

L'ODYSSÉE DE CHOUM

Programme de 3 courts métrages, animation, 38 minutes, distribué par Les Films du Préau.

A tire d'ailes

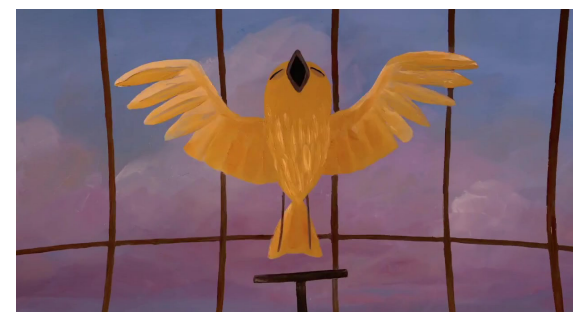
Le point de vue de Margot Grenier

Oiseau de paradis (*Le Nid*, de Sonja Rohleder), canari (*L'Oiseau et la Baleine*, de Carol Freeman) et chouettes (*L'Odyssée de Choum*, de Julien Bisaro) : les trois courts métrages qui composent le riche programme proposé aux élèves de maternelle mettent à l'honneur des personnages de volatiles hauts en couleur. La thématique n'est pas nouvelle dans le septième art, tant les oiseaux peuplent de nombreux films de l'histoire du cinéma. Impossible et vain d'en dresser une liste exhaustive, aussi contentons-nous de ne citer que quelques représentants de ce bestiaire ailé du cinéma.

Certains occupent le premier plan d'un film (le documentaire *Le Peuple migrateur* de Jacques Perrin ou le film d'animation en stop motion *Chicken Run*, de Nick Park et Peter Lord), d'autres interviennent comme personnages secondaires (la chouette Hedwige, fidèle messagère de Harry Potter) ou n'apparaissent que subrepticement dans un plan. Ils évoquent la liberté (l'insolent toucan du film de Paul Grimault *Le Roi et l'Oiseau*), l'audace (*La Pie voleuse*, d'Emanuele Luzzati et Giulio Gianini, qui nargue et met en déroute les armées de trois rois belliqueux) ou la perfidie (les oiseaux sombres du court métrage animé en sable par Florence Mialhe *Les Oiseaux blancs, les Oiseaux noirs*). Ils incarnent l'amitié (le choucas apprivoisé de *Little Bird*, de Boudewijn Koole) ou matérialisent la menace (*Les Oiseaux*, d'Alfred Hitchcock).

Chacune de ces œuvres nous propose une variation singulière autour de la figure de l'oiseau. Cette diversité de représentation est tout aussi remarquable dans le programme de courts métrages qui nous intéresse. Ainsi, cet animal du quotidien que chaque enfant a déjà vu et probablement entendu apparaît-il sans cesse renouvelé par la vision qu'en donne le cinéma. L'occasion de souligner que l'art ne vise pas à reproduire fidèlement la réalité mais bien à la transfigurer pour en dévoiler toute la richesse.

Outre cette figure commune, les trois courts métrages du programme font écho, chacun à sa manière, à l'histoire du septième art, par leurs techniques d'animation, le « jeu » des personnages ou l'utilisation de la bande sonore. Ils revisitent des problématiques majeures du cinéma d'animation : le mouvement, les métamorphoses, le choix des couleurs, la mise en scène de l'espace ou la narration cinématographique. C'est ce que nous tenterons d'éclairer dans ce texte forcément subjectif, qui reviendra sur certaines lignes de force du programme tout en laissant d'autres pistes de réflexion ouvertes.



