



Éducation au cinéma européen  
pour les jeunes

# Rentrée des classes

Jacques Rozier

## Petite lumière

Alain Gomis

DOSSIER PÉDAGOGIQUE



## SOMMAIRE

## I - OUVERTURE PP 2-5

- CinEd p 2
- Pourquoi ces films aujourd'hui et fiches techniques p 3
- Enjeux et synopsis pp 4-5

## II - LES FILMS PP 6-11

- Jacques Rozier et Alain Gomis : deux adeptes des chemins de traverse (et filmographies) pp 6-8
- Filiations : *Rentrée des classes* p 9
- Témoignage : Alain Gomis évoque *Petite lumière* pp 10-11

## III - ANALYSES PP 12-20

- Chapitrages pp 12-13
- Questions de cinéma : « montrer-cacher » pp 14-16
- Questions de cinéma : sons et sonorités pp 16-17
- Analyses... de *Rentrée des classes* pp 18-21
- Analyse... d'un photogramme - Transgression p 18
- Analyse... d'un plan – L'opéra de la nature p 19
- Analyse... d'une séquence – Libres pp 20-21
- Analyses... de *Petite lumière* pp 22-25
- Analyse... d'un plan – Ombre et lumière p 22
- Analyse... d'un photogramme – Places de spectateurs p 23
- Analyse... d'une séquence – Quand la réalité bascule pp 24-25

## IV - CORRESPONDANCES PP 26-31

- Images-rebonds : de l'expérimentation du regard à l'expérience de spectateur p 26
- Passerelles : Lumières et impressionnisme pp 27-29
- Itinéraires pédagogiques pp 30-31

CINED : UNE COLLECTION DE FILMS  
UNE PÉDAGOGIE EUROPÉENNE DU CINÉMA

CinEd s'attache à une mission de transmission du 7<sup>ème</sup> art comme objet culturel et support pour penser le monde. Pour ce faire, une pédagogie commune s'est élaborée à partir d'une collection de films issus de productions des pays européens partenaires du projet. L'approche se veut adaptée à notre époque marquée par une mutation rapide, majeure et continue dans la façon de voir, recevoir, diffuser et produire les images. Ces dernières sont vues sur une multitude d'écrans : du plus grand – celui des salles – aux plus petits (jusqu'aux smartphones), en passant bien entendu par la télévision, les ordinateurs et tablettes. Le cinéma est un art encore jeune auquel on a déjà prêté plusieurs fois la mort ; force est de constater qu'il n'en est rien.

Ces mutations se répercutent sur le cinéma, sa transmission doit tenir compte, notamment de la façon de plus en plus fragmentée de visionner les films à partir des divers écrans. Les publications CinEd proposent et affirment une pédagogie sensible et inductive, interactive et intuitive, délivrant savoirs, outils d'analyse et possibilités de dialogues entre les images et les films. Les œuvres sont envisagées à différentes échelles, dans leur ensemble bien sûr, mais aussi par fragments et selon différentes temporalités – l'image fixe, le plan, la séquence.

Les livrets pédagogiques invitent à s'emparer des films avec liberté et souplesse ; l'un des enjeux majeurs étant d'entrer en intelligence avec l'image cinématographique selon des biais multiples : la description, étape essentielle de toute démarche analytique, la capacité à extraire et sélectionner les images, à les classer, les comparer, les confronter – celles du film en question et d'autres, mais aussi tous les arts de la représentation et du récit (la photographie, la littérature, la peinture, le théâtre, la bande-dessinée...). L'objectif est que les images n'échappent pas mais qu'elles fassent sens ; le cinéma est à cet égard un art synthétique particulièrement précieux pour construire et affermir les regards des jeunes générations.

**L'auteur :**

Arnaud Hée enseigne l'analyse filmique à la Fémis ; critique de cinéma (*Bref, Images documentaires, Etudes, kritikat.com*), il est membre du comité de sélection du festival Entrevues Belfort et intervient dans divers réseaux d'éducation à l'image en France auprès des enseignants et des élèves.

**Remerciements :**

Alain Gomis.  
Et aussi Isabelle Bourdon, Nathalie Bourgeois, Mélodie Cholmé, Agnès Nordmann, Léna Rouxel.

**Coordination générale :** Institut français

**Coordination pédagogique :** Cinémathèque française / Cinéma, cent ans de jeunesse

**Copyright :** CinEd / Institut français

## POURQUOI CES FILMS AUJOURD'HUI ?

René dans un village provençal dans les années 1950 et Fatima à Dakar de nos jours : *Petite lumière* et *Rentrée des classes* peuvent à priori paraître lointains dans l'espace et le temps. Mais c'est l'une des puissances particulières du cinéma que de pouvoir déplacer le spectateur tout en abolissant l'altérité. Ainsi, au cours de cette séance, le spectateur sera René puis Fatima ; il se trouvera projeté dans une petite localité du sud de la France, dans une nature luxuriante, puis dans la capitale du Sénégal où l'on parle le Wolof.

L'objet de ces films est de nous mettre en présence de ces personnages d'enfants pour véritablement partager leur vision du monde. Et si cette dernière est singulière, elle paraît aussi logique et raisonnable que celle des adultes, sans doute parce qu'elle est marquée par une force de conviction communicative. On utilise souvent le qualificatif « à hauteur d'enfant » pour juger positivement les films sur cet âge ; c'est sans aucun doute ici le cas, mais Jacques Rozier et Alain Gomis offrent plus que cela. Les films s'ouvrent avec force à l'intériorité des personnages, cela passe par les sens (la vue, l'ouïe, le toucher) et une mise en partage de subjectivités fantasques et audacieuses, de territoires de l'imaginaire qui dialoguent fertilement entre deux continents et deux époques. Il nous a paru particulièrement porteur et généreux de proposer ces éloges du sensible et de l'insolence, qui constituent aussi une belle définition du cinéma.



## FICHE TECHNIQUE

### RENTREE DES CLASSES

**1955, France, 35 mm, noir et blanc, 1.33, 22 min 40**

**Réalisation :** Jacques Rozier

**Scénario :** Michèle O'Glor et Jacques Rozier

**Image :** René Mathelin

**Musique originale :** Darius Mihaud

**Son :** Jean Duguet, Jean Pouleau

**Montage :** Michèle David, Raymonde Nevers

**Production :** Pierre Neurisse,  
du groupe des Trente et Dovidis-Film

**Interprétation :** René Bogleio (René), Marius Sumian (Susu), l'instituteur et les habitants de Correns (dans leur propre rôle)

### PETITE LUMIERE

**France, 2002, super 16, couleur, 1.85, dolby SR, 15 minutes.**

**Scénario et réalisation :** Alain Gomis

**Image :** Aurélien Devaux

**Son :** Alioune Mbow

**Montage :** Fabrice Rouaud

**Musique :** Patrice Gomis et Constance Barrès

**Production :** Mille et Une Production

**Interprétation :** Assy Fall (Fatima), Djolof Mbengue (Alloune), Thierno Ndiaye Doss (le père), Awa Mbaye (la mère)...

DES ENFANTS  
ET DES ÊTRES



DES REGARDS ET  
DES POINTS DE VUE

L'INTÉRIORITÉ  
ET LA SUBJECTIVITÉ



CHAMP DE TENSIONS  
ET ADULTES

LES SENS  
ET LA PERCEPTION

L'IMAGINAIRE  
ET L'ONIRISME

## ENJEUX

### DES ENFANTS ET DES ÊTRES.

*Rentrée des classes* et *Petite lumière* sont plus que des films sur l'enfance, ce sont des films en enfance ; il s'agit d'épouser cet âge afin que le spectateur entre en communication directe avec lui, notamment en faisant éprouver la force de leurs convictions et croyances. Si René et Fatima sont bien des figures de l'enfance, ils sont avant tout perçus comme des êtres à part entière.

### DES REGARDS ET DES POINTS DE VUE.

Parmi les moyens mis en œuvre pour plonger le spectateur au cœur de l'enfance, le regard est largement convoqué dans les deux films, on voit René et Fatima faire l'expérience d'un monde que l'on perçoit à plusieurs reprises par l'intermédiaire de leur regard. À travers leurs points de vue, on se trouve au plus près de leur rapport au monde.

### L'INTÉRIORITÉ ET LA SUBJECTIVITÉ.

*Rentrée des classes* et *Petite lumière* se présentent comme des expériences intérieures très fortes. Les deux films usent des différents moyens qu'offre le cinéma pour nous placer en présence de la subjectivité des personnages, notamment par un jeu entre voix in et voix off, mais aussi un travail sonore et musical.

### LES SENS ET LA PERCEPTION.

Les deux films sont aussi des expériences sensorielles qui participent pleinement de l'initiation vécue par les enfants. La vue et l'ouïe tiennent une place importante et les cinéastes ont bâti leurs films pour transmettre cette perception. Le toucher est également convoqué : la lumière et l'eau sur les peaux, le chaud et le froid induisent la sensibilité des personnages.

### CHAMP DE TENSIONS ET ADULTES.

Si les enfants sont souvent seuls et dans leur propre monde, les adultes entrent parfois dans le champ des deux films. Certains sont des alliés, d'autres représentent l'ordre et veulent ramener les personnages à la réalité et à la raison. Les deux personnages sont ainsi pris dans des champs de tensions qu'ils éprouvent et affrontent avec leurs moyens d'enfant.

### L'IMAGINAIRE ET L'ONIRISME.

Fatima et René ont un rapport à la réalité très particulier ; ils entendent d'une certaine manière la soumettre à leurs désirs et leurs imaginaires. Les personnages s'échappent par l'imaginaire et véhiculent un désir de subversion, se fabriquant ainsi leur propre réalité. L'un comme l'autre connaissent des retours à l'ordre plus ou moins brutaux.

## SYNOPSIS RENTRÉE DES CLASSES

Sur la place publique de Correns, petit village de Provence, on annonce la rentrée des classes. René est paniqué car il n'a pas encore fait ses devoirs mais il peut heureusement compter sur l'aide du vieux Susu qui travaille dans les vignes. Le jour de la rentrée arrive : sur le chemin de l'école, défié par un camarade, René jette son cartable par-dessus le pont, dans la rivière ; il décide alors de s'aventurer dans la rivière et la forêt. Immérgé dans la nature il observe, écoute, semble se perdre avant de retrouver, par hasard, son cartable. Il profite encore de l'instant, allongé dans l'eau puis prend le chemin du retour, capturant au passage une couleuvre d'eau. René traîne encore, se laisse porter par le cours du ruisseau et arrive au village par le lavoir. De retour à l'école pendant la récréation, il est réprimandé par son instituteur. Une fois dans la salle de classe, il cache le reptile dans le cahier du camarade qui l'avait défié de jeter son cartable. L'instituteur vérifie ses devoirs : son cartable est rempli d'eau et ses réponses complètement fantaisistes. Le garçon va chercher son ami le vieux Susu, responsable de ces erreurs, invité par l'instituteur à prendre place dans la classe. Le camarade de René ouvre son cahier, laissant échapper la couleuvre : un vent de panique s'empare alors de la classe : tous les élèves s'enfuient en courant et en criant. René récupère l'animal et décide de le relâcher. Il est pris en chasse dans les rues du village par ses camarades, leur échappe et retourne à la rivière. Dans le lit du cours d'eau, il rend le reptile à son élément et le regarde s'éloigner.

## SYNOPSIS PETITE LUMIÈRE<sup>1</sup>

Dakar, Sénégal. Fatima, une petite fille de 8 ans, observe attentivement la lumière qui s'allume et s'éteint lorsqu'elle ouvre et referme la porte du réfrigérateur. Est-ce que le frigo reste allumé quand la porte est fermée ? Cette question initiale déclenche une série d'interrogations plus larges sur l'existence du monde. Fatima se met à regarder et écouter différemment tout ce qui l'entoure : les bruits de la ville, les passants dans la rue mais aussi ses proches qui ne comprennent pas toujours ses rêveries. Elle ferme les yeux et se demande si les gens existent encore quand elle ne les voit plus. Elle écoute les bruits autour d'elle et, par le seul pouvoir de son imagination, les mélange à des sons qu'elle invente. Son livre, qui raconte l'histoire d'un Esquimau, lui donne des idées : glissant sur le sable, elle s' imagine sur un traîneau puis, cachée sous un drap blanc, elle se croit sous une banquise. Elle finit par comprendre le mystère du frigo, dont elle découvre l'interrupteur. Mais ses jeux fantaisistes et ses questions métaphysiques agacent sa famille et Fatima reçoit une belle série de gifles ! Cela ne l'arrête pas pour autant. Elle continue d'observer et d'interroger de son regard tout ce qui l'entoure : un garage automobile, un ouvrier, une ampoule, le soleil... Enfin, après l'avoir rêvée et entendue partout autour d'elle, elle se retrouve face à la mer.

