuri Norstein. Tous les jours, la jeune femme attend. Tous les soirs, le petit hérisson quitte sa maison pour retrouver son ami l'ourson et compter avec lui les étoiles dans le ciel.

Comme dans les films auparavant cités, on retrouve ce point initial qu'est le retrait du monde mais sur un mode plus intime. Cette absence qui rend le hérisson étranger à la présence inquiétante du hibou qui le suit, ce retrait qui met la jeune femme du jardin un moment à l'écart, semblent en effet ici venir de leur monologue intérieur et du programme qu'il ne s'agit que de suivre à l'aveugle : tous les soirs se mettre en chemin, apporter de la confiture de framboise, s'asseoir sur un tronc d'arbre, toujours le même, et, sirotant un thé, compter les étoiles du ciel avec son ami. Au commencement donc, la vie, mais comme absente à elle-même.

Déroutes

Fort heureusement, un événement imprévu va bientôt entraîner nos personnages à quitter le cadre initial de leur apprentissage, ou plus largement celui de leurs habitudes. Au cinéma en effet, toujours l'inattendu arrive.

Pendant, contrairement aux usages scénaristiques habituels, ces événements n'auront absolument rien de spectaculaire ou de sensationnel. Ou s'ils peuvent être dit extraordinaires, c'est au sens premier du terme : le fait de venir bouleverser les prévisions du personnage, sa manière usuelle de voir le monde. Un événement certes mais totalement dérisoire, un simple réagencement dans l'ordre de la perception qui offre, au milieu d'un monde dont on aurait fini par s'absenter, le surgissement de la présence.

Insignifiant effectivement ce poisson qui surgit soudain de la surface tranquille de l'eau. Insignifiant ce cheval dans le brouillard. Insignifiant aussi ce visage lisse et sans expression de la petite fille modèle que croise le jeune garçon en ouverture de *La Première Nuit*. Mais, à leur approche, le monde en est soudain comme transformé, irrémédiablement. Et quelque chose à nouveau semble battre en son sein.

Ainsi en est-il de nos aventuriers.

C'est le garçon de *La Première Nuit* qui découvre un nouveau monde. Lui, le petit garçon en costume qu'un chauffeur amène tous les matins devant les portes de l'école, lui qui ne sait rien du monde et qui se trouve tout à coup perdu au milieu d'une foule d'inconnus parcourant les couloirs du métro, un lieu dont il méconnaît tout et où il n'a pour seule boussole que le visage d'une jeune fille aux cheveux blonds.

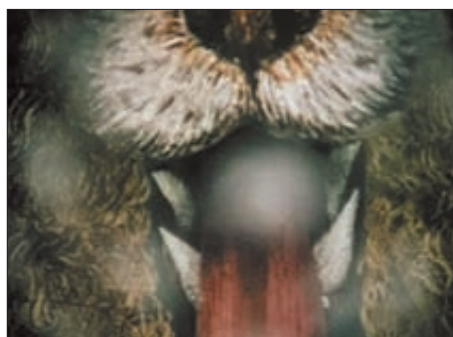
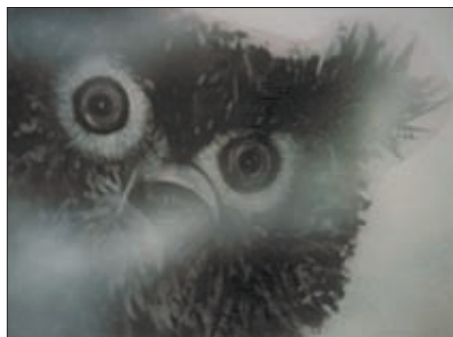
C'est le moine qui ne peut plus trouver le sommeil après la découverte inattendue d'un petit poisson rouge, minuscule certes, mais venant remettre en question par sa présence insistante le bel ordonnancement d'une vie monastique absolument réglée.

C'est René Boglio, élève indiscipliné cherchant vaguement à récupérer son cartable passé par-dessus bord, qui se trouve soudain en présence d'une nature et d'une lumière qui appellent son attention de bien étrange manière.

C'est enfin le petit hérisson qui doit affronter une forêt, sa forêt, transfigurée par le brouillard. Une forêt au sein de laquelle ne tient plus aucun de ses repères habituels et où une simple feuille de chêne peut, dans sa chute, affoler.

Quatre aventuriers, quatre voyageurs désengagés du quotidien – à leur corps défendant ou non – qui se trouvent de façon quelque peu hasardeuse aux prises avec le risque du « dehors ».





Cette expérience du monde qui s'offre à nos aventuriers, c'est l'expérience poétique à proprement parler. Celle qui entend la poésie non comme simple modalité de la littérature mais bien plutôt comme expérimentation du monde et qui passe par ce désenparement de soi, là où l'on se croyait pourtant le plus à l'abri – dans une maison, un village comme dans

ses habitudes – pour faire soudain face au vertige de l'indétermination. Se perdre pour mieux se trouver ensuite.

L'inquiétante étrangeté

Quitter ses habitudes, être amené à voir les choses sous un nouveau jour, est effectivement toujours un risque et ne se fait pas sans secousses. Et cette nouvelle manière d'envisager le monde, ce changement de point de vue, n'est pas sans provoquer quelque angoisse.

Repensons au visage de René Boglio, lorsque soudain se fait entendre au beau milieu de la nature l'air de *La Reine de la nuit* de *La Flûte enchantée* de W.A. Mozart. Si René est étrangement surpris, et si ce n'est pas en lien avec le fait que cet air précisément soit celui de la répudiation d'une fille par sa mère, est-ce simplement parce qu'il se demande d'où peut bien parvenir un tel chant ? L'entend-il même ? Son étonnement n'est-il pas plutôt en lien avec le fait qu'il découvre à cet instant précis une autre présence du monde, bien différente que celle que son attention, jusqu'à présent distraite, lui laissait deviner ? Un moment qu'on pourrait peut-être qualifier de plénitude et où le monde soudain s'ouvre à lui, le rebelle, le désaccordé, mais qui à cet instant précis semble le submerger.

L'expérience que vit le hérisson dans l'épais brouillard est quant à elle plus explicitement liée à la peur. Tout comme celle du jeune garçon mis en scène par Georges Franju. Pour ces deux personnages, le monde se recompose sous leur yeux d'une manière inédite : la forêt parcourue chaque soir devient dans le brouillard un lieu inconnu, abstrait de ses repères, et par là-même terrifiant. Le métro à travers les yeux d'un enfant qui le découvre pour la première fois, après l'émerveillement premier du plan lumineux où chaque ligne semble à elle seule dessiner une petite constellation, devient un labyrinthe immense, inquiétant et étrange où il y a tout lieu de se perdre. Une étrangeté chère à Franju et qu'on retrouve dans toute son œuvre, tant dans son versant documentaire – *Le Sang des bêtes*, *Hôtel des Invalides*, *Les Poussières* – que dans son versant fictionnel – *Les Yeux sans visage*, *Judex*.

Loin de ne traduire qu'un simple goût pour le fantastique, les monstres ou les fées, cette recherche révèle en fait tout un projet esthétique qu'il est ici important d'explicitier plus précisément puisqu'il est en grande partie celui du programme *Les Aventuriers*.

Georges Franju entra en cinéma par le court métrage documentaire de commande comme il était d'usage en France dans les années 50. De prime abord, on peut penser la commande comme un cadre peu propice à la création artistique. On peut même aller jusqu'à estimer qu'elle est contraire à l'expression d'un point de vue singulier. Ce cadre contraint n'avait pourtant rien pour déplaire à Georges Franju. Celui-ci ne partageait en effet pas l'idée communément admise selon laquelle le cinéma pourrait filmer le réel et ce de manière directe, transparente. Le réel est en effet pour Franju toujours déjà organisé par les pouvoirs, les représentations, l'histoire, et travailler sous la commande n'est qu'une simple explicitation de cet état de fait avec lequel doit frayer tout cinéaste.

Le travail de ce dernier – mais aussi bien celui de tout artiste – n'est alors que celui qui participe à déconstruire puis dans un deuxième temps à recomposer la réalité au-delà des mises en scène du réel déjà existantes. « Il suffit d'un peu d'imagination pour que nos gestes les plus ordinaires se chargent soudain d'une signification inquiétante, pour que le décor de notre vie quotidienne engendre un monde fantastique » : la phrase de Boileau et Narcejac en exergue de *La Première Nuit* est en fait un véritable programme artistique. Un simple changement de point de vue, somme toute. Le travail du film est de faire diverger le voir et le savoir, le perçu et le déjà connu. Et cette tension fait ainsi naître chez le spectateur une impression d'étrangeté, condition nécessaire pour pouvoir appréhender le monde sous un nouveau jour, et à laquelle pensait sans doute Marcel Proust lorsqu'il énonçait que « les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère ».

L'œuvre est, de ce point de vue, toujours transgressive et ce n'est évidemment pas un hasard si les histoires qui nous

sont ici contées sont aussi des histoires de transgressions, de franchissement de frontières plus ou moins interdites qui, une fois traversées, ouvrent sur un territoire inconnu.

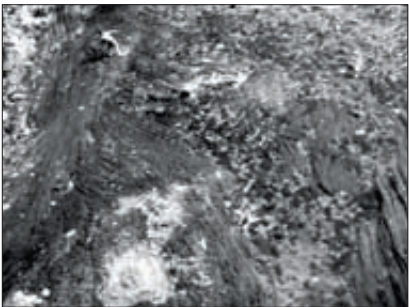
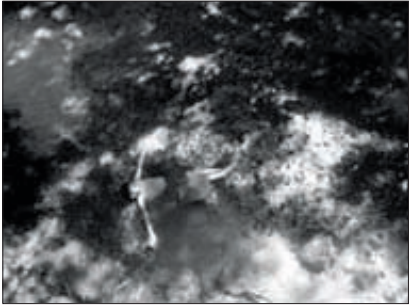
Un nouveau monde

Ce territoire qui s'offre tout à coup à nos personnages présente des caractéristiques qu'on retrouve quasi invariablement d'un film à l'autre.

