

LE TEMPS QU'IL FAIT

programme de 3 courts métrages

A TRAVERS LA FENÊTRE

Le point de vue de Anne Charvin

Le cinéma est comme la fenêtre de la chambre, une ouverture sur le dehors, un lieu connu et inconnu d'où on observe depuis une place confortable, rassurante, et qui nous appelle, qui nous donne envie de sortir de la chambre, qui nous donne envie de sortir de la salle.

Si l'on emmène les enfants au cinéma, dès le plus jeune âge, c'est pour leur donner envie de découvrir le monde et de s'y inventer une place, c'est pour leur insuffler le désir de sortir.

De la même manière que la fenêtre de la chambre invite l'enfant à quitter son petit univers clos et réconfortant, l'invite à embrasser le monde dans son entier.

Quand l'écran de cinéma accueille des films qui nous parlent du temps qu'il fait, dehors et dans nos têtes, qui questionnent notre manière d'habiter, la ville, une maison, le monde, alors la fenêtre s'ouvre grand, et la porte aussi.

Le texte qui suit essaiera d'offrir un balisage le long des nombreux chemins que propose le programme, en mettant à jour les liens qui se tissent entre les films, de manière évidente, mais aussi de manière plus souterraine. Et en faisant parfois l'école buissonnière, en coupant à travers champs, pour évoquer des éléments plus lâches, des échos subjectifs.

1. Le temps qu'il fait, petite météorologie cinématographique

La météo est un des premiers éléments du quotidien, hors de la chambre, hors de la maison, une des premières choses que l'enfant

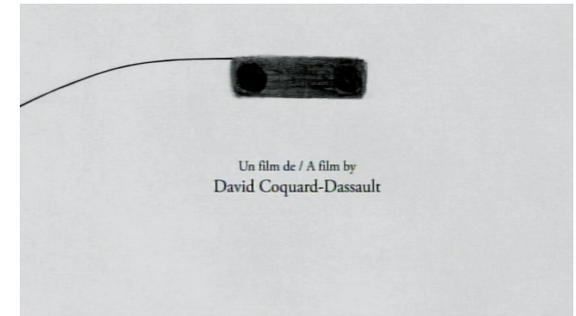
remarque lorsqu'il regarde par la fenêtre et que, petit à petit, il sort de son monde pour aller vers le monde.

Il est d'ailleurs amusant de remarquer que nombre de comptines ont à voir avec la pluie, le vent, le soleil, mais aussi les saisons. Que le temps qu'il fait, particulièrement chez les plus petits, fait partie des premières expériences sensorielles, des premiers ressentis charnels, qu'il y a quelque chose d'épidermique dans le rapport au temps, au soleil et à la pluie, au chaud et au froid.

Il en va de même pour le cinéma qui s'est posé dès sa naissance la question du temps qu'il fait.

Dès 1892, c'est-à-dire 3 ans avant l'invention officielle du cinéma par les Frères Lumière, Thomas Edison se pose la question de la météo. Il possède une caméra et tourne déjà de courts films, qu'il va installer dans des boîtes sur lesquelles il faudra se pencher pour découvrir quelques secondes d'images en mouvement. Cette invention, le Kinétoscope, sera éclipsée par le Cinématographe, qui fera sortir les films des boîtes et les fera découvrir projetés sur grand écran.

Edison se trouve d'emblée confronté à la question du temps qu'il fait. Le premier rapport cinématographique à la météo, avant de travailler sur ses possibles expressifs, est un rapport problématique : le réalisateur n'est pas maître de cet élément et de plus, les pellicules de film, peu sensibles à l'époque ne sont correctement impressionnées qu'en présence de beaucoup de lumière. Edison répond à cette question par l'invention du premier studio de cinéma, la Black Maria, une grande boîte noire et fermée avec un toit de verre orientable. Le temps qu'il



fait n'aura aucune prise sur les films, le tournage pourra être complètement maîtrisé, le problème de la météo est réglé.

Trois ans plus tard, lorsque les frères Lumière inventent une nouvelle caméra, c'est une caméra petite et mobile, faite pour tourner en extérieur. Ils confient cette caméra à des opérateurs qui vont partir dans différents pays afin de filmer le monde. En extérieur donc, soumis aux contingences de la météo, au hasard du dehors.

A partir de ce moment, les cinéastes auront toujours le choix de tourner dedans ou dehors, en décor naturels ou en studio, en prise avec le climat ou non.

Pour prendre un exemple récent, Arnaud des Pallières, dans son dernier film *Michael Kohlhaas*, décide de tourner en décor naturel et au milieu de l'hiver car il souhaite, pour une scène de bataille dans la steppe, filmer le vent dans les herbes et le froid mordant. Cela complique terriblement le tournage, les chevaux ont froids, les acteurs aussi mais, dit-il, aucun effet spécial, aucun travail artificiel n'aurait pu offrir cette impression, cette sensation unique de ce climat-là.

