

Les Contes de la mère poule

F. Torabi, M. Ahadi Sarkani, V. Fard-e-Moghadam
Iran, 1992-1998-2000, couleurs



Sommaire

Générique, résumé, bibliographie	2
Autour du film	3/7

Le point de vue de Hervé Joubert-Laurencin :	
.....	8/15
Déroulant	16/19
Analyse d'une séquence	20/24
Une image-ricochet	25
Promenades pédagogiques	26/27

**Ce Cahier de notes sur ...Les Contes de la mère poule
a été écrit par Hervé Joubert-Laurencin.**

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.
Avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image
animée, ministère de la Culture et de la Communication,
et la Direction générale de l'enseignement scolaire,
le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

Générique

Les Contes de la mère poule

Un programme de courts métrages d'animation iraniens pour les petits, Iran, 1992-1998-2000, 46 mn, couleurs, sans paroles.

Distribution et sortie en France : Les films du Préau, 3 octobre 2001.

Production des trois films : Kanun (: Kanun é Parvaresh é Fekri : Institut pour le Développement Intellectuel des Enfants et des Adolescents) – Iran.

Shangoul et Mangoul (Shangoul-O-Mangoul) de Farkhondeh Torabi et Morteza Ahadi Sarkani
Iran - 2000 - 17 mn – couleurs - éléments textiles découpés et brodés.

Scénario, graphisme et animation : Farkhondeh Torabi.

Décor et image : Morteza Ahadi Sarkani.

Montage : Hassan Hassan-Doust.

Son : Mohammad Haghighi.

Musique : Pirouz Arjomand.

Le poisson Arc-en-ciel (Mahi-e Ranguin-Kaman) de Farkhondeh Torabi

Iran - 1998 - 13 mn – couleurs - éléments textiles découpés.

Scénario : Farkhondeh Torabi, inspiré du livre de Marcus Pfister.

Animation et image : Farkhondeh Torabi.

Montage et son : Mohammad Haghighi.

Musique : Mehrdad Janabi.

Lili Hosak

de Vajjollah Fard-e-Moghadam

Iran - 1992 - 16 mn – couleurs - papier découpé inspiré par des motifs de tapis persans.

Scénario : Vajjollah Fard-e-Moghadam.

Animation et image : Farkhondeh Torabi.

Son : Changiz Sayyad.

Musique : Mohammad Mirzamani.

Résumé

Les Contes de la mère poule est le titre d'une séance de cinéma en salle spécifiquement conçue pour les petits, à partir de deux ans. Ce programme de 46 minutes rassemble trois chefs-d'œuvre du cinéma d'animation contemporain, différents mais concordants, d'environ un quart d'heure chacun.

Shangoul et Mangoul est une variation, en laine brodée traditionnelle de la région de Kirman, du conte des sept chevreaux, connu aussi chez Esope, La Fontaine ou les frères Grimm : le loup doit montrer « patte blanche » pour tromper les petits de maman chèvre – ici une « patte verte » qu'il a trempée dans le bain d'un teinturier –, puis la mère défie le loup en combat singulier et l'éventre pour retrouver ses petits. *Le poisson Arc-en-ciel*, en tissu découpé et animé, démontre que l'union fait la force, et raconte l'entrée dans le groupe du poisson solitaire « Arc-en-ciel », d'abord trop fier de ses écailles colorées et lumineuses pour se joindre aux autres. *Lili Hosak*, en papier découpé, fait s'animer les motifs animaliers d'un tapis persan : l'enfant à peine né de la poule et du coq se noie dans l'étang. Le coq appelle à l'aide, mais personne ne vient, puis la chèvre à clochette parvient à regrouper autour du point d'eau toute la communauté animale qui, ensemble seulement, parvient à sauver le naufragé.

H.J-L

Petite bibliographie

Deux livres :

J. Dorsay, *Contes persans*, Contes et légendes de tous pays, Nathan, Paris, 1978.

Mamad Haghighat, avec la collaboration de Frédéric Sabouraud, *Histoire du cinéma iranien 1900-1999*, BPI/Centre Pompidou, Paris, 1999.

Trois sites internet sur les tapis :

http://www.tapislangton.com/tapis_langton.htm

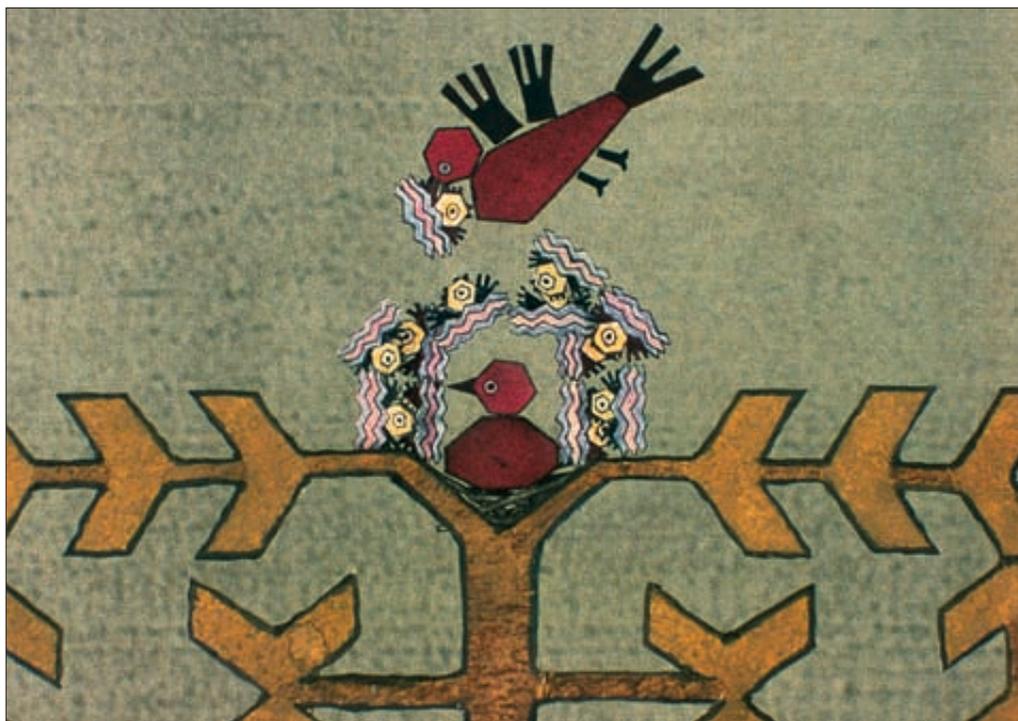
<http://www.intd-tapis.com> (Institut français du tapis)

