

Programme de courts-métrages

Chienne d'histoire de Serge Avédikian

Les Bêtes sauvages d'Éléonore Saintagnan et Grégoire Motte

Peau de chat de Joaquim Pedro de Andrade

La Queue de la souris de Benjamin Renner



SOMMAIRE

Avant-propos	p.1
Introduction au court-métrage	p.2
Texte de Stéphane Coulon	p.3
 <i>Chienne d'histoire</i>	p.8
Fiche technique et synopsis	p.8
Note d'intention	p.8
Images	p.10
Note sur l'animation	p.14
Note historique	p.15
Sur Serge Avédikian	p.17
 <i>Les bêtes sauvages</i>	p.18
Fiche technique et synopsis	p.18
Sur les réalisateurs	p.19
Note d'intention	p.19
Pistes de réflexion et d'analyse	p.20
Photos de tournage	p.21
 <i>Peau de chat</i>	p.24
Fiche technique et synopsis	p.24
Analyse	p.25
Découpage	p.26
Sur Joaquim Pedro de Andrade	p.32
Exercices pédagogiques	p.33
Bibliographie et ressources internet	p.34
 <i>La queue de la souris</i>	p.35
Fiche technique et synopsis	p.35
Sur Benjamin Renner	p.35
Transcription des dialogues	p.36
Analyse	p.36
Découpage séquentiel	p.37
 Annexes	p.38
#1 : Analyse plan par plan	p.38
#2 : Note sur le cinéma d'animation	p.40
#3 : Lexique cinématographique	p.41
#4 : Approche globale du court-métrage	p.44

AVANT-PROPOS

Le programme de courts-métrages dont traite ce dossier a été conçu exclusivement pour intégrer le dispositif Collège au Cinéma en Seine-Saint-Denis. Cela reflète plusieurs choix de programmation que nous voulons vous exposer brièvement en guise de préambule à l'analyse.

Pourquoi proposer un programme de courts dans le cadre d'un dispositif scolaire d'éducation à l'image ? Cinémas 93 et le Département ont fait depuis longtemps le choix de réserver une place importante à un format trop méconnu dans un dispositif qui a pour vocation de promouvoir la découverte et la variété des formes d'expression artistique et culturelle. Il s'agit de soutenir l'existence d'une partie de la production cinématographique non négligeable, qui ne connaît malheureusement pas encore de circuit de diffusion viable économiquement.

Malgré l'essor de l'informatique et d'Internet, qui ont amené des modes de consommation propices au développement d'un format court, ce sont principalement des formats très courts ou des genres populaires comme la comédie, le clip, ou encore le reportage qui en tirent le plus grand bénéfice. Hormis quelques exceptions, les œuvres les plus exigeantes, ou qui nécessitent des conditions particulières de réception, sont encore trop tenues à la marge. Nous espérons que ce programme témoigne combien la production contemporaine peut encore nous émerveiller.

Thématiques du programme

L'inconvénient, pour le pédagogue, réside dans le travail supplémentaire que ce florilège de créations courtes semble amener. Les **critères d'analyse** (style, récit, forme de la narration, langage technique et artistique de la mise en scène...) semblent en effet **multipliés par le nombre de films** du programme. L'enseignant peut pourtant y voir l'occasion de mettre à l'épreuve les apprentissages lexicaux et les méthodes d'analyse assimilés par l'élève. Il pourra **encourager la pratique de l'argumentation**, en salle ou en classe, ce qui permettra d'évaluer différents critères, en fonction des élèves : synthèse, compréhension, analyse, expression orale et/ou écrite, recul critique... Outre l'exercice de la comparaison, la forme courte permet de cibler davantage et de travailler ainsi plus en détail l'analyse complète d'un ou plusieurs des films, voire au **plan par plan pour les films les plus courts**.

Pour l'élève il y a enfin la possibilité de **tisser des pistes générales** de réflexion sur différents thèmes à travers l'ensemble des films. Quelques-unes de ces pistes sont exposées au long de ce dossier : les rapports imaginaire/réel et documentaire/fiction, les manières d'impulser un rythme à la narration, le rêve et l'ordinaire, l'anecdote et la légende, l'absurde, aussi bien tragique (*Chienne d'histoire*) que burlesque (*Les Bêtes sauvages*), la notion de territoire (culturel, esthétique, géographique) et bien sûr les rapports qu'entretiennent le monde animal avec la société humaine.

Enfin, nous vous proposons d'accompagner ce programme de courts-métrages de manière à susciter chez l'élève une réflexion plus générale sur le cinéma et la société contemporaine. Il sera amené à se poser la question suivante : ces films, par leurs durées, leurs sujets et leurs formes, ne démontrent-ils pas une volonté de résistance en se démarquant des canons de la forme longue et classique du cinéma et donc d'un formatage économique et esthétique de l'industrie, de nos habitudes de consommation et de notre environnement médiatique ?

Cela peut aisément s'appuyer sur le repérage par la classe (et/ou par l'enseignant) de tout ce qui peut paraître « hors-norme » dans la forme plastique et/ou narrative. Le format court développe en effet des modes alternatifs de narration.

Introduction au court-métrage

❖ **Qu'est-ce qu'un court-métrage ?**

C'est un film de moins d'une heure, pouvant avoir donc une durée de 59 minutes.

❖ **Où peut-on voir des courts-métrages ?**

On peut voir des courts-métrages dans des festivals de films, dédiés ou non à cette forme cinématographique, mais aussi sur internet, soit sur des sites de partage de films, soit quelquefois sur le site des auteurs des films eux-mêmes... On peut aussi voir des courts-métrages à la télévision mais rarement en *prime time*.

❖ **Qui réalise des courts-métrages et pourquoi ?**

Il s'agit souvent de jeunes réalisateurs (c'est un support qui permet de faire ses preuves) mais il y a aussi de nombreux cinéastes qui en ont fait un support d'expression moins formaté que l'industrie du long-métrage, plus libre et plus exigeant. Dans certaines catégories cinématographiques, comme le film d'animation, le court-métrage est souvent la forme la plus adaptée et la plus diffusée.

❖ **Film de fiction, film documentaire, expérimental ou d'animation... Quel genre est privilégié pour ce format court ?**

On peut trouver de tous les genres, comme pour les longs-métrages.

LE TERRITOIRE : UN FIL TÊNU**Par Stéphane Coulon**

- **Sur le plan spatial**

Tout d'abord, il est question de territoire et de frontière au **sens spatial** du terme. C'est évidemment dans **Peau de chat** que ces notions sont les plus flagrantes parce que les plus tranchées. Dès le premier plan du film, le spectateur comprend que **Rio est divisé en deux espaces** qui s'ignorent et se redoutent. Après la course poursuite de la bourgeoise (course en voiture car elle ne sort pas à pied dans la rue, trop dangereuse), il y a clairement des plans fixes en **plongée** et **contre-plongée** qui, par la focalisation interne, délimitent les territoires. D'un côté la ville, de l'autre les favelas. Il y a donc une frontière qui est à dimensions spatiale et sociale et le film va montrer que ce sont les enfants des bidonvilles qui essaieront de pénétrer dans le territoire interdit où ils seront confrontés en permanence à des barrières : le portail de la bourgeoise qu'il faut franchir – l'enfilade de barreaux des chaises du café qu'il faut esquiver – le bourgeois se réfugie derrière son portail...

Dans **le film de Serge Avédikian**, il est question de créer une frontière inviolable pour préserver un territoire. Dès les premières images la chienne noire traverse le cadre et est donnée, immédiatement, comme un intrus et ensuite, les chiens de rue sont donnés comme sauvages, proliférant et devenant un danger potentiel pour la population. La solution retenue sera donc la déportation et la création d'un autre territoire, très éloigné celui-là. Il est donc question d'une forme d'enfermement, tout comme dans le film de Joaquim Pedro de Andrade qui montre bien que les habitants des favelas n'ont pas vraiment une liberté de déplacement.

Dans **le film de Benjamin Renner**, le **territoire** est étroitement lié au **champ visuel**. Le territoire du lion, c'est tout simplement l'écran et dans de nombreux plans, il occupe tout le cadre, il est chez lui et envahit complètement tout le champ, il n'y a même pas la place pour un trou de souris. D'ailleurs, lorsque le petit animal se rebiffe, le roi des animaux disparaît et elle occupe à elle toute seule le champ. Le pouvoir, dans le film, passe donc par l'occupation de l'espace filmique. C'est pourquoi dans l'avant dernier plan, un plan d'ensemble, le lion a perdu toute sa superbe et il est relayé dans un coin de l'écran.

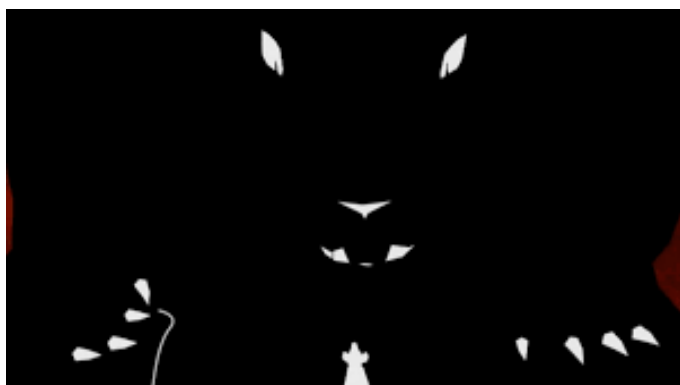
Dans **Les bêtes sauvages**, il n'est question que de territoire et cette fois-ci d'adaptation puisque les **bêtes sont déplacées et abandonnées**. Des perruches aux renards en passant par les hippopotames, il s'agit pour survivre dans un environnement, pas forcément hostile mais inadapté et par conséquent de s'acclimater à un territoire. Là encore la notion de déplacement apparaît. L'animal subit la loi de l'homme, sa nonchalance, sa cruauté, son égoïsme, son inhumanité...



La frontière dans *Peau de chat*



Le territoire dans *Chienne d'histoire*



Occupation de l'espace dans *La queue de la souris*



Le territoire - la frontière dans *Les bêtes sauvages*

- **Au niveau du genre cinématographique**

Ces courts-métrages ont également un autre point commun c'est qu'ils jouent avec la frontière, effectivement, ténue avec les codes qui définissent les genres cinématographiques.

Dans ***Peau de chat***, le réalisateur très influencé par le **néoréalisme italien** et les films de Roberto Rossellini et Vittorio de Sica va flirter dans son court-métrage avec le film documentaire sans oublier de réaliser une œuvre de fiction. Il s'inspire en cela de ses maîtres italiens, c'est une évidence (les enfants très présents dans les films néoréalistes transalpins y sont présentés et filmés de la même façon comme par exemple dans *Sciuscia* de de Sica tourné dans Naples au moment du débarquement des américains à la fin de la seconde guerre mondiale) et va utiliser toute une série de **moyens propres au film documentaire** et qui, pour certains, sont désormais des critères officiels de définition du mouvement post guerre italien pour donner une plus grande authenticité à son film. On peut citer le noir et blanc bien sûr, les comédiens non professionnels (les enfants notamment), le commentaire off de départ qui rappelle que l'utilisation de la peau des chats pour faire des tambourins est véridique, le recours à des images d'archives du célèbre carnaval de Rio.