1. Au commencement était le mouvement

Si l'acte de naissance officiel du cinématographe renvoie à la première projection de **Vues Lumière** le 28 décembre 1895 à Paris, le septième art n'a pas germé ex nihilo ! Il est l'héritier des jeux optiques développés au XIXe siècle et l'aboutissement d'un processus foisonnant d'innovations techniques, d'explorations artistiques et de recherches scientifiques. Dans ce domaine, le français Étienne-Jules Marey et l'américain Eadweard Muybridge se sont intéressés, à partir des années 1870, à l'analyse et à la décomposition du mouvement des animaux et des humains au moyen de la chronophotographie. Grâce à la mise au point en 1882 du fusil photographique, ils ont réussi à linéariser sur une même plaque le déplacement d'un sujet, à saisir par la photographie ce qui reste invisible à l'œil nu, à suspendre éternellement le mouvement en une série de poses intermédiaires. Quelle émotion pour le grand public, quelle surprise pour les peintres, quelle découverte pour les scientifiques quand sont apparues sur des plaques noires les silhouettes successives, d'un blanc presque fantomatique, d'un cheval au galop, d'un sauteur à la perche ou d'un goéland qui se pose ! Car l'analyse du vol des oiseaux est l'un des premiers sujets sur lesquels se sont penchés Muybridge et Marey. Plus tard, après la décomposition mécanique par la photographie, la projection de ces clichés à une certaine cadence a permis la recomposition du déplacement. C'est ainsi que les expériences des deux scientifiques ont fortement contribué à la création d'un art nouveau, le cinéma, fondé sur l'illusion du mouvement dans le temps.

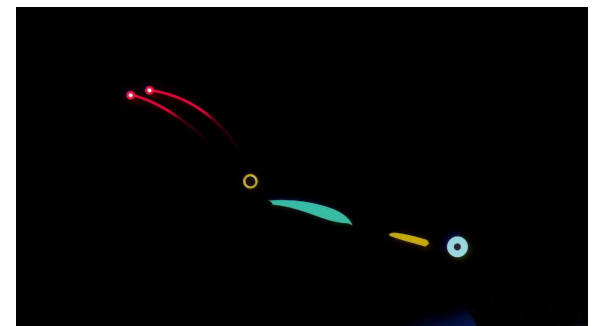
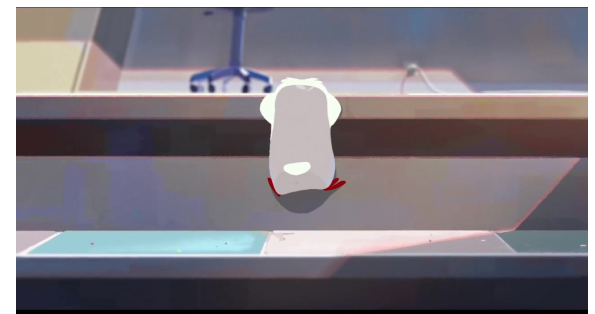
Le cinéma d'animation procède de la même recherche, même si son procédé diffère de la prise de vue réelle pour laquelle la décomposition du mouvement est assurée mécaniquement par la caméra. Dans le cinéma d'animation, c'est l'animateur qui choisit et définit un certain nombre d'images clés afin de recréer le mouvement de façon fidèle. Comme l'expliquait le réalisateur Norman McLaren, l'un des maîtres du cinéma d'animation mondial, *« L'Animation n'est pas l'art des dessins qui bougent mais l'art des mouvements qui sont dessinés. Ce qui se passe entre chaque image est plus important que ce qui est sur chaque image. L'Animation est par conséquent l'art de manipuler les interstices invisibles*

qui sont entre les images. » Ainsi, dans le cinéma d'animation, c'est le mouvement, construit image par image, qui insuffle la vie aux êtres de pellicule.

L'entreprise de recréation d'un mouvement au plus proche de la réalité est justement à l'œuvre dans l'animation du court métrage **L'Odysée de Choum**. Dans le passionnant making-of du film¹, le réalisateur Julien Bisaro détaille le soin avec lequel il a décomposé, sur 24 images par seconde, la démarche et les attitudes de sa chouette Choum afin de les rendre les plus réalistes et fluides possibles. Pour ce faire, il a travaillé à partir de vidéos d'animaux dénichées sur Internet (une chouette qui surnage dans un verre d'eau, un hamster qui grimpe tant bien que mal sur une marche d'escalier). Puis il a dessiné, image par image, le personnage de Choum qui s'ébroue sur le rivage ou se hisse avec peine tout en haut de la plate-forme du garde-côte. Pour le réalisateur, ce retour au réel, plutôt inhabituel en animation, s'imposait : *« il me semble important de revenir à la source de ce qu'on représente, d'aller puiser dans le réel une matière qui puisse sonner juste et être vraisemblable. Quand on prend en référence un hamster pour animer une chouette, en termes de modèle, ça n'aura aucune utilité mais par contre, en termes d'hésitations, de poussée, de rythme, c'est très précieux »*. Cette démarche n'est pas sans évoquer le procédé de la chronophotographie, tant l'ambition du réalisateur était de retrouver, dans l'animation, quelque chose de la matière originale du mouvement issue de la prise de vue réelle.