<http://www.sov-et.ch/FR/intro.htm> (voir le semestriel

«Torba» consacré aux tapis d'orient)

Le site de la société de distribution :

<http://www.lesfilmsdupreau.com> (contient un guide pédagogique sur le cinéma d'animation).



Autour du film

Le cinéma et l'Iran

Plus qu'une simple cinématographie nationale, on peut dire que l'Iran possède une relation historique particulière avec le cinéma. Ceci en raison de l'importance de la religion dans ce pays et de l'engouement des Iraniens pour le cinéma.

Le premier film iranien de fiction date de 1930, et le premier parlant de 1947. Sous le régime du Shah, le cinéma est encouragé par l'État surtout à partir de la fin des années soixante : en 1969, Abbas Kiarostami, devenu depuis lors le cinéaste-phare du renouveau et de la reconnaissance internationale du cinéma de son pays, crée la section cinéma du Kanun, l'Institut pour le développement intellectuel des enfants et des adolescents, institution publique créée en 1964 par la Shabanou (épouse du Shah) destinée à promouvoir l'éducation artistique et culturelle des enfants. Le premier Kiarostami : *Le pain et la rue*, un court métrage de 1970, est aussi la première production ciné-

matographique de Kanun. En 1972, est créé le Festival international de Téhéran, et en 1976 le FIDCI, Fonds de développement du cinéma iranien. Une vingtaine de films par an sont produits dans les années 1960 : c'est le temps du cinéma *farsi* (« persan »). Un boom a lieu dans les années 1970 (92 films produits en 1973, au plus haut). Néanmoins, le cinéma n'a aucune légitimité aux yeux des ayatollahs. Les enfants des familles rigoristes subissent même des châtiments corporels s'ils vont au cinéma.

C'est en 1977 que débute la contestation islamique contre le régime du Shah, et le 1er février 1979 qu'est proclamée la République Islamique d'Iran, régime constitutionnel parlementaire sous la tutelle des guides religieux, toujours en place en 2003. Aux débuts de la révolution, le cinéma est d'abord dénoncé pour son immoralité et pour le fait qu'il propage les mœurs corruptrices de l'Occident : des cinémas sont incen-

diés, en 1978 quatre cents personnes périssent dans l'incendie du Rex d'Abadan. La production retombe à vingt films par an (neuf en 1982, au plus bas). Néanmoins, avec l'arrivée de l'ayatollah Rutchollah Khomeyni au pouvoir, un curieux renversement s'est produit : le cinéma peut servir l'image du régime, il sera sévèrement encadré mais progressivement encouragé. La Fondation Farabi pour le Cinéma, structure d'État, intervient dans tous les secteurs de l'industrie. Une censure stricte, conforme aux prescriptions du régime islamique, est appliquée. Progressivement, le cinéma iranien reprend (jusqu'à soixante films par an), surtout après la fin de la guerre Iran-Irak, en 1988. Le football et le cinéma redeviennent les deux passions populaires iraniennes. Beaucoup de films d'auteur mettent en scène des enfants, façon, entre autres, de contourner la censure. Mais surtout, des films iraniens – tout d'abord ceux de Kiarostami –, parfois non soumis à la censure, sont montrés dans des festivals étrangers, et ouvrent à la connaissance de ce pays. 450 films sont produits entre 1979 et 1992. L'aide de l'État diminue, les débats sur la censure et la liberté des sujets en général s'intensifient en même temps que la reconnaissance à l'étranger de certains cinéastes. En mai 1997, le libéral et ancien Ministre de la culture Mohammad Khatami est élu Président de la République. Réélu en 2001, il lutte depuis cinq ans contre les instances conservatrices du pays. En 2000, trois cinéastes iraniens sont récompensés au Festival de Cannes, et actuellement une dizaine de femmes réalisent des films de fiction en Iran. Il n'est pas sûr, cependant, que le cinéma iranien, parvenu à une reconnaissance méritée hors de ses frontières, ne connaisse pas un moment difficile de son histoire.

À commencer par Kanun, dont l'activité s'est singulièrement ralentie.

Le cinéma d'animation en Iran

C'est en 1958 que naît le cinéma d'animation iranien et ses pionniers sont Jafar Taratchi, Esfandjar Ahmadieh, puis Nosrat Karimi. Aidés par l'État, ils créent un petit studio où, jusqu'à la fin des années soixante, s'entourant d'une jeune équipe, ils réalisent des courts métrages sur celluloses, en papiers découpés et avec des marionnettes. Kanun est à l'origine du Festival international de films pour enfants qui se tient à Téhéran depuis