Les réalisateurs des ***Bêtes sauvages*** vont encore plus loin puisqu'ils font de la frontière fragile entre fiction et documentaire le point de départ de leur court-métrage dans lequel il **jongle avec le vrai et le faux** en utilisant les mêmes techniques que Joaquim Pedro de Andrade. C'est d'ailleurs plus un jeu pour eux, il y a une dimension burlesque et une complicité demandée avec le spectateur dès le premier plan avec les fausses têtes d'hippopotame dans une rivière qui n'évoque à aucun moment la jungle, territoire de ces animaux. Ensuite, eux aussi, vont exploiter les principes formels du film documentaire pour mystifier leur spectateur qui ne doit plus savoir s'il est face à une fiction ou un film documentaire. On aura donc des images d'archives des fondateurs du Melipark – la genèse de l'introduction des perruches dans Bruxelles – l'interview de passants – les explications du guide du musée de la douane – l'interview du poseur de pièges pour les renards – des images d'archives de Pablo escobar dans sa propriété ou des photos où on le voit avec ses animaux sauvages qui sont sa fierté – des plans de ce qui reste de sa demeure après sa mort et la chute de son empire de la drogue ... Et parallèlement à cela, des indices qui doivent troubler, déconcerter le spectateur qui doit s'interroger sur la véracité des faits dans chacun des sketches du court-métrage. Tout d'abord, la surprenante focalisation interne sous l'eau qui donne à voir ce que voit l'hippopotame, patriarche de la colonie sud-américaine, et qui révèle ses pensées dans un commentaire off assez poétique – le jeu du douanier qui intercepte la voiture et dont le non professionnalisme est aisément détectable, est-ce un acteur non professionnel ou un véritable douanier incommodé par la caméra qui le filme faisant son job ? – la présence, en un gros plan assez insistant, dans une vitrine du musée de la douane, d'un renard – des plans de renard batifolant dans une nature non géolocalisable - Qui sont ceux qui capturent les perruches dans les rues de Bruxelles et qui révèlent toute leur histoire ? ...



Peau de chat 1960



Sciuscia 1946



Les Bêtes sauvages



Dans *Chienne d'histoire*, c'est un peu plus complexe puisque l'on peut parler de plusieurs niveaux sur le plan du genre. Tout d'abord, le réalisateur a recours à des documents qui renvoient à une triste réalité et qui ne sont donc pas contestables (images d'archives et photographiques) mais sans pour cela faire un film documentaire. C'est **documenté** c'est indéniable mais **pas documentaire**. On peut donner comme argument, la chienne noire qui met au monde ses petits, elle sert d'élément de dramatisation et donc de **fictionnalisation**. La frontière se situe aussi dans le choix du réalisateur pour réaliser ce film. Serge Avedikian évoque, dans une interview, le « territoire imaginaire » pour les rêves et de « territoires réels » pour les films pour justifier son choix d'une audace graphique. C'est lui-même qui parle de « **peinture animée** » et non de film d'animation. On est donc bien à la frontière entre des façons de faire et la perméabilité est ici nette et revendiquée. Son souhait, pour représenter ce qui est atroce, il dit rechercher « un territoire de la fiction et de l'imaginaire qui permet aux gens de supporter le réel ». Ce n'est pas la première fois que cet argument apparaît. En effet, Ari Foldman avait expliqué en conférence de presse à Cannes lors de la présentation de *Valse avec Bashir* qu'il lui fallait recourir à l'animation pour parler de l'insoutenable. On comprend alors pourquoi Avedikian opte pour cette peinture qui permet d'aller au-delà du simple figuratif.



Un film de Karim Miské



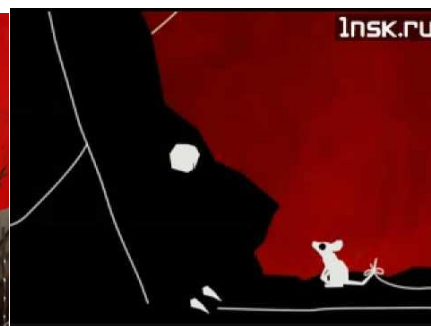
Peinture de Thomas Azuélós



Oeuvre de Malevitch



Pochette de l'album



La Queue de la souris

En ce qui concerne **La queue de la souris**, il faut aller chercher la référence présente dans le formel choisi par le créateur dans la peinture abstraite. Si *Peau de chat* est influencé par le néoréalisme italien, si, d'une certaine façon, *Chienne d'histoire* est assez expressionniste, il faut se tourner, semble-t-il, vers le **constructivisme russe des années 20** (créer une composition au moyen d'éléments géométriques simples) incarné par, entre autres, Malevitch puis Mondrian. Les couleurs très tranchées du film d'animation (le rouge qui renvoie généralement au sang et qui laisse présager du destin de la petite souris – le blanc et le noir en contraste absolu puisque la souris est blanche aux yeux noirs et le lion est noir aux yeux blancs), les formes très angulaires retenues pour le lion pour aussi découper le cadre par l'intermédiaire du fil qui retient la souris appartiennent à l'esthétique picturale du constructivisme.

Stéphane Coulon est l'enseignant-relais pour le dispositif « Collège au cinéma » en Seine-Saint-Denis. Il est doctorant en études cinématographiques à Paris III et formateur en analyse filmique depuis 2003. A ce titre, il intervient régulièrement en classes et lors des journées de formation organisées par **Cinémas 93**. Il est également membre du Groupe Cinéma DAAC de Créteil.

Chienne d'histoire

Fiche technique

Réalisation : Serge Avedikian

Pays : France/Canada

Genre : Animation

Date : 2008

Durée : 15 minutes

Synopsis

Constantinople, 1910. Trop de chiens errants dans les rues de la ville. Le gouvernement nouvellement en place, influencé par un modèle de société occidentale, cherche auprès d'experts européens les moyens de s'en débarrasser avant de décider, seul, de déporter trente mille chiens sur une île déserte au large de la ville. À travers le double regard d'une chienne qui vient de mettre bas et du gendarme qui l'encage, on suit l'exil forcé de ces chiens dont la plupart mourront de faim et de soif.

Note d'Intention

Le choix de la peinture animée

Le film *Chienne d'Histoire* se situe dans la suite de mes deux premières réalisations animées: *Ligne de vie* 2003, *Un beau matin* 2005.

Il traite d'un sujet difficile et violent, dans la suggestion et l'allégorie plutôt que dans la démonstration. Comme dans mes deux précédentes réalisations, le choix du traitement en animation, en peinture animée spécifiquement, permet une mise à distance et une forme de « décontextualisation » de l'image. De mon point de vue, ce traitement est un moyen subtil de traiter un sujet violent sans retourner cette violence contre le spectateur. A fortiori dans le cas d'une histoire vraie comme celle-ci, ce traitement a l'ambition de "dépouiller" la violence pour en révéler à la fois son mécanisme primitif et sa brutalité désincarnée. Elle offre ainsi au spectateur la possibilité d'un puissant travail d'imaginaire personnel.

Pour des raisons historiques qui dépassent le sujet et se rapportent à toute la période concernée, les faits réels rapportés ici sont évoqués depuis. Les raconter ainsi, dans ce langage universel de l'animation, est une façon de les sortir d'un oubli suspect, de les réhabiliter dans la mémoire humaine, dans leur violence originelle et ce qu'ils ont de symbolique, et ceci sans porter explicitement l'accusation sur tel ou tel pouvoir en place.

C'est d'autant plus indispensable que des événements similaires ont été dénoncés dans d'autres pays.

L'artiste partenaire

Comme dans mes deux précédents films animés, je travaillerai avec un artiste peintre. Mon choix s'est arrêté sur **Thomas Azuéllos**.

J'avais suivi son travail sur le personnage de « Abigaël Martini », dont il a sorti le deuxième tome, il y a quelques temps. Plus encore que son travail de dessinateur, c'est son univers pictural qui m'a fortement interpellé et nous travaillerons dans ce sens.

Thomas comprend profondément ce que je cherche exprimer à travers la peinture en mouvement et sa culture personnelle le met en harmonie avec ma propre vision pour raconter cette histoire-là.

Une recherche particulière dans le traitement des images

Je compte utiliser des images d'archives et photographiques, et les rendre très présentes dans ce travail, mais toujours dans un rapport fusionnel avec la peinture.

De cette manière-là, je choisis de signaler et restituer l'authenticité de l'histoire, qui se situe dans un passé relativement lointain.

Les décors, en particulier la ville, le palais, les ruelles, le port, les bateaux, l'île mais aussi les personnages des Ministres, pourront ainsi être approchés à partir de photographies ou d'images d'archives filmées

Je souhaite, avec l'artiste, les retravailler en peinture.

En revanche, nos personnages principaux, les chiens, les policiers, les habitants de la ville, les voyageurs du bateau etc ... les groupes et les individus en mouvement, seront exclusivement traités en peinture animée.

Par moments, le film quittera probablement le « figuratif » pour entrer dans un univers pictural plus abstrait et expressionniste, surtout concernant la composition des scènes violentes entre les chiens sur l'île.

La parole sera musicale

Comme toujours, j'attache une importance capitale à la construction de la partition sonore du film. C'est le langage primordial, surtout pour ce type d'animation où les dialogues sont totalement absents. La musique originale est au centre de cette partition. Ici, il y a un contexte géographique que je tiens à respecter, donc une recherche de sonorités spécifiques appartenant à l'Asie Mineure sera effectuée.

C'est à **Michel Karsky** que je confierai cette composition, avec qui nous avons déjà exploré bien d'autres univers musicaux.

Bruitages et ambiances devront être suffisamment réalistes pour créer un ancrage dans la véracité de cette histoire.

Images de Thomas Azuelos









Note sur l'Animation

Après le découpage, plan par plan, du scénario définitif, je commence par travailler sur un dépouillement écrit et divisé par colonne. Ce dépouillement est constitué de tous les éléments que je donne sur le travail d'un plan, à tous les corps de métier concernés, par colonne : le Peintre, l'Animateur, le Compositeur graphique, le Monteur, le Compositeur de musique.

Par exemple pour le peintre, l'animateur et le compositeur graphique de l'image: combien de peintures par plan, quel mouvement, quelle mise en scène, quels autres supports – photos - vidéos, images d'archives, les textures diverses pour les atmosphères etc... et aussi quels types de trucages, effets spéciaux vont être appliqués à chaque image du film. C'est un travail de base, qui va servir de partition pour tout le monde, appuyé par le story-board, qui nous permettra de discuter et d'avancer sur chaque étape.

Une fois la peinture scannée, c'est d'abord l'animateur que je vois, puis quand les mouvements me conviennent, le disque dur va chez le compositeur graphique (j'aimerais retravailler avec **Fred Tribolet** qui a déjà travaillé sur les deux autres films), Commence alors le travail de cadrage, trucage, superposition, intégration et retouches des mouvements.

L'idéal est de travailler dans un lieu où nous pouvons envoyer les images ainsi travaillées, en réseau, vers un banc de montage et une régie.

Le montage se fait ainsi au fur et à mesure, la musique qui arrive est intégrée par morceau, ainsi que les ambiances etc...