A contrario, quand Stanley Donen filme la fameuse scène de *Chantons sous la pluie*, il choisit de le faire en studio, pour maîtriser chaque détail : les trous dans le trottoir pour que les flaques d'eau soient au bon endroit, l'emplacement de la gouttière et une lumière artificielle très chaude qui renforce le caractère réjouissant de la scène.

Il est amusant de savoir par ailleurs que filmer la pluie est une gageure car les gouttes d'eau ne sont pas toujours visibles et il faut donc des astuces qui passent par le son, le bruitage, des plans sur les flaques, sur les gouttes qui ruissellent le long des toits.

Si évidemment ces contraintes ne s'appliquent pas à *L'Ondée*, qui est un film d'animation, elles restent valables pour *La Maison démontable* de Buster Keaton, cinéaste qui très souvent, a travaillé autour des questions de la météo et en a fait un véritable enjeu de son cinéma. Quelle est la place de l'homme dans un univers dont il ne maîtrise en rien les caprices et les surprises ?

La pluie est un des éléments qui lie les trois films puisque nous la retrouvons dans chacun d'entre eux, à chaque fois dans un état différent. La pluie continue, morne et mélancolique, une pluie d'automne, dira-t-on, dans *L'Ondée*, la pluie de la tempête, moteur dramatique, extraordinaire, dans *La Maison démontable* et la pluie d'été, orageuse, porteuse de fraîcheur et de joie dans *Le Jardin*.

(À ce sujet vous pouvez consulter le très beau dossier sur la pluie réalisé par le Musée du Quai Branly et que vous pouvez télécharger sur le site Maternelle et cinéma.)

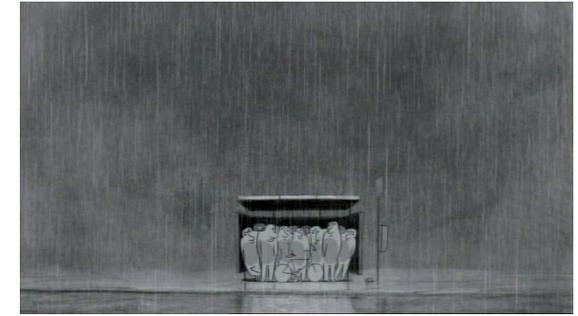
Est-ce le climat qui contamine les personnages et les invite à un certain mimétisme ou est-ce au contraire le temps intérieur de ceux-ci qui influe sur les éléments extérieurs ? Quel est le lien entre le temps qu'il fait dehors et le temps qu'il fait en eux ?

Est-ce que ce que nous voyons sur l'écran est une projection de leurs états intimes, une manière délicate, sans un mot, de faire apparaître le dedans au dehors ? La mélancolie, l'ennui, le bouillonnement, l'amour et la joie ? Le cinéma est bien cet art de rendre visible ce qui est invisible par nature, les émotions, les sensations, les sentiments.

Les deux films d'animation, en ce sens, sont très différents du film de Keaton : évidemment de par leurs techniques, mais aussi de par la place du personnage accordée par les cinéastes. Chez Keaton, la tempête n'est pas le reflet d'un élément intérieur qui se matérialiserait (on pense par exemple à *Take Shelter*, le très beau film de Jeff Nichols où le personnage principal, obsédé par l'arrivée d'un ouragan finit par le faire apparaître, au spectateur et à sa famille), la tempête est un pur accident, une manifestation de l'univers qui s'abat sur les corps des personnages. Car Keaton est un corps de cinéma, sans expression, imperturbable, taillé pour recevoir des coups aussi bien que d'incroyables tempêtes (et je vous renvoie ici à *Steamboat Bill Jr*, un long métrage de Keaton où l'ouragan de *La Maison démontable* est repris de manière encore plus spectaculaire). La tempête n'est pas liée à l'intimité du personnage, elle est une malchance de plus, un événement parfaitement extérieur, un ressort narratif (nous reviendrons plus tard sur cette question, dans la partie consacrée à la place du personnage dans le décor.)

Alors que dans *Le Jardin*, le climat est profondément lié aux personnages. Dans le film, la météo semble une émanation directe du personnage de la jeune femme. On peut penser que c'est elle qui fait la pluie et le beau temps. Le fait que les personnages habitent au cœur d'un jardin les rend d'autant plus sensibles aux changements météorologiques. Pas d'endroit où s'abriter, pas de toit, pas de murs, pas de maison. Ils sont offerts aux caprices du temps, ouverts sur le monde et sur le dehors. La jeune femme trouvera tout de même le moyen de s'abriter, à la faveur d'un bocal de poisson métamorphosé pour l'occasion en casque de cosmonaute. Mais est-ce que le casque l'abrite réellement ? Ce bocal est-il là pour la protéger de la pluie ? Ou pour la protéger du dehors, du monde ? S'est-elle réfugiée sous cet abri de fortune pour fuir les gouttes ou est-ce autre chose qui se joue en elle à cet instant ?