1966. Grâce à cette fenêtre ouverte sur l'animation européenne et l'émulation qu'elle suscite en Iran, la section cinéma de Kanun commence à produire dès l'origine, en 1969, une grande variété de films d'animation pour enfants, utilisant diverses techniques (dessin, papiers découpés, peinture, volume, ombres chinoises, etc.) En 1974, Kanun se dote d'une école d'animation et confie sa direction au jeune réalisateur Nouredin Zarrin-Kelk, formé à l'Académie des Beaux-Arts de Gand, en Belgique, sous la direction de Raoul Servais. Accompagné de deux de ses étudiants, Vajiollah Fard-e-Moghadam, le réalisateur de *Lili Hosak*, et Abdollah Alimorad, Zarrinkelk va apprendre l'animation de marionnettes auprès des Tchèques Jiri Trnka et Bretislav Pojar. Après 1979, l'animation iranienne continue son essor : Kanun multiplie ses formations, produit plusieurs dizaines de courts métrages animés tout en récoltant des prix dans les festivals internationaux, alors que des studios privés naissent à la faveur de la publicité et que la télévision encourage la production pour la jeunesse, allant jusqu'à créer en 1983 un cours d'animation. Kanun a produit à ce jour plus de 2000 heures de films d'animation et compte aujourd'hui une production annuelle globale d'environ 10 films (courts et longs métrages en prise de vues réelles, documentaires, courts et moyens métrages animés). L'institut organise également le Festival d'animation de Téhéran. Les deux autres principaux centres de production de films d'animation sont également des organismes d'État : la Radio-Télévision de la République Islamique et le Ministère de la Culture. L'Iran est ainsi l'un des plus importants producteurs de cinéma d'animation du monde musulman.

H.J.-L.

Les films du Préau : un travail soigné de distribution

L'un des maillons essentiels de la vie du cinéma de qualité, trop souvent oublié, est celui de la distribution des films. Il se trouve, en l'occurrence, que le programme : *Les Contes de la mère poule* n'existerait pas tel qu'il est si la jeune société parisienne des Films du préau, dirigée par Emmanuelle Chevalier et Marie Bourillon, n'avait choisi le rassemblement des trois films iraniens, ne les avait non seulement achetés au producteur (en l'occurrence l'institut d'État Kanun) puis vendus aux salles de cinéma françaises intéressées (120 000 entrées en une année d'exploitation, avec 13 copies), mais aussi ne les avait rassemblés et « baptisés » (*Les Contes de la mère poule*), et ne les avait défendus, accompagnés par des documents et des activités ludiques et pédagogiques auprès du très jeune public à qui elle les avait destinés.

Les Contes de la mère poule est sorti en octobre 2001, tandis que *Les étoiles filantes*, dernier en date des programmes distribués par le Préau, a été montré en salles à partir d'octobre 2002. A l'origine, récente, de la société, trois programmes d'animation spécialement conçus pour les jeunes enfants ont tout d'abord été soigneusement préparés. C'était en automne 2000 : *Coucou l'ourson*, un programme pour les enfants à partir de 2 ans (40 minutes au total en quatre courts métrages), *Le petit manchot* (même durée et même public mais en six films dont certains très courts), et *Bonne journée, monsieur M.* (six films pour 56 minutes au total, destinés aux plus grands à partir de cinq ou six ans).

Nous avons voulu, pour une fois, donner la parole à ces nécessaires intermédiaires qui réalisent parfois, comme c'est ici le cas, dans le cadre de leur profession, une véritable mission d'information et d'éducation auprès des enfants, des enseignants et des différents montreurs de films.

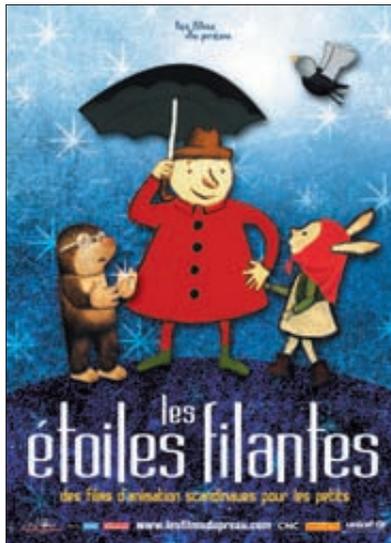
Avez-vous créé votre société de distribution dans le but de montrer des films d'animation, ou des courts métrages ?

Non, nous voulions travailler le créneau relativement délaissé des films pour enfants, particulièrement des tout petits, à partir de deux ans. C'était notre idée de départ, et nous nous sommes aperçues qu'il existait peu de films en prise de vues directes pensés pour des petits enfants, qu'il s'agissait surtout d'animation. Nous ne voulons pas montrer obligatoirement des courts métrages, mais c'est un format répandu en anima-

tion et cela permet de composer des programmes riches et d'une longueur acceptable pour les petits.

Comment en êtes-vous arrivées au choix de ces trois films iraniens pour les tout petits ?

Nous sommes d'abord tombées sous le charme de *Shangoul et Mangoul*, qui nous plaisait à toutes les deux. Nous sommes associées pleinement et il faut que les films et tout le reste nous plaisent à toutes les deux pour opérer un choix. Nous avons donc visionné une soixantaine de films issus de la même produc-



En haut : affiche du film *Les Etoiles filantes*.
ci-contre : ciel étoilé dans *Shangoul et Mangoul* (*Les Contes de la mère poule*)





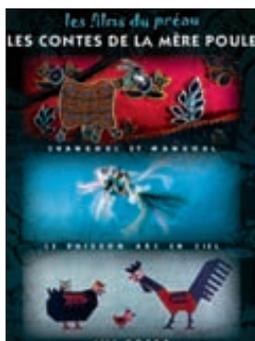
tion Kanun, jusqu'à se décider pour les deux autres films, que nous avons ressentis proches du premier, pour des raisons formulées ou non, mais en tous cas jusqu'à ce que cela prenne un caractère d'évidence. Même chose pour le titre du programme : pour cela il nous faut beaucoup de temps ; nous réfléchissons chacune de notre côté, puis nous mettons en commun, nous discutons, nous recommandons, etc. Pour un programme précédent, nous avons choisi le titre d'un des films du programme : *Le Petit Manchot*, pour désigner tous les autres, comme on le fait pour un recueil de nouvelles, mais ce n'est pas forcément une bonne idée, et pour les films iraniens, nous avons voulu un nouveau titre. Il fallait à la fois cette idée de « conte » pour désigner l'aspect simple et artisanal du travail, l'aspect ancien

sans nostalgie, et l'idée de la maternité, qui a abouti à la « mère poule », car les trois films sont fondés sur les angoisses maternelles et des histoires de petits qui ne cessent de vouloir aller se promener et faire des bêtises. En plus de la maternité, l'expression contient aussi le point de vue des petits qui essaient de s'évader d'une espèce de carcan, s'évader du nid, plus ou moins dans chacun des trois films. Quant à la ressemblance avec les *Contes de ma mère l'oye*, ce n'était pas volontaire, nous y avons plutôt repensé dans un second temps.