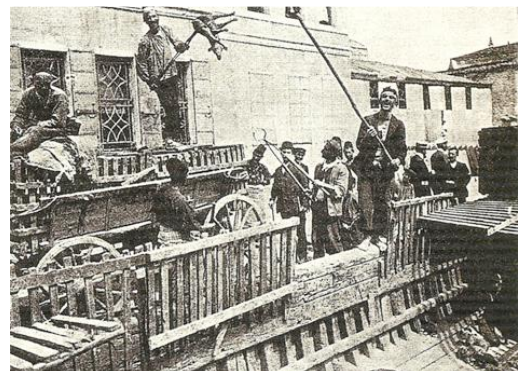
A tout moment les éléments peuvent ainsi être modifiés, et les interventions sur le film en train de se faire sont possibles en permanence.

Note historique

Chateaubriand, Lamartine, Gérard de Nerval, comme tant d'autres voyageurs européens au XIXe siècle, ont décrit les bandes de chiens des rues si nombreuses et si caractéristiques de celle qui n'était pas encore Istanbul mais Constantinople. Unanimes, ils soulignaient, avec incompréhension, l'affection des Turcs pour ces animaux. Chaque quartier avait alors ses chiens, vivant en bonne harmonie avec les habitants, faisant souvent office d'éboueurs ou de donneurs d'alerte lors des incendies.

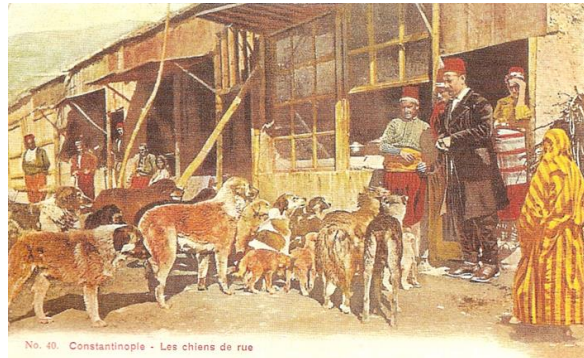
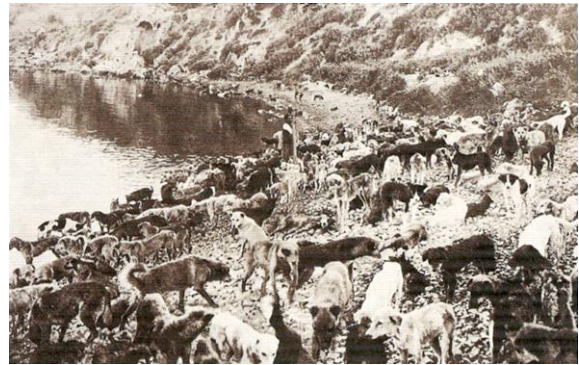
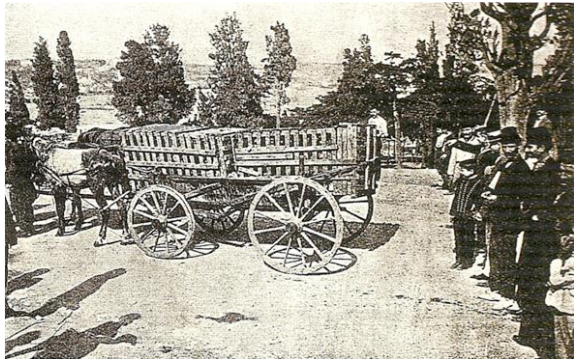
Catherine Pinguet (écrivain- chercheur contemporain) montre combien les liens n'étaient pas seulement utilitaires mais aussi affectifs. Et cet attachement prenait appui de manière plus ou moins vague sur les croyances religieuses, bien que le statut du chien dans l'islam soit assez ambigu. Sous l'Empire ottoman, il existait même des legs et des fondations pieuses pour prendre soin des animaux et leur distribuer de la nourriture.

Tout se gâte pourtant en 1910 : 30 000 chiens sont alors enlevés puis déportés sur l'île d'Oxia, au large d'Istanbul, où, privés d'eau et de nourriture, ils vont s'entre-dévorer et mourir. Cette campagne d'éradication des chiens des rues intervient un an après la déposition du sultan et l'arrivée au pouvoir des Jeunes Turcs, fervents admirateurs de l'Occident et de l'esprit positiviste. L'attachement à ces chiens apparaît à beaucoup d'entre eux comme un signe de superstition et d'obscurantisme. Leur exil constitue donc un acte de rupture symbolique avec l'ancien régime et, peut-être, de l'avis de certains, le prélude aux répressions que connaîtront par la suite les minorités en Turquie.



Aujourd'hui, les rues d'Istanbul comptent toujours quelques canidés, mais bien peu au regard du passé. Des campagnes régulières d'empoisonnement et de gazage en limitent le nombre. Phénomène récent, quelques maîtres promènent leurs chiens de race dans la capitale.

Mais l'attachement si caractéristique des Stanbouliotes aux chiens des rues n'est plus le même. La signification politique de l'exil des chiens en 1910 nous rappelle pourtant qu'il se joue plus que l'on ne croit dans le rapport des hommes aux animaux, et une part sans doute de ce que l'on nomme notre humanité.



Serge Avédikian

Il est élève au Conservatoire d'Art Dramatique de Meudon, puis travaille avec les élèves de celui de Paris et joue de nombreuses pièces du répertoire classique et moderne. En 1976, il crée une compagnie théâtrale et met en scène plusieurs pièces. En 1982, il commence à réaliser des films documentaires, tout en poursuivant son travail de comédien au cinéma et au théâtre. En 1988, il fonde sa propre société de production et réalise des films personnels. Parallèlement, il poursuit sa trajectoire d'acteur au théâtre, au cinéma et à la télévision. À partir de l'an 2000 il consacre une plus grande place au théâtre et au cinéma en tant qu'acteur et continue de réaliser des films en faisant appel à d'autres producteurs.

Réalisations au cinéma et la télévision :

- 1981- **HISTOIRE D'AMOUR. COLOMBE ET AVEDIS** 36 min Documentaire
- 1982- **SANS RETOUR POSSIBLE** 2 x 52 min Documentaire de création
- 1984- **QUE SONT MES CAMARADES DEVENUS ?** 52 min Documentaire
- 1989- **J'AI BIEN CONNU LE SOLEIL** 15 mn Poème Cinématographique.
- 1992- **BONJOUR MONSIEUR** 10 min Fiction.
- 1993- **MISSION ACCOMPLIE** 33 min Fiction.
- 1994- **LE CINQUIÈME RÊVE** 45mn Documentaire de création.
- 1996- **AU REVOIR MADAME** 15 mn. Fiction
- 1997- **M'SIEURS-DAMES** 15 mn. Fiction,
- 1999- **LUX AETERNA** 11mn Poème Cinématographiques
- 2000- **TERRA EMOTA** 10 mn Poème Cinématographiques
- 2002- **LIGNE DE VIE** 12mn. Peinture Animée
- 2003- **IRINA BROOK, LE PLAISIR CONTAGIEUX** 52mn Documentaire de Création
- 2004- **CONJUGAL AMOUR** 20mn Fiction
- 2005- **UN BEAU MATIN** 12 mn Peinture Animée
- 2006- **NOUS AVONS BU LA MEME EAU** 72 mn Documentaire de création
- 2008- **ON ETAIT DEJA JEUNE** 6 mn Collection ARTE Avoir 20 ans

Mises en scènes au Théâtre :

- « **FANDO ET LIS** » d'Arrabal, « **LES CAPRICES DE MARIANNE** » de Musset,
- « **TERMINUS** » textes de J. Brel, « **DECALAGE HORAIRE** » Spectacle Musical,
- « **LA RAISON D'ETRE DE LA LITTERATURE** » de Gao Xingjian,
- « **LE CONCERT ARMENIEN ET LE PROVERBE TURC** » de Gérard Torikian

Les Bêtes sauvages



Fiche technique

Réalisation : Éléonore Saintagnan et Grégoire Motte

Pays : France

Genre : Documentaire

Date : 2015

Durée : 35 minutes

Synopsis

À la frontière franco-belge, la population de renards s'est accrue de manière extraordinaire. À Bruxelles, la perruche verte à collier a colonisé les parcs de la ville. En Colombie, des hippopotames importés d'Afrique vivent maintenant à l'état sauvage, terrorisant la population. Ces animaux ont été déplacés de leur milieu naturel par les hommes et se reproduisent à vive allure, suscitant des réactions ambivalentes dans leur milieu d'accueil.

Trois histoires d'animaux féroces...

« De *fera*, en latin, qui signifie « bête sauvage ». On parle d'un animal féroce pour un animal qui a été domestiqué et qui a été ensuite relâché dans la nature. »

Les réalisateurs

Née à Paris en 1979, **Éléonore Saintagnan** vit et travaille à Bruxelles. Après des études en arts plastiques et documentaire de création à l'université, elle obtient les diplômes du Fresnoy et de Sciences-Politiques. Dans une approche à la lisière du documentaire et de la fiction, entre intimité et universalité, l'artiste s'immerge dans des communautés pour en dépasser la simple description. **Grégoire Motte** a étudié à l'école des Beaux-Arts de Tourcoing. En 2008, il rencontre Éléonore Saintagnan lors d'une exposition qui compte plus de deux cent artistes. Ils réalisent ensemble *Les Bêtes sauvages*, dont le tournage dure trois ans. À Bruxelles, il fonde l'Artists Club puis l'Artists Club Coffre Fort avec Thibaut Espiaut et Ištvan Išt Huzjan (ils organisent des expositions dans un grand coffre-fort !).

A propos du film

Note d'intention des auteurs

« Ces histoires d'animaux, ce sont aussi les histoires de trois hommes des années 70-80, Guy Florizoone, Pablo Escobar et le premier passeur de drogue à avoir embarqué un renard dans sa voiture. Ce sont des personnages dont les activités demandaient une grande rigueur, qui un jour ont pris chacun une décision dont on constate aujourd'hui les impacts sur le monde animal. (...) Si nous en filmons les conséquences, notre enjeu est aussi de nous rapprocher au plus près du rêve enfantin, du geste poétique ou dadaïste de ces hommes qui influencèrent directement le cours du monde animal.