La présence de la nature d'abord et celle de l'eau en particulier. L'eau première de la naissance ou d'une renaissance, comme celle du *Jardin* ou la cascade de *Rentrée des classes* sous laquelle s'abandonne René. L'eau qui entraîne vers un ailleurs comme la rivière sur laquelle se laisse porter le hérisson de Yuri Norstein, celle qui emporte aussi René dans *Rentrée des classes* ou bien encore celle du canal du *Moine et le Poisson*. Une eau qui enfin échappe à toute prise et n'obéit à aucune loi que celle de sa propre pesanteur et qu'on pourrait dire, à la suite de Francis Ponge dans son texte *De l'eau*, folle. Ce ne sont pas les étroites margelles des fontaines qui peuvent l'empêcher de déborder. C'est une eau qui vient mettre en crise les cadres trop bien établis, trop fermés, et qui substitue à l'orthogonalité des maisons et des carreaux des cahiers d'écolier, les circonvolutions de l'espace ouvert.

Ce territoire c'est aussi celui du monde animal. Celui-là même qui, au-delà de nous rappeler que nous ne sommes pas les seuls êtres à peupler le monde vivant, se fait passeur. Il nous place dans un rapport au monde d'avant le langage, d'avant la venue du sens. Ce sont les poissons de Michaël Dudok de





Wit et de Marie Paccou, c'est le cheval dans le brouillard, le serpent qui ouvre le chemin de René. L'animal qui, dans sa présence pure, hors du discours et des mots, nous bouscule et nous invite à nous taire et à regarder simplement.

C'est l'« Ouvert », ainsi que l'a défini Rainer Maria Rilke dans ses *Elégies de Duino*, c'est le monde de la sensation, le monde muet dont les hommes, animaux à parole, sont les otages mais aussi les hôtes. Et il est important de noter qu'en termes d'action, les films du programme ne proposent que celle de poser son regard sur les êtres et les choses pour en saisir la présence dans toute son épaisseur.

Ce qui dans d'autres films ne servirait que de plans d'insert ou de sons d'ambiance pour planter un décor devient ici le cœur de l'œuvre : ce sont ces plans sur le chatolement de la lumière au travers des arbres dans *Rentrée des classes*, ces usagers du métro qui ne font que passer dans *La Première Nuit*, cette feuille de chêne, cet éclat de la rivière dans *Le Hérisson dans le brouillard*. Le bruit de l'eau, du vent, dans *Rentrée des classes* et *Le Jardin* notamment, auxquels le peu de mots du programme laisse toute la place pour exister pleinement.

C'est ce qu'on pourrait simplement appeler le territoire de l'enfance. Ce territoire où chaque présence est ressentie dans sa singularité propre avec une telle intensité qu'on en éprouve parfois de l'angoisse. Avant que le langage ne vienne cristalliser les grandes articulations conceptuelles de notre rapport au monde et ne tienne en retrait cette appréhension immédiate du sensible qu'on retrouve parfois, lorsqu'on part à l'étranger, à l'aventure.

Cette intensité, c'est celle avec laquelle le hérisson est aux prises lorsqu'un arbre gigantesque devient un monde en soi ou lorsqu'il redécouvre, dans la nuit, sa forêt à la lumière des lucioles. C'est évidemment celle que découvre René qui, au milieu des bois, réinvente l'Éden. Celle aussi que rencontre le jeune garçon du film de Georges Franju et grâce à laquelle les travailleurs de nuit deviennent fabricants de feux d'artifice et où les plans des lignes de métro brillent dans l'obscurité comme autant de constellations.

Ce nouveau territoire, d'abord inquiétant, on finit par s'y livrer en confiance puisqu'il faut bien, pour que l'inattendu advienne, mettre de côté sa volonté de maîtrise et ses a priori qui, comme indiqué au début de ce texte, participaient du retrait initial des personnages. Quelque chose vit ici, en dehors de moi, une présence sourd de ces arbres, de cette eau, qui m'appelle et à laquelle je participe. Et il en est ainsi de René qui s'allonge dans l'eau de la rivière, du jeune garçon de *La Première nuit* qui, fatigué, se love dans ses habits pour s'endormir à même les marches d'un escalator à l'arrêt. C'est aussi le hérisson qui, surmontant sa peur, accepte d'être porté sur le dos du poisson-chat, c'est le moine qui se laisse au final entraîner par le poisson, renonçant même à vouloir l'attraper et se découvrant, arraché aux contraintes de la pesanteur, une nouvelle liberté de mouvement.

Car, oui, ce nouveau monde, c'est aussi celui d'un nouveau regard, d'une nouvelle liberté, qui est aussi celle des réalisateurs des films du programme *Les Aventuriers*. Sans forcément invoquer la liberté de création que permet pour ceux qui veulent s'en saisir l'espace de production des courts métrages, rappelons simplement ici que *Rentrée des classes* est le premier film réalisé en totale indépendance par un Jacques Rozier qui travaillait alors à l'étroit dans le cadre très (trop) contraint de la production télévisuelle et que la liberté que s'arrogé René, c'est aussi, et peut-être avant tout, celle que s'offre à lui-même un artiste.

« À la fois l'amour et la séparation »

Il serait pourtant inexact de ne qualifier l'expérience que vivent les personnages des *Aventuriers* qu'en termes de liberté et de plénitude. Il n'y aurait besoin pour cela que de rappeler la déchirure dont parle la dédicace du film de Georges Franju, adressé « à tous ceux qui n'ont pas renié leur enfance et qui à dix ans ont découvert à la fois l'amour et la séparation ». Car ce serait en effet un leurre que de prétendre pouvoir s'abandonner entièrement par la contemplation à la présence du monde.

Jean-Christophe Bailly rappelle à ce sujet, dans *Le Versant animal*, que « c'est en effet d'une coutume romaine de provenance étrusque – observer le vol des oiseaux dans une portion de ciel délimitée au préalable et appelée *templum* – que dérivent le verbe contempler et, partant, notre notion de contemplation. Avidement les augures cherchaient dans le vol des oiseaux traversant le *templum* les signes du destin. Les oiseaux, eux, passaient. C'est presque comme une caricature : d'un côté les hommes, en effet soumis à l'inquiétude et cherchant à reconnaître dans le libre jeu des formes de l'univers des signes qui leur seraient personnellement adressés, et de l'autre les oiseaux qui s'en moquent éperdument et qui voguent librement dans l'ouvert. » Ainsi si Oscar Wilde notait que la beauté est dans les yeux de celui qui regarde, on pourrait ajouter que le sens aussi est affaire de regard, que tout regard appelle nécessairement le sens et la mise à distance qui toujours l'accompagne.

Tracer un *templum* – mais tout aussi bien construire un cadre avec sa caméra ou, plus généralement, poser un simple regard – c'est toujours capter une présence et, dans le même mouvement, la mettre à part. C'est, pour s'en tenir strictement à l'aspect religieux du *templum*, avoir affaire à la double nature du sacré : *sacrare*, charger d'une présence divine, sanctifié, et *sancire*, mettre à part, séparer, sacrifier. Ce double mouvement, paradoxal en apparence, tous les personnages du programme en font l'épreuve, et le surmontent à leur manière.

La Première Nuit et *Le Moine et le Poisson* sont, sur cet aspect, très similaires. Ainsi les deux personnages ne découvrent un nouveau monde que poussés par le désir d'approcher – si ce n'est saisir – une présence qui les aimante. Un poisson dans le film de Dudok de Wit. La jeune fille chez Franju. Mais ils réaliseront bientôt que le désir, celui qui ici les pousse à découvrir un ailleurs au mépris des limites et des interdits, n'existe précisément que dans et par la distance qui nous sépare de l'objet désiré. Que se découvrir en tant qu'individu, c'est dépasser le désir fusionnel et accepter l'altérité dans l'écart qu'elle produit invariablement, c'est se découvrir un regard en propre sur le monde qui est, dans le même temps, ce qui nous sépare de lui.

Ce n'est qu'une fois surmonté cet antagonisme mais aussi riche de celui-ci qu'il devient possible de revenir au monde : ce parc parisien perdu dans les brumes du petit matin et dont l'immensité renvoie à l'espace sans limite que va, au terme de son parcours, découvrir le moine.

C'est le brouillard de Norstein qui oblige à s'approcher des choses mais qui les tient en même temps à distance. C'est la joie des retrouvailles avec l'ami qui clôt l'errance du hérisson mais qui se trouve teintée d'une étrange mélancolie. Celle d'être à présent habité par une déchirure qui est celle de la distance, celle-là même qui prend corps dans la présence lointaine du cheval blanc perdu dans le brouillard. Désormais les choses ne seront plus comme avant et, pour reprendre les mots d'Yves Bonnefoy, « ce soir à la maison, qu'il place des bûches dans le feu comme on lui avait permis de le faire, il les verra brûler dans un autre monde. »

C'est, pour René Boglio, le fait de retrouver sa place de mauvais élève, pointé du doigt pour son indiscipline et mis à l'écart après avoir vécu un moment d'intensité extraordinaire. Ce René qui, plutôt que d'essayer de trouver une place au sein du groupe, ramène dans la classe l'animal qui l'en avait détourné et qui contraint ainsi ses camarades à prendre la tangente et à partager sa propre expérience d'échappée belle.

Ce dialogue qu'entretiennent étroitement l'amour et la séparation, c'est enfin ce qui innerve le film de Marie Paccou, *Le Jardin*. Le voyage que propose ce film est un peu singulier au sein du programme. Et s'il ne reprend pas à proprement parler les différentes étapes du cheminement des autres aventuriers, il se concentre plus spécifiquement sur cette dialectique évoquée en toutes lettres par Georges Franju.

Comme on peut le comprendre en associant le poisson en train de mûrir avec celui qui clôt le générique de fin du film, *Le Jardin* retrace les différentes étapes de l'attente et de l'arrivée d'un enfant au sein d'un couple. On ne sera d'ailleurs pas surpris d'apprendre que l'atmosphère sonore qui ouvre de

manière aquatique le film est constituée des sons enregistrés lors d'une échographie de la réalisatrice. Mais bien au-delà du biographique, le film déploie une autre trame.

Dans *Le Jardin*, les conditions atmosphériques semblent se calquer sur les émotions du personnage principal. Ainsi l'harmonie printanière initiale est suivie par la torpeur estivale de l'attente. Celle-ci se métamorphose bientôt dans la grisaille et la pluie automnale qui voit succéder à l'expectative de l'événement le vide provoqué par son accession, pour revenir in fine, grâce aux soins de l'autre, au calme d'une harmonie retrouvée. Et ce qui est en jeu ici semble plus relever de ce qui fondamentalement circule entre deux êtres et des possibilités du dialogue. Comment trouver une juste voie entre le renfermement sur soi et la joie virevoltante d'une danse fusionnelle ? On retrouve ainsi à la fin du programme cette question de l'accord entre soi et l'autre, entre soi et le monde, et la nécessité de forger une langue propre, qui est une manière de dire, de faire, de voir pour permettre à chacun de se construire une place à sa mesure.