Vos documents publicitaires ou d'accompagnement des films sont toujours de véritables travaux d'orfèvres. Je suppose que vous êtes très attentives sur ce point.

Nous travaillons toujours avec les mêmes graphistes (la société « Fall »), et il est fondamental qu'on retrouve toujours une unité dans nos productions, qu'on reconnaisse une sorte de ligne graphique. Nous tenons à faire réaliser de beaux objets, du livret pédagogique aux cadeaux enfants. Les affiches aussi sont très importantes. Pour *Les Contes de la mère poule*, nous avons choisi parmi une douzaine de propositions, et nous sommes sûres d'avoir conservé la plus belle. En apparence simple, elle représente en fait beaucoup de travail pour que l'on ressente la particularité de l'animation « en épaisseur » de *Shangoul et Mangoul* : si l'on avait repris une image simplement tirée du film, on n'aurait pas du tout ce résultat. Nasrine,

Projets d'affiches



la correspondante pour l'Europe de Kanun, nous a procuré l'original en laine des petits de la chèvre, et en en scannant un et en utilisant la photographie de l'autre, avec les fonds retravaillés, on aboutit à cette magnifique affiche, tellement évidente qu'elle paraît toute simple. Dans un tout autre genre, l'affiche des *étoiles filantes* reprend, au contraire, les personnages des différents films du programme tout en les rassemblant dans une sorte de fiction nouvelle, sous les étoiles.

Mais l'unité est aussi dans l'ensemble des documents que nous proposons aux exploitants de salle afin d'accompagner le film : pour *Les Contes de la mère poule*, il s'agit, outre les traditionnelles affiches, affichettes et jeux de photos, d'un guide pédagogique correspondant à la compréhension et l'exploitation de chacun des trois films et à des éléments de découverte sur l'Iran (tapis, cuisine, musique, écriture, langue), et du cadeau enfant, qui correspond, en l'occurrence, à des vignettes en couleurs représentant les animaux des trois films à découper et à remettre ensuite par paires, comme dans le jeu de mémoire où l'on doit retourner des cartes.

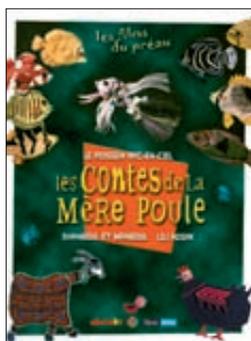
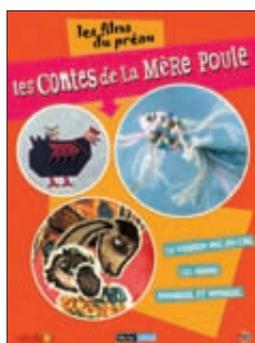
Le cadeau enfant, très important pour nous, notamment pour le travail avec les petits, est fondé sur l'idée que chaque enfant spectateur repart de la séance avec quelque chose de visuel qui l'aide à se souvenir de ce qu'il a vu.

Sur la découverte de l'Iran, vous avez même été plus loin je crois, en organisant des goûters.

Oui, nous avons beaucoup donné ... en faisant venir des gâteaux d'Iran, par l'intermédiaire d'un traiteur parisien, puis en les apportant nous-mêmes dans les salles de cinéma (il y a toujours une salle attenante à la projection ou bien un hall accueillant) en décorant le lieu à l'iranienne. Il y avait donc des gâteaux à la confiture de griotte et du sirop de griotte, ce qui est typiquement iranien, des petits tapis et les fameuses broderies « *pateh-duzi* » (l'un des *pateh* que nous nous sommes procurés est vraiment tout à fait identique au fond de l'image qui ouvre *Shangoul et Mangoul*), des posters informatifs sur l'Iran que Nasrine nous avait procurés, etc. Nous n'avons pu le faire qu'en région parisienne, et nous ne le faisons plus, mais cela nous a permis de mieux connaître les exploitants, qui étaient heureux de proposer une animation spéciale pour la séance. C'était bien de voir à la fois les enfants, les parents, les exploitants : cela nous a un peu usées, mais c'était vraiment bien.

Pour les usagers de l'internet, nous conseillons vivement la visite du très beau site : www.lesfilmsdupreau.com qui contient notamment une très bonne présentation du cinéma d'animation en 14 leçons.