L'oscillation de ces histoires entre une base réelle et un caractère propice à l'extrapolation, leur confère un caractère fascinant. Elles ne cessent de circuler et, au fil du temps, elles sont souvent assimilées à des légendes. Nous avons souhaité garder une certaine ambiguïté par rapport au degré de fiction de ces récits (...) »

Rencontre entre les enseignants et les réalisateurs, formation Collège au cinéma 2016/2017 du 13/10/2016

<https://soundcloud.com/coll-ge-au-cin-ma/g-motte-e-saintagnan>

Pistes de réflexion et éléments d'analyse

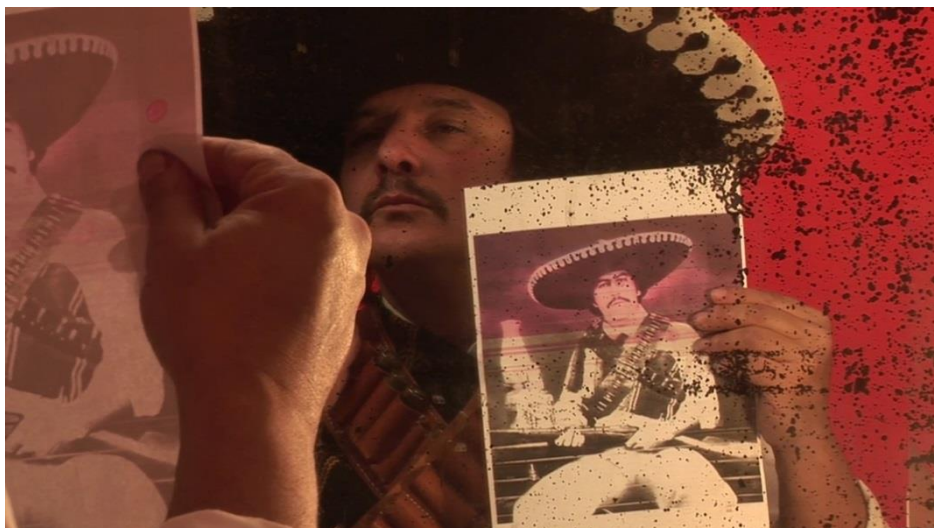
Le mélange des genres

Le film entretient en effet sur sa durée « une certaine ambiguïté », mais annonce la couleur dès le premier plan, en donnant à voir au spectateur des hippopotames émergeant de l'eau qui s'avèrent être des animaux de carton-pâte. La fantaisie est donc d'emblée annoncée comme « règle du jeu » : le film va nous raconter des histoires réelles, tout en s'accordant des détours par la fiction... D'un chapitre à l'autre, le film mêle les genres en proposant enquêtes, entretiens, images d'archives, micro-trottoir, documentaire animalier, reconstitutions...

- Au-delà des images d'archives employées dans le film, les réalisateurs vont à la rencontre de professionnels dont le discours confère au film un crédit documentaire indiscutable, comme le guide au musée de la douane (en contre-point de l'histoire du renard, qui tient plutôt de la légende urbaine !)
- A l'inverse, les reconstitutions donnent lieu à des moments très « créatifs » : la séance de maquillage du faux Pablo Escobar, ou le contrebandier jetant des frites au renard qui fait le fou à l'arrière d'une Toyota Celica !
- Des trouvailles visuelles embarquent le spectateur dans des envolées poétiques : c'est le défilé animalier très kitsch du début, la chasse aux perruches dans les rues de Bruxelles, les images d'archives du Mélipark et ses abeilles très rétro, ou encore la plongée sous-marine en vue subjective des hippopotames...

« Un animal feral, des animaux féroces ? »

Le film commence par un dialogue entre Éléonore Saintagnan et Grégoire Motte. Ces échanges, qui offrent à plusieurs reprises dans le film une alternative au traditionnel récit en voix-off des documentaires animaliers classiques, participent au regard singulier donné par le film (cf. aussi le dialogue sur les doigts de pied des perruches !). D'ailleurs, s'agit-il vraiment d'un documentaire animalier ? Certes, le film est découpé par chapitres, à partir des différents animaux féroces (ou féroces !) : 1. Les perruches de Bruxelles, 2. Les renards de la frontière, 3. Les hippopotames de Colombie ; mais ces « bêtes sauvages » ne sont-elles pas surtout le prétexte pour évoquer des personnages hors du commun ?



Un film loufoque...

... sur des personnages loufoques ! Qu'ont en effet en commun ces hommes qui ont introduit ces animaux dans un environnement qui n'était pas fait pour eux ? Le film met en scène, notamment à travers des images d'archive, des hommes hauts en couleurs qui n'ont pas renoncé à leurs rêves.



Photos de tournage





Peau de chat



Fiche technique

Réalisation : Joaquim Pedro de Andrade

Titre original : *Couro de gato*

Equipe de tournage : Domingos de Oliveira, Fernando Drummond, David E. Neves

Image : Mario Carneiro

Montage : Jacqueline Aubery

Format : 35mm, Noir et Blanc

Pays : Brésil

Genre : Drame

Date : 1960

Durée : 13 minutes

Interprétation : Francisco de Assis, Riva Nimitz, Henrique César, Napoleão Muniz Freire, Cosme dos Santos, Cláudio Corrêa e Castro, Paulo Manhães, Milton Gonçalves.

Synopsis

A la veille du carnaval, des enfants des rues volent des chats pour vendre leur peau à des fabricants de tambours. Seront simultanément volés : une riche bourgeoise, un serveur de café, une vieille femme dans un parc et un petit propriétaire. Depuis la villa, le café, le parc ou la cabane, les enfants seront poursuivis par les adultes. Tous les chats s'échapperont sauf celui de la riche bourgeoise.

Traduction

L'une des copies est en version originale non sous-titrée dans la mesure où le film contient très peu de dialogue. Voici la traduction du texte prononcé en voix-off au début du film : « A l'approche du carnaval, les tambourins n'ont pas de prix. Faute de matériel, ils sont faits avec de la peau de chat. »

Analyse et Découpage

« Marqué par son temps, le jeune cinéma brésilien est nécessairement polémique. La lutte ne fait que commencer. Dans un pays comme le nôtre tout reste à faire. Parmi nous une douleur morale et sociale persiste et grandit. Dans un pays de conflits "vivre" signifie "agir" en d'autres termes : "cinéma". » (*Cinema Novo*, Joaquim Pedro de Andrade, 1967).

Liberté + Brésil = Cinema Novo

Joaquim Pedro de Andrade est né à Rio de Janeiro, en 1932. Il débute en 1950 des études de physique à la faculté de Philosophie de la ville. Son professeur de mécanique tient un ciné-club et, passionné de cinéma muet, projette *Limite* de Mario Peixoto, *Le cuirassé Potemkine*, *Octobre* d'Eisenstein. Un groupe d'étudiants se rassemble autour de cette forte personnalité. Ils fondent un journal puis se lancent dans la production en créant la Difilm. Ils sont tour à tour acteurs, réalisateurs, producteurs. C'est la genèse du cinéma novo, qui rassemblera des cinéastes comme Glauber Rocha, Pereira Dos Santos, Léon Hiszrman, Carlos Diegues, Ruy Guerra. C'est dans cette mouvance que Joaquim Pedro de Andrade réalise *Peau de chat*.

Le néoréalisme italien exerce une influence déterminante sur ces jeunes brésiliens. Arrivés dans un vide cinématographique dominé par les films de *Chanchada* (sorte de mélés musicaux), cette bande, débarquée de l'université, arrive dans le paysage cinématographique avec des préoccupations d'ordre social, culturel et politique. Le cinéma est, pour eux, un moyen de transformer la société. Dans cette perspective, il s'agit de restaurer une image plus vraie du Brésil : faire le portrait du Brésil avec les problèmes qui sont les siens. Joaquim Pedro des Andrade l'affirme : « c'est le mélange de liberté et de Brésil » qui caractérise ce renouveau du cinéma brésilien et fait la force des premiers films du mouvement. C'est aussi un phénomène de création collective, dont la reconnaissance viendra de l'étranger et des festivals internationaux.

Peau de chat est le film de Joaquim Pedro de Andrade qui présente le plus de caractéristiques relevant du cinéma novo, il en parle lui même volontiers comme d'un film un peu naïf. « Je voulais faire un film populaire sur les problèmes brésiliens, typiquement brésiliens. » Pour cela il s'est basé sur une histoire traditionnelle : des gamins qui attrapent des chats pour en faire des tambourins, puis il va bien au-delà...

Le cinéma novo par Joaquim Pedro de Andrade :

- lâcher les caméras dans la rue
- ne pas manipuler la réalité brésilienne, ne pas la découper, la rendre moins vraie, ne pas déformer la réalité
- un cinéma qui soit inspiré par le peuple brésilien
- tourner dans la ville, en décor naturel, fuir les studios
- soulever les problèmes sérieux que le pays doit résoudre ou qui afflige le pays
- montrer des choses que les films brésiliens ne montraient pas jusqu'alors.

Découpage

Le film est découpé en quatre parties : un préambule, 3 tentatives d'enlèvement de chats montées en parallèle, la cavale des enfants et enfin une dernière partie un peu plus lente et plus calme resserrée sur l'un des enfants.

00' Générique, noir et blanc, très graphique, musique entraînante jouée au tambourin. Titre : Couro de gato – (Peau de chat)

PREAMBULE : DES ENFANTS AU TRAVAIL [3'32]

01'29 La musique devient plus instrumentale. Le film s'ouvre sur un baquet d'eau posé aux pieds d'un jeune garçon, il le soulève et le pose sur sa tête. C'est un enfant des rues, il a un regard fier, et fixe un horizon qui se trouve hors champ, son attitude corporelle révèle son habitude de ces gestes de labeur. A l'arrière-plan, nous découvrons une vue d'ensemble de la ville : la ville moderne en contrebas de la favela, la mer, des îles dans une baie. Nous suivons le garçon dans les rues de la favela, découvrant le décor du film, empreint de pauvreté et de beauté, filmé dans un noir et blanc brut et poétique. Dans la favela les habitations sont pauvres, faites en bois et en taule, en contrebas s'offre la ville moderne et blanche. Nous sommes en hauteur de la ville, dans le territoire des enfants. Nous suivons le garçon dans son pénible travail de porteur d'eau, un travail physique fait d'allers-retours entre le haut et le bas : il monte l'eau et redescend avec les baquets vides. A 01'47, le premier chat du film passe furtivement au premier plan.

02' Travaux d'enfants

Une succession rapide de plans nous montre des enfants des rues qui travaillent : un vendeur de journaux, des cireurs de chaussures. Nous sommes descendus dans la ville moderne, dans une ambiance urbaine et pressée. Les enfants croisent des passants qui se rendent au travail, des passants riches qui seront leurs clients.

02'17 Retour dans la favela / Musique douce à la guitare

Une femme étend le linge sur son balcon de bois. Dans un intérieur, une femme prépare à manger sous le regard d'un enfant. Une femme habille son enfant qui part... au travail. Jeu d'ombre et lumière, silhouette de l'enfant qui se détache en ombre chinoise, en contre-jour d'un soleil puissant qui éclaire la poussière (ou la fumée ?) environnante.

02'38 Plan de nuit sur un pot en conserve et les pieds nus d'un enfant. Il soulève le pot à hauteur de sa bouche, des braises brûlent à l'intérieur, qu'il active en soufflant dessus.

02'45 Un petit cireur de chaussures propose ses services aux clients d'un bar.

02'48 Un vendeur de rue propose ses services aux clients d'un bar / Visages tristes des enfants.

03'04 plan taille, cadré bord droit : l'homme auquel l'enfant propose ses marchandises est attablé dans le bar, il boit une bière, il est seul, triste, il regarde vers son verre.

03'05 une musique entraînante s'élève. Plan sur des hommes jouant du tambourin. Voix off : « A l'approche du carnaval, les tambourins n'ont pas de prix ». Plan d'ensemble sur des danseurs et chanteurs de carnaval. Ils chantent : «Quiconque cherche l'amour va devoir souffrir, va devoir

pleurer.» Enchaînement de plans d'une fête de carnaval. La voix off reprend : « Faute de matériel ils sont faits avec de la peau de chat »

DES ENFANTS ET DES CHATS (montage parallèle de trois chasses au chat) [3'63]

03'32 Gros plan sur le visage d'un chat noir, yeux brillants dans le feuillage d'un petit buisson. La musique change : des tambours annoncent un danger imminent. Le chat se retire, en reculant vers le buisson, au fond du cadre.