(1) Synopsis issu d'un livret pédagogique français du dispositif « École et cinéma » : <http://www.cnc.fr/web/fr/dossiers-pedagogiques/-/ressources/54808>

## LES AUTEURS, CONTEXTES

### JACQUES ROZIER ET ALAIN GOMIS : DEUX ADEPTES DES CHEMINS DE TRAVERSE

*Aussi différentes soient leurs époques et personnalités, Jacques Rozier et Alain Gomis se distinguent par la singularité de leurs parcours respectifs dans le paysage cinématographique français.*

#### JACQUES ROZIER : L'INDÉPENDANCE À TOUT PRIX



Jacques Rozier

Jacques Rozier, né en 1929, a suivi dans un premier temps les étapes traditionnelles de l'apprentissage cinématographique dans le contexte français des années 1950. Il sort en 1954 diplômé de l'IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques, devenu La Fémis en 1988), et selon la norme en vigueur à l'époque il occupe des places de stagiaire ou d'assistant, tandis qu'il travaille parallèlement à la télévision. Parmi ces expériences, son rôle d'assistant auprès de Jean Renoir sur le tournage de *French cancan* (1955) est fondamental ; l'influence de Renoir est évidente dans *Rentrée des classes* (cf. **Lumières et impressionnisme p 27**). Ce dernier est le prolongement et l'accomplissement de son film de fin d'études à l'IDHEC, à l'occasion duquel il tourne les premières images de ce court métrage dont la tonalité et la méthode – tournage en équipe légère, en extérieur, avec des acteurs non-professionnels – dessinent certaines lignes de force de la future Nouvelle Vague.

#### FILMOGRAPHIE

##### Courts métrages :

*Rentrée des classes* (1955)  
*Blue jeans* (1958)  
*Paparazzi* (1964)  
*Le parti pris des choses* (1964)  
*Nono Nenesse* (1976)

##### Longs métrages :

*Adieu Philippine* (1963)  
*Du côté d'Orouët* (1973)  
*Les naufragés de l'île de la Tortue* (1976)  
*Maine Océan* (1986)  
*Fifi Martingale* (2001)

Après l'enfance dans *Rentrée des classes*, le début de son œuvre révèle un talent de portraitiste de la jeunesse, d'abord avec *Blue jeans* (1958), cruelle comédie adolescente sur la séduction estivale. Si Jacques Rozier n'était pas directement lié à la bande des *Cahiers du cinéma* qui fut le centre de gravité de la Nouvelle Vague, il y est étroitement associé et farouchement défendu par elle. Jean-Luc Godard écrit un éloge de *Blue jeans*, qui eut droit à une sortie dans les salles en première partie de programme de *Oh ! Qué mambo* de John Berry (1956). Godard (1) et François Truffaut favorisent son passage au long métrage en lui présentant le producteur Georges de Beauregard. *Adieu Philippine* (1963) met à jour les problèmes de Rozier avec l'industrie : Beauregard démarre la production mais ne l'achève pas, du fait du retard pris par le film mais aussi de méthodes aventureuses voire extravagantes – une partie du tournage s'est par exemple déroulée en Corse dans une zone seulement accessible à dos de mules.

*Adieu Philippine* est terminé grâce à un rachat des droits par des amis ; il constitue une pierre angulaire de l'histoire de la Nouvelle Vague ainsi qu'un superbe portrait de la jeunesse des années 1960 sur fond de Guerre d'Algérie – qui est alors un sujet tabou en France. Avec ce premier long métrage se met en place le « paradoxe Rozier » : l'émergence d'un cinéaste majeur mais une façon de faire – notamment son incapacité à présenter un scénario bouclé aux producteurs – qui va le conduire à occuper une place de marginal dans le paysage cinématographique français, d'autant plus que ses films connaîtront des échecs commerciaux. Il parviendra toutefois à finaliser trois longs métrages tandis que *Fifi Martingale*, présenté à la Mostra de Venise en 2001, n'est jamais sorti en salles et n'a été diffusé à la télévision (par la chaîne Canal +, le producteur) qu'à des heures tardives. Le tournage de son dernier projet à ce jour a été interrompu en 2007, un an après son commencement.

Les projets achevés – *Du côté d'Orouët* (1973), *Les naufragés de l'île de la Tortue* (1976) et *Maine-Océan* (1986) – sont des réussites artistiques travaillant une ligne comique singulière marquée par un amour pour les personnages dilettantes et maladroits – Rozier révèle l'acteur Bernard Menez dans *Du côté d'Orouët*, que l'on retrouve dans *Maine-Océan*. Ce cinéma inclassable est défini ainsi par le critique Jacques Mandelbaum : « Le goût du voyage et de la vacance, la récurrence de l'eau et des îles, le sens aigu de la durée, l'inclination pour les genres et les acteurs populaires, l'hybridation du documentaire et de la fiction, l'improvisation et les changements de cap élevés au rang des beaux-arts marquent de façon indélébile ce cinéma, qui procure comme aucun autre la sensation, simultanément joyeuse et mélancolique, de la grâce de l'existence et de la fragilité de l'instant. » (2)

(1) Rozier tournera aussi sur le tournage du *Mépris* de Godard deux courts : *Paparazzi* et *Le Parti des choses*.

(2) *Le Monde*, 1<sup>er</sup> septembre 2001.

## ALAIN GOMIS : ITINÉRAIRES BIS

Alain Gomis sur le tournage de *Petite lumière*

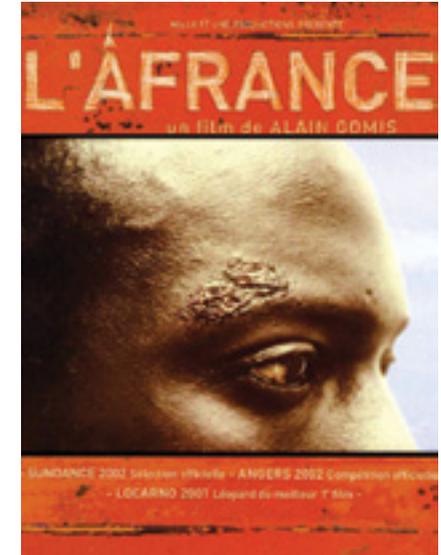
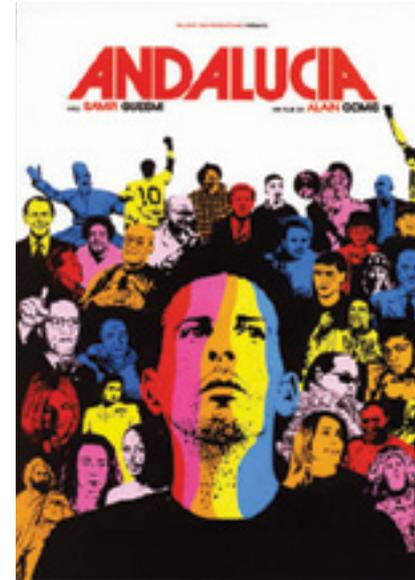
## FILMOGRAPHIE

**Courts métrages :**

*Tourbillons* (1999)  
*Petite lumière* (2003)  
*Ahmed* (2006)

**Longs métrages :**

*L'Afrance* (2001)  
*Andalucia* (2008)  
*Aujourd'hui* (2013)



Le cinéaste s'exprime ainsi sur ses origines, son premier rapport au cinéma et à la culture en général : « Je suis né en France, je viens d'un quartier populaire, mon père était ouvrier et ma mère employée de bureau, j'ai grandi dans une cité. Et j'ai découvert la littérature assez tard. Trop rêveur, je m'échappais, il me fallait des mois pour lire un livre. [...] Le cinéma, peut-être, m'a paru plus accessible. » (3) Le parcours de Gomis, né en 1972, se signale ainsi par une dimension assez autodidacte. Le goût du cinéma se manifeste chez lui très tôt, notamment par le biais de la télévision. L'école eut aussi un rôle décisif : « [...] je me souviens de plusieurs projections, dans une sorte de grand réfectoire. C'était assez magique parce qu'ils venaient avec un projecteur 35 mm, et l'espace quotidien un peu rébarbatif de l'école devenait un espace incroyable [...]. » (4) Gomis évoque à ce propos le souvenir de *Crin blanc* d'Albert Lamorisse, de *La flèche brisée* de Delmer Daves, mais surtout d'un film fondateur : *Gosses de Tokyo* de Yasujirô Ozu (cf. **Témoignage p 10**).

C'est au lycée que le projet de se tourner vers le cinéma se précise. Né en France d'un père sénégalais et d'une mère française, la trajectoire d'Alain Gomis témoigne d'une France métissée issue des milieux populaires pour qui l'accès aux études les plus prestigieuses se révèle peu aisé – il manque les concours d'entrée des écoles Louis Lumière et La Fémis (5). Il s'inscrit alors à l'université en Études cinématographiques, se spécialise en scénario et commence alors à réaliser des films dans des conditions amateurs, après s'être acheté une petite caméra numérique. Son travail de Master d'Études cinématographiques deviendra son premier long métrage : *L'Afrance* (2001). Une productrice dans une société où il fait un stage s'enthousiasme pour le scénario, qui commence ainsi à être financé : « Je crois que j'ai 26 ans à cette date, je viens de nulle part, je ne connais personne. Je ne comprends pas trop ce qui se passe mais je le fais. Et je découvre tout ce que ça veut dire en terme de production, de distribution. » (6) *L'Afrance* se fait avec peu d'argent mais est remarqué en festival (sélection de l'ACID à Cannes, au Festival du film de Locarno où il reçoit le Léopard d'argent) ainsi que par la critique.

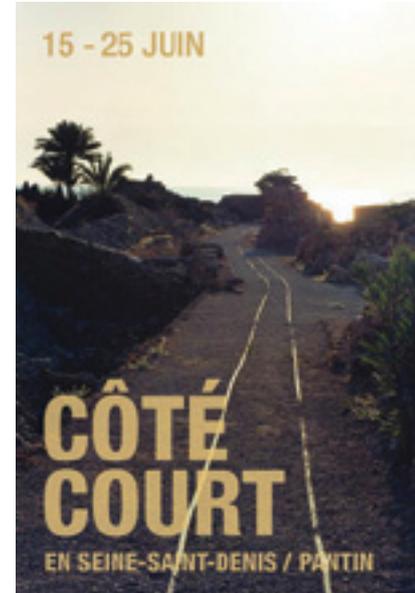
Ainsi l'une des singularités du parcours d'Alain Gomis est, après le court métrage *Tourbillons* (1999), d'être passé très rapidement et à un jeune âge au long métrage. *Petite lumière* (2003) constitue un passage par le court après *L'Afrance*, suivi d'un second, *Ahmed* (2006, dont le scénario a été écrit par un élève alors lycéen). Alain Gomis signe ensuite deux longs : *Andalucia* (2007) et *Aujourd'hui* (2012). Cette filmographie dessine un imaginaire cosmopolite dans un cinéma français qui demeure peu représentatif du métissage de la population – *Petite lumière* et *Aujourd'hui* ont été tournés à Dakar, *L'Afrance* et *Andalucia* très majoritairement en France tout en mettant en scène la diversité de la société. Reviennent sans cesse les interactions entre l'intériorité des personnages et leur environnement, les questions de l'évasion par l'imaginaire face aux conditionnements.

## CONTEXTES : QUELQUES REPÈRES SUR LE COURT MÉTRAGE EN FRANCE

Est considéré comme court un film dont la durée est inférieure à une heure. S'il est comme ailleurs un terrain d'apprentissage pour les jeunes cinéastes, il faut aussi considérer que quelques uns des grands films de l'histoire du cinéma français appartiennent à ce format. On peut en effet citer des titres aussi marquants et influents qu'*À propos de Nice* (1930) et *Zéro de conduite* (1933) de Jean Vigo, *Nuit et Brouillard* (1955) d'Alain Resnais, *La première nuit* (1958) de Georges Franju, *La Jetée* (1962) de Chris Marker... Dans un art industriel tel que le cinéma, la situation du court métrage se révèle néanmoins fragile ; s'il est né sous cette forme avec les vues Lumière ou les tableaux de Georges Méliès, le format long devint, en France comme ailleurs, la norme commerciale à partir des années 1920.

L'industrie cinématographique française est depuis longtemps encadrée par les pouvoirs publics, et différentes politiques ont été mises en œuvre concernant le format court. De 1940 à 1953, une loi rend obligatoire la projection d'un court pour ouvrir les séances et met en place une rémunération au prorata des recettes. Cela favorise et protège évidemment l'économie du court, jusqu'à ce que ces dispositions soient supprimées en août 1953 par deux lois : l'obligation d'ouverture de la séance par un court est abolie et une prime à la qualité instituée – il faut signaler que les films courts, majoritairement didactiques et souvent publicitaires, étaient globalement d'un piètre intérêt artistique. S'ensuivit une mobilisation coordonnées par le « Groupe des trente », un collectif où l'on rencontre notamment Georges Franju, Jacques Demy, Chris Marker, Jean Painlevé ou Alain Resnais. L'objectif est de défendre les intérêts du court tout en assurant qualité artistique, esprit de recherche et d'indépendance – *Rentrée des classes* s'inscrit pleinement dans ce contexte puisqu'il est coproduit par le « Groupe des trente ». Dans ce sillage se mettent en place les Journées internationales du film de court métrage de Tours (1955-1971), qui se révélera un précieux laboratoire cinématographique, pourvu d'un véritable rayonnement. C'est à l'occasion de ce festival qu'il suivait pour l'hebdomadaire *Arts* que Jean-Luc Godard découvrit *Blue jeans* de Jacques Rozier en 1956.