Propos recueillis par Hervé Joubert-Laurencin



affiche définitive







Le Tissage du féminin

par Hervé Joubert-Laurencin

« Les femmes et les jeunes filles travaillent à l'aiguille, brodent la soie et l'or. Elles reproduisent une grande variété de couleurs et de motifs, des oiseaux, des animaux ainsi que beaucoup d'autres ornements exécutés avec beaucoup de goût. Ces broderies servent de rideaux, de couvre-lits ou de coussins dans les familles riches. Ces ouvrages, confectionnés avec tant de goût et d'habileté ne peuvent que susciter notre admiration. »

Marco Polo (1270), *Le Livre des Merveilles*

« Dans les cadences de la musique du tissage est caché un secret. Si je le révélais, il bouleverserait le monde. »

Rumi (: Mevlânâ Djelâl-eddîn-i-Roûmî, poète mystique et derviche tourneur, 1207-1273)

« Pour mieux le dépeindre, j'ai mis d'aplomb ce Tapis tendu comme une peinture. »

Victor Segalen, *Peintures* (1916)

Devant une séance de cinéma dont on a constaté, par l'expérience, qu'elle convient pleinement aux petits « de maternelle », et à laquelle on a pris un plaisir extrême en tant qu'adulte, on se demande d'abord ce qui bâtit son unité. Constituée de trois films courts sans aucune parole ni aucun corps photographié à quoi se raccrocher par identification banale, et même totalement dépourvue de représentation humaine, on se demande ensuite d'où vient ce sentiment de fusion spectatorielle qu'elle engendre.

L'absence de tout appel aux réflexes standardisés du commerce dominant contemporain de l'animation « pour enfants » (chanson-rengaines, héros identificatoires codés et dessin animé sur cellulose) n'y est certainement pas pour rien : paradoxalement, l'exotisme de la culture orientale tempéré par l'usage de modèles fabuleux partagés avec l'Occident et la diversité technique des trois œuvres les rassemblent avec force dans un

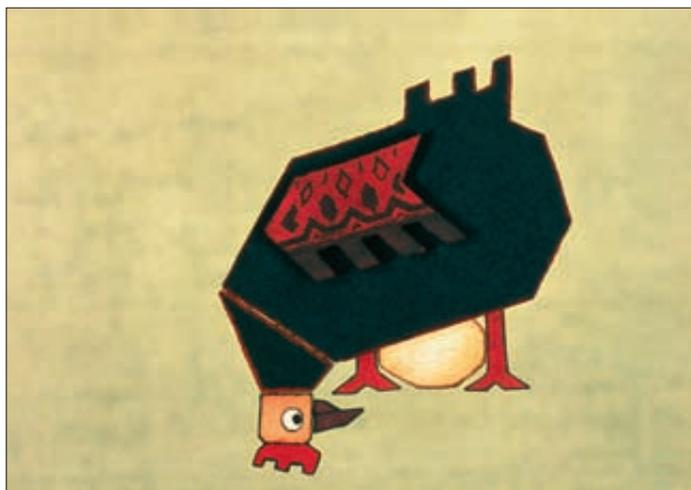
ailleurs de la représentation dominante que les tout petits acceptent sans effort. Cette originalité radicale n'explique pas tout, mais elle indique cependant une qualité spécifique : le « cinéma d'animation » lui-même, lorsqu'il s'est imposé en son nom propre, sous ce vocable et non plus sous les titres partiels et restrictifs de « films à trucs », « dessin animé » ou « films pour enfants », c'est-à-dire seulement vers le milieu des années 1950, s'est fait connaître par la diversité artisanale de ses techniques et par son opposition, théorique et provisoire mais au fond idéologique, avec la forme dominante du « cartoon » (le dessin animé traditionnel, « sur cellulose »). La fameuse exclamation de Montesquieu : « Comment peut-on être Persan ? », qui résume définitivement, dans la culture française, la curiosité pour le nouveau et l'exotique, décrit aussi parfaitement le moment inaugural de la modernité, méconnue en tant que telle, du cinéma d'animation. Le film d'animation « persan », hétéroclite en trois parties que constitue l'ensemble baptisé *Les Contes de la mère poule* rejoue ainsi, par sa simplicité artisanale et son hétérogénéité mêmes, la naissance de son art (qui est aussi de toutes les manières imaginables, l'art de la naissance – mais n'anticipons pas.) Voilà ce qui rend importante la question de l'unité profonde du rassemblement des trois films du programme.

Ceux-ci peuvent être rapprochés selon au moins trois grandes modalités : l'Iran, le Tissu et la Mère (ou : le Féminin).

Autrement dit, trois formes d'ouverture au monde justifient leur rassemblement : premièrement la découverte de la culture persane (iranienne précisément, orientale au sens large) à travers l'art de l'ornementation perceptible dans les matériaux de *Shangoul et Mangoul*, les motifs de *Lili Hosak* et de *Shangoul*, et le symbolisme des fables dans les trois films ; deuxièmement la découverte du cinéma d'animation sur son versant tactile, très proche des activités manuelles des petits, à travers la manipulation (*Shangoul*, *Le poisson arc-en-ciel*) ou la figuration (*Lili Hosak*) du tissu ; enfin la sym-

bolisation du détachement d'avec la mère, à travers les histoires universelles de la fusion maternelle (« mère poule ») opposée aux dangers de l'immense vie extérieure (« contes »). Selon le principe même de la tapisserie : entrelacement de fils épars qui se tressent pour former des figures cohérentes et difficiles à démêler une fois assemblées, les trois films sont intimement tissés et il faut choisir de tirer un seul fil si on veut voir les autres : choisissons le féminin.

Première constatation : par un hasard objectif, le seul créateur que l'on retrouve au générique des trois œuvres est une femme : Farkhondeh Torabi. Torabi constitue donc le fil rouge du programme (sa « mère poule », sa « tisseuse »...), puisqu'elle signe l'animation et l'image de *Lili Hosak* en 1992, la réalisation totale (scénario, mise en scène, animation et image) du *Poisson arc-en-ciel* en 1998, et la co-réalisation (ainsi que le scénario, le graphisme et l'animation) de *Shangoul et Mangoul* en 2000. Notons que rétablir ainsi l'ordre chronologique des dates de réalisation, c'est prendre le programme à rebours de son ordre de diffusion (cependant justifié), mais aussi établir une progression qualitative évidente, tant *Shangoul et Mangoul* apparaît supérieur aux deux autres en réalisant admirablement ce qu'ils recherchaient chacun sur un plan différent. Première confirmation : il n'est pas forcément anecdotique que la société de distribution française « Les films du préau » [voir pages 5-7] soit