Son compagnon l'invitera d'un simple geste à retirer le bocal et à



venir danser avec lui, lui indiquant par-là que mieux vaut peut-être quelques courants d'air et quelques gouttes de pluie que mieux vaut peut-être quelques courants d'air et quelques gouttes de pluie que de tenir, fut-ce par une barrière transparente, le monde à distance.

L'Ondée met en scène une pluie qui n'est qu'une pluie, qui n'est ni un moteur du spectaculaire, ni une manifestation de l'humeur des personnages, même si nous sentons peu à peu le climat déteindre sur eux, les contaminer. Car le temps qu'il fait a ce pouvoir étrange d'influer fortement sur nos humeurs, d'insinuer en nous des émotions dont on ne sait parfois pas d'où elles viennent. Ce film dégage ainsi une profonde mélancolie, un sentiment rare au cinéma. Le cinéma s'empare souvent de la météo pour exacerber des émotions, et force est de constater que la pluie tient une place de choix. Pour accentuer le romantisme (combien de baisers sous la pluie dans combien de films ?), le pathétique, le tragique, la peur... On pense au *Voleur de bicyclette* de Vittorio de Sica, à la première scène d'amour de *Match Point* de Woody Allen, la scène finale de *Diamants sur canapé* de Blake Edwards, *In the Mood for love* de Wong Kar Wai et les deux personnages attendant la fin de l'averse, Totoro sous son parapluie, dans le film de Miyazaki, Lady Chatterley et son amant, nus sous l'averse, chez Pascale Ferran etc. Continuer l'énumération serait tentant tant le jeu de la liste des films avec une scène de pluie marquante est longue. Je vous laisse le soin de construire votre propre inventaire et pourquoi pas, d'amener en classe quelques images de pluie, à regarder avec les enfants.

Il est d'autant plus remarquable que *L'Ondée* mette en scène ce phénomène sans en exploiter les possibilités dramatiques. Aucune intensité particulière dans le film, des plans ordinaires, des personnes ordinaires, un décor ordinaire, et la pluie qui ne rend pas plus tragique, romantique ou pathétique.

Au sujet de cette non signifiante de la pluie, élément destabilisant puisque l'approche générale que l'on a d'une œuvre est celle liée à la question : qu'est-ce que ça veut dire, je vous propose une petite échappée vers le haïku, ces poèmes japonais de trois vers qui entretiennent avec le temps qu'il fait un rapport très étroit.

Dans un beau livre sur le sujet, *Fourmis sans ombre*, Maurice Coyaud explique en introduction que nous, Occidentaux, sommes « si anxieux d'exploiter le champ complet du discours et des discours, toujours prêts à expliciter nos paroles par d'autres paroles, à arpenter la moindre parcelle de signification, à accaparer systématiquement le

terrain. L'idéal japonais du yûgen (mystère ineffable) est très exactement à l'opposé : le créateur qui s'en réclame évite soigneusement de jamais dépasser le seuil de la simple suggestion, attentif d'abord à laisser les portes du sens grandes ouvertes. »

Il se joue quelque chose de cet ordre dans *Le temps qu'il fait*. Et si ce ricochet vers le haïku arrive à cause du rapport qu'entretiennent les films avec les saisons, avec la lumière, avec la pluie et le soleil, relation omniprésente dans les poèmes japonais, il y a aussi, particulièrement dans *L'Ondée*, cette question des portes du sens grandes ouvertes, ce mystère ineffable, cette attention au détail. *L'Ondée* pourrait être un haïku, un poème de 3 vers, sans narration mais non sans histoires.

Un chemin à explorer avec les enfants, même les plus petits pourrait être de construire des haïkus autour des films. Choisir quelques détails et en faire de petits poèmes.

Vous trouverez ci-après quelques haïkus, qui, il me semble, font directement écho aux films du programme. Ces courts poèmes, lus avant ou après la séance, résonneront tout particulièrement aux oreilles des enfants. Car il y a dans le haïku une forme d'attention aux petits riens, aux bestioles, à l'anodin qui est très proche de l'attention que les jeunes enfants portent au monde.

« Pour écouter les insectes

Pour écouter les humains nous ne mettons pas

Les mêmes oreilles »

Wafû

« Etouffant de chaleur

Le trouble au cœur

J'écoute les coups de tonnerre ».