Malgré les nombreuses exceptions et expériences de diffusions, le court n'a jamais retrouvé en salles une place à la hauteur de celle des années 1940 et 1950, sa présence relève aujourd'hui d'une diffusion assez alternative. Cependant les nombreux festivals assurent sa visibilité, certains spécialisés dans le format sont des rendez-vous extrêmement populaires en France. Par exemple, le Festival international du court métrage de Clermont-Ferrand ; créé en 1982, il rassemble aujourd'hui plus de 150 000 spectateurs en une seule semaine. De nombreuses autres manifestations témoignent du dynamisme du format, comme *Côté court* à Pantin (où *Petite lumière* fut sélectionné et récompensé en 2003), le Festival européen du film court de Brest ou encore le Festival européen du moyen métrage de Brive.



La défense du format est aussi institutionnalisée puisque l'Agence du court métrage œuvre en ce sens depuis 1983. Subventionnée par des fonds publics, il s'agit d'une association en charge de la promotion et de la diffusion du format, en salles mais aussi dans les médiathèques, les centres culturels, les associations, ceci à partir d'un vaste catalogue de plus de 10 000 films. Concernant son action pour la diffusion dans les salles, elle se fait par le biais du RADI, réseau qui rassemble 300 salles et propose des séances associant un court aux projections de longs métrages. L'Agence du court métrage travaille également à partir de son fonds à l'éducation à l'image, notamment par le biais d'ateliers de programmation, elle se relie aussi à de nombreux festivals, et édite la revue *Bref*.

(3) *Répliques*, n° 1, hiver 2012, p 27.

(4) *Ibid.*

(5) École nationale supérieure des métiers de l'image et du son. Signalons qu'en France, les études supérieures se partagent entre les « grandes écoles » très sélectives et les universités où l'entrée ne l'est pas.

(6) *Répliques*, p 28.

## FILIATIONS : RENTRÉE DES CLASSES

### \* JEAN VIGO

Cette filiation est très consciente concernant *Zéro de conduite* (1933), éloge cinglant et onirique de la désobéissance et du désordre en milieu scolaire, dont *Rentrée des classes* est, deux décennies plus tard, en quelque sorte un film jumeau. Jacques Rozier consacra même un documentaire à Jean Vigo dans la série « Cinéaste de notre temps » en 1964.



*Zéro de conduite*



*Rentrée des classes*



*Zéro de conduite*

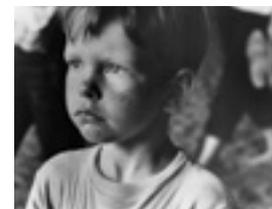


*Rentrée des classes*

### \* DEUX COUSINS AMÉRICAINS DE RENÉ



*Louisiana Story* (1948)  
de Robert Flaherty



*Le petit fugitif* (1953)  
de Ray Ashley et Morris Engel



*Rentrée des classes*

### \* FRANÇOIS TRUFFAUT ET L'ENFANCE

Truffaut fut un défenseur de Rozier, en lequel il reconnut un précurseur de la Nouvelle Vague (cf. p 6), sa filmographie est fortement marquée par la figure de l'enfance.



*Les 400 coups* (1959)



*Rentrée des classes*



*L'argent de poche* (1976)



*Les Mistons* (1957)



*Rentrée des classes*



*L'enfant sauvage* (1969)

## TÉMOIGNAGES : ALAIN GOMIS ÉVOQUE PETITE LUMIÈRE

### ÉDUCATION AU CINÉMA

« J'ai un souvenir très fort : un jour à l'école on m'emmène voir *Gosses de Tokyo* (1932) de Yasujiro Ozu, et c'est une rencontre fondamentale. C'est quelque chose d'extraordinaire dans ma vie de me retrouver si proche de ces deux gamins a priori si loin : le Japon des années 1930, l'image en noir et blanc. En fait j'ai alors rencontré et compris deux personnages, et pendant le film ils sont devenus plus intimes que mon voisin. Le cinéma dispose de ce pouvoir de contester et déplacer les territoires qui ont été décrétés immobiles et concrets. »

« Je suis heureux que *Petite lumière* entre dans des dispositifs de ce type. Il a aussi quelque chose du dépassement des frontières que j'aime bien ; c'est une production franco-sénégalaise, c'est donc aussi un film européen apparemment... Je dois dire que je suis content que l'on puisse le considérer comme un film français, tout comme un film sénégalais au Sénégal. Après les nationalités, franchement... J'aimerais aussi que les Chinois puissent dire que c'est un film chinois, et qu'il entre dans un éventuel dispositif d'éducation à l'image là-bas. »

### DIMENSION AUTOBIOGRAPHIQUE

« La lumière du frigo est un souvenir personnel, notamment la découverte du bouton actionnant la lampe, même si je ne crois pas que j'étais aussi obsédé par ça que Fatima. Ce qui m'appartient vraiment est plus général : cette sensation du doute face à l'existence de tout, avec laquelle on se débrouille mais que l'on ne résout jamais. D'une certaine manière j'ai l'impression d'avoir été toujours un cinéaste, même sans caméra, même avant de faire du cinéma. En ce sens Fatima est un alter ego. C'est drôle aussi que cet élément qui appartient à l'enfance se relie à ce pilier de la philosophie occidentale qu'est le *cogito* de Descartes, où pour penser et exister il faut douter (1) »

### ÉCRIRE UN FILM SENSORIEL ET SUBJECTIF

« L'idée d'entrer dans la subjectivité de Fatima était le point de départ : son regard, sa perception des choses. L'exercice de l'écriture était aussi d'être à la fois dans cette intériorité et à l'extérieur d'elle, c'était ma place de faire l'aller-retour. Mon rapport à l'écriture et plus globalement au cinéma est de décrire des sensations pour mes personnages. Généralement, j'ai une idée du début et de la fin, et j'essaie de me rapprocher au plus près d'un ressenti, comme quelque chose qui vous chatouille et que l'on essaye de formuler. C'est comme essayer de se souvenir d'un rêve, on a des images éparpillées que l'on assemble, un peu comme un montage. D'ailleurs avec les rêves, on a parfois l'impression que c'est quelque chose de génial, mais une fois l'assemblage fait, c'est décevant ; certaines choses se flétrissent très vite quand elles émanent et arrivent à la lumière. »



*Gosses de Tokyo*, Yasujiro Ozu (1932)

« Pour un tel film, au scénario, on décrit tout simplement les images. Je le dis avec un peu de nostalgie car c'est quelque chose que j'ai l'impression d'avoir un peu perdu, de partir d'images très claires. La volonté était aussi de se fonder sur un élément très primaire du cinéma : le récit se fait par le choc du passage d'une scène à une autre. Cela renvoie d'une certaine manière à l'enfance, cette façon de faire naître un monde à partir d'un son, d'une image, d'une idée, ce qui a beaucoup à voir avec le montage. »

(1) "Donc, si je doute, je pense, et si je pense, je suis ", citation qui fonde le *cogito ergo sum* de René Descartes dans *Discours de la méthode* (1637).

### EXTRAIT DU DÉCOUPAGE TECHNIQUE DE *PETITE LUMIÈRE* :

#### I - CUISINE - INT. NUIT

Le réfrigérateur grille, peu ou pas de bruit extérieur.

[U] : Plan demi-ent, au fond droite de pibco, Fatima profil :

*La lumière bleue de la nuit éclaire légèrement Fatima, accroupie. Elle ouvre doucement la porte du réfrigérateur qui l'éclaire de sa lumière ; elle observe l'intérieur intriguée, puis elle la referme lentement. Puis à nouveau elle ouvre la porte, plus rapidement, comme si elle cherchait à surprendre quelque chose. Elle observe, puis la referme très lentement. Elle l'ouvre alors d'un coup sec, la lumière jaillit, elle s'arrête, cherche à comprendre, puis la referme très très lentement en essayant de regarder à l'intérieur le plus longtemps possible, la pièce est dans l'obscurité.*

Théoriquement pas de deuxième plan, mais on verra.  
Son seul : respiration Fatima, frigo

## UNE MÉTAPHORE DU CINÉMA

« Une caméra, c'est une boîte, ce n'est rien de plus que cela... Je pense que l'on est à la fois spectateur du monde et de soi-même. Nous sommes étrangers à nous-mêmes et à la réalité. Il faut bien se donner des certitudes, mais nous sommes avant tout débarqués sur une planète inconnue. Même à l'intérieur de notre propre corps, il faut apprivoiser des choses qui nous sont très étranges. Il me semble que la position de cinéaste, de peintre, d'artiste en général, est de créer une médiation entre nous et le monde. J'ai l'impression que comme créateur on est à rebours d'un mouvement naturel qui veut que pour avancer il faut se raconter que tout cela est très naturel. »



« L'état d'enfance se relie à la découverte et à la spéculation face à ce que l'on ne connaît pas. Quand j'étais enfant je pensais que les adultes étaient des êtres qui savaient ; aujourd'hui je suis assez amusé par leur contenance, ce faux savoir pris à défaut en permanence. Comme Descartes, qui résout les grandes questions métaphysiques par la pure pensée, le cinéma est une autre forme de résolution, ou même de réconciliation : comment toucher le monde, comment le représenter ? »



*Assy Fall et Alain Gomis sur le tournage*

## ENFANT-ACTEUR

« L'important avec les enfants est d'être à leur rythme et qu'ils gardent leur fraîcheur – s'ils s'épuisent, s'ils en ont marre, la journée voire le film sont fichus. Avec Assy Sall, qui incarne Fatima, plus que la faire jouer, j'essayais d'attraper des choses d'elle, de ses états. Les enfants sont très intuitifs, ils comprennent très bien le cinéma. Puis concernant *Petite lumière* j'étais très concret ; par exemple pour la scène initiale, la consigne était : "Tu ouvres et fermes la porte, tu te demandes ce qui se passe avec la lumière du frigo." (cf. Extrait du découpage technique) Rien de plus, pas d'intentions ou d'émotions à jouer. Il se trouve aussi que je suis le premier spectateur de mes films, et je ne veux pas que les acteurs, adultes comme enfants, fabriquent de l'image. Je cherche à développer une attention, à être dans le présent. Quand une œuvre est pour celui qui voit ou qui lit dans le présent, c'est là qu'elle touche, qu'elle existe vraiment. »

« Ce n'était pas un casting très organisé, je cherchais une fillette avec du caractère. J'ai demandé autour de moi ; Assy Fall était venue avec une candidate, et comme cela arrive parfois, celle qui donnait la réplique a été prise. Elle avait une insolence, une manière d'affronter l'adulte, d'être dans le défi. D'ailleurs elle a entamé un bras de fer pendant le tournage puisqu'elle ne voulait pas marcher dans la neige, disant que c'était idiot puisque nous n'étions pas sur la banquise. Je lui ai dit : "Dans ce cas il va falloir que je prenne une autre actrice." Elle a répondu : "Très bien, d'accord." Assy avait bien senti que le monde tournait autour d'elle, qu'elle avait le pouvoir. Pour essayer de m'en sortir, j'ai rétorqué : "Franchement, là, j'ai besoin de toi." Elle a dit, magnanime : "Bon, dans ce cas là, je vais le faire !" »

*Propos recueillis à Paris, le 27 février 2016*

## CHAPITRAGES

## RENTÉE DES CLASSES



1 – Générique – 0 à 0 min 56



2 – Avis à la population : la rentrée des classes ! - 0 min 57 à 1 min 39



3 – Susu, « vieil écolier » fantasque, fait les devoirs de René – 1 min 40 à 3 min 40



4 – Un cartable tombe à l'eau, un absent sur les bancs de l'école – 3 min 41 à 6 min 04



5 – Tourner le dos au monde, partir à la recherche du cartable – 6 min 05 à 7 min 36



6 – S'enfoncer dans la nature vierge, remettre la main sur le cartable – 7 min 37 à 9 min 40



7 – Rêveries et chants de la nature – 9 min 41 à 10 min 50



8 – Chasse à la couleuvre dans la rivière – 10 min 51 à 13 min 08



9 – Vers l'école par les chemins de traverse... et le lavoir – 13 min 09 à 14 min 41



10 – Fin de la récréation : « Est-ce que c'est une heure pour rentrer en classe ? » – 14 min 42 à 15 min 25