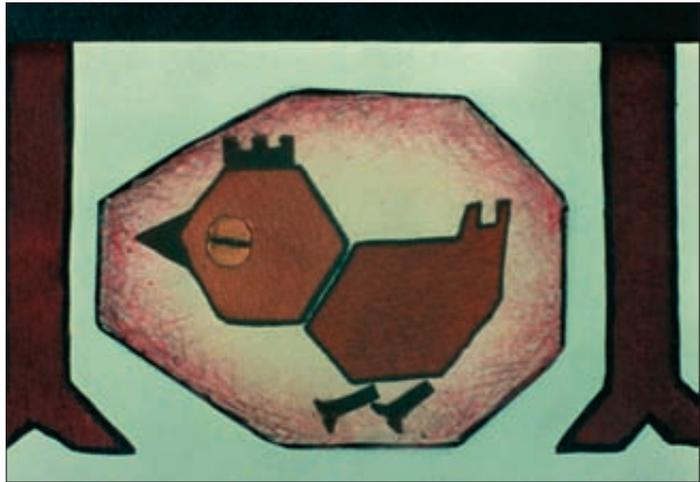


également « le bébé » de deux jeunes femmes, qui ont monté ce programme de toutes pièces en fonction du créneau généralement délaissé des tout-petits de l'âge de la « maternelle », et qui ont donné son nom de *Contes de la mère poule* au rassemblement, choisi par elles parmi plusieurs centaines de films, par imitation ironique des *Contes de ma mère l'oye* (nom du recueil de Charles Perrault, qui contient, par exemple, *Le Petit Chaperon rouge*).

Si la figure maternelle est formellement absente du *Poisson arc-en-ciel* à la différence des deux autres, les trois scénarios se rejoignent sur les dangers encourus par les enfants au moment fatidique de la séparation maternelle : noyade pour le poussin, impuissance devant le prédateur naturel pour les petits poissons pourchassés par de plus gros, les chevreaux attaqués par le loup et les œufs de corbeau convoités par le serpent.

La figure principale qui émerge est celle de la chèvre, avec la courageuse mère des trois cabris de *Shangoul* et la chèvre salvatrice de *Lili* dont tout le corps se met à rayonner lorsqu'elle entend les pleurs d'une autre mère (la poule, qui vient de laisser tomber une larme de même couleur), puis à diffuser l'amour par l'entremise de la clochette qu'elle porte autour du cou, clochette que l'on retrouve dans la palmette de ralliement de la maman de *Shangoul*. La chèvre est traditionnellement en Iran le symbole de la maternité, comme le poisson est celui de la vie (voir les trois premiers sauveurs du poussin de *Lili*), et même de la nouvelle naissance puisque le poisson est omniprésent aux fêtes du nouvel an iranien du 21 mars.

Du point de vue dramatique, l'accent est mis sur la douleur de la mère qui sent ou voit ses petits en danger, qu'elle soit impuissante (la poule) ou au contraire très active (les deux chèvres), si bien que l'on peut imaginer les mésaventures du



poisson arc-en-ciel et de ses amis comme vues par les yeux d'une mère inquiète, comme la projection des peurs maternelles.

En dehors du niveau narratif, les broderies dont la tradition est reprise dans la confection de l'univers de *Shangoul* sont, dans la région de Kirman, l'affaire des femmes (il s'agit, non de tapis comme on peut le croire, mais de « *pateh-duzi* », des petites nappes : voir *Promenades pédagogiques*). Deux titres sur trois sont par ailleurs traditionnels et renvoient à des contes

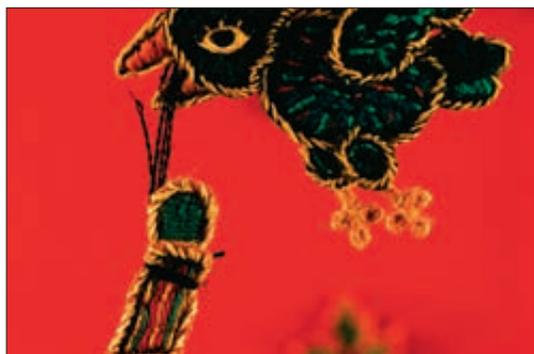
bien connus en Iran, en même temps qu'aux deux rôles nécessaires, celui de la mère qui raconte des histoires et celui des enfants qui font les fous : d'une part, *Lili Hosak*, outre que « Hosak » désigne le petit bassin souvent présent dans les maisons orientales, et « Lili » la petite souris qui, généralement y tombe (remplacée, ici, par le poussin), renvoie aussi à une minicomptine que l'on prononce en racontant l'histoire et en tenant ses deux mains ouvertes, doigts écartés en faisant frétiler deux

doigts vers le bas (« Lililililili – Ho-sak ! »), d'autre part « Shangoul » et « Mangoul » sont deux mots quasi synonymes qui désignent le foufou, celui qui n'en fait qu'à sa tête et ne comprend pas le danger.

Ainsi la thématique maternelle (niveau du contenu narratif) rejoint la manière « maternelle » de raconter des histoires aux petits enfants (niveau du mode de narration) et la technique d'animation consistant à broder de la laine, du tissu, ou à manipuler des petits éléments (niveau pragmatique de l'énonciation).