Shiki

« L'automne est bien là

Ce qui me le fit comprendre

C'est l'éternuement. »

Buson

« Pluie de printemps -

Toute chose

Embellit. »

Chiyo Ni

« Les feuilles tombent

Sur les feuilles -

La pluie tombe sur la pluie. »

Katô Gyodai



2. L'infra ordinaire et l'extra ordinaire, 2 pôles du programme

Notre petit pas de côté à la rencontre du haïku va nous permettre de rejoindre une des questions que pose le programme Le temps qu'il fait, celle de l'ordinaire et de l'extra ordinaire. Force est de constater que la production pour la jeunesse, qu'elle soit cinématographique, théâtrale ou romanesque est majoritairement tournée vers le merveilleux, vers le fantastique, vers le féérique. Les dispositifs scolaires tels qu'*École et cinéma* ont depuis toujours lutté contre cette conception de ce que l'on pouvait montrer aux enfants en faisant entrer dans leur catalogue des films parlant du quotidien, des films, si l'on voulait aller vite, que l'on pourrait qualifier de réalistes et des documentaires. Le programme *Le temps qu'il fait* met en scène trois films qui chacun, à leur manière, vont interroger la question du quotidien, de l'ordinaire et surtout, vont questionner la manière que nous avons d'habiter le monde.

« *Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ?*

Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'anesthésie. Nous dormons notre vie d'un sommeil sans rêves. Mais où est-elle, notre vie ? Où est notre corps ? Où est notre espace ? »

Georges Perec (*L'infra-ordinaire*, Éditions du Seuil, 1989.)

L'Ondée ouvre une porte sur ce questionnement, et rejoint ce projet de Perec, ainsi qu'un autre, Tentative d'épuisement d'un lieu parisien. Et ce que l'on retrouve de commun à ces projets, c'est aussi le désir de poésie, le désir de transformer ce quotidien, cet infra ordinaire, à la faveur d'une intempérie dans *L'Ondée*, qui tout à coup immobilise la ville, arrête la marche des gens et des voitures et invente de nouveaux tableaux, de nouvelles manières de voir la ville, de voir le monde.

« *Au cinéma, le spectateur est soumis à une loi du temps, il n'est pas libre devant l'écran qui, lui, possède son propre temps. Même le film le plus contemplatif, le plus immobile, contient une infinité de micro-événements et quelque chose, fatalement, échappe à notre attention* » André Habib

Jacques Tati disait qu'il espérait qu'au sortir de ses films, les spectateurs regarderaient le monde différemment, que la vision de ses films aurait changé, non pas tant leur manière de voir mais leur désir de voir, leur attention. Il y a quelque chose de cet ordre dans *L'Ondée*, quelque chose autour du détail et de l'attention. *L'Ondée* représente l'infra ordinaire, ce que l'on croise tous les jours mais que l'on ne voit pas, une peinture du quotidien à la faveur d'un moment particulier. Mais même si l'instant choisi est spécial, l'instant de l'ondée, il n'y pour autant rien d'extra ordinaire dans ce qui nous est montré. L'étonnement, l'émerveillement, s'ils surviennent, sont dans le regard, sont portés par celui qui regarde, et non pas dans ce qui est regardé. Ainsi l'on peut passer à côté de ce film plus facilement qu'à côté des deux autres car la place laissée au spectateur est plus vaste, nous sommes plus libres face à ces images et la magie n'est pas sommée d'opérer. Il faut de l'attention, il faut le désir de regarder, il faut suivre Oscar Wilde lorsqu'il dit que « la beauté est dans les yeux de celui qui regarde ».

Ainsi, lorsque *L'Ondée* finit et laisse la place à *La Maison démontable*, c'est un nouveau monde qui s'ouvre, monde où l'extra ordinaire est la norme. Le burlesque met en scène, très souvent, l'irruption de l'extraordinaire dans le quotidien. Chez Keaton, les événements les plus étonnants prennent place dans un quotidien simple et bien ordonné. L'infra ordinaire n'est pas absent, Keaton, dans le film, se marie, construit une maison, s'installe, invite des amis à dîner. Mais cet ordinaire est bousculé sans cesse par des événements qui vont faire basculer petit à petit la chronique d'une installation (les jours sont d'ailleurs égrainés sur un calendrier et le titre original du film est *One week*, une semaine) en film catastrophe. J'emploie ce terme à dessein car les films catastrophe ont souvent joué des catastrophes météorologiques, des tornades, des tourbillons, des déluges, et la météo a souvent été un des moteurs de l'extraordinaire. Car quoi de plus effrayant que l'ordinaire qui devient extraordinaire ? Quoi de plus inquiétant qu'un motif du quotidien, que chacun peut appréhender concrètement, que chacun connaît intimement et qui soudain se transforme, l'habituel qui devient étranger ?

L'enjeu chez Keaton n'est évidemment pas la peur, c'est le rire, et nous voilà donc en présence d'un genre cinématographique tout à fait unique : le film catastrophe comique ! Car si la destruction est un des moteurs classique du burlesque, chez Keaton, le fait que cette destruction soit bien plus grande que lui, qu'elle soit le fruit d'une tempête, d'un ouragan, d'une guerre, lui donne une autre dimension, qui lui est



parfaitement singulière.

La Maison démontable est en cela exemplaire puisque l'ordinaire va basculer petit à petit dans l'extra ordinaire, et nous offrir, contre toute attente, un film burlesque spectaculaire, bien loin de l'atmosphère mélancolique de *L'Ondée*.