2. Lumière, couleurs et bande sonore

Le mouvement est aussi au cœur de la réussite du court métrage de Sonja Rohleder, **Le Nid**. Un œil rond, un bec pointu puis une paire de pattes surgissent de l'obscurité et s'avancent, d'abord prudemment puis plus vivement, dans le noir. Dès les premières secondes du film, c'est par sa démarche et non par le dessin que la silhouette de l'oiseau, en noir sur fond noir, se dévoile peu à peu. L'œil du spectateur s'accoutume aux ténèbres du



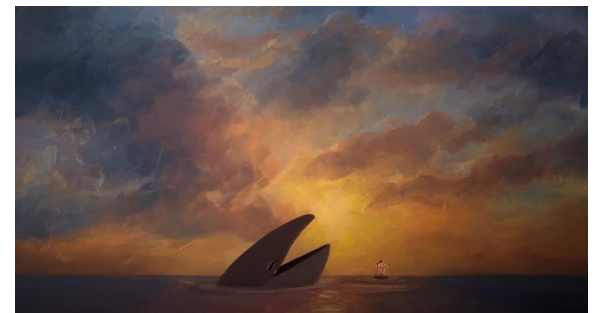
film et trace, de façon imaginaire, les contours du plumage du volatile en suivant le déplacement de ses pattes. Seules quelques touches de couleur (le céladon du bec, l'ocre des yeux ou des pattes, le vermillon des plumes ou l'émeraude de la végétation) trouent le noir de l'écran comme les enseignes de néon dans la nuit. À travers ces formes colorées, la lumière traverse le film comme elle éclairerait les vitraux d'une église. Ce procédé rappelle le principe même de la projection cinématographique, quand la lumière puissante d'un projecteur propulse sur grand écran l'image des photogrammes impressionnés de la pellicule. Mais au-delà de la couleur et de la lumière, la grande originalité du mouvement dans *Le Nid* tient à l'osmose entre l'image et le son. La parade de l'oiseau de paradis est ainsi accompagnée d'une musique tantôt jazzy, tantôt caraïbe, composée d'un petit ensemble d'instruments : marimba, vibraphone, percussion, batterie et flûte. Toute l'animation de ce court métrage semble procéder de sa bande sonore. Le rythme et les notes impulsent le mouvement et nous dévoilent le personnage : son apparence, dont les détails sont éclairés un à un à l'appel de la musique, mais aussi son tempérament de mâle séducteur, dont la parade, digne d'un numéro de music-hall, est calée sur des rythmes alanguis.

La réalisatrice du film mentionne comme source d'inspiration le peintre-réalisateur d'avant-garde Oskar Fischinger. Dans les années 1920 et 1930, celui-ci a réalisé une série de courts métrages d'animation expérimentaux dans lesquels il cherchait à traduire visuellement, à partir de formes et de couleurs primaires, les images mentales que provoque en nous la musique. Cette approche organique et non narrative de la bande sonore se donnait pour objet de créer une musique visuelle. Elle sera poursuivie par d'autres réalisateurs, notamment Norman McLaren. Celui-ci continuera d'expérimenter en animation l'alchimie entre sons, mouvements, couleurs et formes, dans des courts métrages qui mêlent poésie visuelle et humour. Nombreux sont les volatiles dans son œuvre.