03'34 Dans le mouvement inverse, raccord sur le visage d'un enfant aux aguets qui émerge d'une palissade de bois. Il s'approche dans le cadre / musique de trompettes qui annonce une action imminente. Le visage de l'enfant est tendu vers un objectif que nous découvrons dans le contre champ :

03'41 Un homme répare une palissade, un panoramique descendant découvre un chat (celui de l'homme) qui se prélassé au soleil.

03'51 Raccord sur un beau chat angora blanc (Gros plan) qui lui aussi se prélassé sur une pelouse. Fort contraste avec la poussière de la favela. Musique jazzy jouée à la clarinette. Panoramique remontant qui découvre la propriétaire du chat : une femme d'allure riche se prélassé dans un transat dans un somptueux jardin ; elle lit un magazine.

04'04 Gros plan sur le visage de la femme, en pleine lumière, elle appelle son chat : « pussy, pussy... ». Raccord sur le chat qui répond langoureusement à son appel. Panoramique remontant qui découvre un des enfants aperçu dans la 1^{ère} partie (garçon-angora), il se tient debout dans l'entrebâillement du portail ouvert. Musique mélancolique à la guitare.

04'21 Gros plan sur le visage de l'enfant, dans l'ombre, seuls ses yeux brillent, il observe la scène.

04'26 Gros Plan sur une caisse enregistreuse, un tiroir plein d'argent s'ouvre dans un son métallique. Raccord sur un homme rondouillard attablé dans un restaurant, il mange de bon appétit un plat visiblement bien nourrissant, il boit de la bière, il est seul. Son : ambiance urbaine, bruits de circulation.

04'32 Dans le même restaurant : Plan poitrine sur un serveur qui se cure les dents. Plan poitrine sur un homme qui mange goulûment. Musique musette qui revient. Plan poitrine sur un autre homme qui mange seul.

04'42 Ce dernier regarde un chat qui, au pied de sa chaise, aimerait lui aussi goûter la nourriture. L'homme nourrit le chat. Plan d'ensemble, plan subjectif.

04'52 Caché non loin derrière les chaises, l'enfant qui observait cette scène pénètre dans le cadre par la gauche. Musique : retour des tambours. Il porte un sac en toile de jute. Il s'approche à pas de loup.

05'00 Dans un parc verdoyant de la ville. Un policier, matraque derrière le dos, s'avance dans le cadre. Passant derrière son dos, dans un travelling circulaire, nous découvrons les deux enfants qu'il

surveille. Musique légèrement + martiale, puis retour des tambours : les enfants fabriquent un piège à chat.

05'29 Regard du policier attiré par l'arrivée d'une vieille dame qui promène ses chats en laisse. Succession de plans brefs : le policier observe les protagonistes, les enfants observent la vieille dame qui donne à manger aux chats du parc. Musique au violon.

05'47 Retour au 1^{er} garçon (= le garçon-palissade) : il prépare un appât à l'aide d'un poisson mort. Son : trompettes + bruits des coups de marteaux de l'homme qui bricole, qui scandent la séquence d'un son brutal vaguement inquiétant.

06'09 GP sur la femme riche dans son jardin, elle sirote un verre à la paille, son pull angora rappelle la race de son chat. L'enfant observe toujours sur le pas du portail. Musique jazzy. La femme lui fait signe d'entrer. Il hésite, son allure misérable (sweat déchiré, pieds nus) contraste avec la richesse et la beauté du jardin.

06'40 GP sur le visage du chauffeur en légère contre plongée. Il surveille la scène d'un air sévère et suspicieux.

06'46 La femme offre à boire à l'enfant d'un air attendri.

06'51 GP sur le chat angora endormi sur la pelouse.

06'54 Retour au restaurant : le 1^{er} homme et le serveur, l'homme vérifie la note d'un air suspicieux. L'enfant réussi à attirer le chat et à l'attraper, il le met dans son sac et se retire discrètement.

07'22 Retour dans la favela. Au son de la scie, l'enfant-palissade agite son appât sous le nez du chat l'attirant vers lui.

07'37 Contre champ : GP sur le visage de l'enfant. Son : bruits de scie qui scandent le mouvement des bras de l'enfant tirant l'appât vers lui.

07'42 Un silence, le fil relié à l'appât se casse, le chat s'échappe, GP sur le visage de l'enfant inquiet.

07'45 Dans le silence, un instant suspendu, puis l'homme casse avec fracas une planche de bois contre sa cuisse déclenchant la fuite de l'enfant.

DES ENFANTS EN CAVALE [1'93]

Enchaînement très rapide de Gros plans décrivant les différents rapt de chat par les enfants. Son : cris stridents des femmes + coups de sifflet du policier.

07'47 GP sur l'homme qui bricolait, il comprend que l'enfant cherche à capturer son chat.

07'50 GP sur le visage de la femme riche, apeurée devant le rapt de son chat par le garçon-angora. Il prend la fuite.

07'52 GP sur le visage de la femme dans le parc, choquée par le rapt de ses chats. Les enfants déguerpissent.

07'53 GP sur le visage du policier qui siffle pour arrêter les enfants.

07'55 GP sur le visage du serveur qui crie. L'enfant s'enfuit.

07'56 GP sur le visage de la femme riche, marqué par l'angoisse.

07'58 Elle appelle à l'aide Rodolpho, son chauffeur : les adultes s'élancent à la poursuite des enfants. Bruits de klaxon, de voitures, de poursuite, de course, de chaises renversées, miaulements désespérés des chats.

08'14 Cri d'une poule qui s'envole au passage de l'enfant-palissade qui détale, poursuivit par l'homme. Musique : retour des tambours.

Chaque enfant est poursuivi par un adulte.

08'36 Le policier reçoit l'aide d'un passant, un peu lâche, qui réussit à libérer le chat enfermé dans le sac en toile de jute.

Alors que l'enfant-palissade dégringole les pentes de la favela, les 3 autres enfants et leurs poursuivants convergent vers elle.

09'14 Au moment où les trajectoires se croisent, les adultes se font face (d'un côté l'homme noir qui bricolait en trajectoire descendante, de l'autre la femme riche, son chauffeur, le serveur, et le policier en bas des pentes de la favela). Leur course s'interrompt dans ce face à face.

09'32 Face aux pentes sinueuses de la favela qui se dresse devant eux, les poursuivants du bas renoncent, la situation est presque absurde et le malaise est palpable. Succession de plans vides des rues de la favela.

LE SACRIFICE DU CHAT ANGORA [2'70]

09'39 Contre plongée sur l'enfant-angora, il observe du haut de son pauvre royaume qu'il a gagné la course. Retour d'une musique instrumentale mélancolique.

09'49 Plan de paysage : la mer, la ville moderne et l'immense plage de sable fin en contrebas.

10' L'enfant s'installe pour un bref repos avec le chat, il allume une cigarette et s'amuse à lui envoyer la fumée dans le museau, il joue avec lui, le prend dans ses bras, le caresse. Seuls instants de jeu et de tendresse. Il partage sa nourriture avec lui. A 11'15 la musique s'arrête, retour du son réaliste (bruissement de la ville et bruits lointains de circulation, oiseaux, chiens qui aboient au loin et miaulement du chat qui réclame à manger).

11'48 dernier GP sur le chat angora majestueux, dernier regard de l'enfant à la bête. Retour de la musique mélancolique.

11'49 Contre champ en plan moyen. L'enfant inquiet regarde le chat, il ne lui reste plus qu'un morceau à manger. Avec le geste de celui qui n'a pas le choix car sa survie en dépend, il choisit de garder pour lui ce dernier morceau et le mange.

12'10 Dans une cabane, un homme fabrique les tambourins, on aperçoit des chats en cage derrière lui.

12'15 Plan taille : l'enfant est planté devant lui, il porte avec lui toutes ses richesses (dans sa main droite le chat, dans sa main gauche sa boîte de cireur de chaussures). Son visage est déterminé et triste.

12'16 Raccord dans l'axe, en plan pied l'enfant est dans l'encadrement de la fenêtre de la cabane de l'homme (qui apparaît en amorce). Son petit corps fragile est cerné par l'ombre de l'intérieur de la cabane, derrière lui une rue de la favela avec ses maisons de bois et le linge qui sèche sur les cordes.

12'29 L'enfant s'avance en pleurant. Toujours la musique mélancolique. Il dépose le chat et prend, en échange, l'argent que lui tend l'homme. La musique s'accélère et devient plus gaie symbolisant la vie qui reprend son cours, ici pas de sentimentalisme, le chat n'a pas été épargné, l'enfant qui a du mal à se nourrir lui-même ne peut se permettre ce luxe. On repensera aux paroles de la chanson « celui qui veut aimer devra souffrir, devra pleurer ». De dos l'enfant redescend vers la ville en s'essuyant le visage, lumière de fin de journée, l'ombre gagne peu à peu les immeubles modernes. L'enfant disparaît dans la descente. Fondu au noir. Générique : « FIM ».

Un film en mouvement

Le premier mouvement frappant du film est un **mouvement vertical**, qui va de bas en haut et de haut en bas. Le film est avant tout une critique sociale acerbe de la société brésilienne des années 60 : en haut de l'échelle sociale : les bourgeois, les nantis ou tout simplement ceux qui ont la chance d'avoir un travail et qui vivent... en bas, dans la ville moderne, ils ont des loisirs (la plage, les restaurants, les bars), des parcs et des jardins verdoyants ; en bas de l'échelle sociale les enfants des rues qui vivent... en haut, dans le quartier déshérité de la favela. Entre les deux une opposition frontale, les uns représentant pour les autres une menace ; et une frontière géographique infranchissable : les adultes des quartiers riches poursuivant les enfants voleurs de chats ne franchiront jamais la frontière que représentent les pentes de la favela. Entre le bas et le haut, il n'y a pas d'ascenseur. En haut de la ville, la favela est le royaume des enfants. Dans le bas de la ville vivent les bourgeois et les travailleurs, leur portrait est peu flatteur : ils s'abîment dans la solitude (essequés dans les bars ou les restaurants) avec les chats pour seule compagnie, ils se goinfrent au restaurant, ils sont parfois lâches (se réfugiant derrière un portail à l'approche d'un jeune délinquant voleur de chat) et souvent ridicules (la bourgeoise aura besoin de sa voiture de luxe avec chauffeur pour se lancer à la poursuite d'un enfant qui lui vole son beau chat angora).

Un mouvement de caméra incarne ce mouvement du film : le panoramique vertical. A plusieurs reprises ce mouvement d'appareil vertical de bas en haut ou de haut en bas est utilisé par Joachim Pedro de Andrade ; il relie souvent un chat à son propriétaire ou à un enfant « prédateur ». Il scelle la réunion de la forme et du fond dans un film où l'importance des montées et des descentes est primordiale. Au moment où les trajectoires ascendantes et descendantes des enfants en fuite se croisent, les adultes qui les poursuivent se retrouvent dans un face à face désarmant, l'homme noir des favelas et les nantis blancs de la ville moderne appartiennent inexorablement à deux mondes séparés, dans une société injuste et inégalitaire. La critique sociale est alors à son *climax* sous le regard de l'enfant, victime de cette société, juché en haut de son triste royaume. Avant de redescendre en bas pour gagner de quoi survivre il aura dû sacrifier le chat angora.

Le **mouvement rythmique** du film est le second mouvement frappant. Il est composé de deux éléments : la durée des plans et la bande son.