Cette question de l'ordinaire et de l'extra ordinaire est également traitée dans *Le Jardin*, mais d'une manière encore singulière puisque le film nous présente très vite un événement peu orthodoxe : un poisson rouge pousse sur un arbre. Mais cet événement peu banal est traité avec la plus grande des normalités. Il faut attendre que le poisson rougisse pour pouvoir le cueillir. Ainsi, ici, nul spectaculaire, le quotidien de deux personnages, de deux amoureux, dans un jardin où il ne se passe rien, si ce n'est l'attente de cet étonnant poisson qu'on finira par s'échanger dans un souffle, de bouche en bouche. Et si l'extra ordinaire est bien présent, il l'est sous une forme intime, en sourdine, dans une mise en scène qui privilégie la relation des deux personnages et ne dramatise pas l'apparition du merveilleux.

Hayao Miyazaki, qu'on interrogeait au sujet de son film *Mon Voisin Totoro*, disait qu'il aurait souhaité que son film soit plus long et que les scènes qu'il aurait ajoutées n'aurait nullement été des scènes avec Totoro ou avec d'autres esprits de la forêt mais des scènes de jeu entre les deux jeunes sœurs. Que ce qui l'intéressait réellement, c'était le quotidien, la vie de tous les jours, les relations entre les personnages. Il y a quelque chose de cet ordre-là dans *Le Jardin*, l'histoire d'un couple qui attend un enfant, une histoire toute simple. Alors bien entendu, avec une forme tout à fait singulière, et une portée métaphorique évidente. Mais c'est avant tout l'histoire d'un couple d'amoureux et l'histoire d'une question : comment habiter le monde et s'y sentir pleinement présent ?

3. La question de la figure et du fond, quels rapports entre les personnages et le décor ?

L'Ondée met en scène un principe cinématographique rigoureux, qui fait se succéder des plans larges presque toujours fixes offrant à nos regards des situations quotidiennes où les personnages sont tout petits (voire absents), au cœur de la ville. Immeubles, abribus, embouteillages, portes vitrées, panneaux publicitaires. Le travail au crayon de papier, les camaïeux de gris fondent les êtres dans le décor, créent une unité où seuls les petits mouvements des personnages les font

apparaître tout à coup à nos yeux : un clignement de paupière, un éternuement, un parapluie qui s'ouvre, une télé allumée. Autant de petits détails qui attirent notre attention et qui rendent ce monde, immobilisé pour un instant, vivant. Le film nous raconte autant l'histoire des personnages que l'histoire du décor dans lequel ils vivent, la ville, qui si elle peut abriter des oisillons, met aussi en scène sur des panneaux publicitaires des corps féminins et des voitures, des poubelles qui débordent, des files sans fin d'automobiles. Le décor n'est pas un moteur de l'action - il n'y a pas d'action - mais il est très présent, et forme, avec l'ondée et les personnages, un trio indissociable et égalitaire. Aucun des trois ne prend le pas sur l'autre ; il y a la ville, la pluie et les gens, et cet ensemble, la cohabitation de ces trois éléments est le sujet du film.

Il en va tout autrement dans le film de Buster Keaton puisque nous sommes face, déjà, à un film faisant partie d'un genre cinématographique très codifié, le burlesque.

Jean-Philippe Tessé définit ainsi le burlesque : « *Le burlesque est un genre cinématographique adapté du vaudeville et typique de l'ère muette. Il fait rire grâce à un comique de l'absurde et de l'irrationnel. Des événements extraordinaires ne cessent de faire irruption sans raison dans le quotidien. Le burlesque s'appelle aussi slapstick, littéralement « coup de bâton ».* Le gag repose alors sur un comique physique : il montre des chutes, des bagarres, des poursuites, des chocs... » (In *Le burlesque*, coll. Les Petits Cahiers).

Nous ajouterons à cette définition classique que le burlesque travaille aussi sur un rapport au réel, une confrontation avec lui. Les objets échappent, la météo se déchaîne, les personnages sont aux prises avec la matérialité du monde, avec les contingences de l'univers. Et c'est véritablement une des spécificités de Buster Keaton que de travailler avec ce hasard de la nature, avec cet univers sur lequel il n'a aucune prise. C'est la chance (et la malchance) qui guidera Keaton vers une résolution (contrairement au personnage de Charlot qui compte sur son extraordinaire capacité d'improvisation, sur son imagination face au danger). Keaton n'agit pas face au danger, et le danger ne vient pas, comme chez Chaplin, de la société, il vient de l'univers, l'adversité vient du monde. Keaton n'est pas un personnage inventif, rusé, sa plus grande force est son endurance, sa vitesse, sa capacité à doubler les dangers, pas à les affronter.

Keaton est ainsi, au fil de ses films, un pur corps impassible, résistant, attendant que le monde s'écroule et prêt à y faire face. Sans colère, sans déception, sans tristesse.