Arrêtons-nous sur deux spécimens en particulier, qui font écho visuellement à l'oiseau de paradis du court métrage *Le Nid*. Tout d'abord *Le Merle*, à la caractérisation graphique très schématique, comme son cousin du *Nid*. L'oiseau de McLaren est croqué en quelques traits géométriques : deux cercles pour

les yeux, un angle obtus pour le bec et de courts segments en éventail pour la queue ou les pattes. Impulsée par la mélodie d'une chanson populaire, l'animation joue avec humour sur la recomposition constante des formes de base du volatile. On peut retrouver cette approche du mouvement ponctuellement dans *Le Nid*, quand l'oiseau de paradis se tapit avant de fondre sur l'insecte ou à la toute fin du film, quand ses formes s'étalent au sol, comme pour disparaître de la vue des oiselles couveuses. Par ailleurs, la symbiose entre animation, éclats de couleurs sur fond noir et bande sonore, qui fait la beauté du court métrage de Sonja Rohleder, rappelle également l'étonnant *Blinkity Blank*, ballet érotique entre deux formes ailées. Dans ce film d'animation réalisé en 1955 par le même Norman McLaren, des traits colorés figurant deux oiseaux fendent aussi le noir au gré de rythmes synthétiques et d'une partition pour instruments à vent.

Toute autre est la relation entre lumière, couleurs et animation dans *L'Oiseau et la Baleine*. Dans ce magnifique court métrage, chaque image a été peinte sur une vitre transparente et sous le viseur d'une caméra, comme en témoignent les photos qui accompagnent le générique de fin. Une fois l'image enregistrée par la caméra, la réalisatrice peint la suivante en recouvrant la première : les modifications peuvent être subtiles (quelques touches de couleurs ajoutées délicatement au pinceau) ou plus conséquentes, quand il s'agit d'animer un personnage ou d'amorcer un mouvement de caméra. S'inspirant d'une technique très ancienne (inventées au XVIIIe siècle, les lanternes magiques reposaient déjà sur un système de plaques de verre peintes), la réalisatrice Carol Freeman place la lumière au cœur de son dispositif. Le film joue sur la transparence de la matière peinte rétroéclairée, donnant une vibration intense au ciel digne des toiles marines de William Turner ou des peintres impressionnistes. De façon originale, le mouvement naît par la technique même de l'animation en peinture sur verre : la matière s'anime, sans retour en arrière possible. C'est bien ce que soulignent la réalisatrice Florence Mialhe et son équipe au sujet de la fabrication du long métrage *La Traversée*, réalisé suivant le même procédé² : « *Quand on fait un film en peinture, il y a un côté sans filet car il y a peu de retouches possibles. (...) C'est comme de l'improvisation. (...) C'est la matière qui bouge*



et la moindre image qui ne va pas, ça va se voir. ». On peut souligner ici la grande cohérence entre la technique d'animation et la nature de la mer, qui change en permanence et nous offre à chaque instant un panorama, des couleurs et une lumière uniques. Ce mouvement perpétuel de l'océan, où ce qui a été n'est plus, renvoie bien aux contraintes de l'animation par peinture, où une image remplace la précédente en la faisant disparaître à jamais.

Dans *L'Odysée de Choum*, c'est aussi la lumière qui assure l'animation des personnages en l'absence de contours noirs pour définir les formes du dessin. Ombre et lumière font naître le volume, détachent les corps des personnages du décor et soulignent leurs mouvements. Il est intéressant de noter que les premiers tests d'animation ont porté sur la démarche de la petite chouette. Ce n'est pas un hasard, tant ce mouvement définit le personnage, lui conférant sa personnalité juvénile. Dans le making-of du film, le réalisateur Julien Bisaro explique : « **Choum marche comme un pingouin. Le pingouin marche un peu comme un bébé, c'est-à-dire qu'il emmène tout le corps pour emmener chaque pied. Ça, c'est Choum : ce côté gauche, presque chaplinesque de la démarche** ». La référence au maître du cinéma muet est significatrice, puisqu'en l'absence de dialogues, c'est bien l'attitude, la gestuelle ou les mimiques, bref, le mouvement du corps ou du visage, qui transmettent aux spectateurs les sentiments de Choum.

3. À la rencontre des personnages : être et naître au monde

Abordons à présent les personnages sous un angle différent. Leur caractérisation relève à la fois de ce qu'ils sont par nature (apparence, démarche, cris, etc.) et de ce que l'environnement fait naître chez eux (adaptation à l'espace, interaction avec le décor ou les autres personnages, etc.). En termes d'animation, cela renvoie d'une part à la métamorphose des personnages, et d'autre part à leur manière d'habiter le décor.