Globalement le film est très découpé et son rythme est assez rapide, grâce à un enchaînement rapide de plans brefs. Le préambule, qui dure à peu près 3 minutes, présente la situation géographique et sociale de manière efficace et présente aussi l'argument central du film : les tambourins sont fait en peau de chat. Le film subit une accélération notable au moment de la fuite des enfants. D'autres plans sont plus longs et installent une respiration, un moment de calme. Il y a deux moments de « suspension » durant lesquels l'action s'arrête et semble se figer l'espace de quelques secondes, donnant à ces moments une intensité dramatique redoublée : [à 7'45 quand l'homme qui répare la palissade fracasse une planche sur sa cuisse / à 9'32 quand les adultes qui poursuivent les enfants se font face, puis quelques plans de rues vides]. Au final le film se resserre sur un personnage, le rythme ralentit et un thème musical plus long s'installe.

La bande son appuie fortement la rythmique du film. *Peau de chat* est un film quasiment muet. La bande son alterne de nombreux thèmes musicaux qui reviennent de manière récurrente et qui sont rattachés à une situation particulière (ainsi chaque moment où la menace plane sur un chat est accompagné par un thème au tambour) ; et des sons réalistes qui décrivent une réalité urbaine et bruyante : circulation, bruit métallique de la caisse enregistreuse dont l'argent qui déborde vient narguer la quête désespérée des enfants, cris d'animaux, coups de marteaux et de sifflet.

Ces éléments sonores sont enchevêtrés les uns aux autres, combinés avec l'image qui, elle, crée la durée, ils donnent au film un mouvement rythmique singulier où l'urgence est palpable. Le montage donne au film son « caractère ».

A noter que le film a été sonorisé en France grâce à Sacha Gordine le producteur d'*Orfeu Negro*.

Sarah Génot

Cinéma L'Etoile, La Courneuve
Animatrice jeune public

Le réalisateur

Né à Rio de Janeiro, Joaquim Pedro débute en 1950 des études de physique à la faculté de Philosophie de la ville. Son professeur de mécanique tient un ciné-club et, passionné de cinéma muet, projette *Limite* de Mario Peixoto, *Le cuirassé Potemkine*, *Octobre...* Les étudiants fondent un journal puis se lancent dans la production. Ils sont tour à tour acteurs réalisateurs, producteurs. Joaquim Pedro de Andrade est, dès cette époque, marqué par le néoréalisme italien. Il travaille deux ans comme physicien mais son amour pour le cinéma supplante vite la physique et, à partir de 1957, il devient assistant sur quelques tournages. Le premier d'entre eux est pour les frères Santos Pereira sur *Rébellion à Vila Rica*. Ce sera la plus grande production à laquelle, Joaquim Pedro de Andrade participera. Il s'associe ensuite à des Brésiliens venus d'Europe qui veulent faire des films commerciaux. Il les quitte en ayant toutefois réalisé un documentaire sur Manuel Bandeira qu'il connaît personnellement : c'est son parrain.

Il tourne ensuite *Peau de chat* en 1960 qui aurait pu intégrer le film à sketches *Cinq fois favela* mais Joaquim Pedro de Andrade emmène en France son film non terminé qui lui a permis de décrocher une bourse d'études payée par la France. Sacha Gordine, le producteur d'*Orfeu Negro*, finance la sonorisation du film. Après un an d'études à l'IDHEC et une fréquentation assidue de la Cinémathèque française, il entre en 1962 à la Slade School of Arts de Londres. Impressionné par les nouvelles vagues européennes, c'est tout naturellement que son cinéma va se confondre avec celui du *Cinema Novo* dont de Andrade deviendra une figure importante avec ses 14 films (6 longs-métrages et 8 courts-métrages), documentaires et fictions, entre 1959 et 1981, période charnière de l'histoire du Brésil (avant, pendant et après le coup d'état des Généraux de 1964).

Joaquim Pedro de Andrade passa les dernières années de sa vie sans jamais abandonner la création et le cinéma, avant de s'éteindre d'un cancer du poumon en 1988.

Elève de l'IDHEC en 1961, le réalisateur est fortement marqué par La nouvelle vague et peut-être plus encore par l'une de ses sources d'inspiration, le néoréalisme. *Peau de chat* tourné en 1960 dans les pauvres demeures qui dominent Rio de Janeiro en est la plus parfaite illustration. Le message délivré est clairement révolutionnaire avec son refus du sentimentalisme qui conduirait à épargner le beau chat, luxe que ne peut se permettre le jeune héros qui a le plus grand mal à se nourrir.

Son cinéma se fera de plus en plus baroque, révolté et violent au fur et à mesure que le contexte politique deviendra moins favorable. Si, en 1970, son documentaire *Le langage de la persuasion* est encore classique, *Macunaíma* en 1969 marque une incontestable rupture qu'il poursuivra dans chacun de ses longs-métrages suivants et dans les courts *Le sentier tropical* (1977) et *L'aleijadinho* (1978). Son cheminement n'est ainsi pas sans évoquer celui, contemporain, de Pier Paolo Pasolini. Comme lui, il se détache du néo-réalisme et acquiert le goût de faire sentir la caméra en développant des procédés stylistiques qui témoignent de cette conscience réfléchissante qui double la perception d'une conscience esthétique indépendante.

Le rapprochement avec Pasolini se confirme par l'ancrage de ses films dans une culture populaire attachée aux particularismes locaux (la province de Minas Gerais reste le lieu de presque tous ses films) et sa détestation de la société de consommation. Andrade comme Pasolini peut revendiquer "Le pastiche", le collage de "culture haute" et de "culture basse". "La culture haute" correspond à une adaptation très intellectualisée de quelques-uns des grands cycles narratifs de l'histoire de la culture (ici proprement brésilienne) et "la culture basse" correspond à l'érotisme populaire.

Une moitié des films de Joaquim Pedro de Andrade est en effet basée sur les vies et les grandes œuvres d'artistes brésiliens. Il s'inspire de la littérature, son univers naturel avec un père écrivain, parce qu'il y trouve des personnages qui correspondent à son inspiration du moment. A ces œuvres, fables, contes ou poèmes, réputées non adaptables, il donne à chaque fois une forme particulière. *Le poète du Castelo* (1959) avec le poète Manuel Bandeira ; *Le Prêtre et la jeune fille* (1965) d'après le poème de Carlos Drummond ; *Macunaíma* (1969), d'après le roman de Mario de Andrade ; *Guerre conjugale* (1975) adapté de douze nouvelles du romancier Dalton Trevisan ; *L'aleijadinho* (1978) évoque le sculpteur Francisco Lisboa ; *L'Homme du bois Brésil* (1980) d'après l'écrivain Oswald de Andrade.

L'autre moitié de ses films s'appuie sur des écrits sociologiques ou historiques de la culture brésilienne. Ainsi de l'entretien avec le sociologue brésilien Gilberto Friere dans *Le Maître d'Apipucos* (1959), ou de l'analyse des phénomènes que sont *Garrincha, un héros du peuple* (1963), le *Cinéma novo* (1967), *Brasília contradictions d'une ville* (1968) ou la publicité dans *Le Langage de la persuasion* (1970) et enfin les actes du Procès du soulèvement de l'Inconfidência Mineira pour *Les Conspireurs* (1972).

Source : <http://www.cineclubdecaen.com>

Exercices pédagogiques

1) Que font les enfants dès le matin au lieu d'aller à l'école ?



2) Pourquoi les enfants capturent-ils les chats ?



3) Décrivez les différents types de son qui interviennent au moment de la capture des chats ?

4) Pourquoi les adultes s'arrêtent-ils de poursuivre les enfants ?



Bibliographie et Internet

Internet

- Sur le film : <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/deandrade/peaudechat.htm>
- Sur J.P.de Andrade : <http://www.cineclubdecaen.com/realisat/deandrade/deandrade.htm>
- Le site de la cinémathèque française (hommage au cinéaste du 13 au 24 juin 2007) : <http://www.cinematheque.fr/fr/espacecinophile/evenements/joaquim-pedro-andrade.html>

Périodiques

- Trafic n°62, Été 2007 : plusieurs contributions sur Joaquim Pedro de Andrade réunies par Sylvie Pierre.

Livre

- Images-ricochet : *A Valparaiso*, de Joris Ivens (1962) / *A propos de Nice*, de Jean Vigo (1929)

DVD

- N.B : Filmographie complète du réalisateur Joaquim Pedro de Andrade disponible dans le coffret 5DVD édité par Carlotta en juillet 2007.

DVD1 : Macunaima, Cinema novo, Peau de chat.

DVD2 : Garrincha, héros du peuple, Les conspirateurs, L'aleijadinho.

DVD3 : Le prêtre et la jeune femme, Le poète de Castelo, Le maître d'Apipucos, Brasilia : contradictions d'une ville nouvelle.

DVD4 : Guerre conjugale, Sentier tropical.

DVD5 : Le langage de la persuasion, L'homme du bois Brésil.

La Queue de la souris



Fiche technique

Réalisation : Benjamin Renner

Scénario : Benjamin Renner

Image : Benjamin Renner

Montage : Emmanuelle Pencialet

Musique : Christophe Heral

Animation : Benjamin Renner

Décors : Benjamin Renner

Son : Christophe Heral

Interprétation : Anthony Poupard

Production : La Poudrière

Pays : France

Genre : Animation

Date : 2012

Durée : 5 minutes

Synopsis

Dans une forêt un lion capture une souris et menace de la dévorer. Celle-ci lui propose un marché. Quelques paroles bien placées, une soumission apparente et surtout un fil suffiront au plus petit des deux non seulement à s'en sortir mais aussi à embobiner au propre et au figuré le plus gros.

Le réalisateur

La Queue de la souris est le film de fin d'études de Benjamin Renner à l'école du film d'animation La Poudrière. C'est son troisième film. On peut retrouver son travail d'animation et d'illustration sur son site personnel : <http://www.lanterna-obscura.com>

Vous pouvez trouver des informations sur La Poudrière sur le site Internet

<http://www.poudriere.eu/fr>

Transcription des dialogues

La souris

AAH ! NAN ! NAN ! Me mangez pas, je vous en supplie !
Attendez ! Attendez !
Je pourrais vous être utile !
Je suis plutôt débrouillard, vous savez...
Je suis petit mais... plein de ressources !
Et.. heu... Et, si j'allais vous chercher à manger ?
Quelque chose de meilleur, de bien, bien, bien meilleur que moi !
Vous allez voir ! Je vais vous ramener un truc délicieux !

La souris

D'accord ! D'accord ! Je vais chercher autre chose !
J'y vais, j'y vais ! J'y vais !
Mais vous... Vous êtes sûr que vous voulez pas goûter ?
AAH ! J'y vais ! J'y vais !

La souris

D'accord... D'accord... !

La souris

Ça suffit !
J'en ai assez de tous vos caprices !
Le gros matou il a faim, c'est ça !
Et bah, tiens ! Mange !
Et tiens ! Tiens !
Hou ! Il aime pas les cailloux le gros matou... !
Et bah, s'il est pas content, il a qu'à bouffer ses puces ! J'ai pas d'ordre à recevoir d'une grosse boule de graisse pleine de poils !!! Alors si vous voulez à manger, vous irez vous le chercher... vous-même!!!!

La souris

Bon appétit !