École et cinéma, un programme

Le cheminement des *Aventuriers*, que nous venons ici de parcourir brièvement, est à mon sens tout à fait fondamental.

C'est évidemment le parcours de personnages qui, réussissant à surpasser l'inconnu, trouvent à s'émanciper de leur cadre initial pour trouver, au contact du monde sensible, un regard, un équilibre qui leur est propre et non plus défini par des savoirs préexistants. Mais on pourrait aussi y lire, par transparence, un parcours ayant à voir intimement avec l'expérience Cinéma.

Aller au cinéma, n'est-ce pas en effet faire le même voyage que les différents personnages ? N'est-ce pas descendre dans un lieu obscur et inquiétant pour y découvrir un nouveau monde, où l'on éprouve les choses bien plus intensément qu'ailleurs, sous un jour ou une lumière nouvelle, où on les voit plus proches qu'à l'ordinaire dans ce mouvement d'approche qu'est aussi celui du hérisson dans le brouillard ? N'est-ce pas ce lieu où l'expérience sensible du monde est tout à la fois



lointaine, irréaliste mais terriblement proche, et où il faut à la fin de la séance – car le film a toujours une fin – revenir au monde mais avec parfois un regard neuf, une attention renouvelée, et désormais riche d'avoir pu envisager les êtres et les choses autrement qu'à l'accoutumée en ayant pu se glisser, pour un moment du moins, dans le regard d'un autre ?

Le cinéma est pour beaucoup le lieu d'un apprentissage de la vie que l'école ne propose pas. Une école de contrebande qui offre de surcroît la satisfaction particulière que donne tout ce qui a été pris plutôt que reçu. Si aller au cinéma dans le cadre de l'école, dans le cadre, pourquoi pas, du dispositif *École et cinéma*, c'est retirer donc à la salle de cinéma un peu de son caractère transgressif, c'est aussi malgré tout offrir aux jeunes spectateurs, à tous les jeunes spectateurs, la possibilité de suivre les pas de nos aventuriers.

Le cadre scolaire est évidemment le lieu de l'apprentissage des savoirs qui seront nécessaires aux élèves pour pouvoir par la suite trouver une place dans le corps social. Mais c'est aussi, et de manière tout aussi fondamentale, un lieu qui devrait participer pleinement de l'émergence des individus en tant que tels, capable de formuler un point de vue qui leur soit propre, un regard à la mesure de leur singularité. Cette singularité, sa possibilité même, on la découvre en soi par l'entremise d'œuvres elles aussi singulières, des œuvres au travers desquelles c'est le monde qui, au-delà de ce qu'on croyait en connaître, s'ouvre à nous dans toute sa richesse et tous ses possibles et qui nous invite, par là-même, à y prendre place et à l'habiter.



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 4



Séquence 5



Séquence 6

Déroulants

Le Moine et le Poisson

1. [00.00.00]

Des oiseaux se font entendre sur les cartons du générique d'ouverture. Ils paraissent bientôt, se découpant sur un ciel d'aquarelle, voletant autour d'un clocher au rythme des premières notes douces d'une *folia*. En suivant leur vol, on découvre un vaste monastère cistercien. Outre le chant des oiseaux, tout est calme. Le cloître est désert. De l'eau claire coule d'une petite fontaine et glisse doucement le long d'un immense aqueduc. Le titre du film s'inscrit sur le vaste ciel, dans le sillage du vol des oiseaux. Un moine se tient sur l'aqueduc, seul, comme épinglé entre le ciel et l'eau.

2. [00.00.38]

Brisant la quiétude des lieux, un poisson surgit soudain des eaux tranquilles et décrit un arc de cercle au-dessus du moine avant de replonger. Il n'en faut pas plus pour piquer sa curiosité. La *Folia* se fait plus allègre. Retournant d'un pas léger à l'immense monastère vide, il en ressort avec un seau et une canne à pêche, et se place à l'affût, sur l'aqueduc. Il tente alors d'attraper le poisson mais sans succès. Ses allées et venues finissent par lui faire perdre pied et le voici bientôt la tête dans l'eau. La pêche va s'avérer plus difficile que prévu ! Mais il en faudrait plus pour décourager notre moinillon.

3. [00.01.44]

Armé à présent d'une épuisette, le moine est aux aguets. Dès que le poisson paraît de nouveau, il tente de le capturer. En vain.

4. [00.02.08]

Retour au monastère, retour à l'étude. Dans l'ombre de la bibliothèque, le moine est assis face à un livre, songeur.

5. [00.02.46]

Troisième retour sur l'aqueduc. Le poisson jaillit à nouveau, et le moine en est à nouveau bouleversé. Il fait alors appel à d'autres membres de sa communauté mais ne parvient pas à leur communiquer son ardeur.

6. [00.03.22]

Les ombres s'allongent dans la cour du monastère et la nuit tombe bientôt. Le moine pourtant n'arrive pas à fermer l'œil. Il se décide à repartir en chasse, éclairé cette fois par la lueur des bougies. Mais rien ne vient troubler la surface de l'eau.

7. [00.04.09]

Le soleil du matin le trouve endormi au bord de l'aqueduc. Pourtant le moine ne se décourage pas et s'essaye à la pêche à l'arc. Soudain le poisson paraît et le moine, lâchant ses armes, le prend en chasse à la nage.

8. [00.04.44]

La course poursuite prend alors un tour particulier. Depuis les berges d'un ruisseau, le moine suit le poisson qui l'amène peu à peu à s'éloigner du monastère. L'air se fait plus léger et la gravité semble s'estomper. Il traverse des rizières, de larges rivières, puis c'est l'Égypte et ses pyramides. La Folia se fait claironnante.

9. [00.05.15]

La musique s'apaise, les cuivres laissent la place à un pipeau. Les lois de la pesanteur ont à présent totalement disparu et avec elles, le désir d'attraper le poisson. Et c'est flottant dans l'air que le moine et le poisson font finalement route ensemble dans un espace qui, semble-t-il, n'a plus de limites.

10. [00.05.50] Générique de fin au son du chant des oiseaux.

[00.06.24] Fin.

Rentrée des classes

1. [00.00.00]

Au son d'une musique entraînante, le générique s'inscrit sur les carreaux d'un cahier d'écolier.

2. [00.00.59]

Un homme souffle dans une corne. C'est le crieur public qui fait les annonces sur la place du village : la rentrée des classes aura lieu lundi à 9 heures. René constate qu'il est donc grand temps de faire ses devoirs de vacances. Et pour cela de mettre la main sur le collègue Susu. Devant une boutique, deux femmes l'informent que ce dernier doit être dans les vignes en train de travailler la terre.

3. [00.01.41]

Un homme d'un certain âge fait la sieste au pied d'un arbre. C'est le dénommé Susu. René le réveille, ayant besoin d'aide pour ses devoirs. Après avoir débouché une bouteille de vin et en avoir bu une bonne gorgée, Susu répond, à sa manière, aux



Séquence 7



Séquence 8



Séquence 9



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 4



Séquence 5



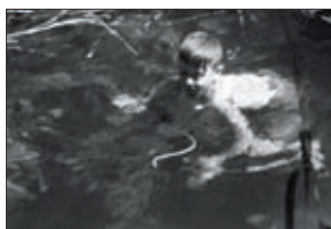
Séquence 5



Séquence 6



Séquence 7



Séquence 8

questions que le jeune garçon lui soumet, le cahier de devoirs sur les genoux. Mais c'est bientôt Susu qui remplit lui-même le cahier, alors que René, sifflotant et les pieds posés sur la table, le regarde travailler. Il se lève, part faire un petit tour puis fait peur à Susu. Celui-ci furieux lui rend alors son cahier : il reste encore trois pages à faire mais il n'a qu'à se débrouiller seul si c'est comme ça !

4. [00.03.45]

Au matin, c'est la rentrée des classes. Les enfants en prennent le chemin. Certains rechignent, d'autres en profitent pour jouer.

5. [00.04.11]

Postés sur un pont, quatre gamins, cartables à la main, crachent dans l'eau. Parmi eux, René. Il s'inquiète de savoir si, contrairement à lui, les autres ont fait leurs devoirs. C'est le cas, oui. On lui propose alors de lancer son cartable dans la rivière qui coule en contrebas pour ne pas avoir à montrer son cahier au maître. Le jeune garçon refuse. On le traite de dégonflé. Après avoir parié cinquante francs avec un autre enfant qu'il en est capable, René lance son cartable par-dessus bord. L'autre enfant refuse évidemment de lui donner les cinquante francs promis et s'enfuit rapidement sous ses coups. Arrivé devant l'école où se massent les autres enfants, René décide finalement de rebrousser chemin.

6. [00.05.26]

Les enfants, très excités, entrent dans la classe en courant. Ils montent sur les chaises, sur les fenêtres. L'instituteur arrive alors et, après avoir réprimé un élève particulièrement dissipé, se met à faire l'appel. Tous les élèves répondent un par un sauf René Boglio.

7. [00.06.06]

Au même instant celui-ci est au milieu de la rivière dans laquelle il a précédemment jeté son cartable. L'eau est peu profonde, il en a jusqu'aux chevilles. Après avoir constaté qu'une de ses chaussures est trouée, il poursuit sa route avant de s'arrêter pour uriner dans l'eau. Depuis le pont, une dame le sermonne et lui demande de remonter. Mais René lui répond vertement de s'occuper de ses affaires. Il poursuit alors sa marche au milieu d'une eau qui se fait peu à peu plus profonde.

8. [00.07.42]

René marche toujours dans la rivière mais il est maintenant seul, en pleine nature. Les grillons font un bruit fracassant. La lumière est chatoyante. Soudain, au milieu de l'eau, René aperçoit un petit serpent et décide de le suivre. C'est ainsi qu'il retrouve

son cartable, plein d'eau, accroché à des branches. Il marque alors une pause, s'assoit dans l'eau. Surpris par la présence de la nature qui l'environne, il observe la lumière, le ciel au-dessus de lui. Mozart retentit. Il s'immerge alors complètement dans l'eau et se laisse emporter doucement par le courant. Un peu plus loin, il retrouve le serpent, le suit à nouveau et, après quelques essais infructueux, l'attrape.