11 – La couleuvre glissée dans le cahier du voisin, des devoirs pleins de fautes – 15 min 26 à 17 min 09



12 – Susu se fait beau pour retourner sur les bancs de l'école et reçoit la leçon du maître – 17 min 10 à 18 min 43

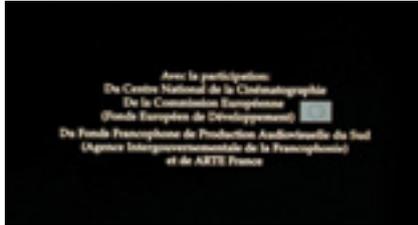


13 – « Prenez vos cahiers ! » : panique générale et fin de la journée de classe – 18 min 44 à 20 min 16 à 18 min 43



14 – Retrouver la couleuvre et course dans les rues : l'animal rendu à son élément – 20 min 17 à fin

## PETITE LUMIÈRE



1 – Pré-générique - 0 à 0 min 17



2 – Le mystère du frigo : ouvrir et fermer la porte et la lumière – 0 min 18 à 1 min 11



3 – S'imaginer se réveiller en haut d'une montagne – 1 min 12 à 3 min 36



4 – Faire apparaître et disparaître le monde – 3 min 37 à 5 min 07



5 – « Le monde est né quand ? », « Tu existais avant que je naisse ? » – 5 min 08 à 6 min 13



6 – La réalité défile depuis l'arrière d'un attelage – 6 min 14 à 6 min 41



7 – Le mystère de la lumière du frigo résolu – 6 min 42 à 7 min 13



8 – « Tout est faux » : sur la banquise comme Nanouk l'esquimau – 7 min 14 à 9 min 23



9 – Un point de vue pour regarder et écouter le monde – 9 min 24 à 10 min 16



10 – Creuser pour atteindre la banquise, et recevoir des gifles – 10 min 17 à 11 min 55



11 – Petite musique réparatrice : allumer la lumière et recevoir les vagues – 11 min 56 à 13 min 49



12 – Générique final – 13 min 50 à fin

## QUESTIONS DE CINÉMA

### 1 - « MONTRER-CACHER »

*Rentrée des classes* et *Petite lumière* fonctionnent chacun, avec des modalités différentes, selon une tension entre montrer et cacher.

#### RENTÉE DES CLASSES : « MONTRER-CACHER » LA COULEUVRE

On observe dans *Rentrée des classes* plusieurs éléments en lien avec cette question « montrer-cacher ». L'échappée bucolique et sensorielle de René est évidemment une manière de substituer un monde à une réalité peu satisfaisante – celle de l'école – pour ce cancre qui se retrouve à s'enfoncer dans une nature aquatique et enchantée. Il est littéralement de retour d'un autre monde après sa déambulation, il réapparaît par un endroit incongru : le ruisseau qui aboutit au lavoir, provoquant la vive surprise de la femme qui s'y active.

Par ailleurs, la tension entre montrer et cacher opère avec force concernant le fil narratif de la couleuvre d'eau. Le reptile connaît de nombreux états sur l'ensemble du film, toujours entre montrer et cacher : apparition, jeu de la poursuite dans la rivière, disparition, capture (photogramme 1, ci-dessous à gauche), dissimulation, dévoilement. On remarque que se joue un retour à son état initial puisque René choisit de la rendre finalement à la rivière (2, ci-dessous à droite), formant ainsi une boucle dans ce récit dans le récit.



On est en présence de plans jumeaux et symétriques quand René dissimule la couleuvre dans la poche de son pantalon en accédant à la berge de la rivière (3) puis en sortant de la salle de classe (4) – après s'être ravisé de cacher le reptile dans le vase.



Le jeu entre montrer et cacher consiste aussi en la blague revancharde de René cachant la couleuvre dans le cahier du camarade à qui il doit d'avoir jeté son cartable à l'eau. L'animal réapparaît pour aussitôt disparaître lors du raccord et du changement d'axe.



L'enjeu dramatique de la présence-absence de la couleuvre n'est pas permanent puisque le récit va se centrer pour quelques minutes sur les devoirs de René, occasionnant le retour drolatique du vieux Marius sur les bancs de l'école – et un autre récit dans le récit. Rozier traite ensuite de la réapparition du reptile en jouant sur le hors champ, c'est-à-dire en ne le montrant pas. Quand le camarade de René ouvre son cahier, la coupe intervient avant le dévoilement de l'animal. Elle se prolonge par le cri d'effroi de l'enfant qui se réfugie derrière le bureau du maître ; les regards sont tournés vers le hors champ, désignant, aussi du doigt, l'objet de la terreur.



On remarque également le regard de René par dessus l'épaule de son camarade, avec la malice de celui qui sait. Le cadrage induit une grande complicité et identification – de regard, d'amusement – entre le spectateur et le personnage principal : on sait qu'il sait, nous nous retrouvons complice du subterfuge. C'est aussi pourquoi Rozier ne prend pas la peine de montrer l'animal, il sait aussi qu'en cachant il crée des formes de tensions, notamment comiques et de surprise. À la manière des boîtes à surprises d'où sortent diables ou autres objets effrayants, la couleuvre va réapparaître lorsque le maître ouvre le cahier où était cachée depuis que René l'y avait dissimulée.



Il est notable qu'à l'exception de René tous les personnages fuient du regard le reptile, et qu'à l'exception de l'image ci-dessus à gauche, aucun d'entre eux n'est en présence de la bête. Seul René qui est entré dans une sorte de fusion avec la nature lors de sa déambulation peut en soutenir tranquillement le regard, la domestiquer et enfin la rendre à son élément (*cf. Analyse... d'une séquence p 24*). Si le personnage n'aura, en cette rentrée, pas eu la journée du parfait écolier, il a néanmoins vécu une initiation de première importance.

### PETITE LUMIÈRE: « MONTRER-CACHER » POUR EXPÉRIMENTER LE REGARD

On peut considérer que cette tension entre montrer et cacher constitue un centre de gravité de *Petite lumière*. La mise en scène de Gomis est en effet guidée par l'imaginaire puissant du personnage ; elle intègre un regard régulièrement comparable à une caméra qui enregistre des images (*cf. Analyse... d'un photogramme p 23*). Lorsqu'elle se pare d'une étoffe trouée, elle devient d'ailleurs une sorte d'appareil (*cf. Témoignage p 10*) qui cadre un fragment du monde – ce dernier étant par le cadre cinématographique davantage du « caché » que du « montré ». Ce « déguisement » de Fatima fait aussi penser aux appareils à chambre où le photographe se protégeait de la lumière en dissimulant sa tête sous un épais tissu.



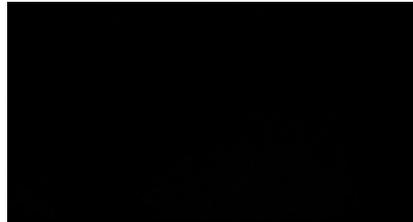
Le film fait apparaître magiquement cet imaginaire, qui devient alors un projecteur de cinéma qui fait naître des images (*cf. Analyse... d'un plan p 22*). Les travellings de la **séquence 3** (la contre-plongée dans les travées du stade, la femme qui marche le long d'une route, les percussionnistes et les jeunes danseuses se donnant en spectacle dans la rue) donnent à ces visions l'apparence d'un ruban d'images en mouvement, comme si l'on assistait aux projections intérieures de Fatima.

On pense ici au procédé traditionnel de la projection : la pellicule qui défile devant la source lumineuse et se trouvant ainsi projetée sur l'écran. La lumière, c'est précisément ce dont est à la recherche le personnage, le mystère de la lumière du frigo, mais aussi celle qu'elle fait apparaître littéralement à la fin avec l'ampoule.

Aussi cet imaginaire se matérialise, comme pour de vrai, lors de la séquence où Fatima marche dans la neige puis glisse sur la banquise (*cf. Analyse... d'une séquence p 24*). La réalité montrée ne semble être qu'une couche dissimulant l'imaginaire, qui ne serait pour Fatima que la vérité cachée des choses qu'elle entend montrer. C'est en ce sens que la fillette se met à creuser la terre – élément précisément matériel et concret – pour y découvrir une composante de son imaginaire. L'eau sous la glace, comme l'indique le livre évoquant les aventures du plus célèbre des habitants de la banquise : Inouk / Nanouk l'esquimau.



Cette tension entre montrer et cacher opère ainsi tout le long de *Petite lumière*, elle est en quelque sorte son principe esthétique. Ceci dès la scène initiale qui traite de l'apparition et disparition de la lumière selon que la porte du frigo soit ouverte ou fermée (cf. **Analyse... d'un plan p 22**). Cette alternance entre visible et invisible, entre montré et caché est littéralement traitée à l'image lors de la **séquence 4**, avec cette question de Fatima : est-ce que les gens existent encore quand ses yeux sont fermés ? Son regard agit ainsi, dans la logique fantasque du personnage, comme un interrupteur, qui montre ou cache, éteint ou allume, fait apparaître ou disparaître le monde.



Ces moments sont particulièrement signifiants du projet de Gomis : se projeter dans l'imaginaire du personnage, pas seulement se trouver dans son point de vue subjectif, mais aussi nous placer en présence de la subjectivité de cet imaginaire, qui passe aussi pour beaucoup par le son.

## 2 – SONS ET SONORITÉS

### RENTÉE DES CLASSES : POSTSYNCHRONISATION ET LYRISME

**Film postsynchronisé.** *Rentrée des classes* fut tourné en équipe légère à une époque où le matériel ne l'était point, c'est pourquoi en France étaient privilégiés les tournages dans les studios permettant une prise de son directe sur le plateau. Le matériel sonore léger synchronisé à la caméra apparaît à la fin des années 1950 au Canada – plus précisément sous l'impulsion des documentaristes québécois comme Michel Brault, Gilles Groulx et Pierre Perrault – avant de se généraliser au début des années 1960. S'il y eut bien une prise de son sur le tournage de *Rentrée des classes*, la bande sonore du film fut recomposée en postsynchronisation. On le perçoit facilement à l'écoute du film ; une certaine épure est à l'oeuvre, la bande son se fonde sur quelques éléments qui se détachent nettement.

**Liberté narrative et style indirect.** Si *Rentrée des classes* est souvent rattaché à la Nouvelle Vague, c'est aussi pour sa liberté narrative, qui n'est pas sans lien avec la question sonore. Ce n'est pas un hasard si Jean-Luc Godard – grand expérimentateur de la narration et du son – sera l'un des défenseurs de Rozier. On remarque dans *Rentrée des classes* des passages et enchâssements assez surprenants, rarement à l'oeuvre à cette époque, entre voix in et off. C'est particulièrement le cas au début du film. Alors que René apprend la date de la rentrée des classes (cf. **ci-dessous**), proclamée en voix in, nous entendons aussitôt « Il va falloir que je fasse mes devoirs », tandis que le visage du personnage ne remue pas les lèvres ; on est ainsi en présence d'une voix off introspective à la première personne.



Cette voix off prend en charge la suite de la séquence, sans doute parce qu'elle fut tournée muette. René se présente à deux femmes dans la rue, la voix off du personnage pose les questions (à la première personne : « Je leur demande il est où Susu ? ») et prononce les réponses (à la troisième personne : « La femme me répond : "Il est pas là, il doit être au jardin en train de piocher les vignes." »). C'est un singulier style indirect qui prend alors en charge la narration ; les dialogues retrouvent ensuite une facture directe lors de la scène des devoirs entre René et Marius, tout en restant grossièrement postsynchronisés.

**Accents, musicalités.** Une autre originalité du film réside dans l'emploi de comédiens non-professionnels. La diction et l'accent provençaux – ici très prononcés et identifiés – s'éloignent considérablement de la norme du langage et de phrasé de conservatoire des acteurs conventionnels, tant et si bien qu'il est difficile de comprendre certains dialogues même lorsqu'on parle parfaitement le français. D'ailleurs le film repose peu sur les dialogues ; le son – notamment de la nature – et la musique sont autant des éléments narratifs que ces derniers. En fait on peut imaginer que l'accent provençal fut choisi par Rozier pour sa musicalité. Dans *Rentrée des classes*, la langue et la nature chantent ; la recherche sonore de Rozier se situe dans le lyrisme et non dans un naturalisme sonore. Il va d'ailleurs jusqu'à produire une « image sonore » enchantresse de la nature en utilisant un air de *La flûte enchantée* de Mozart (cf. **Analyse... d'un plan**, p 19)

### PETITE LUMIÈRE : JOUER AVEC LE SON, VOIR ET SENTIR AVEC

Lors de l'entretien, Alain Gomis a largement évoqué le son ; si *Petite lumière* est un film sur le regard, il porte aussi sur l'écoute.