Analyse : les plus à craindre sont souvent les plus petits

Ce film met en scène des animaux reconnaissables et connus, tout droit sortis d'un livre d'images : une souris et un lion. On aperçoit également un hérisson, une grenouille, des oiseaux, un serpent. Souvent dans les films d'animation* les animaux parlent. C'est ici le cas. Dotés du pouvoir de la parole, les animaux apparaissent naturellement comme des doubles symboliques et/ou caricaturaux des hommes. Si les protagonistes principaux discutent, le film pourrait néanmoins très bien se passer de dialogue pour être compris. Le scénario s'appuie sur une opposition simple qui s'impose à l'image : la souris est un mammifère faible, petit, menacé par des animaux de taille et de forces supérieures. Le réalisateur affirme ce contraste bien au-delà des caractéristiques physiques (grand contre petit), jusque dans les apparences : la représentation « colorée » de la souris blanche et dotée d'un œil noir se trouve à l'extrême opposé de celle du lion, noir aux yeux blancs.

Par ailleurs dès les premières images, le fond rouge du film saute aux yeux. Cette couleur vive, outre sa capacité à exacerber les noirs et les blancs, tisse aussi une toile de fond sanguine évocatrice, sur laquelle va se dérouler un drame.

Avec ses couleurs très marquées, ses formes angulaires, l'esthétique de cette animation, proche de la technique des ombres chinoises, emprunte un style propre au mouvement constructiviste,

mouvement soviétique des années 1917-1920, lequel définissait toute la base de l'art non pas dans un rapport de représentation du réel mais dans un rapport de rythmique et de dynamique.

La queue de la souris est un film qui épouse le rythme, les pas, l'ingéniosité vélocité de la souris...

Tout dans ce film va très vite, l'image comme le son, et l'action se démultiplie à l'envi.

Dynamique, le scénario de ce film très court va connaître plusieurs bouleversements. Dans son premier film, le réalisateur Benjamin Renner illustre une fable de La Fontaine, Le corbeau voulant imiter l'aigle. Dans ce film, encore écrit en référence aux Fables, ce n'est plus seulement une histoire du célèbre fabuliste que le réalisateur illustre mais deux : Le lion et le rat, où il est dit qu'on « a souvent besoin d'un plus petit que soi » et celle du Lion et du moucheron où un moucheron réussit à attirer un lion dans une toile d'araignée. « Les plus à craindre », rappelle alors La Fontaine, « sont souvent les plus petits ».

Motif : le fil

Le rapport de force induit par la différence de taille entraîne un rapport de servitude : la queue de la souris est attachée à un fil détenu par le lion. Esclave ou employée, la souris a pour mission d'être utile au lion et de lui rapporter à manger. C'est grâce à ce fil que la souris va pouvoir tendre un piège au lion. Comme si la servitude de l'un entraînait automatiquement celle de l'autre.

Voir et revoir

Regards

Quel est le point de vue adopté par le film ? Celui de la souris. Elle occupe le premier plan* et nous sommes tous autant surpris qu'elle par le surgissement du lion. Mais si le point de vue est celui de la souris, celui qui regarde ignore ce que mijote le petit animal. Ainsi le réalisateur réussit-il à ménager le suspense. Lorsque la souris apparemment soumise monte à l'arbre, le cadre* adopté ne permet pas de saisir l'action dans sa totalité : nous voyons la souris ligoter une série d'animaux avec une dextérité extrême, ce qui laisse entendre qu'elle obéit au lion. Ce qui n'est pas le cas.

Le choix dans le cadrage permet une réflexion autour du plan rapproché* – à la loupe, nous sommes plongés au cœur d'une action dont aucun détail ne nous échappe, et du cadrage « éloigné » où nous voyons la scène se dérouler comme lors d'un spectacle, l'éloignement permettant une vue d'ensemble et une meilleure compréhension des choses.

Le fil de la narration

À bien des égards, le fil que le lion attache à la queue de la souris fait penser à une ligne tracée par la mine d'un stylo. Identifier les images où cet effet est ressenti. Que suggère ce rapprochement ? Le fil de la souris peut être considéré comme le fil narratif de cette histoire. Mais toutes les « fictions » ont comme premier objectif de réussir à « embobiner », à capter l'attention du spectateur.

Fiche réalisée par **Donald James**, Agence du court-métrage

Découpage en séquences

1. (0'00 à 0'39) Une souris rencontre un lion.
2. (0'40 à 1'02) La souris passe un marché avec le lion : elle lui rapportera à manger, si le lion ne la mange pas.
3. (1'03 à 2'15) La souris attrape des animaux pour le lion.
4. (2'16 à 3'05) La souris se rebelle, se libère et délivre les animaux.
5. (3'06 à 3'21) Générique de fin.

ANNEXES

ANNEXE 1 : ANALYSE PLAN/PLAN

ANALYSE PLAN/PLAN

Plan n°	Durée	Cadrage		Mouvement de caméra	Type de raccord (par rapport au plan précédent)	Musique et son	Point de vue	Ce qui se passe dans le plan
		Echelle de plan	Position de la caméra					
1								
2								
3								
4								
5								

6								
7								
8								
9								
10								
11								
12								

ANNEXE 2 : POUR EN SAVOIR PLUS SUR LE CINÉMA D'ANIMATION ET SES DIFFÉRENTES TECHNIQUES

DVD

Le Cinéma d'animation, Collection Eden Cinema, 2005

LIVRES

Techniques d'animation pour débutants, Mary Murphy, Eyrolles, Paris, 2009

Cet ouvrage est idéal pour découvrir, comprendre, et s'essayer aux différentes techniques d'animation.

RESSOURCES EN LIGNE

Dossiers pratiques de l'AFCA autour de la réalisation d'un film d'animation.

<http://www.afca.asso.fr>

Sélection de ressources en ligne et de vidéos pour aborder l'histoire et les techniques d'animation.

<http://lapetitevideotheque.blogspot.fr/2011/03/initiation-aux-techniques-danimation.html>

Dossier offrant une approche pédagogique du cinéma d'animation. Ainsi, pour chaque technique est indiqué un lien internet pour fabriquer les différents supports ou en savoir plus.

http://www.ac-caen.fr/ia61/ress/culture/cinema/ecole_et_cinema/ressources/dossier-p%E9dagogique-histoire-cinema-animation.pdf

Témoignage d'un réalisateur, organisant des ateliers auprès des enfants et adolescents sur le cinéma d'animation, il explique quelle démarche il entreprend, la manière d'aborder le cinéma d'animation avec les élèves, ce qu'il propose et pourquoi.

http://ressources.acap-cinema.com/files/le_cine_danim_raconte.pdf

Accessibilité à 70 films d'animation.

<https://www.onf.ca/>

Panorama du cinéma d'animation

<https://prezi.com/vipb9vbhmp5m/panorama-du-cinema-danimation/>

ANNEXE 3 : LEXIQUE FICHE ELEVE

L'ECHELLE DES PLANS :

Elle permet de choisir la taille d'un personnage dans un décor, et permet donc de rendre compte de l'immensité d'un lieu ou de l'isolement d'un personnage.

CADRAGE :

Action de cadrer, c'est-à-dire choisir la portion de l'espace plus ou moins grande que l'on va filmer. Le cadrage est complété par le choix de l'angle de prise de vue.

ANGLE DE PRISE DE VUE :

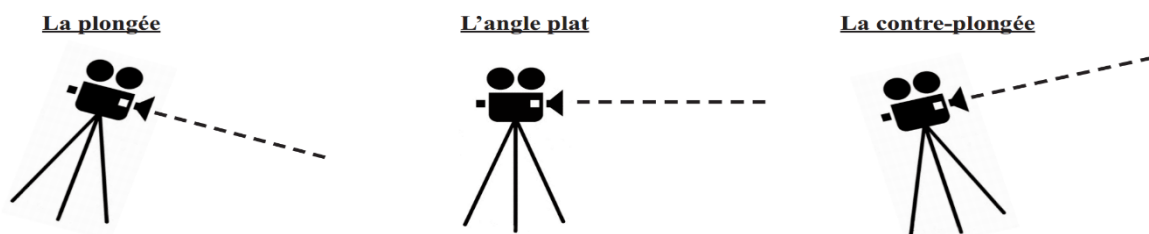
L'angle de prise de vue est l'angle formé par la caméra par rapport à l'horizontale. L'angle le plus courant est la vue dans l'axe de l'objectif, sur un plan horizontal : la caméra est à hauteur d'œil, c'est le cas non marqué, ordinaire, par opposition à la plongée et à la contre-plongée.

PLONGEE : « vue d'en haut » :

La caméra est placée en hauteur par rapport au sujet filmé, et orientée vers le bas. Cet angle domine le sujet filmé.

CONTRE-PLONGEE : « Vue d'en bas » :

La caméra est placée en dessous du sujet et est orientée vers le haut. Cet angle met en valeur le sujet filmé, le grandit.



Ces deux types de points de vue ont deux effets principaux ; d'une part, ils déforment l'espace montré et ainsi déstabilisent la perception du spectateur et l'univers représenté, d'autre part, ils placent un personnage en situation de dominant ou de dominé.

AXE DE PRISE DE VUE :

Ligne passant par la caméra et indiquant la direction dans laquelle le sujet est filmé.

CHAMP :

Espace délimité par le cadrage.

CONTRECHAMP :

Espace imaginaire correspondant à ce qui se situe derrière la caméra.

Disposition de la caméra dont l'orientation est opposée à celle du plan précédent. Désigne aussi le plan filmé de cette manière.

**HORS CHAMP :**

Espace visuel et sonore, généralement contigu au champ, et construit mentalement par le spectateur. Le hors-champ est l'espace qui n'est pas filmé mais que le spectateur peut déduire du champ.

CHAMP / HORS-CHAMP :

Ce procédé détermine ce qu'on voit et ce qu'on ne voit pas de l'action. Le hors-champ est particulièrement utilisé pour suggérer, sans la montrer, une présence hostile.

PROFONDEUR DE CHAMP :

Zone de netteté située à l'avant et à l'arrière du point précis de l'espace sur lequel on effectue la mise au point.

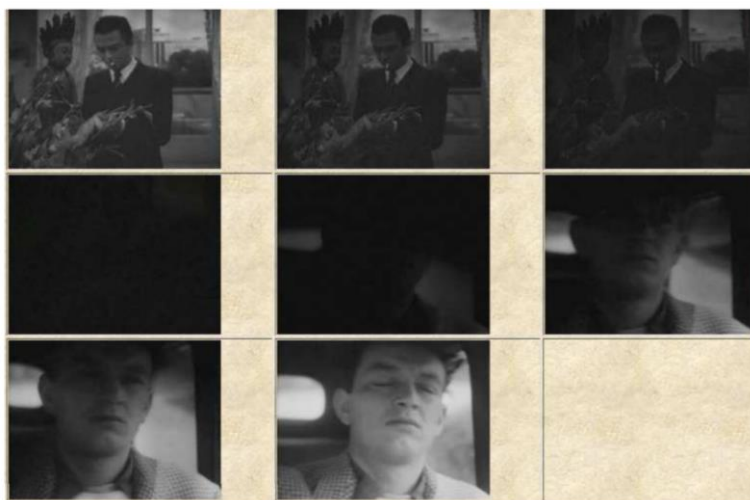
Par exemple si l'arrière-plan sur l'image est très flou, on parle de faible profondeur de champ...