La question de la métamorphose occupe le cinéma d'animation depuis ses débuts. Revenons au temps du précinéma. Commercialisé depuis le début du XIXe siècle, le thaumatrope

était un jeu optique très simple (on peut d'ailleurs proposer aux élèves de fabriquer le leur en classe). Il se composait d'un disque avec sur chaque face un dessin différent. À l'aide d'un élastique, on faisait tourner le disque sur lui-même, de plus en plus vite, afin que les images dessinées sur chaque face se fondent l'une dans l'autre. L'un des premiers modèles de thaumatrope était illustré au recto par un oiseau et au verso par une cage ; grâce à la persistance rétinienne, une métamorphose avait lieu une fois le disque en mouvement : l'oiseau libre se retrouvait enfermé dans la cage, évoquant le canari du film *L'Oiseau et la Baleine*. Depuis ces premiers jeux optiques, ancêtres du septième art, la métamorphose est au cœur du cinéma d'animation. Ainsi, *Fantasmagorie*, réalisé en 1908 par Émile Cohl et considéré comme le premier dessin animé de cinéma, propose-t-il pendant 1 minute et 30 secondes les aventures loufoques d'un clown entouré de personnages qui se transforment et se meuvent dans un environnement en constante évolution, au gré du trait et de la fantaisie de l'animateur. Depuis, des réalisateurs américains de talent (Tex Avery et Chuck Jones, pour ne citer que les plus célèbres) ont exploité, parfois jusqu'à l'outrance, le principe de la métamorphose des personnages. Leurs cartoons sont des courts métrages d'animation dont l'humour repose sur le physique élastique et bien peu naturel des personnages : les yeux du loup sortent de leurs orbites à la vue d'une femme, le canari ne cesse de grossir après avoir bu de l'engrais ou le corps de Vil Coyote endure bien des sévices dans sa poursuite de Bip Bip.

Moins éclatantes que celles à l'œuvre dans les cartoons, les métamorphoses ne manquent pourtant pas dans les courts métrages du programme. L'oiseau du court métrage *Le Nid* est certainement le personnage qui nous en donne le plus à voir. Son corps affiche une souplesse extraordinaire pendant les 4 minutes du film ! Il se recroqueville pour sauter sur un insecte ou gonfle au contraire son poitrail avant d'exhiber toutes ses plumes lors de sa parade, dans un esprit presque cartoon. Il étire au maximum son plumage pour faire de la place aux trois oiselles dans le nid ou finit par se tapir dans l'ombre pour échapper à leur regard. Tout est affaire de métamorphose physique chez ce personnage ! Et la mise en scène de l'espace souligne le caractère théâtral de ce volatile, qui semble à chaque instant enfile un nouveau costume et se donner en représentation. L'image suit ses déplacements en de longs travellings latéraux, comme



s'il arpenterait une scène de spectacle. Le décor de jungle se dévoile sur son passage, comme éclairé par des spots lumineux. Plus dure sera la chute, au sens propre comme au figuré. À la différence de l'oiseau de paradis du *Nid*, tout en métamorphose, les deux personnages de *L'Oiseau et la Baleine* sont d'abord définis par les décors dans lesquels ils évoluent. Ils soulignent leur altérité : un être aérien, un autre aquatique. On croirait entendre Juliette Gréco chanter malicieusement :

« *Un petit poisson, un petit oiseau
S'aimaient d'amour tendre
Mais comment s'y prendre
Quand on est dans l'eau* »

La réalisatrice Carol Freeman filme cette dualité en séparant constamment à l'image le monde du haut avec ses grands ciels colorés de celui du bas, dont les abysses se révèlent très sombres. Il en va ainsi du travelling vertical juste après le titre du film : les flots envahissent l'écran à mesure que la caméra quitte le décor de naufrage pour descendre dans les profondeurs où nagent le baleineau et sa mère. Comme dans le film *Le Chant de la mer*, réalisé par Tomm Moore, le court métrage confronte régulièrement les deux milieux naturels au moyen d'une image coupée en deux par l'horizon, comme une ligne de partage entre le ciel et la mer. La transparence des flots donne autant à voir la silhouette du baleineau sous la cage qu'elle matérialise la surface de l'océan qui sépare les deux amis. Quand la baleine saute hors de l'eau pour rejoindre le canari, leur chorégraphie faite de jetés et de portés est, là encore, filmée comme la rencontre de deux univers différents et incompatibles à long terme. Car l'équilibre entre les deux milieux finit par voler en éclats avec la tempête : le ciel s'efface dans l'image alors que les vagues emplissent tout l'espace du cadre, annonçant la métamorphose finale.