**La question de l'écoute :** « Avec mon premier long, *L'Afrance* en 2001, j'ai pour la première fois passé du temps au montage son et au mixage ; ça a été pour moi un moment et une découverte extraordinaires d'être dans l'écoute et la présence des sons sans les images. C'est quelque chose d'incroyable au niveau de l'imaginaire, du voyage. Avec *Petite lumière* j'ai souhaité vraiment partir de cette relation entre sons et images, et de la question de l'écoute. Je pense à ce grand frère qui possède des cassettes de sons du monde. Le son a vraiment un pouvoir supérieur, c'est lui qui décide de l'image, de sa géographie. L'idée de *Petite lumière* était aussi liée au doute permanent par rapport à ce que l'on voit, qui est aussi le mien... Et pour moi le son relève plus de la réalité, parce qu'il est plus concret et matériel. »



**Sons de Dakar :** « *L'Afrance* se terminait au Sénégal, mais *Petite lumière* est le premier film que j'ai tourné intégralement en Afrique. C'est venu très naturellement à partir de sensations liées à Dakar, qui est un espace sonore incroyable. Dans les quartiers populaires un peu périphériques comme ceux du film, il n'y a pas autant de circulation qu'à Paris par exemple, donc les sons ressortent individuellement, sans être englobés dans un brouhaha. On perçoit parfaitement le bruit d'une bicyclette ou des sandales qui frottent sur le sol sablonneux, le son d'un atelier de métal ou de bois, des vendeurs ambulants. Cela crée un chapelet de sons où chacun se détache et devient une petite histoire. Donc pour moi le film était né là-bas, à partir du son. »

**Agencer le son et l'image :** « Le montage entre sons et images, c'est de la pâte à modeler. On prend, on assemble, et on regarde ce que ça donne, si l'on est proche du ressenti du personnage. Puis on décompose, essaye à nouveau. C'est très empirique, il s'agit de mettre les mains, et je prends beaucoup de plaisir à cela. Tout à coup on obtient le bon ressenti – ce n'est pas le bon dans l'absolu, mais juste le fait que cette image et ce son tombent justes par rapport à la sensation que l'on cherche à formuler. »

## ANALYSE... DE RENTRÉE DES CLASSES

### ANALYSE... D'UN PHOTOGRAMME

séquence 5, time code : 7 min 15

#### TRANSGRESSION

**Contexte.** Après avoir jeté son cartable par-dessus le pont pour répondre au pari d'un autre écolier, René s'apprête à partir à sa recherche au fil de la rivière. On sait déjà qu'il est un cancre malicieux adepte de l'école buissonnière, qui, notamment, fait faire ses devoirs par le vieux et fantasque Marius (dont on devine aisément qu'il ne fut pas non plus le meilleur des élèves). Ce photogramme induit un autre rapport de René avec les adultes, il se situe dans une série de plans où l'on suit ses premiers pas dans la rivière depuis le pont, avec un cadrage en plongée alternant entre plans larges et plans plus rapprochés.

**Description.** Saisie de dos, la silhouette de René occupe une place prépondérante et centrale, une présence que le cadrage en contre-plongée accentue plus encore. L'axe et le cadre permettent aussi d'intégrer à l'image à la fois du ciel, des arbres et le cours d'eau. Comme l'ensemble du film, ce photogramme est solaire, baigné de lumière. Sur le pont qui barre l'image horizontalement, la vieille dame est un point dérisoire perdu dans l'image, qui contraste avec l'imposante stature du garçon.

**Le refus de l'ordre des adultes.** Cette image synthétise de nombreux enjeux de *Rentrée des classes*, notamment dans sa façon d'organiser une face-à-face et une confrontation entre l'ordre des adultes et celui de René. L'écolier à la recherche de son cartable et surtout en flagrant délit d'école buissonnière est retenu par cette vieille dame le rappelant à l'ordre. La composition livre son sens d'elle-même, elle fait discours. Tout d'abord la caméra a rejoint René dans la rivière, elle est avec lui, en empathie, tandis que la mégère est maintenue à distance, reléguée comme



un point déjà lointain (le plan suivant est subjectif depuis le point de vue de René, renforçant l'identification ; celui d'après inverse l'axe, la caméra se trouve sur le pont avec la femme en amorce de dos). Aussi l'axe est-il lui aussi signifiant puisque la contre-plongée donne à René, face à cette présence adulte, un aplomb. Enfin, le cadre donne à voir le pont comme un barrage – lequel heurte symboliquement le visage de l'écolier –, ce qui renforce la dimension conflictuelle. Face à cela, l'aplomb de René est relayé par ce geste subversif, de défi et de refus, envoyant formellement balader cette vieille récalcitrante.

**La promesse de la nature.** Comme dans l'ensemble des plans tournés en extérieur, Rozier accueille ici avec gourmandise la lumière provençale (**cf. Lumières et impressionnisme p 27**). Le soleil, disposé assez haut dans le ciel comme l'indique les ombres sur le pont, frappe la pierre claire du pont et le dos de René, se réfléchit sur les

feuilles des arbres et le cours d'eau. Rivière, arbres, ciel : trois éléments qui régneront ensuite lors de la déambulation bucolique de René. Le pont et la vieille dame sont en quelque sorte les vestiges d'une civilisation que l'écolier va quitter temporairement, en lui tournant bientôt littéralement le dos. Rien ne détournera René de l'aventure qui se trouve derrière lui ; elle s'annonce au fil de l'eau, dans une nature toujours plus prégnante et généreuse.

## ANALYSE... D'UN PLAN

séquence 7 : 9 min 47 à 9 min 57

### L'OPÉRA DE LA NATURE

**Contexte et enjeux.** Ce plan bref – dix secondes – prend place après que René a fini par retrouver son cartable, par hasard semble-t-il. On peut considérer qu'il s'agit de l'un des pics concernant la relation entre l'écolier, sur le chemin d'une école toujours plus buissonnière, et la nature. Au fur et à mesure qu'il avance et s'enfonce dans cette dernière, René, sans jeter parfois quelques regards inquiets et interrogatifs, entre dans un état fusionnel avec la nature, comme englobé par elle.

**Description.** Il s'agit d'un plan moyen fixe dans un axe en plongée ; le personnage est essentiellement animé par des regards interrogatifs portés vers le haut. Il est assis dans la rivière dont on perçoit la limpidité frappée par les rayons du soleil. On devine une certaine rigueur dans la direction du jeune comédien – direction de la tête, placements des bras et des mains – qui, en raison de la postsynchronisation sonore, pouvait être guidé à la voix pendant les prises.

**A l'interface.** Ce plan marque une nouvelle manière d'être pour le personnage, en premier car il est statique et se tient précisément à l'interface entre l'eau et de la lumière – à noter le jeu superbe entre la transparence du cours d'eau, les contrastes entre le soleil et les ombres portées de la végétation. Le personnage semble être dans un état de suspension, entre ciel et eau, ombre et lumière, rivière et terre ferme.

La position assise de René montre bien une autre forme de suspension, celle du temps ; en effet le personnage n'est aucunement inquiété par son absence des bancs de l'école ; le garçon se trouve dans une attitude de disponibilité et de plénitude contemplatives. Même si une forme d'inquiétude perce – comme à d'autres occasions lors de cette déambulation –, cet état a à voir avec la félicité, l'abandon et la communion avec la nature, avec laquelle il fait corps.



**Chant et hors champ.** Depuis le début de son expédition, plus René s'avance, plus les plans s'emplissent des sons de la nature, véritable chant orchestré par les insectes et les oiseaux produisant un mur de bruits mêlés à celui, tranquille et discret, de l'écoulement de l'eau. Tout le plan est guidé par un hors champ sonore que René ne parvient pas à localiser et identifier. On le comprend puisqu'il s'agit d'un « événement musical » tout à fait anormal, qui se met à cohabiter avec les sons « naturels » - il semble d'ailleurs comme lancé par deux notes sifflées par un oiseau ; comme lors de l'épisode de la couleuvre, la nature est ici un lieu magique. Ce glissement sonore étrange fait que le cancre en cherche à deux reprises la provenance du regard, alors que retentit « L'air de la reine de la nuit » de *La flûte enchantée*, le célèbre opéra de Wolfgang Ama-

deus Mozart. Il s'agit pour Rozier de formuler une « image sonore » à la fois onirique et littérale d'une nature enchantée, contrepoint de l'ordre scolaire sinistre, contraignant et autoritaire. La promenade de René devient une école de la liberté et, pour filer la métaphore musicale, un art de la fugue.

## ANALYSE D'UNE SÉQUENCE : LIBRES

Séquence 14 : 20 min 17 à fin

### CONTEXTE ET ENJEUX

Il s'agit de la séquence finale du film, suite au chaos mis en œuvre et en scène par René (la couleuvre glissée par vengeance dans le cahier du camarade). De retour en classe, le cancre n'a ainsi pas mis grand temps à la vider de ses occupants : après la liberté et la félicité vécues en pleine nature, l'écolier subvertit l'ordre scolaire étriqué en y remettant vie et mouvement. Au tout début de la séquence, alors que tout le monde repart de chez lui, René est intercepté par son maître, sommé de remettre la main sur le reptile : sa liberté de mouvement est de nouveau contrainte. Il est même symboliquement séquestré dans la salle de classe, dans laquelle son enseignant, aussi peureux que ses élèves, ne daigne pas mettre les pieds : il claque sitôt la porte, laissant René seul. L'inscription « Leçon d'orthogr... » témoigne de la brutalité de la panique qui s'y est déroulée juste avant.



### TROIS TEMPS, TROIS COULEURS SONORES ET MUSICALES

Cette séquence est structurée en trois temps : dans la salle de classe où René retrouve la couleuvre ; la course dans les rues ; le retour à la rivière. On remarque que chacun de ces espaces-temps sont colorés par des sons très dissemblables. Dans la salle de classe règne un quasi silence, évidemment pesant, qui contraste avec les mouvements désordonnés de la foule venant de la quitter dans des cris de panique et d'effroi. Ce chaos sonore est ensuite de retour dans les rues où René court en exhibant la couleuvre au nez de ses camarades. Ensuite, on retrouve la rivière surmontée par le pont, et les sons bucoliques attendants : écoulement tranquille de l'eau, insectes et oiseaux.

On remarque aussi que ces ambiances sonores se relie à la musique. Absente dans la classe, elle redémarre lorsque René décide de mettre la couleuvre dans sa poche et fonce vers la porte.



Les notes à la fois épiques et allègres de Darius Milhaud accompagnent la remise en mouvement du personnage et sa folle course dans les rues. Elle disparaît dans un premier temps lorsque l'on se trouve à la rivière, avant que la tonalité musicale ne devienne mélancolique et alors que l'enfant s'apprête à remettre le reptile à l'eau. Percussions et cymbales viennent ensuite souligner le lâcher de la couleuvre et signifier la fin. Dans ce film lyrique, la narration passe beaucoup par le son et la musique, véritables colorations émotionnelles.

### DEDANS/DEHORS ; CAPTIFS/LIBRES

La séquence joue largement sur ces contrastes, notamment en liant le destin de René et celui de la couleuvre d'eau, qui apparaît comme une véritable alliée du garçon. On peut interpréter son renoncement à la placer dans le vase comme une sorte de refus de lui imposer une captivité qu'il ne supporte pas lui-même.



C'est en tous cas en un éclair qu'il se ravise et décide de la remettre à l'eau. Entre René et elle s'est nouée une intelligence et une complicité, chose particulièrement perceptible lorsque le reptile s'enroule harmonieusement autour de son poignet.

La salle de classe est un espace pesant, encombré et contraignant ; le personnage doit se faufiler entre les éléments du mobilier ; la solitude peuplée d'une nature enchantée semble ici bien loin.



Dans la rue, la frousse que procure la couleuvre sur ses camarades permet à René de dégager de l'espace autour de lui, comme s'il était à la recherche de cette solitude éprouvée auparavant. Les cadrages en plongée accentuent considérablement cette impression, notamment cette très belle construction de plan où un mouvement de rotation de René fait littéralement le vide autour de lui.



Tout en jouant à faire peur avec le reptile, le personnage semble être lui-même à la recherche d'une liberté, d'une distance par rapport au monde, qu'il retrouve à la fin de la séquence après s'être difficilement extirpé de la cohue dans les ruelles.

### HÉROS MÉLANCOLIQUE

Il est assez difficile d'interpréter cette course dans les rues, car si les camarades craignent la bête, on a aussi l'impression d'un cortège qui suit et semble même porter René. Car il ne faut pas oublier qu'il a aussi tenu le rôle d'un libérateur mettant fin à la journée plus tôt que prévu pour les écoliers. Il y a ainsi quelque chose du héros chez René aux yeux de ses camarades ; s'il n'est pas porté en triomphe, il guide littéralement la foule avant d'être regardé depuis le pont par des yeux avides, peut-être même admiratifs de cette intelligence développée avec l'animal, de cette peur domestiquée. Sans doute aussi lui envient-ils l'aventure qu'il a vécue.