9. [00.12.54]

René remonte sur la rive et court à travers champs. S'allongeant sous un figuier, il attrape un fruit et le dévore à pleines dents. Il passe ensuite sous l'eau pure d'une cascade puis replonge dans la rivière qui le ramène au village. René ressort de l'eau devant les murs de l'école et, ouvrant discrètement les portes, entre dans la cour de récréation où sont en train de jouer ses camarades.

10. [00.14.44]

L'institutrice frappe dans ses mains : il est temps de rentrer en classe. René se joint aux élèves et entre lui aussi, tout trempé. Après avoir ignoré les questions de l'institutrice sur les raisons de son retard, René s'assoit seul au fond de la classe. Profitant d'un instant de distraction de son voisin de devant, celui-là même qui n'avait pas honoré son pari, il lui dérobe son cahier et, discrètement, y cache le serpent. Mais l'institutrice l'interpelle et lui demande ses devoirs de vacances.

11. [00.16.12]

René lui amène son cartable. Le maître le retourne sur son bureau en y renversant toute l'eau que le cartable contient. Sans se formaliser outre mesure, le maître feuillette le cahier de René. Il relève toutes les énormités qui y sont écrites. Il demande des explications à l'élève, celui-ci lui répond effrontément et quitte la classe en courant.

12. [00.17.12]

René va chercher Susu qui est en train de travailler et lui demande de venir avec lui à l'école. Susu quitte sur le champ son chantier. Il se parfume, choisit consciencieusement un couvre-chef, puis sous les critiques de ses collègues qu'il laisse en plan, part à vélo à l'école, avec René sur le porte-bagage.

13. [00.18.01]

À l'école, René désigne Susu à son maître comme le responsable des erreurs qui lui sont reprochées. Le maître prend alors à partie Susu et le blâme pour son ignorance. Susu cherche à se dérober aux critiques mais le maître l'assoit au milieu des élèves et commence une dictée.



Séquence 9



Séquence 9



Séquence 10



Séquence 11



Séquence 12



Séquence 13



Séquence 14



Séquence 15



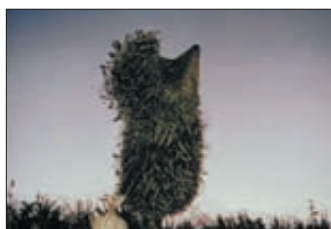
Séquence 16



Séquence 17



Séquence 1



Séquence 2

14. [00.19.09]

Mais un cri retentit dans la classe. Le serpent a été découvert ! D'abord dubitatif, l'instituteur fini par faire tomber le serpent à terre. Tous les enfants se lèvent en criant et fuient par la fenêtre. Susu en profite quant à lui pour filer à l'anglaise. Le maître essaie de contenir le mouvement de panique puis, constatant l'heure tardive et la fin de la journée, libère tous les élèves qui se ruent à l'extérieur de l'école.

15. [00.20.16]

L'ayant retenu, le maître enferme René dans la classe. Seul au milieu des bureaux, René attrape le serpent. Il hésite un instant à le cacher dans un vase de la classe mais le glisse dans sa poche et sort.

16. [00.20.49]

À présent dans la rue, il croise d'autres élèves. Leur mettant le serpent sous le nez, il s'amuse à leur faire peur et crée la cohue dans les rues du petit village. Il est bientôt pris en chasse par l'ensemble des enfants.

17. [00.21.56]

René se dérobe à ses poursuivants en tournant dans une petite ruelle qui débouche sur la rivière. Il entre dans l'eau alors que les autres enfants débouchent sur le pont surplombant la rivière. René est seul dans l'eau. Il joue un court instant avec le serpent puis le relâche et le regarde enfin partir avec le courant.

[00.22.43] Fin.

Le Hérisson dans le brouillard

1. [00.00.00]

C'est la nuit. En ombre chinoise se découpe devant le ciel étoilé le toit d'une petite maison. Générique.

2. [00.00.25]

Une voix commence à raconter l'histoire du hérisson qui, tous les soirs, va compter les étoiles avec son ami l'ourson. À l'image, un hérisson marche effectivement sous un grand ciel étoilé. Il porte un petit baluchon à la main. Des oiseaux traversent le ciel, le hérisson les suit du regard, curieux. Il traverse un sous-bois puis un autre. Il est suivi par un gigantesque hibou mais il ne le remarque pas. Ils se suivent à quelques pas. Ils passent devant une mare dans laquelle les étoiles se reflètent, puis

devant un puits. Le hérisson joue avec l'écho que celui-ci renvoie. Le hérisson parti, le hibou l'imité, ravi.

3. [00.01.24]

Le hérisson entre dans une forêt sombre. Il se parle à lui-même, anticipant ses retrouvailles avec son ami l'ourson. Les feuilles lui cachent le chemin. Le petit animal débouche bientôt sur une clairière où pèse un épais brouillard. S'avançant lentement, il distingue au milieu de la brume la silhouette d'un majestueux cheval blanc. Le hérisson s'arrête, interdit. Le cheval, immobile, semble flotter dans les nuages. Craignant de sentir le chemin se dérober sous ses pattes, le hérisson s'avance prudemment puis pénètre dans le brouillard.

4. [00.02.17]

Le voile blanc et épais ne laisse rien percer. La silhouette du petit hérisson s'y dessine bientôt. Il constate qu'il ne peut même pas voir ses pattes. Il appelle le cheval, en vain. C'est alors que, trouant le brouillard au son strident du violon, une feuille de chêne apparaît soudainement. Le hérisson, terrifié, se couvre les yeux avant de constater qu'il n'y avait rien à craindre. Il regarde la feuille qui gît maintenant au sol et de sous laquelle sort un escargot. Un son sourd se fait entendre, comme une respiration. Le hérisson voit apparaître dans le brouillard la silhouette d'un énorme éléphant. Inquiété par ces présences qu'il sent mais ne voit pas, le hérisson décide vaillamment de poursuivre malgré tout sa route.

5. [00.03.22]

Le hérisson avance au milieu du brouillard. Un tintement l'alarme et il rebrousse chemin aussi sec : c'est une chauve-souris qui fonce sur lui. Elle le manque de peu et disparaît aussi vite qu'elle est apparue. Le hérisson avance à nouveau. C'est au tour d'une multitude de papillons d'apparaître, puis bientôt, alors qu'on avait entendu son hululement, c'est le hibou qui jaillit de la nuée, avant de disparaître. La chauve-souris revient, aussi vite que la première fois. Le hérisson est terrifié, il est seul au milieu du brouillard.

6. [00.04.01]

Une autre présence, qu'il ne peut discerner, semble l'approcher. Il trouve un bâton et, posant son baluchon dans l'herbe, perce le brouillard avec le bout de bois. Il touche enfin quelque chose : c'est un chêne gigantesque dont on ne voit même pas le sommet ! Soudain quelqu'un appelle le hérisson. Mais celui-ci n'y prête pas attention. Fasciné par l'arbre, il en fait le tour. Son tronc est creux et, comme avec le puits, le hérisson en profite pour jouer avec l'écho de sa voix.



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 4



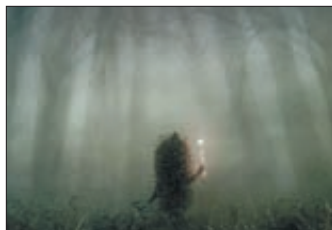
Séquence 5



Séquence 5



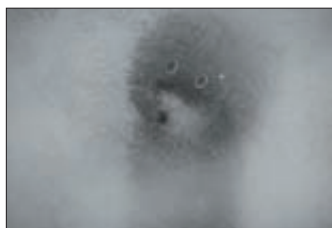
Séquence 6



Séquence 7



Séquence 8



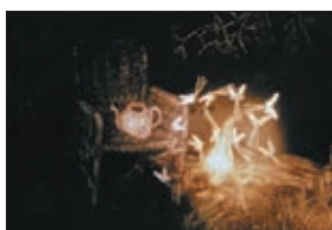
Séquence 9



Séquence 10



Séquence 11



Séquence 12

7. [00.05.24]

Soudain, son baluchon lui revient en tête. Où a-t-il bien pu le poser ? Il ne s'en souvient plus. Il le cherche à tâtons aux alentours de l'arbre. Sans succès. Mais tout à coup le brouillard se fait encore plus épais et l'arbre disparaît à son tour. C'est alors qu'une luciole apparaît.

8. [00.05.56]

Posée sur un brin d'herbe, la luciole sert de bougie au hérisson. La nuée se fait moins épaisse et la forêt se dessine à nouveau. Mais le répit n'est que de courte durée : une deuxième luciole vient à passer et entraîne à sa suite celle du hérisson. La lumière disparaît et le brouillard n'en est que plus profond.

9. [00.06.22]

De nouveau perdu dans le brouillard, le hérisson prend peur. Il est assailli par l'image du hibou, puis par celle de la chauve-souris. C'est maintenant l'éléphant qui apparaît. Les images s'enchaînent à toute allure et le hérisson terrorisé tombe bientôt à la renverse, sans entendre l'appel qui lui est destiné.

10. [00.06.42]

Une énorme truffe émerge du brouillard. C'est celle d'un chien qui s'est approché du hérisson et qui le renifle. Le hérisson comprend que l'animal ne lui veut aucun mal. Celui-ci lui a même retrouvé son baluchon perdu ! Un nouvel appel retentit. Mais cette fois, le hérisson l'entend. C'est bien lui qu'on appelle. Il s'enfonce à nouveau dans le brouillard.

11. [00.07.19]

Le hérisson est maintenant au milieu d'une rivière. Après avoir en vain essayé de nager, il décide de se laisser porter sur le dos par le courant. Il observe au travers des feuillages le ciel étoilé. Le cheval blanc aussi est là, comme une image, au-dessus de lui. Mais alors qu'il commence à craindre la noyade, une créature aquatique le frôle soudain et lui propose de le ramener à terre. Arrivé à bon port, le hérisson regarde la créature disparaître dans les profondeurs, au milieu du scintillement de l'eau sous la lune.

12. [00.08.40]

Des papillons s'agitent autour d'une lampe à huile. Le hérisson, hébété, est assis non loin, le regard perdu dans le lointain. De derrière les feuillages, l'oursin apparaît soudain, essoufflé. C'est lui qui appelait son ami, inquiet de ne pas le voir arriver. Le hérisson lui tend alors son baluchon : c'est de la confiture de framboise, celle qu'ils partagent quand ils comptent ensemble les étoiles. Le hérisson est heureux de retrou-

ver son ami, mais il ne peut s'empêcher à présent de penser au cheval qui est seul, là-bas, au milieu du brouillard.

[00.09.53] Fin.