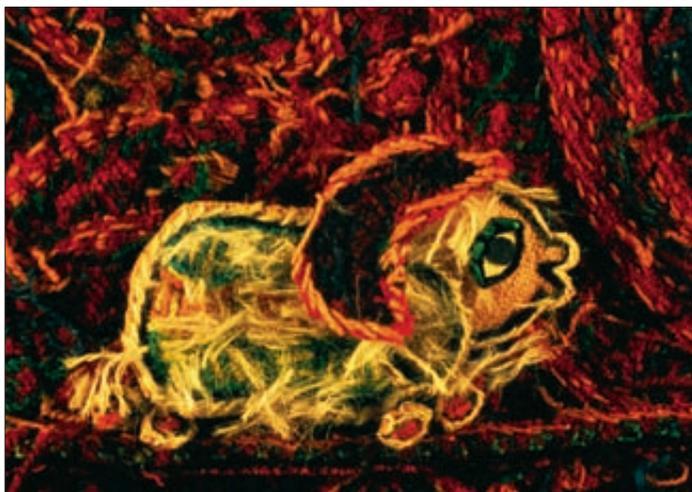
Un motif récurrent traverse par exemple tous les niveaux d'expression : le fil, en même temps signifiant et signifié. Si l'on admet que le scénario principal, décliné au long des trois films, est celui du détachement de la mère, c'est-à-dire du corps maternel, alors le motif du fil commence avec la rupture du cordon ombilical. Ce moment est à la fois figuré et métamorphosé dans l'épisode de *Shangoul* lorsqu'on voit la maman corbeau délivrer la chèvre du piège auquel elle s'est fait prendre en coupant le lien qui la tenait suspendue par une patte. Par inversion de l'ordre du gag, c'est le corps de la mère qui est ainsi séparé, « délivré » : sa patte verte (verte de marcher dans l'herbe des prés), qui avait fait l'objet d'une imitation par le loup, est libérée. Bien entendu, le loup, lorsqu'il a été contraint d'imiter la mère, a trempé sa patte noire dans un bain de couleurs, c'est-à-dire chez un tisserand. L'inversion continue, suivant en cela nombre de contes traditionnels, avec la conclusion qui voit l'éventration du loup, c'est-à-dire du mâle, réalisé par la mère devenue accoucheuse et faisant de ses propres enfants des nouveaux-nés¹. Au même moment, les œufs de corbeau dérobés éclosent et mettent en fuite le

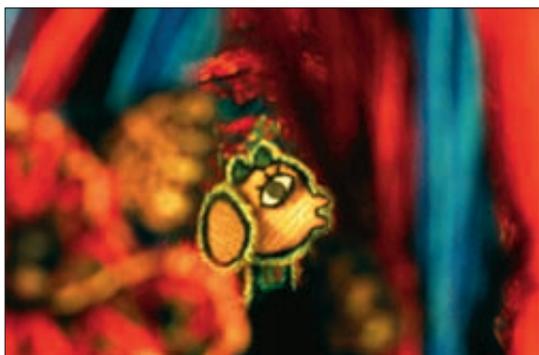


serpent prédateur, comme si les enfants, à la fin du récit, après les épreuves qu'ils ont vécues, n'étaient plus les victimes impuissantes, avaient grandi et pouvaient se passer de la protection maternelle. Déjà dans le prélude à l'attaque de la maison par le loup : l'épisode du petit cabri tombé en arrière à cause de la tortue, la mère le sauvait « au lasso », autrement dit avec un fil de laine. Le plus remarquable étant en effet que l'univers entier de *Shangoul* est fait de fils noués bien reconnaissables par le spectateur. Toute la poésie de l'animation du *Poisson arc-en-ciel* repose justement sur la perception concomitante du tissu en tant que tissu et en tant que personnage, poésie reprise par *Shangoul*, mais avec plus de force car rattachée à ce que recherchait par ailleurs *Lili* dans l'ordre de la seule représentation

(faire croire, avec des papiers découpés, qu'on entre dans un tapis et qu'on y donne vie à ses figures immobiles). Il est logique que l'accessoire providentiel (le fil comme signifié) soit aussi la matière première de la fabrication d'un tapis ou d'une broderie (le fil comme signifiant), puisque tout se déroule dans un univers de tissu. Du reste, on voit distinctement, juste après l'épisode, les fils de la broderie former le décor de la maison-

1. *Shangoul et Mangoul*, conte traditionnel iranien se rapproche de la série : *Le loup et les chevreaux* d'Esopé, repris par La Fontaine avec *Le loup, la chèvre et les chevreaux* (IV, 15), qui connaît une version populaire sous le titre : *Le loup et les sept biquets*, et une version par les frères Grimm intitulée : *Le loup et les sept chevreaux*. L'ouverture du ventre du loup pour en extraire des enfants ingurgités est par ailleurs un classique du conte.





refuge. On peut alors rappeler que des grands mythes lient la fabrication de la tapisserie à la menée du Récit : Pénélope dans la tradition occidentale, Schéhérazade dans la tradition orientale. À chaque fois, mais c'est plus prégnant dans les *Mille et Une Nuits*, l'avancée parallèle du tissage et des récits est directement liée à l'angoisse de mort, au choix brûlant de la vie ou de la mort, comme dans les *Contes de la mère poule* quand, à chaque instant, les enfants échappent à la mort, mais sans la dimension érotique du contrat qui lie le roi Sharyar à Shéhérazade, ou Pénélope à Ulysse et aux prétendants, comme un pacte similaire lie le lecteur adulte au récit excitant du conte.

L'unité se réalise encore à d'autres niveaux de lecture si l'on prend en compte les figures de l'avancée dans la profondeur, de la vie cachée, de la lumière, des cycles naturels et de la symbolique de la palmette.