On peut aussi s'interroger sur l'ultime plan en plongée qui isole René dans le lit de la rivière, venant de relâcher la couleuvre. Il semble ouvrir sur l'horizon du personnage, riche de cette expérience, mais aussi sur une mélancolie, peut-être celle liée à la conscience d'un retour à la réalité, et d'un paradis perdu.

## ANALYSES... DE PETITE LUMIÈRE

### ANALYSE... D'UN PLAN

Séquence 2 : 0 min 18 à 0 min 49

#### OMBRE ET LUMIÈRE

**Contexte.** Ce plan situé après le pré-générique ouvre donc le film et introduit le personnage de Fatima, dont l'une des obsessions sera de découvrir le mystère de la lumière du frigo. Surtout avec la forme courte, le début d'un film est très important pour installer ses enjeux esthétiques et dramatiques. Ce plan introduit le rapport métaphorique entre *Petite lumière* et le cinéma.

**Description.** Il s'agit d'un plan fixe relativement long (31 secondes) dans un film alternant entre plans très brefs et d'autres plus étirés. La caméra est assez distante, dans une position basse afin de se trouver à hauteur de l'enfant assise près du frigo. La composition du plan est rendue très mouvante par l'alternance, à trois reprises, entre ouverture et fermeture de l'appareil ménager qui nous font passer de l'obscurité à la lumière, tandis que la partie droite du cadre reste plongée dans le noir. Gomis établit un véritable jeu entre : d'une part les ombres – dont celles portées projetées depuis l'extérieur sur le frigo et le sol – et la froideur des bleus lorsque la porte est fermée ; d'autre part l'ouverture donne lieu à un éclaircissement (le mur blanc) et l'apparition d'une dominante chromatique jaune (la robe de Fatima, la vaisselle disposée à côté d'elle, la fente de la porte). Le choix de ce cadre initial permet de mettre en valeur cet écart et cette alternance, le plan suivant se resserrera sur l'un des moteurs du film : le regard de l'enfant.



**Montage et projection.** Ce plan marque combien Fatima se fait « tout un cinéma ». Mais ici elle fait aussi « du cinéma ». D'une part elle opère à un montage à l'intérieur du plan en ouvrant et fermant à trois reprises la porte du frigo. On repère ainsi la figure du fondu, au noir lorsque Fatima ferme la porte. À l'inverse, l'ouverture donne lieu à ce que l'on pourrait caractériser comme des fondus lumineux. S'ouvrir, être vu, se terminer : ce sont les trois états d'un plan au cinéma, ce sont aussi les trois actions effectuées par Fatima – de plus en plus rapidement afin de surprendre le mystère de la petite lumière. Les fondus sont aussi sonores puisque l'ouverture de la porte donne à entendre l'intérieur. Ces rapports fluctuants entre ombre et lumière renvoient directement à la projection cinématographique, doublement représentée ici. D'une part la source lumineuse du frigo qui répercute l'ombre de Fatima sur le mur derrière elle, devenant ainsi écran. D'autre part le regard de Fatima qui projette tout un film à l'intérieur de l'appareil ménager.

**Intériorités, invisibles et imaginaires.** Sans que cela ne soit formulé autrement que par des moyens visuels, on comprend que Fatima se pose la question suivante : les choses continuent-elles d'exister lorsqu'elles ont disparu ? C'est précisément l'intériorité – par définition invisible – et l'imaginaire que s'apprête à filmer Alain Gomis. La force de l'imagination de Fatima fait qu'elle se projettera bientôt dans les aventures de Inouk/Nanouk l'esquimau (cf. **Analyse... d'une séquence p 24**) et sur la banquise à partir de cette source de froid (le frigo) située dans un pays très chaud. Une contradiction que le personnage de Fatima, armé de son imaginaire foisonnant, n'hésitera pas à vouloir conjurer, n'en déplaise à certains adultes.

## ANALYSE... D'UN PHOTOGRAMME

Séquence 6 – 6 min 25

### PLACES DE SPECTATEURS

**Travellings.** Ce photogramme se situe au milieu du film qui a instauré son principe de jeux de regards, d'écoute et de sensation du personnage envers une réalité qu'elle reformule par l'imaginaire. L'image prend place dans un travelling arrière très stable, doublé d'un autre dans le plan suivant à un autre endroit de la ville. Le travelling est un mouvement de caméra qui permet particulièrement d'éprouver l'espace et le temps. À ce moment du film, on a déjà assisté à l'enchaînement de trois travellings latéraux (**séquence 3**) extrêmement précis – de la gauche vers la droite – selon un point de vue étrange, à la fois subjectif (on est « pris » dans le regard de Fatima) et abstrait (on perçoit les scènes à travers une projection de son imaginaire et non la réalité physique de son regard).

**Description.** Juchée sur un mobile, la caméra précède cette calèche bricolée : le cheval et l'homme lui font face, Fatima, assise à l'arrière de l'embarcation, est disposée de dos. Par ailleurs le cadrage donne une place importante au paysage, ici partagé entre un bâti précaire à gauche, l'horizon et le point de fuite au centre-gauche et enfin le front de mer sur la droite – la mer qui constitue le point d'aboutissement du personnage dans le dernier plan du film. La lumière est légèrement brouillée, comme par un *sfumato*.<sup>1</sup> On perçoit bien ici la dimension documentaire de *Petite lumière* : l'attroupement de footballeurs qui jonglent avec un ballon, le conducteur qui n'ignore pas la caméra. Cette dernière est ici une donnée concrète, tandis que l'animal multiplie lui aussi les interactions avec l'appareil au cours des deux travellings arrière.



**Points de vue du spectateur.** Concernant Fatima, la configuration est ici particulière puisque le point de vue est externe. Cela crée un sentiment singulier par rapport à la proximité que l'on éprouve avec le regard et les perceptions du personnage. La caméra s'est éloignée du point de vue de Fatima dont on ne perçoit ici que, lointaine, la nuque – un motif régulier dans le film mais pas dans des cadres aussi larges. Cette disposition fait qu'il y a ici deux points de vue : celui de la caméra et celui de Fatima.

**Point de vue d'une spectatrice.** Le spectateur est ainsi amené à se dédoubler, il éprouve le point de vue concret de la caméra et se projette aussi dans celui de Fatima, que l'on sait perpétuellement gagné par l'imaginaire. Voiturelle ce que l'on voit ? On peut sérieusement en douter

puisque l'on sait combien elle a la capacité à transformer la réalité en une autre. Elle est ici dans une position de spectatrice devant qui l'on fait défiler des images. Le mouvement arrière du travelling fait apparaître des choses nouvelles, un renouvellement continu du point de vue ; ainsi l'attelage fait défiler le monde devant les yeux de Fatima. Comme dans l'ensemble du film, la métaphore du cinéma (**cf. Analyse... d'un plan p 22**) s'invite : le défilement du paysage renvoie ici à celui de la pellicule devant la source lumineuse du projecteur, et ouvre sur l'imaginaire.

(1) Terme utilisé en peinture dérivé de *fumo* en italien, qui signifie fumée. Leonard de Vinci l'a défini dans son *Traité de la peinture* (1564) : « Veille à ce que tes ombres et lumières se fondent sans traits ni lignes comme une fumée. »

## ANALYSE... D'UNE SÉQUENCE

séquence 8

### QUAND LA RÉALITÉ BASCULE

#### CONTEXTE, ENJEUX ET RÉFÉRENCE

Cette séquence est importante en ce qu'elle concrétise le désir de Fatima. Elle est scindée en deux parties, avec un point de bascule où le travail sonore a une place centrale. Dès la **séquence 2** la banquise s'invite symboliquement en Afrique occidentale par le biais du frigo (*cf. Analyse... d'un plan p 22*), tandis qu'un livre d'enfant racontant les aventures d'Inouk l'esquimau est visible dans la **séquence 5 (5 min 21)**. Et au tout début de la **séquence 9 (9 min 24)**, on retrouvera le même livre, cette fois ouvert à une page qui donnera à Fatima l'idée de creuser ensuite la terre pour y découvrir de l'eau glacée.



Par le biais de ce livre, Gomis se réfère au *Nanouk l'esquimau* de Robert Flaherty (1923), considéré comme le père du cinéma documentaire – le terme fut utilisé pour la première fois par John Grierson pour son film suivant, *Moana* (1925). Il est d'ailleurs intéressant de préciser que si le nom de Flaherty est attaché au documentaire, le cinéaste américain n'hésitait pas à intervenir sur la réalité et à user de tous les ressorts dramatiques et cinématographiques pour narrer le combat entre les êtres humains et les éléments naturels. Plus que l'enregistrement d'une réalité objective, *Nanouk l'esquimau* est largement marqué par la fiction et se présente comme la reformulation d'un mode de vie alors en train de disparaître. Un mode de vie que Fatima veut quant à elle faire réapparaître dans les rues de Dakar.

#### ÉTRANGETÉ DU RÉEL

La première partie de la séquence se déroule dans ce que l'on peut considérer comme une « réalité » que Fatima, comme dans le reste du film, expérimente et questionne. Elle se demande au beau milieu de la nuit pendant que la pluie tombe drue : « Peut-être que chacun vit dans son propre monde. »



La bande son renvoie à la réalité matérielle des choses : le bruit des gouttes de pluie et le grondement de l'orage, le frottement des mains sur le tapis, la sonorité nette et sèche de la balle avec laquelle – croit-on – elle joue contre le mur. Mais la bizarrerie s'infiltré déjà dans cette réalité. Cela débute avec le passage d'un être que Fatima semble vivre comme une apparition ; la façon de se mouvoir dans l'espace de cet homme, son sourire énigmatique, le son étouffé, l'échange de regards raccordé par le montage instillent une forme d'étrangeté onirique.



Cette impression se reproduit ensuite avec l'apparition de la main qui vient caresser la joue puis les cheveux de Fatima.



Le cadrage serré fonde ce sentiment d'étrangeté, il empêche en effet d'identifier la personne à qui appartient cette main qui entre puis sort du champ. Le fait que Fatima ne réagisse pas ni ne se retourne permet d'appuyer plus encore cette impression de décrochage du réel – qui n'est pas chassée par le plan suivant où l'on voit cette femme énigmatique disparaître.

L'élargissement du cadre permet ensuite de voir Fatima jouer à faire rebondir une balle sur le mur. On peut ici parler d'une manipulation sonore puisque la netteté et la précision du son rend matériel un objet tout à fait invisible<sup>1</sup>. Le fait que le cadre précédent soit serré (et le jeu ainsi hors champ) permet d'accentuer cette idée, très liée à la question « montrer-cacher ». Comme pour se questionner sur l'existence de la réalité, Fatima se rend ensuite sur le pas de la porte pour contempler la pluie, rendue omniprésente par le son.



Le motif du seuil peut être vu ici de façon symbolique : un basculement vers l'imaginaire.

Ce basculement est initié par un changement de l'échelle du plan avec un cadre serré sur la main de Fatima qui parcourt son bras puis le mur en suivant la main. Cela nous fait accéder à ses sensations, comme si elle expérimentait les choses sur un mode uniquement tactile. Ce cadrage produit également une autre texture de l'image : une définition moindre, un léger floutage donnant une impression d'irréalité.



Mais le basculement s'accomplit véritablement par le son. La matérialité réaliste de la première partie de la séquence est remplacée par des sons évoquant la banquise, on identifie notamment le blizzard, le terrible vent glacé qui sévit en ces contrées. La texture du mur et le passage du noir de la peau au blanc comme neige nous transpose dans un tout autre environnement : Fatima s'apprête à mettre le cap vers le Grand Nord.

### ACCORDER LA RÉALITÉ À SES DÉSIRS

C'est le son qui « réalise » l'apparition de la banquise : une marche sur un tas de terre ocre se transforme en une épopée sur une énorme couche de neige dont on identifie la sonorité cotonneuse lorsqu'elle est écrasée par des pas.



Ce basculement vers l'imaginaire se renforce ensuite par la rythmique qui s'accélère. On observe en effet une gradation de la vitesse de mouvement de Fatima dans deux travellings constituant les deux derniers plans de la séquence. Dans le premier elle s'adonne au pas du patineur à même la terre, le second plus serré et ne dévoilant pas ses pieds permet de créer l'illusion qu'elle est véritablement en train de glisser sur un sol glacé. Comme avec le jeu avec la balle, l'échelle de plan et le son, entrer « montrer » et « cacher » permettent de « faire croire » à quelque chose qui n'est pas – ici un trucage dissimulé hors champ. Le travail sonore – toujours basé sur la mise en présence de la banquise – suit la rythmique de ces deux plans, il donne l'impression d'une ivresse et d'une vitesse aux déplacements de Fatima.