La Première Nuit

1. [00.00.00]

Sur une musique orchestrale, le générique défile. Après la mention d'un prix attribué au film, apparaît une citation de Boileau et Narcejac : « *Il suffit d'un peu d'imagination pour que nos gestes les plus ordinaires se chargent soudain d'une signification inquiétante, pour que le décor de notre vie quotidienne engendre un monde fantastique. Il dépend de chacun de nous de réveiller les monstres et les fées...* »

2. [00.01.15]

Courant sur les trottoirs encombrés par les feuilles d'automne ou débouchant en nombre d'une station de métro parisienne, des enfants se rendent à l'école en hâte. Une dédicace apparaît en surtitre : « *Ce film est dédié à tous ceux qui n'ont pas renié leur enfance et qui à dix ans ont découvert à la fois l'amour et la séparation.* » La musique, claironnante jusqu'ici, s'apaise.

3. [00.01.42]

Une voiture avec chauffeur s'arrête devant l'école avec pour seul passager un petit garçon en costume. Au même instant une jeune fille blonde sort du métro. Le garçon l'aperçoit, tout sourire, et descend de la voiture. Ils échantent un regard furtif et entrent l'un derrière l'autre à l'école. Fondu au noir sur la statue d'Eugène Manuel, trônant à l'entrée de l'institution.

4. [00.02.26]

L'éclairage urbain s'allume. C'est déjà la nuit. La petite fille blonde s'engouffre seule dans le métro. Un instant après, la voiture s'arrête au même endroit. Le chauffeur en descend pour acheter le journal. Mais quand il regagne le véhicule, le passager n'est plus là. L'enfant a profité de cet arrêt pour s'engouffrer dans le métro avec d'autres garçons.

5. [00.03.08]

Les portes d'une rame de métro se referment. La petite fille est à son bord. Les garçons, retenus par les tourniquets, doivent attendre la rame suivante pour partir.



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 4



Séquence 5



Séquence 7



Séquence 8



Séquence 9



Séquence 10



Séquence 11



Séquence 12

6. [00.04.17]

Dans les couloirs du métro, le flot des voyageurs est ininterrompu. Le jeune garçon, un peu perdu, observe les adultes qui se pressent.

7. [00.05.06]

Il s'approche bientôt d'un panneau lumineux détaillant le plan du métro. Chaque ligne semble, en s'allumant, dessiner une constellation particulière. Le garçon, fasciné, concentre son regard sur la station Châtelet.

8. [00.05.42]

Le jeune garçon descend un escalier métallique et arrive au milieu des adultes sur un nouveau quai. Il monte dans une rame.

9. [00.07.15]

Un aveugle joue de l'accordéon dans les couloirs du métro. Il a un chien devant lequel le garçon, qui passe par là, s'attarde. Mais bientôt l'aveugle plie bagages. Un groupe de femmes arrive en courant et dépasse le jeune garçon. Il est à présent seul dans les immenses couloirs du métro. Il se dérobe au regard d'un agent de sécurité passant à vélo. Une musique inquiétante s'élève.

10. [00.08.56]

Produisant des gerbes d'étincelles, des ouvriers sont au travail sur les voies du métro. Le garçon les observe à la dérobée. Descendu sur les voies, il commence à parcourir les tunnels mais, rencontrant des rats, remonte sur le quai. Il emprunte un escalier où un panneau signale « Montée interdite » et, fatigué, s'endort sur les marches d'un escalator à l'arrêt.

11. [00.10.20]

La musique se fait à nouveau inquiétante. Et avec elle le garçon, tel un somnambule. Une rame de métro vide entre en station. Le garçon, arrivé sur le quai, la regarde défiler. Il y aperçoit la petite fille aux cheveux blonds, le regard perdu dans le vague. La rame, poursuivant sa route, disparaît bientôt dans le tunnel du métro. Mais une nouvelle rame arrive soudain dans laquelle se trouve aussi la petite fille ! Le garçon se met à courir pour la rattraper. Elle le regarde étrangement de derrière la vitre et lui sourit. Arrivé en bout de quai, l'enfant doit s'arrêter. La rame disparaît à nouveau dans le tunnel.

12. [00.12.14]

La tête entre les mains, le garçon pleure sur un banc de la station. Levant son visage

plein de larmes, il croit apercevoir la jeune fille qui le regarde depuis l'autre quai mais elle disparaît soudain. C'est alors qu'arrive une nouvelle rame, qui contrairement aux autres, s'arrête devant le garçon. Ses portes s'ouvrent. Il monte.

13. [00.13.43]

Les portes claquent brusquement en se refermant. Le métro démarre. La musique se fait tout à coup plus angoissante. La rame est déserte. Cheminant parallèlement à celle-ci, une autre rame arrive. C'est celle de la jeune fille ! Elle arrive bientôt à hauteur du garçon. Les deux enfants se regardent longuement, chacun derrière sa vitre. La jeune fille sourit. Mais les deux métros prennent bientôt des chemins différents et se séparent. Sur la joue du jeune garçon, perle une larme.

14. [00.16.15]

Le garçon dort sur les marches d'un escalator à l'arrêt. Celui-ci redémarre et débarque son « passager » encore endormi tout en haut, ce qui l'oblige à se réveiller. Les premiers usagers du métro arrivent. Le garçon, s'emmitouflant dans son manteau, emprunte un escalier de sortie.

15. [00.17.19]

Il retrouve la ville aux lueurs de l'aube. Dans un parc encore pris dans les brumes du matin, notre protagoniste suit le cours d'une rivière. On le perd dans le brouillard alors que deux chevaux apparaissent en arrière-plan.

[00.18.26]

Fin.

Le Jardin

1. [00.00.00]

Sur un fond bleu aquatique, qui donne à voir toute la matière de la peinture, se dessinent les quelques noms du générique de début. Bientôt le titre, en jaune : Le Jardin. On perçoit une pulsation cardiaque, un peu étouffée et la modulation d'une fréquence aiguë. Quelques notes de guitare puis le tintement d'une maraca.

2. [00.00.28]

Le bleu aquatique devient peu à peu celui d'un ciel étoilé. Un jardin apparaît et les bruits de la nuit laissent place au jour qui se lève. Un homme et une femme sont allongés dans l'herbe, endormis. Le chant d'un oiseau fait toutefois bientôt ouvrir



Séquence 13



Séquence 14



Séquence 15



Séquence 15



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 4



Séquence 5



Séquence 6



Séquence 7



Séquence 8

les yeux à la jeune femme, tout sourire. La nature s'éveille aussi. Puis l'homme. Sa compagne l'embrasse tendrement sur la joue, enfille des bottes rouges et s'en va marcher au jardin.

3. [00.01.05]

Portant un aquarium vide dans ses mains, la jeune femme s'approche d'un petit arbre. Elle s'agenouille, pose le bocal dans l'herbe et, écartant les feuilles de l'arbuste comme pour en voir les fruits, examine un poisson qui y pend, accroché. Il est rosé. Ses yeux sont clos. Il est comme endormi et son immobilité plonge la jeune femme dans la tristesse. Elle se relève et s'éloigne.

4. [00.01.32]

La jeune femme s'allonge alors dans une chaise longue en plein soleil. Elle garde le bocal vide entre les mains, sur son ventre, et contemple le ciel. Une musique douce. Les heures passent, et sous le soleil de midi, la jeune femme s'endort alors qu'on entend de l'eau couler.

5. [00.01.56]

C'est son compagnon qui arrose des fleurs. Mais son arrosoir est bientôt vide. Et le jeune homme, se couvrant le visage de son chapeau, s'allonge pour faire une sieste au soleil.

6. [00.02.22]

La jeune femme s'éveille. Elle court vers l'arbuste avec son bocal. Le poisson est rouge vif à présent ! Heureuse, elle le cueille délicatement, le plonge dans le bocal, et joue un peu avec lui.

7. [00.02.51]

La jeune femme dort à nouveau au soleil. Un sourire illumine son visage : c'est si agréable d'avoir les pieds plongés dans l'eau, ne serait-ce que celle d'un petit aquarium !

8. [00.03.07]

L'orage se fait tout à coup entendre au loin. Des nuages sombres s'amoncellent, bouchant le ciel. Et une pluie d'été s'abat soudain. La jeune femme se réfugie sous les arbres. Tel un scaphandrier, elle a glissé la tête dans le bocal, pour se protéger de l'averse.

9. [00.03.37]

Une musique entraînante se fait entendre. Bravant la pluie, le jeune homme quitte son chapeau et invite sa compagne à venir le rejoindre. Il amorce un pas de danse puis un autre et, la prenant par la main, la fait sortir de sous les arbres. La pluie cesse et la jeune femme retire sa tête du bocal. Le jeune homme lui dépose alors un baiser au creux du cou.

10. [00.04.12]

Ils se lancent alors dans une danse tournoyante. Dans l'herbe, le bocal, vide. La musique s'achève et avec elle la danse. Les deux amoureux se sourient.

11. [00.04.45]

Ils se font face et se regardent en silence. Le poisson rouge sort de la bouche de la jeune femme, et traversant l'espace qui les sépare, entre bientôt dans celle du jeune homme. Puis c'est le trajet inverse, et encore, au rythme de la respiration, comme si les deux personnages échangeaient leur souffle. Au-dessus d'eux, le ciel scintille d'étoiles.

12. [00.05.10]

Générique de fin. Les remerciements se clôturent sur un petit arbre où sont accrochés deux petits poissons : Antoine et...



Séquence 8



Séquence 9



Séquence 9



Séquence 10



Séquence 11



Séquence 12

Analyse de séquence

Le monde image

5 min 55 – 34 plans

Cette séquence est, comme le reste du film, absolument sans dialogue mais elle voit par ailleurs disparaître, à l'exception notable de la musique, tout son direct ou d'ambiance. Cela ne l'empêche pas d'être riche en émotions et de constituer véritablement l'apogée du film. On y retrouve toute la force du cinéma muet, confiant dans ses moyens expressifs : essentiellement ici les mouvements de caméra, la lumière et la musique d'accompagnement. Les mouvements intérieurs des personnages, leurs émotions, leurs pensées, vont être entièrement figurés par les mouvements de la caméra, ceux des personnages et le rapport entre ces deux mouvements. Non conscientisée par le spectateur mais participant pleinement de l'expérience sensible qu'il fait du film, c'est cette mécanique qui fait coïncider mouvements intérieurs (invisibles) et mouvements extérieurs (visibles), et qui est pleinement à l'œuvre dans le travail de La Première Nuit, que nous allons chercher à expliciter ici.