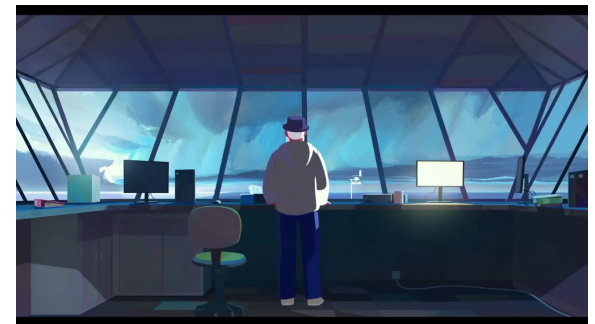
« (...) *Mais que dire de cet oiseau
Que dire des métamorphoses
De l'âme en chant dans l'arbrisseau
Du cœur en ciel du ciel en roses (...)* »

écrivait Guillaume Apollinaire dans son poème *Un oiseau chante*, tiré du recueil *Calligrammes*. On pourrait aussi évoquer le conte

d'Andersen *La Petite Sirène*, dans lequel la voix circule également d'un personnage à un autre. Plutôt discrètes visuellement, la mort et la métamorphose de l'oiseau prennent une grande portée métaphorique : enfin affranchi de sa cage, le canari s'envole librement vers le baleineau pour se fondre en lui. Et cette métamorphose nous ramène à celle, primitive, des thaumatropes. Le baleineau, lui, peut quitter la solitude des abysses pour rejoindre sa famille. Grâce à cette métamorphose, il a enfin trouvé sa place dans l'océan et une voix/voie bien à lui.

Pas de métamorphose apparente pour Choum, tant le réalisateur assume une approche naturaliste de ses personnages. Pourtant, il serait faux de croire que la petite chouette ne se transforme pas pendant le film. Simplement, cette évolution, moins physique qu'intérieure, s'effectue par la confrontation de l'oisillon à son environnement. Le film fait ainsi mentir le vers du poète William Blake, issu du recueil *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer* : « *À l'oiseau le nid ; à l'araignée sa toile ; à l'homme l'amitié* ». En effet, sitôt sorti de son œuf, Choum doit quitter le nid et partir explorer le monde avec ses grands yeux orange. En chemin, la petite chouette se fera quelques ennemis mais surtout beaucoup d'amis... Le personnage tout entier se trouve défini par sa quête d'une famille. Il peut évoquer en cela un autre conte d'Andersen, *Le Vilain Petit Canard*, dont le héros part lui aussi à la recherche des siens, dans une trajectoire néanmoins inverse par rapport à celle de Choum.

Le titre du film, *L'Odyssée de Choum*, renvoie bien à cette idée de voyage initiatique : comme Ulysse en son temps, la petite chouette accomplit une traversée mouvementée de plusieurs milieux et grandit grâce à des rencontres, fortuites ou plus durables. Le court métrage apparaît ainsi comme un magnifique imagier animé des merveilles du monde animal. Cet aspect pédagogique se retrouve de façon pertinente quand le film interroge la confrontation entre les humains et les animaux sauvages. La rencontre inévitable entre ces deux mondes est annoncée dès la séquence de la tempête par un montage alterné de plans tantôt en ville et tantôt en milieu naturel. Avec détermination, la jeune chouette traverse une grande variété de décors : la forêt, la mangrove, la rivière, la ville ou la plage. Un peu à la manière d'un jeu vidéo, la



multiplicité de ces univers graphiques peut se voir comme autant d'étapes dans le parcours de Choum. Ces décors sont parfois semés d'embûches et d'obstacles, souvent en raison de la petite taille de la chouette, mais ils se révèlent aussi des alliés naturels, comme les racines du palétuvier qui arrêtent la course d'un alligator affamé. À l'instar de certains films burlesques, auxquels *L'Odysée de Choum* peut parfois faire penser, les décors deviennent le moteur de l'action : Choum avance parce que l'univers ne cesse de la séparer de son frère et de l'éloigner de son nid.