Est-ce le film qui offre au personnage la banquise qu'il désire ou bien est-ce la force de l'imaginaire de Fatima qui parvient à la transformer pour y établir le monde de Nanouk ? *Petite lumière* repose sur cette question : l'imaginaire existerait-il plus que le réel ? Le film se fonde aussi sur la possibilité d'ubiquité offerte par la condition de spectateur de cinéma : être ailleurs tout en étant là, c'est-à-dire la croyance que l'imaginaire projeté sur l'écran est la réalité le temps de la projection. *Petite lumière* semble ainsi guidé par l'aphorisme que Jean-Luc Godard prête à André Bazin en exergue de son film *Le Mépris* (1962) : « Le cinéma substitue à nos regards un monde qui s'accorde à nos désirs. »<sup>2</sup>

(1) On peut y déceler une référence à la partie de tennis finale dans *Blow Up* (1966) de Michelangelo Antonioni, elle aussi jouée sans aucune balle.

(2) Cette phrase a en fait été écrite non par André Bazin mais par Michel Mourlet dans *Les Cahiers du cinéma* en 1959 (« *Sur un art ignoré* », n° 98), et sous une forme différente : « Le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nous donner un monde accordé à nos désirs. »

# IV - CORRESPONDANCES

## IMAGES-REBONDS : DE L'EXPÉRIMENTATION DU REGARD À L'EXPÉRIENCE DE SPECTATEUR

- 1 – *Du silence et des ombres*, Robert Mulligan, 1962.
- 2 – *Rentrée des classes*.
- 3 – *Petite lumière*.
- 4 – *Expérience*, Abbas Kiarostami, 1973.
- 5 – *La coupe à dix francs*, Philippe Condroyer, 1974.



1



2



3



4



5

## PASSERELLES : RENTRÉE DES CLASSES, LUMIÈRES ET IMPRESSIONNISME

Art de la dramaturgie, le cinéma est aussi un art plastique. C'est notamment ainsi que Henri Langlois l'a considéré et défendu ; pour le fondateur de la Cinémathèque française, l'invention du cinématographe à la fin du XIXe est le point d'aboutissement de l'art pictural de ce siècle. Si le cinéma fut loué pour sa capacité à rendre l'impression instantanée de la vie, il s'agissait, dès ce stade primitif, d'un art de la récréation, de la représentation.

### NÉCESSITÉ DE LA LUMIÈRE

Le cinéma primitif peut ainsi être précisément associé au courant pictural impressionniste, dont il est d'ailleurs le contemporain. L'un et l'autre étaient des activités extérieures par nécessité : pour les peintres, la lumière était le sujet premier, ses variations, ses vibrations chromatiques, sa dimension impondérable. Concernant le cinéma, la pellicule étant alors peu sensible, on ne pouvait tourner que lors de journées lumineuses et aux heures où le soleil était assez haut dans le ciel. Cette nécessité lumineuse du cinéma explique d'ailleurs pourquoi le cinéma va rapidement se réfugier dans des lieux bientôt appelés studios – comme celui de Georges Méliès fondé à Montreuil en 1897 –, où les sources lumineuses sont contrôlées (par le biais de l'architecture composée d'une verrière), et pour certaines additionnelles. On sait par ailleurs que les films Lumière étaient développés dans des bains très élaborés et lents, qui se mettaient au service d'une recherche lumineuse sophistiquée.

Il est clair que *Rentrée des classes* entretient une filiation avec l'impressionnisme, notamment en faisant le choix de filmer une partie du film en extérieur et en lumière naturelle – il s'agit à cette époque d'un choix fort. Cette impulsion sera d'ailleurs l'un des mots d'ordre de la Nouvelle Vague : sortir la caméra des studios et travailler pour une grande part avec la lumière naturelle. Il y a bien sûr ici le paradoxe que le cinéma ne pouvait alors pas jouer d'un autre élément avec lequel l'impressionnisme composait avec virtuosité : la couleur. Ceci dit, l'appareil de Rozier avec l'impressionnisme va plus loin que cette seule attitude à filmer en extérieur ; il réside aussi dans une volonté de saisir la lumière dans sa fugacité, non pas de la reproduire mais, dans le sens que Claude Monet a donné de l'impressionnisme, d'élaborer avec les moyens de son art une représentation de ce que l'œil humain ne voit pas.

### RECHERCHES LUMINEUSES

La déambulation de René dans la nature est ainsi considérablement marquée par la lumière, si bien que la peinture impressionniste est citée de façon évidente. On peut d'ailleurs considérer que le choix de la Provence est motivé par la qualité, la netteté et la franchise de ses lumières, celles que Cézanne a représentées dans ses toiles. Si Rozier ne peut pas s'emparer de la couleur, on note combien il apporte un soin particulier aux rapports entre ombres et lumières.

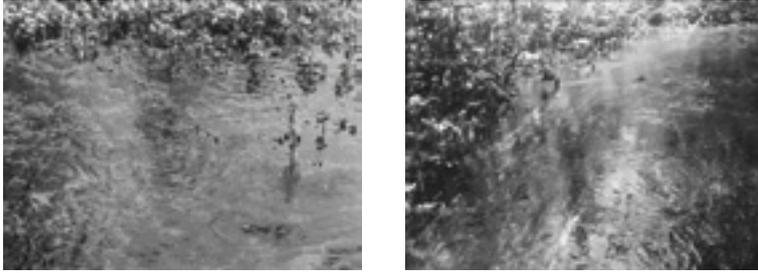


La photographie du film ne recherche pas les nuances de gris – contrairement à lorsque l'on se trouve en classe. On remarque que Rozier étire et contraste les rapports entre les ombres portées du végétal et la vigueur des blancs lorsque la lumière rencontre l'eau, la végétation, le sol ou encore le corps de René. Ces contrastes francs sont encore plus fortement rendus par les nombreux cadrages en plongée ; la lumière y frappe littéralement ce qu'elle rencontre, occasionnant mille miroitements lorsqu'il s'agit de l'eau, avec laquelle le cinéaste peut aussi jouer des transparences du fait de sa totale limpidité.

L'intérêt porté par Rozier à la façon dont la lumière tombe se relie aux recherches des peintres impressionnistes. Ce dialogue émane du filtre végétal et des ombres portées dans *Bal au Moulin de la galette* (1876, **ci-dessous à gauche**) d'Auguste Renoir ; un motif autrement stylisé, sur un mode plus provençal et bucolique, par Claude Monet avec dans *Bois d'olivier au jardin Moréno* (1884, **ci-dessous à droite**).



Il est aussi frappant de constater que Rozier, dans des plans brefs, compose des tableaux de la nature – on est à ces occasions dans la subjectivité du regard de René. Difficile alors de ne pas songer aux compositions de Claude Monet qui, comme ces plans de *Rentrée des classes*, unissent dans un même cadre le végétal, la lumière, l'eau et le réfléchissement du ciel dans cette dernière – *Nymphéas, le matin* (1914-1918).



Si Rozier ne cherche pas ici à égaler en virtuosité les tableaux impressionnistes, on peut considérer qu'il y a une même volonté de saisir et de célébrer ces dialogues entre eau, végétal et lumière.

#### IMPRESSIONS LUMINEUSES

Le traitement de la lumière n'est pas une simple citation d'un grand courant pictural de la part de Rozier, il sert aussi le propos du film : raconter la relation qu'entretient René avec la nature. On peut considérer qu'il devient une partie d'elle à mesure qu'il s'avance dans l'épaisseur de la végétation et le cours d'eau ; la lumière et les ombres portées des arbres viennent s'imprimer sur lui.



René devient lui-même un théâtre où se jouent les rapports entre ombres et lumières. Travaillant les forts contrastes entre noirs et blancs, Rozier tend à fondre le personnage dans la nature, comme s'il fusionnait avec elle, en devenant une partie – ce qui est particulièrement marquant lorsqu'il traverse ce tunnel végétal – ci-dessus à droite. Cela marque une harmonie entre René et le paysage, dans lequel il disparaît, avec qui il communique lors de cette échappée. La nature est perçue comme une force, conférant à *Rentrée des classes* une dimension magique, presque animiste ; elle semble agir sur René, le retenir et dialoguer avec lui – c'est particulièrement le cas lors de cette danse fascinante avec la couleuvre, avec laquelle le personnage développe un lien troublant (**cf. Questions de cinéma 1 p 14**). On remarque aussi que le garçon apparaît et disparaît entre ombres, lumières et feuillages en étant englobé par le végétal ; il est parfois comme observé à partir d'un point de vue étrange, cette instance semble la nature même, ce qui en fait un personnage à part entière.

Rozier va jusqu'à donner forme à la lumière ; par le son avec l'opéra de Mozart qui se met à retentir à la surprise de René, une « image sonore » qui émane du lieu enchanteur - « L'air de la reine » de *La flûte enchantée* de Mozart (**cf. Analyse... d'un plan p 19**). Mais cette « image sonore » est ensuite relayée par une mise en scène de la lumière.



En choisissant une heure de forte exposition solaire – on remarque que le soleil est haut dans le ciel – couplée en contre-jour au filtre de la végétation et à la condensation du cours d'eau, Rozier fait littéralement apparaître la lumière, comme une révélation épiphanique et magique. Il la rend matérielle et palpable sous la forme de délicates particules en suspension dans l'air. C'est aussi un autre signe de la communion du personnage avec la nature, qui se manifeste à lui, comme si elle saluait sa présence avec le reptile aquatique.

#### QUELQUES ÉLÉMENTS SUR L'IMPRESSIONNISME AU CINÉMA

Rozier n'est ni le seul ni le premier à se référer au courant pictural. Il y a dans le cinéma français une veine impressionniste liée aux avant-gardes des années 1920 et 1930, notamment aux cinéastes Jean Epstein et Germaine Dulac. Pour ceux-ci l'impressionnisme opère par le montage, les surimpressions et déformations, qui créent des rapports émotionnels entre des touches lumineuses et des motifs.

Concernant Rozier, il est évident que l'inspiration lui vient moins de cette avant-garde que de Jean Renoir, pour lequel il fut assistant sur le tournage de *French cancan* (1955), film qui investit avec force la couleur et ses mouvements dans de prodigieux tableaux dansés. Auparavant le fils d'Auguste Renoir se singularisa avec des films comme *Boudu sauvé des eaux* (1932) ou *Une partie de campagne* (1936, **ci-dessous**), qui font la part belle aux extérieurs et à la lumière naturelle – quasi intégralement pour le second.



Jean Renoir y cite des motifs archétypaux des toiles impressionnistes – déjeuner sur l'herbe, promenades en barque (**ci-contre en bas de page à droite** : *Canotiers à Argenteuil* d'Auguste Renoir, 1873), élégantes se reposant sous les arbres (**ci-contre, en bas de page à gauche** : *La liseuse ou printemps* de Claude Monet, 1872). Dans ce film où le lieu bucolique semble prendre possession des personnages, le cinéaste se rend attentif aux miroitements de la lumière sur l'eau, aux vibrations et reflets de la végétation ; les ombres trouées de vives lueurs tombent sur les personnages et le sol.

La descendance de cette veine impressionniste au cinéma est importante. Parce qu'il se relie à l'enfance et que Truffaut (**cf. Filiations p 9**) fut un défenseur de Rozier, on peut penser par exemple au début de *L'enfant sauvage* (1968), adaptation de l'histoire vraie de Victor, garçon trouvé à l'état de nature à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle en Aveyron.



Les choix photographiques de Truffaut pour unir l'enfant à la nature se rapprochent fortement de ceux faits dans *Rentrée des classes*. En jouant avec des noirs charbonneux et des blancs vifs, la teinte de la peau du garçon à l'état de nature se confond avec son environnement, s'y camoufle.<sup>1</sup> Comme Rozier, Truffaut fait sans la parole, il fait ressentir uniquement par des moyens visuels et sonores le lien profond qui unit un humain aux éléments de la nature.

(1) Dans *L'Enfant sauvage* de François Truffaut, il s'agit des deux premières séquences du film.

## INTINÉRAIRES PÉDAGOGIQUES

Ces propositions font écho aux principes pédagogiques pour approcher les films énoncés en ouverture de ce livret (cf. p 2). L'idée générale est d'adopter une attitude intuitive et sensible face au film, dont les outils émanent directement du contenu du livret. La rubrique **Chapitrage (p 12)** permettra de se repérer aisément dans le film. Concernant le vocabulaire cinématographique spécifique, un glossaire est disponible sur le site de CinEd.

Les deux films se prêtent facilement à des activités croisées, les suggestions ci-dessous y invitent tout en ménageant des propositions spécifiques à Rentrée des classes et Petite lumière.

### AVANT LA PROJECTION

\* Faute d'affiche, on peut partir des deux images de la rubrique enjeux (cf. p 5) et se poser les questions suivantes : où se déroule le film, qu'apprend-t-on des personnages, quels sont les lieux où ils évoluent ?

\* On peut envisager un travail à partir de l'écoute du son sans les images, et à partir de cette écoute sensibiliser à cet élément cinématographique essentiel. Ce sera l'occasion de se poser la question de ce que l'on « voit » à partir de ces éléments sonores : peut-on déterminer les lieux où se déroulent les films, combien y a-t-il de personnages, que font-ils, sont-ils immobiles ou se déplacent-ils ?