Ayant suivi une jeune fille dans le métro parisien, un jeune garçon découvre sous terre un monde totalement nouveau pour

lui. Resté seul dans les souterrains après la fermeture du soir, il s'endort à même les marches d'un escalator à l'arrêt.

Plan 1 – 10'20"

La séquence précédente se terminait sur un plan d'ensemble du couloir d'un métro avec en son centre l'escalator à l'arrêt et l'enfant couché sur les marches. En fondu enchaîné, la séquence suivante s'ouvre par un raccord dans l'axe avec un plan moyen de l'enfant, assoupi.



Faire un raccord dans l'axe en fondu enchaîné est peu usuel, il déréalise le raccord spatial et suggère que nous passons à autre chose : du temps a peut-être simplement passé, mais après le réveil du jeune garçon et de l'escalator qui se remettent à marcher de concert, on pressent qu'autre chose est en jeu. En s'approchant de l'acteur, c'est comme si la caméra nous faisait entrer dans son monde intérieur. Le maintien très raide du garçon, son regard perdu au loin, la lumière focalisée sur sa personne (contrairement au plan précédent) ainsi que la douce musique de Georges Delerue nimbent le plan de mystère. Les avancées contraires de l'escalator et de l'acteur, annulant de fait tout mouvement, et la disparition du son direct participent par ailleurs à déréaliser la scène et à lui donner la dimension de voyage immobile propre au rêve.

Plan 2 – 10'44"

Au son aigu d'un violon on découvre l'entrée d'un tunnel. Un métro entre en station. La musique, dans un crescendo doublé d'une ligne de basse, l'accompagne dans son arrivée. Cette musique, ainsi que la lumière très basse qui



allonge les ombres, rendent cette entrée inquiétante.

Plan 3 – 10'52"

Une ombre avance sur un mur, raide. C'est notre héros qui avance et entre



bientôt dans le champ. Cette entrée en deux temps poursuit le travail de déréalisation initié dans le premier plan et donne une dimension fantomatique au personnage.

Plan 4 – 10'57"

Contrechamp sur son regard : le métro continue de passer lentement. On constate que celui-ci est vide. Le tressautement



de la musique sur la fin du plan, qui reprend le rythme du défilement horizontal des fenêtres de la rame, anticipe par ailleurs le fait que quelque chose va arriver. Elle attise l'attention du spectateur.

Plan 5 – 11'01"

Plan rapproché sur le garçon, qui avance rapidement vers l'avant-plan puis pile : son attention semble soudain requise par un élément hors-champ. Le plan 5 est la



continuité du plan 3. Cependant, par une petite ellipse quasiment invisible, le garçon apparaît plus proche que ce que la continuité de la séquence aurait commandé. Cette saute produit un effet de surprise pour le spectateur et lui donne à éprouver la surprise du personnage :

Plan 6 – 11'02"

Dans ce métro qu'on croyait vide, se



trouve en effet la jeune fille que le garçon suit depuis le début du film et qu'il avait perdue. Elle a le regard fixe, pointé vers un ailleurs. Elle ne voit pas le garçon. La caméra effectue un panoramique pour suivre le personnage. Ce mouvement rend sensible la fixité du garçon qui la regarde passer, figé par la surprise.

Plan 7 – 11'05"

Le regard du jeune garçon s'illumine. Il a retrouvé celle qu'il cherchait. On remarque que le mur à l'arrière-plan donne à voir la lumière du métro en train de passer. Ce n'était pourtant pas le cas dans les plans précédents. Cette lumière sur le mur, c'est une manière de faire entrer le hors-champ dans le champ. Elle figure le fait que les deux personnages se sont vus et qu'un contact, ne serait-ce que visuel simplement, a été établi. C'est aussi, de par le mouvement de fuite de la lumière, une figuration du désir qui émane du personnage. La jeune fille l'aimante, l'attire et c'est cette lumière dans l'arrière-plan qui le montre. Il faut insister ici sur le travail de celui qui fut un directeur de la photographie hors pair, Eugen Shuftan, qui travailla notamment avec Fritz Lang, Marcel Carné



et Max Ophuls et qui marqua profondément l'esthétique du cinéma d'avant-guerre en Allemagne puis en France avec son approche puissamment expressive de la lumière.

Plan 8 – 11'08"

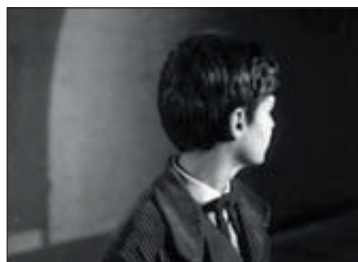
Le métro continue de filer devant le garçon dont l'inertie est de nouveau rendue sensible par un panoramique. Cette impossibilité de suivre la marche du métro est aussi matérialisée par le plan du métro qui entrave en son centre le champ visuel. C'est à la fois tout le monde du métro, son gigantisme et la difficulté donc de s'y plonger sans s'y perdre. Mais c'est aussi un élément très concret qui obstrue la vision, en empêchant, vi-



suellement ou physiquement, de se projeter en avant. La musique s'évanouit peu à peu pour accompagner la sortie du métro du champ visuel.

Plan 9 – 11'22"

On retrouve la mélancolie lancinante des violons qui ouvraient la séquence. La lumière a disparu de l'arrière-plan, et le contact visuel entre les deux personnages aussi. Mais soudain, sans raison apparente, le garçon tourne vivement la tête.



Plan 10 – 11'25"

C'est en fait exactement le même plan que le début du plan 2. Il s'ouvre de la même manière que celui-ci, par une atta-



que aiguë, la musique reprend sa boucle. Un métro entre à nouveau en station.

Plan 11 – 11'30"

Un violent raccord dans l'axe nous découvre la présence de la jeune fille dans cette rame aussi. C'est le même métro qui passe une seconde fois. On le suit à nouveau en panoramique mais à la différence du plan précédent, la jeune fille regarde le garçon avec un léger sourire. La musique n'est pas la même que lors



du précédent passage de métro. Ce n'est pas la ligne de basse qui accompagne ce passage mais la mélancolie des violons. Le fait d'être en plan rapproché sur la jeune fille libère par ailleurs le personnage de son contexte. Ce qui va compter à présent c'est moins le lieu et son ambiance que la relation entre les deux personnages.

Plan 12 – 11'37"

En plan rapproché aussi, accentuant l'idée qu'un lien plus étroit surgit, le



jeune garçon répond au regard de la jeune fille. Il se met alors en mouvement, visiblement ému, avec sans doute l'idée de conserver ce contact. La caméra qui l'accompagne en travelling rend palpable son vif désir de la rejoindre. On est encore dans un mouvement paradoxal où le mouvement de la caméra, accompagnant la lumière défilante du métro à nouveau à l'arrière-plan, annule celui du personnage.

Plan 13 – 11'43"



En contrechamp, la jeune fille lui sourit. Mais son visage, son regard, son sourire sont complètement figés. La musique se fait soudain plus sombre et une ombre passe sur le visage de la jeune fille. Dans cette attitude statufiée, on pourrait presque penser qu'elle n'est pas réellement vivante. Si elle a tout de la petite fille modèle, on croirait voir un visage de cire.

Plan 14 – 11'48"



La caméra s'est encore approchée du personnage, la lumière du fond est plus intense : le désir et l'espoir de pouvoir rejoindre la jeune fille est plus vif. Mais l'inquiétude de la musique se poursuit paradoxalement : quelque chose cloche et le visage du garçon donne à voir toute une série d'émotions contradictoires, de la joie au doute.

Plan 15 – 11'54"



Une ombre passe à nouveau sur le visage de la jeune fille et son regard se tourne un peu comme si le contact visuel avec le garçon était rompu. Son attention est-elle requise ailleurs, est-elle tout simplement absente à elle-même ou bien est-ce une simple image ?

Plan 16 – 11'58"

Toujours est-il que la caméra a changé d'axe. Avant ce plan, la caméra accompagnait le personnage dans sa course dans la même direction de mouvement. Mais ici, le personnage semble comprendre qu'il ne pourra pas rejoindre la jeune fille. Parce ce qu'il est en bout de quai, ou parce que l'attention de la jeune fille n'est pas vraiment dirigée vers lui, toujours est-il que la caméra maintenant le devance, puis prend ses distances peu à



peu. Le cadre s'élargit à mesure autour du garçon. L'intensité de la rencontre s'évanouit, on remarquera d'ailleurs que le scintillement de la lumière sur l'arrière-plan a disparu. Le jeune garçon se retrouve à nouveau seul dans son espace et s'arrête, ainsi que la caméra.

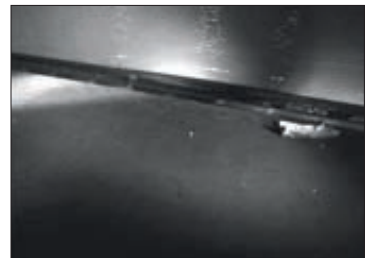
Plan 17 – 12'08"



La caméra, fixée sur le quai, ne peut qu'enregistrer, impuissante, la disparition du train.

Plan 18 – 12'15"

Une saute de son indique que nous passons à un autre moment. L'évanouissement de la jeune fille est figuré par l'envol puis la disparition d'un journal derrière le quai. Le cadre, vide, renvoie à la sensation intérieure du personnage. Mais la musique légère d'une harpe se



fait entendre. Elle donne à entendre le mouvement de l'air qui s'inscrit dans le sillage du métro qui vient de disparaître et laisse aussi deviner qu'autre chose est en train de survenir.

Plan 19 – 12'19"



Le son cristallin de la harpe trouve un écho dans les câbles et les loupiottes qui se balancent lentement depuis la voûte du métro. Le balancement figure l'air agité par le passage du métro mais c'est aussi un simple moment de suspens du temps, une pause rythmique.

Plan 20 – 12'26"

La musique lancinante des violons revient avec ce plan rapproché sur le garçon, le visage enfoui au creux des mains. La caméra s'approche de lui. C'est comme si on entraînait dans ses pensées, dans



son intimité et on découvre alors son visage plein de larmes.

Plan 21 – 12'52"



Contrechamp sur la jeune fille qui cette fois-ci n'est plus dans une rame de métro mais sur un quai, en hauteur. La séparation entre les deux personnages est figurée par la barrière derrière laquelle

elle se tient. La contre-plongée en plan large et la grande ombre loin en arrière du personnage accentuent la sensation d'inatteignable que ressent à cet instant le garçon. Comme dans la rame de métro, la jeune fille finit par détourner le regard puis s'évanouit comme par enchantement. Cet effet spécial, des plus simple à réaliser – on pense ici à l'admiration que Franju avait pour le travail de Méliès auquel il a d'ailleurs consacré un film – renvoie au statut d'image de la jeune fille, à sa probable inexistence.