RACCORD :

Raccord de plan : mode de liaison entre deux plans successifs. Classiquement les deux plans sont raccordés de telle façon que le spectateur ne se rende pas compte à première vue qu'il y a un changement de plan. Le raccord est généralement prévu à la prise de vue et travaillé au montage. Quelques exemples de raccords : raccord dans le mouvement, dans le regard, sur la lumière, la couleur, la composition de l'image, du décor, sur le son...

FONDU AU NOIR :

Type de raccord : l'image s'obscurcit progressivement jusqu'au noir, puis l'image suivante apparaît progressivement. Si le plan suivant est monté « cut » (il apparaît d'un coup) on parle alors de fermeture au noir (ou d'ouverture au noir dans le cas inverse)



Renoir, *La Règle du jeu*, 1939

FONDU ENCHAÎNÉ :

Type de raccord : une image s'efface progressivement, tandis que l'image suivante remplace la première par surimpression ; le fondu-enchaîné marque souvent une ellipse.



René Clément, *Gervaise*, 1956

L'ÉCLAIRAGE :

L'éclairage d'un film fantastique est particulièrement soigné : ombres, ombres portées, faisceaux de lumières intenses, jeux d'ombres et de lumière, contre-jours (l'utilisation du négatif est l'une des figures du fantastique cinématographique), etc. Les zones d'ombre d'une image renvoient à nos peurs d'enfants, celles du monstre caché dans le noir.

LA MUSIQUE :

Pour un cinéma basé sur l'atmosphère, la musique et les effets sonores peuvent, à eux seuls, introduire une dimension fantastique.

Sources :

<http://www.institut-francais.de/cinefete/9/data/petitlexiqueducinema.pdf>

http://www.cine32.com/IMG/pdf/lexique_cinema.pdf

http://www.clermont-filmfest.com/03_pole_regional/11_medias/3349_VocabulaireduCinema.pdf

ANNEXE 4 : APPROCHE GLOBALE DU COURT METRAGE

1. Définition.

Un **court-métrage** est un film d'une durée plus courte que la durée classique des films commerciaux passant en salle. Le terme « métrage » fait référence à la longueur de la bobine. On retrouve dans le court-métrage les mêmes catégories cinématographiques que le long-métrage (documentaire, fiction, animation, expérimental).

La limite entre court, moyen et long-métrage peut varier selon les définitions :

- En France, le CNC se base sur un décret officiel datant de 1964 qui définit un court-métrage comme un film dont le métrage n'excède pas 1 600 mètres en format 35 mm (ou la longueur équivalente dans les autres formats), soit une durée d'environ 59 minutes.
- Sur le site américain IMDb sont classés comme « shorts » les films de moins de 45 minutes.
- On appelle parfois « moyens-métrages » les films de plus de 30 minutes. Ceux-ci ne sont pas toujours acceptés dans les festivals.
- Depuis quelques années, on appelle *très courts* les films dont la durée n'excède pas trois minutes.

2. Le court-métrage en quelques chiffres.

La production de courts-métrages ne cesse de croître. En 2009, 533 courts-métrages français ont obtenus un visa d'exploitation du CNC (400 en 2004, 318 en 1999).

Sur ce chiffre, 76% sont des films de fiction, 15% des documentaires, et 9% des films d'animation.

62 % des films font moins de 20 minutes.

62% des tournages de courts-métrages de fiction se sont déroulés en Ile-de-France.

62% des tournages des films ont une durée inférieure à 7 jours.

55% des films ont été tournés sur support numérique.

70% des réalisateurs sont de sexe masculin.

74% des réalisateurs ont moins de 40 ans.

3. Historique.

Le court-métrage a existé avant le long-métrage ! En effet, les premiers films diffusés (on parlait alors de *vues*) par les frères Lumière lors de la première projection publique et payante le 28 décembre 1895 ne faisaient que 50 secondes (à la cadence de 16 i/s). Ces premiers films (scènes en plans-séquences dépourvus de montage) étaient achetés « au mètre » et diffusés à l'occasion des fêtes foraines ou dans des salles de café. On parle alors de *cinéma forain*. Les genres étaient variés : scènes de la vie quotidienne, bandes d'actualité, tableaux historiques (reconstitutions théâtralisées d'évènements historiques majeurs), reportages sportifs, saynètes burlesques... Le réalisateur Georges Méliès s'est très vite emparé de cet art naissant pour créer les premiers trucages cinématographiques.

Au fil des rapides évolutions techniques de prise de vue et de projection, la longueur des films n'a cessé d'augmenter par la mise bout à bout de plusieurs scènes (appelées *Tableaux*). On parle alors de long-métrage dès 1911 avec des films atteignant 35 minutes.

Rapidement, les systèmes de production et d'exploitation s'industrialisent (par la création de sociétés comme Gaumont ou Pathé). Le cinéma perd son aspect itinérant et s'installe durablement dans les salles de cinéma ; la durée des séances se standardise. Le spectacle cinématographique distingue les courts sujets et les grands films.

Après la première guerre mondiale, des artistes avant-gardistes (comme Bunuel, Cocteau ou René Clair) s'emparent du format court pour en faire un espace expérimental. La diffusion de leurs films est essentiellement assurée grâce au réseau des ciné-clubs mis en place dès les années 20. Dans les années 30, la pratique régulière des projections commerciales repose sur la notion de

double programme (projection de deux longs-métrages), ne laissant que très peu de place au court-métrage.

Avec l'abandon du double programme, une loi de 1940 rend obligatoire la projection d'un court-métrage en complément du long-métrage. Les films diffusés sont pour la plupart des médiocres documentaires de commande.

Suite à un décret-loi de 1953 supprimant l'obligation de projeter un court-métrage en complément de programme, le Groupe des Trente (collectif de réalisateurs, techniciens, producteurs français) s'oppose à cette mesure et aura gain de cause. Parmi eux, des futurs cinéastes de renom (comme Georges Franju, Jacques Demy ou Alain Resnais) et des producteurs comme Pierre Braunberger, l'un des accompagnateurs de la Nouvelle Vague qui s'imposera dans le cinéma français à l'aube des années 60.

Grâce aux jeunes Rohmer, Truffaut, Godard, la fiction est à nouveau à l'honneur dans le court-métrage. Leurs films sont les témoins d'une nouvelle liberté formelle et narrative.

Les années 70 marquent l'arrivée des multisalles et de la concentration de la distribution. La publicité remplace alors le court-métrage dans les salles commerciales. Face à cette situation, réalisateurs et producteurs créent l'Agence du court-métrage en 1983 afin de mettre en place d'autres réseaux de diffusion.

4. Caractéristiques.

A ses débuts, il y a cent quinze ans, le cinéma est court. On s'aperçoit que quelques secondes d'images animées peuvent largement suffire à surprendre, effrayer, interroger, faire rire, découvrir et rêver. Les vues des frères Lumière ou les sketches de Georges Méliès remportent d'emblée un franc succès. Si, depuis, le court-métrage a été quelque peu supplanté par la viabilité industrielle du long-métrage, le film court reste un format plein de ressources et beaucoup utilisé par les cinéastes débutants ou les expérimentateurs du 7^{ème} art.

Le court-métrage est souvent considéré comme l'antichambre du long. Tous les cinéastes, ou presque, qui aujourd'hui réalisent leur premier long-métrage ont d'abord signé un ou plusieurs films courts. Ces premières œuvres permettent bien sûr de se faire la main, mais aussi surtout de se faire remarquer. Pour l'ensemble de l'équipe du film, techniciens ou comédiens, le court-métrage tient également lieu de carte de visite pour se faire connaître.

Cependant, il ne s'agirait pas de voir uniquement dans le court-métrage un tremplin à carrières ou un rite initiatique destiné à se faire accepter dans la cour des longs. Le court-métrage ne saurait se réduire à un simple brouillon, il est une œuvre qui se suffit à elle-même et peut se défendre face au long-métrage grâce à la liberté qu'offre ce format aux cinéastes. Ainsi, Jacky Evrard et Jacques Kermabon dans leur *Encyclopédie du court-métrage français* vont jusqu'à revendiquer la supériorité artistique du court-métrage : « *La palette de ce secteur est autrement plus ample et plus libre que se peut proposer l'histoire du long-métrage. Les catégories les plus classiques s'y révèlent particulièrement protéiformes. Se pencher sur le court-métrage, c'est rappeler que le cinéma est irrigué de la sève expérimentale, se nourrit des sciences et de tous les arts, qu'il peut être essai, poème, film ethnographique, bande amateur, porno pirate présenté dans les bordels, faux documentaire, film de propagande, cinéma engagé, film sur l'art, et bien d'autres choses encore.* »

Sans prétendre ici définir les spécificités du court-métrage, on peut faire remarquer combien les courts-métrages, quel que soit l'âge ou l'expérience de leurs auteurs, peuvent être uniques et bouleversants, et marquer de manière indélébile celui ou celle qui les aura découverts et traversés.

Ressources bibliographiques

Essais et synthèses autour des courts-métrages

- BLUHER (D.) & THOMAS (F.), *Le court-métrage français...*, Ed. PU Rennes, 2005, 403 p.
Collectif, *Cent pour cent court : cent films pour cent ans de cinéma français*, éd. Côté court.
MERANGER Thierry, *Le court-métrage*, collection Les petits Cahiers, éd. Les Cahiers du cinéma et SCÉRÉN-CNDP.
DUTY (Claude), *Réaliser un premier court-métrage*, Ed. Scope, 2001, 124 p.
EVRARD Jacky et KERMABON Jacques, *Une encyclopédie du court-métrage français*, Ed. Yellow Now, 2004, 465 p.
MARCHE (Jean-Bernard), *Écrire et réaliser un court-métrage*, CRDP Orléans, 2002
PINEL (Vincent), *Louis Lumière, inventeur et cinéaste*, Ed. Nathan, 1994
PORCILE (François), *Défense du court-métrage français*, Ed. Cerf, 1965
RUDNICKI (Jean-Marc), *Écrire un court-métrage*, Ed. Dixit, 1999
TYLSKI (Alexandre), *Roman Polanski ses premiers films polonais*, Ed. Aléas, 2004, 159 p.

Ressources Internet

Sélection non exhaustives de sites existants à ce jour sur les courts-métrages

- L'AGENCE DU COURT METRAGE, in <http://www.agencecm.com/>
ATELIER DU COURT, in <http://www.film-court.com/>
CINE COURTS, in <http://www.cine-courts.com/>
FESTIVAL TRES COURT, in <http://www.trescourt.com/>
FESTIVAL COTE COURT, in <http://www.cotecourt.org/>
FESTIVAL DU COURT, in <http://www.clermont-filmfest.com/>
FESTIVAL DU COURT DOCUMENTAIRE, in <http://www.docencourts.com/>
FESTIMAGES, in <http://www.festimages.com/>
FESTIVAL LES LUTINS, in <http://www.leslutins.com/>
FESTIVAL OFF COURTS, in <http://www.off-courts.com/>
FESTIVAL PARIS TOUT COURT, in <http://www.paristoutcourt.org/>
MAISON DU FILM COURT, in <http://www.maison-du-film-court.org/>
LE PORTAIL DU COURT METRAGE, in <http://www.le-court.com/>