Cette exploration du monde se fait pas à pas car la petite chouette, comme tous les oiseaux de ce programme, ne vole pas. La démarche brinquebalante de Choum nous précède à la découverte de décors majestueux, auxquels les couleurs douces et les jeux de lumière donnent une tonalité féerique. Et dans le regard naïf et neuf que porte la jeune chouette sur son environnement, nous pouvons retrouver l'émerveillement des premiers spectateurs devant la projection du monde sur grand écran, à la faveur des **Vues** tournées par les opérateurs Lumière envoyés dans de nombreux pays. C'est aussi cette expérience éblouissante de la découverte d'un univers plus vaste qu'eux que vivent les jeunes spectateurs quand ils assistent à leur première séance de cinéma.

4. Quelle place pour le (jeune) spectateur ?

Cette remarque nous conduit à interroger, dans la dernière partie de ce texte, la place accordée aux jeunes spectateurs dans les courts métrages de ce programme. Dans *L'Odysée de Choum*, toute la mise en scène concourt à une identification au personnage principal. Ainsi, une grande partie du film donne à voir le monde à hauteur de chouette. Cette expérience d'immersion est notamment à l'œuvre dans la séquence avec l'alligator, dans laquelle le sentiment de danger est accentué par les angles de prise de vue. L'alternance de plans en plongée sur la petite Choum et d'autres en contre-plongée sur des détails de la physionomie menaçante du carnassier renforce de façon très efficace notre appréhension du rapport de taille entre le prédateur, véritable Godzilla de la mangrove, et sa proie potentielle. Par ailleurs, le film fait la part

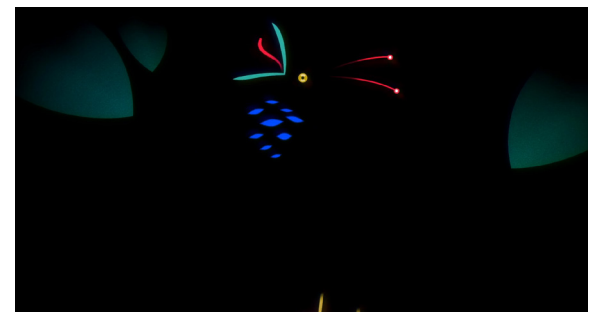
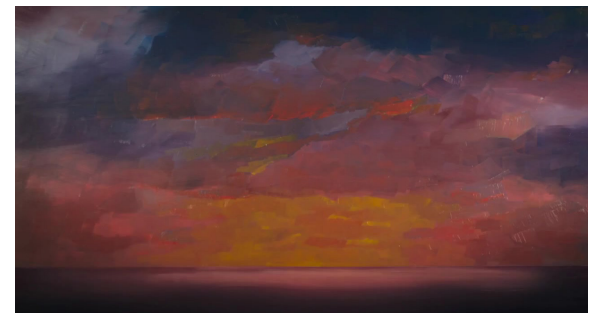
belle aux plans subjectifs qui, dès le premier regard que la petite chouette pose sur l'écureuil à sa naissance, nous mettent dans sa peau pour observer l'environnement avec ses yeux. Il est intéressant de constater que c'est à Choum que la grande majorité des plans subjectifs du film se rapporte. Aucun par exemple ne concerne les enfants qui découvrent Spouic, comme pour contrarier toute identification du jeune spectateur à d'autres personnages.

Dans le court métrage *L'Oiseau et la Baleine*, c'est grâce à la musique et au dégradé subtil de couleurs que le spectateur est invité à ressentir les pensées des personnages. La bande originale du film, magistrale, se met au diapason des sentiments de l'oiseau et du baleineau pour éveiller en nous les émotions : la solitude et la peur, la joie de la découverte d'un ami ou l'apaisement après les retrouvailles avec sa famille. Les couleurs du décor concourent à renforcer ces sensations : le bleu sombre des profondeurs de l'océan où le baleineau s'est perdu, le bleu plus chaud des eaux en surface à proximité du canari ou le rose harmonieux du coucher de soleil final. Le parti pris du film *Le Nid* est très différent. À la vue de l'oiseau qui se pavane fièrement, difficile de ne pas penser aux vers de Jean de la Fontaine :

*« Sans mentir, si votre ramage
Se rapporte à votre plumage,
Vous êtes le Phénix des hôtes de ces bois »*

Prenant les attributs d'une fable contemporaine, le court métrage établit de fait une certaine distance entre les personnages et le spectateur, amené à attendre la morale associée à la chute du film.