Ce qui est merveilleux chez Keaton c'est à quel point les événements extérieurs glissent sur lui. Sa seule faiblesse, le seul élément qui le touche et qui donc, met en branle la machine, qui déclenche chez lui le mouvement, le seul événement qui provoque une action, une réaction, c'est l'état amoureux.

Le dernier plan de *La Maison démontable* est en cela très beau. La maison a été biscornue, maltraitée par les éléments, puis écrasée par un train, mais Keaton ne cille pas, il part avec sa jeune épouse, bras dessus bras dessous, avec dignité, et espoir. Comme si le monde matériel ne l'atteignait pas, ne pouvaient pas lui faire de mal. Un piano l'écrase, il se relève sans dommages, une façade tombe, il passe par l'ouverture de la fenêtre, la moquette toute neuve est déchirée, il cache l'accident sous un tapis, le toit se met à fuir alors qu'il y a des invités, il sort un parapluie... C'est bien entendu le propre du burlesque que le monde matériel ne puisse causer de dommages physiques aux personnages, et c'est heureux, puisque c'est ce qui nous permet de rire de bon cœur mais chez Keaton, le monde matériel semble également ne pas causer de dommage moral. Keaton construit de ses mains une maison qu'il voit petit à petit s'effriter, se déliter jusqu'à une destruction totale mais ce n'est pas grave.

En cela, Buster Keaton oscille en permanence entre un monde instable, où même le décor de cinéma se met à bouger, chose extrêmement singulière, où même ce qui est fixe, une maison, se met en mouvement et une stabilité émotionnelle à toute épreuve. Tout bouge chez Keaton, le monde bouge, les décors bougent, il y a des voitures, des trains, des bateaux, la vitesse fait partie intégrante de ce monde, et pourtant Keaton lui ne bouge pas, il est un roc, il est l'élément stable autour duquel tout s'agite.

Et affronter le monde, se tenir face aux éléments, cela passe aussi par des principes de mise en scène, en l'occurrence des plans larges. Dans *La Maison démontable*, les gros plans sont rares (ils étaient totalement absents dans *L'Ondée*). La plupart des plans sont des plans larges voire des plans d'ensemble, qui permettent évidemment de voir la maison, et par là, la petitesse des personnages face à elle. Ce ne sont pas leurs expressions qui intéressent le cinéaste, leurs ressentis, c'est le rapport qui existe entre le décor et eux, rapport qui est, à l'évidence, un rapport de force. Dans les plans où Keaton et sa femme découvrent, au matin, la maison après la tempête, on les croirait presque face à un monstre, face à une créature apparue dans leur dos, immense et terrifiante (C'est d'ailleurs le seul moment dans le film où Keaton laisse paraître un signe de découragement). La maison semble

vivante, elle se tend et se détend, éjecte violemment ses habitants, se déforme et finit par s'arrêter au milieu des voies du chemin de fer. Un décor de cinéma avec une vie propre, des intentions, une volonté face à un personnage impassible et immuable.

Dans *Le Jardin* enfin, le rapport des personnages au décor est très différent des deux films précédents car c'est un décor idyllique, une sorte de jardin d'éden, peut-être d'ailleurs, un monde inventé par le personnage féminin du film. Ici, pas de trace d'une ville, pas de trace non plus d'une maison, juste un jardin, une couverture étendue dans l'herbe, une chaise, un bocal et un arrosoir. Changement d'échelle donc, puisque nous étions passés de la ville à la maison et que nous arrivons ici dans le jardin, où seul le dehors existe. Et avec ce changement d'échelle survient un changement de mise en scène (très visible si vous regardez les planches de photogrammes qui vous sont proposées pour chaque film) : la multiplication des gros plans. *Le Jardin* filme les visages de près, filme les changements d'humeur, les pincements de lèvres, les froncements de sourcils, les sourires qui s'épanouissent, les mains qui se serrent. Le décor s'efface peu à peu, le jardin disparaît pour faire place aux visages des deux personnages. Le programme se termine ainsi sur un film où la couleur éclate, où les visages envahissent l'écran et où l'émotion peut s'exprimer librement. Un film rayonnant qui nous raconte que parfois, pour habiter le monde, il suffit d'avoir un jardin secret, où la pluie qui tombe n'est qu'un prétexte pour danser.

4. Pour de vrai ?

Chaque film qui sort au cinéma est accompagné de sa caractéristique : fiction ou documentaire. Depuis l'invention du cinématographe, la tension entre le documentaire et la fiction existe et les lignes de séparation ne sont pas aussi marquées qu'on le croit. *La Sortie des Usines Lumière*, l'une des premières Vues tournées par les frères du même nom n'est pas un plan pris sur le vif mais bien un plan organisé pour les besoins du tournage. Comme le sont un grand nombre des Vues Lumière. Les films de nature a priori documentaire recèlent bien des surprises et il n'est pas rare de ne plus réellement distinguer ce qui tient du documentaire et ce qui tient de la fiction, que les frontières s'effacent petit à petit, laissant la place à un trouble qui ouvre toujours sur cette question : est-ce vrai ?