- pour *Rentrée des classes*, trois séquences significatives (cf. p 12) mettent en valeur la relation à la nature, leur intérêt étant qu'elles sont uniquement sonores – et donc sans aucune parole : 6, 7 et 8

- pour *Petite lumière*, la séquence 8 (cf. p 24) est particulièrement intéressante dans la mesure où le son est très trompeur et les élèves répondront davantage la banquise que les faubourgs de Dakar – il ne s'agit pas ici de les duper mais de rendre compte de la capacité du son à être une narration et à déplacer le sens des images

### APRÈS LA PROJECTION

On peut imaginer un parcours progressif par étapes : partir du ressenti avec des échanges à l'oral ; constater et décrire afin d'en arriver à l'analyse avec un travail d'interactivité à partir des images (fixes, plans et séquence) et des sons

#### 1) RESENTI : ÉCHANGES À L'ORAL

\* On peut éventuellement revenir sur le travail effectué avant la séance à partir de l'écoute : est-ce que les images vues pendant la séance étaient proches ou lointaines de celles imaginées avant la séance ? En est-il de même pour les deux films ?

\* Quelles sont les moments marquants du film ? Les décrire et les replacer dans le film. Justifier le choix de ces moments.

- Restituer le parcours des personnages. Quelle est la situation de départ et la situation finale du film ? Quelles sont les principales étapes et transformations qui adviennent pour les personnages entre les deux extrémités ?

\* Y a-t-il un personnage qui vous a particulièrement touché et auquel vous vous êtes senti proche ? Pourquoi ?

\* Caractériser les personnages

- Est-ce que les personnages ont des points communs ? Quels sont-ils ? En quoi sont-ils différents ?  
- Quel est le rôle des adultes dans les deux films ? Comment apparaissent-ils ? Quelles est la relation de René et Fatima avec eux ? Quels sont les adultes qui sont leurs alliés ?  
- Quelle est la relation de René et Fatima à l'autorité ?

#### 2) CONSTATER, DÉCRIRE, ANALYSER : INTERACTIVITÉS AVEC LES IMAGES, LES PLANS ET LES SÉQUENCES

\* Définir les enjeux des films (cf. p 5) à partir d'une image choisie (éventuellement par les élèves ou bien celles du livret) - on peut faire travailler une partie du groupe sur *Rentrée des classes*, une autre sur *Petite Lumière*

- Si les élèves ont eux-mêmes choisi l'image, les inviter à expliquer leur choix : qu'est-ce qu'elle dit du film et quels sont les éléments importants du film que l'on ne voit pas sur ces images fixes ?  
- Décrire l'image et sa composition (échelle du cadre, lumière, présence des corps, du paysage, etc.)  
- Choisir 4 à 6 mots se rapportant cette image  
- A partir de ces mots, développer à l'oral ou à l'écrit : quels sont les enjeux de *Rentrée des classes* et de *Petite lumière* ?

\* Trouver ses propres images-rebonds (cf. p 26)

- Réfléchir à des images de toute nature (cinéma, télévision, peinture, bande-dessinée, etc.) qui pourraient être associées aux films  
- Rechercher ces images  
- Organiser ces images dans un ordre choisi  
- Expliquer cet agencement, la progression et les liens entre les images

Une variante de cette activité peut-être que l'enseignant choisisse un lot d'images possibles, et que les élèves en sélectionnent un nombre défini (entre 4 et 6), les agencent et justifient leur organisation.

#### \* TRAVAIL SPÉCIFIQUE SUR RENTRÉE DES CLASSES

En relation avec la rubrique « Filiations » : après visionnage du film *Zéro de conduite* de Jean Vigo par les élèves, et en se référant aux images du livret (p 9), découvrir les correspondances entre le film de Vigo et celui de Rozier.

Avec les images de *Zéro de conduite*

- Quels rapports peut-on faire entre les images du film de Jean Vigo et celles de *Rentrée des classes* ?

Avec l'ensemble des images de la rubrique Filiations

- Quel sont les points communs entre toutes les images ?  
- Quelle est l'image des autres films qui semble la plus proche de *Rentrée des classes* ? Pourquoi ?

Avec la rubrique Questions de cinéma : 1 - « Montrer-cacher », une activité pour laquelle il serait préférable d'avoir les différentes captures d'images significatives à disposition, ou bien de projeter les extraits significatifs (séquences 6, 8, 11 et 13)

- Qu'est-ce qui est caché / montré dans le film ?

Si on s'attache plus particulièrement à l'histoire de la couleuvre (p 14) :

- Quand est-elle montrée et quand est-elle cachée au cours du film ?

- Comment la découvre-t-on dans la classe ? Voit-on ce moment ?  
- Quels sont les différents types de relations que René entretient avec le reptile ?

- Comment peut-on expliquer le choix de René de relâcher l'animal à la fin ? (cf. Analyse... d'une séquence p 20)

### \* TRAVAIL SPÉCIFIQUE SUR PETITE LUMIÈRE

#### Avec la séquence 2, en s'appuyant sur la rubrique Analyse... d'un plan et ... d'un photogramme (pp 22-23)

Définir au préalable, exemples à l'appui, avec les élèves ce qu'est un plan, une caméra, une projection/un projecteur et le montage.

- En quoi à travers le personnage de Fatima retrouve-t-on dans cette séquence l'idée de la caméra, du projecteur ? Où peut-on voir un rapprochement avec le montage ?
- Pourquoi peut-on dire qu'elle est à la fois actrice et spectatrice ?

Comparer le découpage de Petite lumière (cf. *Témoignage p 10*) et la projection de la séquence 2.

- Est-ce que la description des sons et des images correspond à ce qui était prévu lors du découpage (que l'on peut définir comme le plan de travail établi avant le tournage, plan par plan, séquence par séquence, avec, comme on le constate, les indications de cadrage et de sons) ?
- En expliquant au préalable l'échelle d'un plan de demi-ensemble : est-ce que le tournage a donné lieu à un autre découpage de la séquence ? Comment peut-on l'expliquer ?

### \* «ATELIER SONS»

Le livret fait écho à l'importance et à l'originalité du travail sonore dans ces deux films très sensoriels. Cet ensemble d'activités autour de cette question inclut aussi la musique. On peut s'appuyer sur de nombreuses rubriques, notamment **Questions de cinéma 2 – Sons et sonorités (p 16)**, tout particulièrement les propos très précis d'Alain Gomis sur cette question) ; **Analyse... d'un plan et ... d'une séquence de Rentrée des classes (p 19 et pp 20-21)** ; **Analyse... d'une séquence de Petite lumière (pp 24-25)**.

\* On peut travailler sur les images, sans le son cette fois Dans *Rentrée des classes*, l'intervention du « chant de la nature » (séquence 7) est très significative

- Pourquoi est-ce que le personnage bouge la tête ? Que cherche-t-il du regard ? Que voit-on et comprend-on le sens de la scène sans le son ?

Projeter ensuite l'extrait avec le son.

- Comprend-on l'extrait de la même manière ? Qu'est-ce que le cinéaste signifie de la relation de René à la nature qui l'entoure ?
- Si vous deviez proposer une musique, ou un commentaire en voix off, ou un bruitage sur cette séquence, quel serait-il ?

Faire l'essai dans un atelier pratique :

- Diffusion de plusieurs morceaux musicaux sur les images à la place de La flûte enchantée de Mozart, à commenter avec les élèves
- Ecriture d'un commentaire (voix intérieure de René) si possible monté en voix off sur la séquence
- Montage de bruitage (à partir de banques de son que l'on trouve sur internet, ou de bruitage réalisés en atelier) sur la séquence.
- Comparer les diverses tentatives que l'on aura pu réaliser avec les élèves, pour débattre du choix fait par Rozier

#### Pour Petite lumière, on peut reprendre la séquence 8, particulièrement marquante du fait de très forte discordance entre image et son

- Se souvenir de la bande son pendant le film ; en quoi est-elle surprenante lors de cette séquence ?
- Quelle serait la bande son « normale » de cette séquence ? En établir la liste : les objets, les contacts, les éléments météorologiques, les surfaces (les sols, la peau)
- Parmi ces sons, y en a-t-il que l'on peut bruite avec ses propres moyens, des objets ou des instruments rudimentaires ?

#### \* Le rôle de la musique dans Rentrée des classes.

A partir de la séquence 14 et en se référant à la rubrique Analyse... d'une séquence (pp 20-21), on peut aussi travailler sur la relation entre les mouvements du personnage et la composition de Darius Milhaud, la musique fait ici véritablement office de narration à part entière.

#### \* On peut aussi faire à nouveau un travail d'écoute sans les images, dans le but d'une identification des sons

- *Rentrée des classes* : identifier les sons des séquences 5 et 6. Amener à constater la présence de plus en plus grande des sons de la nature
- *Petite lumière* : identifier les sons de la séquence 4. En montrant ensuite la même séquence avec le son et les images : quelle est la relation entre le regard et l'écoute, se font-ils en même temps, pourquoi peut-on dire que Fatima regarde aussi avec ses oreilles ?

### Crédits visuels

p 6 : photo de Jacques Rozier... / p 7 : photo de tournage de *Petite lumière* © Mille et Une Production / p 7 : Affiche de *L'Afrance*, 2001 © Ciné-classic / p 7 : Affiche d'*Andalucia*, 2007 © Eurozoom / p 8 : Affiche 2016 du festival Côté court de Pantin © Côté court / p 8 : Affiche 2016 du festival de Brive © Rencontres européennes du moyen-métrage / p 9 : Jean Vigo, *Zéro de conduite*, 1933 © Gaumont / p 9 : Robert Flaherty, *Louisiana story*, 1948 © Edition Montparnasse / p 9 : Ray Ashley et Morris Engel, *Le petit fugitif*, 1953 © Carlotta Films / p 9 : François Truffaut, *Les 400 coups*, 1959 © MK2 diffusion / p 9 : François Truffaut, *L'argent de poche*, 1976 © Warner / p 9 : François Truffaut, *Les Mistons* (1957) et *L'Enfant sauvage* (1969) © Diaphana / p 10 : Yasujirô Ozu, *Gosses de Tokyo*, 1932 © Carlotta Films / p 10 : Extrait du découpage technique © Mille et une production / p 11 : photographies de tournage de *Petite lumière* © Mille et une production / p 26 : Robert Mulligan, *Du silence et des ombres*, 1962 © Lost films / p 26 : Abbas Kiarostami, *Expérience*, 1973 © Les Films du paradoxe / p 26 : Philippe Condroyer, *La Coupe à dix francs*, 1974 © / p 27 : Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), *Bal du moulin de la Galette*, 1876, Huile sur toile, 131 x 175 cm, Paris, musée d'Orsay, Legs Gustave Caillebotte, 1894 © RMN-Grand palais (Musée d'Orsay), photo Jean-Gilles Berizzi / p 27 : Claude Monet (1840-1926), *Bois d'oliviers au jardin Moréno*, 1884, 65,4 x 81,2 cm, DR Michel Cohen, New York / p 28 : Claude Monet (1840-1926), *Les nymphéas, Matin*, 2 x 12,75 m, Donation Claude Monet (1922), Paris, musée de l'Orangerie, © RMN-Grand palais (musée de l'Orangerie), photo Hervé Lewandowski / p 29 : Jean Renoir, *Une partie de campagne*, 1936 © Solaris / p 29 : Claude Monet (1840-1926), *La Liseuse ou Printemps*, 1872, Huile sur toile 50 x 65 cm © The Walters Art Museum, Baltimore, DR / p 29 : Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), *Canotiers à Argenteuil*, 1873, 50,2 x 61 cm, DR / p 29 : Jean Renoir, *Une partie de campagne*, 1936 © solaris / p 29 : François Truffaut, *L'Enfant sauvage*, 1968 © Diaphana



## CINED.EU : PLATEFORME NUMÉRIQUE DÉDIÉE À L'ÉDUCATION AU CINÉMA EUROPÉEN

### CINED PROPOSE :

- Une plateforme multilingue et gratuitement accessible dans 45 pays en Europe, pour l'organisation de projections publiques non commerciales
- Une collection de films européens destinés aux jeunes de 6 à 19 ans
- Des outils pédagogiques pour préparer et accompagner les séances de projection : livret sur le film, pistes de travail pour le médiateur/enseignant, fiche jeune public, vidéos pédagogiques pour l'analyse comparée d'extraits de film.

CinEd est un programme de coopération européenne dédié à l'éducation au cinéma européen.  
CinEd est co-financé par Europe Créative / MEDIA de l'Union européenne.

INSTITUT  
FRANÇAIS

Co-funded by the  
European Union  Creative  
Europe  
MEDIA



UNIVERSITÉ DE LA  
LUMIÈRE