Plan 22 – 13'00"

Le jeune garçon ne semble pas surpris outre mesure par cette vision. C'est plus



un fatalisme, un abattement qui paraît l'habiter. Prend-il conscience du fait que la jeune fille n'est peut-être qu'une image, une illusion d'optique ? La caméra s'éloigne ensuite libérant du champ



autour de lui, la possibilité – ou bien est-ce la nécessité – d’agir apparaît. La musique quitte alors son thème mélancolique pour retrouver le thème qui accompagnait l’entrée des métros en station.

Plan 23 – 13’28’’

Et effectivement une rame de métro entre à nouveau en station. Mais cette fois-ci le garçon est en amorce du plan. Un lien spatial existe. La distance qui séparait le garçon de la rame est désormais me-



surable et par là-même franchissable. Et c’est précisément ce que va faire le personnage, de manière quasi automatique lorsque les portes du métro vont s’ouvrir devant lui. De spectateur assistant à la

fantasmagorie qui défilait devant ses yeux, et espérant peut-être rejoindre la jeune fille, il passe de l’autre côté du miroir, dans le monde des images.

Plan 24 – 13’43’’

Cette traversée s’inaugure par le claquement bref de la serrure de la porte. C’est le retour du son ! Étrange paradoxe qui voudrait qu’au milieu d’un rêve où règnent les fantômes, le fait d’entrer dans le monde des images vous fasse *in fine* revenir à la réalité matérielle du monde. Comme si les images avaient une réalité concrète qu’on leur avait oubliée. La violence du bruit est décuplée par le gros plan (le premier de la séquence)



qui contraste avec la largeur du plan 23. Le personnage semble avoir été fait prisonnier par la machine. L’atmosphère qui était mélancolique et mystérieuse jusqu’à présent se glace tout à coup dans un moment d’effroi.

Plan 25 – 13’44’’

Le garçon prend place à bord du métro et, après le sifflet de départ, le voyage commence. Il peut désormais observer le quai depuis le point de vue qu’occupait précédemment la jeune fille. On en-



tend à présent le bruit du métro comme si le réel avait repris le dessus. Ce retour entretient l’illusion que le garçon va peut-être pouvoir entrer enfin en contact avec la jeune fille. Une mélodie oppressante commence en tout cas et en entretient le suspens. Mais la liberté de mouvement que portait la décision d’entrer dans le métro va se dissiper peu à peu. C’est la machine qui a le contrôle et le garçon y est enfermé. Cette impression, initiée au plan précédent, est accentuée ici par la fixité du plan qui reste vide quelques instants avant que l’acteur n’entre dans le champ, venant ensuite occuper une place que la rame semble lui avoir destinée. On est dans le regard de la machine.

Plan 26 – 13’53’’

On entre dans la nuit des images. La fixité et la frontalité du cadre annulent et déréalisent le mouvement du métro. C’est comme si nous étions devant un écran de cinéma, ou plus précisément



dans une cabine de projection. On retrouve ici le parallèle classique entre le dispositif cinématographique et celui du train : être immobile dans un dispositif mécanique devant un monde qui défile sous nos yeux. La même place en somme que celle qu'occupait précédemment le jeune garçon sur le quai.

Plan 27 – 13'59" = plan 25

Plan 28 – 14'01" = plan 26

Plan 29 – 14'14"



Le jeune garçon est absorbé par ce spectacle. Mais il se souvient peut-être de la raison pour laquelle il est monté dans le métro et, d'un regard, cherche à voir si quelqu'un d'autre est là, dans la rame. Il reste malgré tout étrangement immobile, enfermé au centre de son cadre, comme s'il lui était impossible de faire un pas, un mouvement supplémentaire. Alors qu'il s'est mis en mouvement un instant avant, il se retrouve à nouveau dans la position du spectateur qui, immobile, ne peut observer le monde que de derrière une vitre.

Plan 30 – 14'18"

La rame est vide. Ce n'est pas celle dans



laquelle se trouvait la jeune fille. Et bientôt au premier plan une porte vient se refermer, obturant ainsi le regard du garçon, et celui du spectateur, le séparant de l'espace où aurait pu se trouver l'être désiré. Ce n'est pas parce qu'on est passé de l'autre côté du miroir que l'on échappe aux séparations qui semblaient nous entraver. Le son du métro disparaît d'ailleurs peu à peu. L'impression d'être dans un monde nouveau, en mouvement, ne fut que de courte durée.



Plan 31 – 14'33"



La rame qu'occupe le jeune garçon est bientôt rattrapée par une autre.



Plan 32 – 14'56"

Ce plan vient concrétiser toute la logique mise en place depuis le plan 24. Le plan rapproché, en mettant de côté le décor, nous concentre sur les deux personnages et leur relation : le regard fuyant initial de la jeune fille peut désormais, même si ce n'est qu'un instant, être soutenu.



Pendant son inexpressivité, la jeune fille semble même devenir vivante et voir réellement le jeune garçon. À l'image des mouvements conjugués des deux métros qui semblent annuler la pesanteur des corps et les faire flotter, c'est un moment suspendu, hors du temps. C'est d'ailleurs le plan le plus long de la séquence. Mais si les deux jeunes écoliers peuvent enfin échanger un véritable regard, ils n'en sont pas moins séparés par une barrière invisible qui empêche tout échange réel.

Plan 33 – 15'50"



C'est le seul très gros plan du film sur le visage du jeune garçon. Il est l'aboutissement du voyage. L'expression de l'acteur y est étonnante car, si on retrouve les larmes déjà présentes au plan 20, un étrange calme semble désormais l'habiter. On pourrait penser qu'il rejoint dans son aspect glacé le jeu de la jeune fille, sage comme une image, mais c'est peut-être qu'au terme de sa première nuit de fugue, le jeune garçon comprend qu'il

partage avec elle la même condition : celle d'être nécessairement séparés des autres, malgré leur effort pour tenter de les rejoindre pleinement. C'est l'expérience que nous faisons devant chaque visage rencontré, au cinéma ou ailleurs : derrière ce visage, proche ou étranger, que se passe-t-il vraiment ? Et c'est la question que nous pose Georges Franju au terme de son film.

Plan 34 – 15'57"

Ces deux rames qui se sont un instant approchées avant de se séparer, ces deux rames qui au plan 31 n'étaient encore que de simples machines mécaniques, ce sont à présent deux individus. Deux personnes qui, enfermées dans les apparen-



ces du visible et sans véritables moyens s'en affranchir, n'ont pu que se frôler un court instant. L'amour et la séparation, dans le même temps.

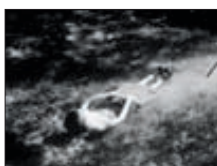
16'15"

Fin de la séquence.

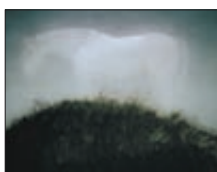
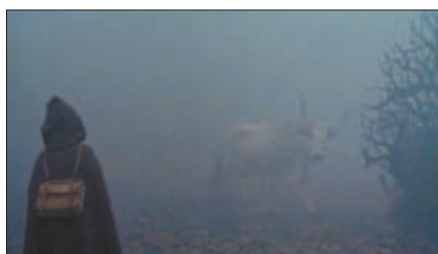




D'un simple trait, attraper la vie.
Pêcheur de Kajikazawa,
Hokusai.



Un instant suspendu.
Mouchette,
Robert Bresson.



Quelque chose point là-bas
que rouvre le monde.
Et tout est différent.
Amarcord,
Federico Fellini.



Trouver une langue commune.
Les Possibilités du dialogue,
Jan Svankmajer.



L'amour et la séparation.
Passagers Series,
Chris Marker.

Promenades pédagogiques

Composer un programme de courts métrages

On l'oublie parfois, mais la première séance publique et payante du cinématographe, le 28 décembre 1895, proposa à ses spectateurs un programme de courts métrages. Et durant les quinze années qui suivirent, la programmation cinématographique se conformera aux formes de spectacles disjointes – cirque, music-hall, café-concert, attractions foraines – qu'affectionnait le public populaire : elle se faisait sur le principe du pot-pourri avec un assemblage hétéroclite de films plus ou moins bien dosé.

Ce n'est qu'à partir des années vingt, avec notamment le travail de Louis Delluc et la création des premiers ciné-clubs, que certains commencèrent véritablement à se poser la question de la programmation, autrement que sous l'angle économique mais bien plutôt en essayant d'en faire un véritable geste d'écriture proche du montage : faire émerger du sens de par la rencontre entre des œuvres qui n'étaient pas pensées initialement pour être vues ensemble. Cet héritage fut ensuite repris par Henri Langlois lors de la création de la Cinémathèque française. Les programmations proposées par Langlois étaient de la même manière des assemblages de films provo-

quant des collisions, faisant jaillir des fulgurances, créant des liens inédits qui contribuèrent à l'écriture d'une nouvelle histoire du cinéma. Ce principe de collage fut ensuite repris bien plus tard par Jean-Luc Godard dans ses *Histoire(s) du cinéma* notamment.

Concevoir un programme de courts métrages c'est, de la même manière, faire le pari que la faiblesse initiale du film court – le fait de ne pas pouvoir voyager seul – peut devenir un geste créateur, une écriture en tant que telle. C'est croire que les films, du fait de leur simple coprésence, peuvent trouver des résonances inattendues et créer du sens. C'est ce que nous avons essayé de mettre en lumière dans le *Point de vue* de ce cahier.

À partir du programme *Les Aventuriers*, on peut chercher avec les élèves des motifs récurrents, des résonances, des échos entre les différents films. Cela peut être de petits détails : ont-ils remarqué qu'un autre cheval que le grand cheval blanc du *Hérisson* apparaît quelque part dans le programme ? Et ont-ils noté que le programme s'ouvre et se clôt avec le même poisson rouge ?

Après ces discussions, il est possible de proposer aux élèves de faire un travail de frise iconographique. Une première image (photogramme, photographie, peinture, dessin etc..) est collée au mur. Il est alors demandé aux enfants d'apporter une image qui leur semble faire écho à celle-là (soit dans le sujet, soit dans la couleur, soit dans un écho complètement subjectif). Au fur et à mesure de l'année, la frise peut grandir des apports des élèves.