Lorsque l'animation s'en mêle, alors, il devient tout à fait intéressant



de reposer cette question du genre. Un film d'animation peut-il aussi être un documentaire ?

Cette forme du documentaire animé prend son essor depuis quelques années, essentiellement dans la forme courte. Ces films mettent en scène de manière animée des témoignages enregistrés (c'est le cas par exemple de *Pieds verts*, d'Elisa Duhamel dont un extrait est visible ici: <http://vimeo.com/51861086>) dans leur forme la plus classique mais ils peuvent également frayer avec des formes plus fantaisistes où nommer un genre devient moins évident. Il faut voir pour cela un formidable film d'Angèle Chiodo, *La Sole*, entre l'eau et le sable : http://www.dailymotion.com/video/xyv4m8_la-sole-entre-le-ciel-et-le-sable-ensad_creation, mélange d'animation, de prise de vues réelles, de fiction et de documentaire.

Autour de cette question de la réalité et de la fiction, on peut s'essayer au jeu pédagogique élaboré par CICLIC : Sur le vif ?, qui propose de visionner un extrait et de deviner si la séquence a été préparée, mise en scène ou si elle a été tournée sur le vif : <http://www.ciclic.fr/ressources/sur-le-vif>

Dans le programme qui nous occupe, *L'Ondée* interroge ce rapport entre la réalité et la fiction. Pas de narration ici, aucune parole, une captation de scènes alors que la pluie s'est mise à tomber sur la ville. Mais l'animation ne peut pas être une captation et *L'Ondée* s'aventure sur un terrain peu exploré par les films d'animation, celui de la représentation du réel, du quotidien, de l'ordinaire et même, pour citer Georges Perec à nouveau, de l'infra ordinaire.

La Maison démontable échappe à ce questionnement du documentaire et de la fiction puisque nous sommes sans doute possible, devant une œuvre de fiction, devant un film burlesque. Pourtant, comme Raphaëlle Pireyre l'écrit dans Le cahier de notes sur... *Little Bird*, tout film avec des enfants est un peu le documentaire de son propre tournage. Et l'on pourrait presque en dire autant des films avec Buster Keaton tant le réel est en prise avec son cinéma.

Car Buster Keaton raconte des histoires extra ordinaires, mettant en scène des bateaux qui coulent, des ponts qui s'écroulent sous le passage d'un train, des arbres qui s'envolent avec un personnage dans ses branches, des maisons qui tournent comme des manèges, mais Buster Keaton filme toujours cela en vrai. Pas de trucages, pas de triche, tout est réel. Le bateau coule vraiment, le train tombe vraiment du haut du pont, l'arbre s'envole vraiment et la maison tourne vraiment. Et Buster Keaton est vraiment là, à chaque fois, attendant qu'une façade lui tombe dessus ou qu'un train écrase sa maison.

Cette question du « vraiment » est d'autant plus intéressante avec des enfants tout petits car les enfants très jeunes sont enclins à poser cette question : est-ce que c'est pour de vrai ? Et cette question-là, Est-ce que c'est pour de vrai ? est une question qui apparaît avec les films en prise de vue réelle.

Dans le cinéma d'animation, particulièrement les courts métrages, la matière même de l'animation, le crayon, la peinture, crée une distance qui, si même l'enfant n'en a pas directement conscience, ne l'invite pas à poser cette question de la véracité.

Les longs métrages d'animation font revenir petit à petit cette question en mettant en scène des esthétiques toujours plus réalistes, où la matière disparaît au profit d'un rendu lisse, gommant totalement la technique. A ce sujet, une anecdote intéressante et révélatrice des problématiques de l'animation : lorsque Pixar commence à travailler sur *Le Monde de Nemo*, les premiers essais sont des plans des fonds marins. Au visionnage, les animateurs s'aperçoivent que les images sont trop réalistes, trop proches de plans qui auraient véritablement été filmés sous l'eau. Ils décident alors de déréaliser les images, car, comme le souligne Lisa Forsell, qui travaille chez Pixar « *Le Monde de Nemo* étant un conte, trop de réalisme aurait été nuisible ».

Marie Paccou et David Coquard Dassault ne se sont à l'évidence pas posés cette question du vérisme. Dans *L'Ondée* et *Le Jardin* on voit le trait, le crayon, la peinture, les traces de l'animation. Aucun souci de faire vrai, la matière fait partie du film.