Si la question de la place du jeune spectateur dans un film soulève pour commencer celle de la possibilité d'identification aux personnages, elle ne peut se résumer à cette notion. Si l'on met de côté *Le Nid*, dont on a pu constater la forme narrative particulière, il est remarquable de noter qu'aucun des deux autres courts métrages ne commence sur le modèle classique et un peu statique du « il était une fois » des contes. Au contraire ! Dans *L'Odysée de Choum* comme dans *L'Oiseau et la Baleine*, le spectateur entre sur le vif dans le récit, en ayant conscience qu'il y a eu un avant qui ne lui est pas montré. Dans le premier



film, c'est une tempête violente qui lance la narration et introduit le déséquilibre dans le décor tranquille d'une ville de Louisiane. À plusieurs reprises, le film nous donne des indices sur la vie des habitants avant le passage de la tornade, mais libre à chacun d'imaginer les virées à la fête foraine ou le quotidien de la tour de contrôle. Le scénario multiplie à dessein les pistes narratives : Choum part en quête de sa mère, puis à la recherche de l'œuf qu'il a perdu. Il rencontre des êtres humains, puis finit par trouver une maman d'adoption. Ce ne sont là que quelques éléments d'un scénario riche en rebondissements, dont la dynamique tient en haleine le jeune spectateur jusqu'à un happy end original, probablement différent de celui auquel les amateurs de contes pourraient s'attendre.

Cet éloge de l'inattendu et du non-dit préside aussi au déroulé de *L'Oiseau et la Baleine*. Le court métrage nous accueille à l'aube d'une nuit tragique, avec l'image frappante du naufrage d'un trois-mâts dans le lointain : pirates ? Tempête ? Erreur de navigation ? À chacun son hypothèse pour retracer les heures tumultueuses qui ont précédé ce plan d'ouverture mystérieux, destiné à éveiller notre curiosité. Divers objets flottent autour de l'épave, dont une valise et une cage à oiseau au premier plan. Par la suite, dans une séquence merveilleuse de poésie, le film nous montre ces éléments couler : un coffre en bois, une longue-vue, le haut d'un scaphandre et une valise qui s'ouvre alors qu'elle s'enfonce dans les profondeurs. En sortent une robe de dentelle et une veste d'uniforme qui semblent entamer un pas de danse fantomatique pendant quelques secondes. Sans lien direct avec l'intrigue principale, cette séquence fonctionne comme une micro-histoire au sein du film, qui, grâce à ces quelques objets d'un autre temps, titille à nouveau notre imagination.

C'est cette place active laissée aux spectateurs qui fait la force des films proposés dans le programme. Souvenons-nous pour conclure de ce que déclarait la réalisatrice Agnès Varda : *« au cinéma, il faut qu'il y ait des choses qui se passent hors champ, des choses qui se passent avant le film et après le film. Il faut que le spectateur ait l'impression d'avoir attrapé un peu d'un personnage, un peu d'un auteur, un peu d'un film, un peu d'un moment, mais que ce n'est pas un début et une fin³. »*

Une invitation providentielle à considérer chaque film comme le point de départ vers un territoire imaginaire propre à chacun d'entre nous.

Notes :

1. visible ici : <https://vimeo.com/386256233>
2. Pour visionner l'éclairant making-of du film de Florence Miailhe : <https://www.arte.tv/fr/videos/103554-005-A/making-of-de-la-traversee-realise-par-florence-miailhe/>
3. Extrait du dernier épisode d'une série d'entretiens radiophoniques entre le journaliste Gérard Lefort et la réalisatrice Agnès Varda, dans le cadre de l'émission « A voix nue », diffusée sur France Culture le 03/07/1998. Pour réécouter l'émission : <https://www.franceculture.fr/cinema/agnes-varda-la-vie-c-est-quand-meme-un-minimum-de-dialogue-et-de-partage>