La version originale pour les tout petits

Comme on le constatera, la version du *Hérisson dans le brouillard* qui est proposée dans le programme *Les Aventuriers* est sa version originale russe sous-titrée en français. Une version en français existe bien mais, le doublage effectué étant de piètre qualité, elle n'a au final pas été retenue. C'est donc le charme des accents slaves qu'entendront les élèves et cela peut faire un peu peur à certains enseignants, notamment ceux qui accompagnent les plus petits qui ne savent pas encore lire.

La pratique nous montre pourtant qu'avec un peu de préparation, l'expérience peut facilement être réussie. Il peut pour ce faire être important de prévenir les enfants en amont de la séance en leur résumant par exemple brièvement l'intrigue du film. Mais cela n'est même pas forcément nécessaire. On se rendra compte que la simplicité et la force visuelle du film parlent d'elles-mêmes et que la non-compréhension de la

langue, lorsqu'on signifie au préalable qu'elle n'est pas problématique, n'empêche aucunement de participer à l'émotion produite par le travail de Youri Norstein. Il suffit de dire aux enfants qu'ils vont entendre un film en russe, que ce n'est pas important qu'ils ne comprennent pas les mots car la musique et les images racontent l'histoire, et qu'ils peuvent écouter le son de la voix du conteur et la musique de la langue.

Il peut aussi être intéressant de travailler après la séance avec les enfants sur leur compréhension du film et de leur faire ainsi prendre conscience de ce que nous racontent par eux-mêmes les images et les sons, sans même l'appui de la voix du conteur.

En écho à ces questions de la langue et de la compréhension de celle-ci, il peut être intéressant de visionner en classe la séquence des *Temps modernes*, de Charlie Chaplin, où Charlot se met à parler pour la première fois. Nous sommes en 1936, le cinéma est parlant depuis neuf ans mais Chaplin continue de faire du cinéma muet. Dans ce film, il décide de donner la parole au personnage du vagabond mais sous une forme tout à fait singulière. Charlot va chanter dans une langue imaginaire. Ainsi, personne ne comprendra les paroles et ce sont bien les gestes, les mimiques, les expressions, le langage du cinéma muet donc, qui donneront tout son sens à la scène.

Il est possible, en amont ou en aval de la projection, de visionner cette séquence et de demander aux enfants d'inventer une scène (dessinée ou jouée) avec un commentaire dans une langue imaginaire, puis de travailler ensuite avec eux sur ce qui a été compris.

Dans les classes où des enfants parlent d'autres langues, c'est l'occasion de leur proposer de s'exprimer dans leur langue maternelle en faisant comprendre aux autres ce qu'ils disent grâce à leurs expressions ou en leur demandant de raconter une histoire avec des images comme appui.

Cela permettra d'apprivoiser petit à petit ce qui pourrait être vécu comme une étrangeté et de préparer en douceur de futures séances en version originale.





D.R.

La lanterne magique

Pour *Le Jardin*, Marie Paccou utilise la technique de la peinture sur verre. Elle renoue ainsi avec les premières expériences d'images projetées qui remontent au XVII^e siècle : les lanternes magiques.

À cette époque, les images sont rares, il n'y a pas de journaux illustrés, pas de musées et le seul endroit où l'on peut voir des images sont les églises. Quand la lanterne magique apparaît, en 1659, elle permet de populariser l'accès aux images et ouvre une nouvelle époque, celle des spectacles optiques, qui connaîtra son apogée avec l'invention du cinéma. Les plaques de lanternes magiques étaient de toutes sortes, des contes pour enfants, des histoires pour les plus grands, des images scientifiques et pédagogiques et des images pour découvrir le monde. Des images pour mettre en scène l'inconnu.

De nos jours le cinéma reste de la même manière le lieu pour les spectateurs d'une découverte de l'inconnu. Nous montrer les couloirs du métro comme s'ils étaient hantés et peuplés de fantômes, nous faire peur avec une simple feuille de chêne : aller au cinéma c'est toujours sortir du déjà connu et faire un peu l'école buissonnière.

On peut proposer aux élèves de mener un travail autour des plaques de lanterne magique en les invitant, dans un premier temps, à découvrir certaines de ces images sur le site *Laterna magica* (www.laternamagica.fr). Dans un deuxième temps, il est possible de les engager à se poser la question de la découverte de l'inconnu, et de figurer un lieu, un objet, une personne qu'ils aimeraient faire découvrir à leurs camarades, soit sur une simple feuille de papier, soit pourquoi pas, en les invitant à peindre sur des plaques de verre ou de plexiglas.

Éléments de bibliographie

Autour des cinéastes

Michaël Dudok de Wit

- Olivier Cotte, *Les Oscars du film d'animation. Secrets de fabrication de 13 courts métrages récompensés à Hollywood*, Paris, Eyrolles, 2006.
- Entretien avec Gilles Ciment, *Positif*, n° 508, juin 2003.

Son site officiel : <http://www.dudokdewit.co.uk>

Jacques Rozier

- Emmanuel Burdeau (dir.), *Jacques Rozier. Le Funambule*, Paris, Cahiers du cinéma, 2001.
- (en) Dolores Burdick, « Adieu Philippine », *The French Review*, vol. 52, n° 5, avril 1979.
- Gilles Delavaud, « Les Trop longs silences de Jacques Rozier », *Cahiers du cinéma*, n° 315, septembre 1980.
- Marc Chevrier et Hervé Le Roux, « L'île au trésor », *Cahiers du cinéma*, n° 382, avril 1986.
- Édouard Waintrop, « Nouvelles du front. Vaudeville à la Rozier », *Libération*, 23 mai 1998.
- Louis Skorecki, « Maine Océan », *Libération*, 27 août 1998.
- Louis Skorecki, « Adieu Philippine », *Libération*, 18 septembre 2000.
- Sonya Faure, « Terminus océan », *Libération*, 23 juillet 2001.
- Jean-Sébastien Chauvin, « Témoignages : Jacques Rozier », *Cahiers du cinéma*, n° 576, février 2003.

- Vincent Malausa, « Un chantier fabuleux », *Cahiers du cinéma*, n° 639, novembre 2008.
- Jacques Rozier, « Le goût du hasard et de l'indépendance », dans José Moure, Gaël Pasquier et Claude Schopp, *L'Atelier des cinéastes. De la Nouvelle Vague à nos jours*, Paris, Archimbaud Klincksieck, 2012, p. 15-30.
- Hervé-Pierre Gustave et Jacques Rozier, « Rencontre », *So Film*, n° 1, juin 2012, p. 76-80.

Youri Norstein

- Hervé Joubert-Laurencin, *La Lettre volante. Quatre essais sur le cinéma d'animation*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1997.
- Gustave de Staël (dir.), *Youri Norstein, Franceska Yarbousova*, Catalogue de l'exposition tenue à l'Hôtel de Ville de Paris (16 mars-15 juillet 2001), Association pour la promotion des arts, Paris, 2001.
- (en) Clare Kitson, *Yuri Norstein and Tale of Tales : An Animator's Journey*, Eastleigh, John Libbey Publishing, 2005.

Son site officiel : <http://www.norsteinstudio.com> (en, ru)

Georges Franju

- Gabriel Vialle, *Georges Franju*, Paris, Seghers, coll. Cinéma d'aujourd'hui, 1968.
- Marie-Magdeleine Brumagne, *Franju. Impressions et aveux*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977.



- Gérard Leblanc, *Georges Franju, une esthétique de la déstabilisation*, Paris, Créaphis, 1992.
- Collectif, *Georges Franju. Cinéaste*, Créaphis, 1993.
- Freddy Buache, *Georges Franju. Poésie et vérité*, Paris, Cinémathèque française, 1998.
- Kate Ince, *Georges Franju. Au-delà du cinéma fantastique*, Laval-Paris, Presses de l'université de Laval-L'Harmattan, 2008.
- Frank Lafond (dir.), *Le Mystère Franju*, CinémAction, 2011.
- Pascale Risterucci, *Les Yeux sans visage de Georges Franju*, Crisnée, Yellow Now, coll. Côté films, 2011.

Marie Paccou

- <http://www.lapelliculeensorcelee.org/paccou/paccou.html>

Son site officiel : <http://mariepaccou.com>

Autour du court métrage

- François Porcile, *Défense du court métrage français*, Paris, Le Cerf, 1965.
- Claire Vassé, Jacky Evrard (dir.), *Cent pour cent court*, Pantin, Côté court, 1995.
- Jacky Evrard, Jacques Kermabon, *Une encyclopédie du court métrage français*, Crisnée, Yellow Now, 2004.

- Dominique Bluher, François Thomas (dir.), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968. De l'âge d'or aux contrebandiers*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.
- Thierry Méranger, *Le Court Métrage*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. Les petits Cahiers, 2007.
- Antony Fiant, Roxane Hamery (dir.), *Le Court Métrage français de 1945 à 1968 (2). Documentaire, fiction : allers-retours*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.
- Dominique Blüher, Philippe Pilard (dir.), *Le Court Métrage documentaire français de 1945 à 1968. Créations et créateurs*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

Sites ressources

- Le site de *L'Agence du court métrage* : www.agencecm.com
- Le site de *Bref, le magazine du court métrage* : www.brefmagazine.com
- Le site de *La Maison du film court* : www.maison-du-film-court.org
- Le portail du court métrage français : www.le-court.com

Notes sur l'auteur

Formé à l'école nationale supérieure Louis Lumière, Bartłomiej Woznica a été quelques années responsable de l'action pédagogique à l'Agence du court métrage. Il est actuellement responsable des actions d'initiation au service pédagogique de la Cinéma-thèque Française. Il est par ailleurs rédacteur pour la revue *Bref, le magazine du court métrage*.

Les enfants de cinéma



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

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

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

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

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

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

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

Pour toute information complémentaire :

Les enfants de cinéma

36 rue Godefroy Cavaignac, 75011 Paris

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

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

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

Cahier de notes sur...

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

Rédaction en chef : Eugène Andréanszky.

Mise en page : Thomas Jungblut.

Photogrammes : Laboratoire Pro Image Service.

Impression : Raymond Vervinck.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Secrétaire de rédaction : Delphine Lizot.

Ce *Cahier de notes sur... Les Aventuriers* a été édité dans le cadre du dispositif *École et cinéma* initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

© *Les enfants de cinéma*, septembre 2014

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

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

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

36 rue Godefroy Cavaignac – 75011 Paris.