On trouve beaucoup dans le cinéma d'animation pour les plus petits un travail autour de la matière, quelque chose qui fait appel aux sens, au toucher, quelque chose de plus sensuel, qui disparaît dans la plupart des longs métrages d'animation. Que ce soit dans *Le Temps qu'il fait* ou dans *La Petite fabrique du monde*, autre programme du catalogue Maternelle et cinéma, la matière, la matérialité est fondamentale. Il y a évidemment un simple enjeu économique derrière cette singularité du court métrage d'animation à destination du jeune public. Les films courts réalisés sont hors des enjeux de production et de distribution classiques puisque ce sont des films qui ne sont pas destinés à être vus par un grand public et donc, pour être prosaïque, à rapporter de l'argent. Ce sont des films de fin d'étude, des films d'expérimentateurs, des films libres des contraintes classiques du cinéma et c'est pour cette raison principale qu'on y retrouve une telle diversité de techniques et de tons. Le passage au long métrage impose un certain formatage et rares sont les cinéastes qui parviennent à faire exister des formes originales et singulières dans la production contemporaine.



On citera tout de même Alain Gagnol et Jean-Loup Felicioli qui avec *Une Vie de chat* portent à l'écran un graphisme tout à fait singulier et les films des Studios Aardman (*Wallace et Gromit*) qui parviennent à produire des films en pâte à modeler où la matière est visible et où les traces des doigts des animateurs laissent leur empreintes dans la chair des personnages.

Au-delà de ces enjeux économiques, un point nous intéresse tout de même. De la même manière qu'il existe souvent pour les enfants très petits des livres à toucher, les films pour ce même public travaillent cet aspect en mettant en scène des matières brutes, qui débordent, qui ne sont pas parfaites, et donnent envie de tendre la main. Le Jardin est le plus représentatif du programme car l'on voit la peinture, les coups de pinceaux, qui bougent, s'effacent, reviennent, on voit le travail à l'œuvre. Dans *L'Ondée*, le travail au crayon de papier est moins évident mais il sera intéressant justement de s'arrêter sur des photogrammes et de travailler avec les enfants sur ces techniques, facilement transposables en classe.

Revenons maintenant à la question initiale, à cette question récurrente chez les plus jeunes enfants en présence d'images en mouvement en prises de vues réelles : est-ce que c'est pour de vrai ?

Croire aux histoires, le syndrome de *La Belle et la Bête*.

« *L'enfance croit ce qu'on lui raconte et ne le met pas en doute. Elle croit qu'une rose qu'on cueille peut attirer des drames dans une famille. Elle croit que les mains d'une bête qui tue se mettent à fumer et que cette bête en a honte lorsqu'une jeune fille habite sa maison. Elle croit mille autres choses bien naïves. C'est un peu de cette naïveté que je vous demande et, pour nous porter chance à tous, laissez moi vous dire quatre mots magiques, véritable sésame ouvre-toi de l'enfance, il était une fois ...* » Jean Cocteau.

Dans *La Belle et la Bête*, de Jean Cocteau, La Bête est victime d'un maléfice car ses parents ne croyaient pas aux fées. Ce fut leur punition pour avoir douté d'elles.

Cette croyance aux phénomènes magiques est aussi, bien évidemment, une croyance aux histoires qu'on nous raconte, une croyance dans les contes, une croyance dans les films, une croyance dans le

cinéma.

Cocteau dit que les enfants croient ce qu'on leur raconte et ne le mettent pas en doute. Les films en prise de vue réelle apportent pourtant très souvent une question chez les enfants : est-ce que c'est pour de vrai ? Et si ils ne la posent jamais pour *Le Petit chaperon rouge*, pour les albums jeunesse lus en classe et même, pour les films d'animation découverts en salle ou à la maison, cette question, est-ce que c'est pour de vrai, apparaît spontanément quand ils sont face à un film en prise de vue réelle, un film en chair et en os.

Tout à coup, l'image devient réelle et la force des histoires est doublée de la reconnaissance de quelque chose qui ressemble à la vie. Ce personnage sur l'écran est comme moi et le monde qui l'entoure ressemble à mon monde.

Les adultes sont souvent bien embêtés et répondent aux enfants que non, ce n'est pas pour de vrai, que ce sont des acteurs, qu'il y a des trucages.

Ces adultes seraient, dans le monde de Cocteau, punis et transformés en Bêtes, de n'avoir pas cru que c'était vrai. Car qui peut dire que les histoires sont vraies ou ne le sont pas ? Tout ce qui arrive au personnage lui arrive pour de vrai et tout ce que racontent les histoires parle toujours du monde, du réel, me parle toujours de moi. Comment cela ne pourrait-il pas être vrai ?

On pense rassurer les enfants en leur faisant prendre du recul mais il n'y a rien de rassurant à apprendre la défiance et la méfiance. La confiance dans les histoires, la croyance qu'elles sont vraies et que donc, elles peuvent nous parler intimement, qu'on peut en apprendre, est une belle chose à transmettre.

Car c'est pour cela qu'on va au cinéma, pour croire que c'est pour de vrai, et donc, pour frissonner, pour avoir peur, pour être ému, perplexe, amusé. Pour ne pas comprendre, pour questionner, pour douter, pour s'ennuyer. Et pour sortir de la salle en sachant que toutes les histoires sont pour de vraies et que croire aux fées empêchent toutes sortes de mauvais sort.