Par deux fois, au début et à la fin de *Shangoul* et de *Lili*, on



assiste à la fiction d'une entrée dans l'image, d'une avancée dans le tapis, ou dans le tissu. C'est comme si une vie inconnue se tenait tapie dans l'entrelacement des figures ; le cinéma d'animation se donne alors comme opérateur et révélateur magique de cette vie cachée. Avancer dans la profondeur est un fantasme de toute-puissance, porté par exemple par l'un des courts métrages Disney des années 1930 ayant reçu un Oscar : *The Old Mill*. Ce film, par ailleurs assez banal et vain, était une démonstration technique de la nouvelle technique de la multiplane, permettant d'étagier matériellement des plans dans la profondeur. Le résultat est qu'une caméra imaginaire semble effectuer un travelling avant, traverser des herbes et des arbustes, pénétrer dans un décor. On retrouve, en plus mesuré, un tel effet de relief en trompe-l'œil dans le premier plan de *Shangoul*, et l'idée de l'avancée, sans l'étagement des plans en profondeur, dans *Lili*.

L'idée d'une vie vacillante et naissante suit immédiatement, dans *Shangoul*, cette avancée dans la profondeur : un personnage se montre et porte la lumière. Ce feu qui vacille et illumine à la fois participe du mythe de l'animation. Le personnage, nous l'apprenons vite, est une mère, celle qui porte, qui enfante et protège : celle qui donne la vie. La lumière concentrée vient éclairer pour nous un mystère. Nous assistons à une naissance. Il sera question peu après d'œufs et de nids, des petits qui pourraient disparaître. On pense aux tableaux de Georges de La Tour, précisément *Le Nouveau-né* (voir *Image-ricochet*), où se construit, par la lumière, le mystère de l'enfantement, qui est aussi celui de la création. La flamme de la lampe portée par la mère est une palmette (voir *Promenades*

pédagogiques), signe de vie, issu du palmier nourricier, mais surtout élément décoratif principal, et surtout principal, de l'univers de patch-duzi (voir *les Promenades pédagogiques*) de *Shangoul*, comme l'arbre de vie est celui de *Lili*.

Lorsque le Soleil décrit une courbe du sol au ciel, puis réveille le Nuage qui envoie des gouttes d'eau nourrissantes sur les plantes, son voyage évoque le cycle naturel de l'eau. Soleil et Nuage sont des êtres animés et se révèlent des témoins et des alliés dans la suite du récit : ils mettent, à eux deux, le loup en fuite. On retrouve alors les personnifications du cycle naturel du début du film, et c'est le retour du même qui rassure : leur retour dans le film, la répétition de leur association est en soi un cycle rassurant, comme est rassurant le retour de la mère et son attachement aux cycles biologiques. Le rayonnement solaire, qui est aussi un mode de communication pour l'astre, ainsi que l'eau vitale sont tous deux représentés par des morceaux de tissu, tantôt de simples fils blancs et tantôt des palmettes. Palmette aussi le signe de reconnaissance maternel qui pend au cou de la chèvre et que devra imiter le loup. Palmette idéale, enfin, chaque partie du corps de la mère, qui coulisse avec les autres lorsque le personnage doit se déplacer. Si bien que l'étagement des plans en profondeur, qui fait la particularité de *Shangoul*, s'associe à l'idée d'intégrité du corps maternel (voir *Analyse de séquence*). *Shangoul* est plus original que les deux autres films en ce que sa relation à la matérialité du tissu ne passe plus par la représentation, mais par l'utilisation directe du matériau. La narration utilise les codes du papier découpé, à l'œuvre dans les deux autres films : importance des allers et retours, figuration par le profil, rapidité des retournements, animation saccadée, tous codes déjà présents dans les traditions séculaires des théâtres de silhouette et de marionnettes, notamment dans la tradition turque du Karagoz, etc. L'esthétique du film est fondée, comme pour *Le Poisson Arc-en-ciel*, sur l'effet tactile du matériau constituant les figures, et la perception de leur épaisseur qui les distinguent du fond sur lequel elles se meuvent. Mais *Shangoul* possède un attrait supplémentaire – attrait qu'il partage avec tous les films qui, dans l'histoire de l'animation, furent des réinventions techniques –, qui est la fusion de tous ses niveaux de représentation. L'utilisation directe d'éléments brodés coïncide avec le travail (même ponctuel à l'intérieur du

film, même limité à quelques passages) sur la figuration de la profondeur (du mouvement dans la profondeur, c'est-à-dire, plus exactement, d'un travail sur l'épaisseur de l'image), et avec la fable initiale de l'entrée dans l'univers-tissu. Même le sous-scénario, en plusieurs épisodes, du serpent qui vole les œufs de la maman corbeau dans son nid et redouble le scénario principal, celui des chevreaux mis en danger par le loup, crée, au niveau de la narration, l'équivalent des plans étagés en profondeur dont nous jouissons sur le plan de la figuration, car l'histoire au second plan rejoue par avance ou avec un léger décalage l'histoire de premier plan.

Alors l'intégrité du corps maternel s'identifie à l'intégrité de l'univers tout entier, à la cohérence du récit, à la symbolique des motifs, à la réussite technique de l'animation et à sa promotion mythologique traditionnelle en « don de la vie » ou, selon une version moins naïvement théologique, en lieu privilégié d'observation de la « naissance du mouvement ». Là se niche un mythe plus « féminin » de l'animateur que la classique figure « masculine » du démiurge : l'animateur en « sage-femme », qui capte l'étincelle de vie et participe, en l'accompagnant, à la « reproduction » du vivant, face à face avec « l'origine du monde ». Voilà ce que, dans sa perfection, *Shangoul* et *Mangoul* permet de saisir dans les autres films, et dans la technique d'éléments découpés en général, à laquelle répondent les trois épisodes des *Contes de la mère poule*. Lorsque le tissu se démaille, c'est le monde qui se défait², mais combiner à cette débâcle la vieille fable de la séparation (départ de la mère, attaque du prédateur), c'est laisser naître l'espoir dans l'esprit de l'enfant spectateur – ou de l'éducateur spectateur –, en dépit d'un apparent retour dans le giron maternel lors d'un happy end fort éloigné d'un retour au même (comparer le tapis au début et à la fin de *Lili Hosak* : ce n'est plus le même), qu'une recomposition des éléments épars est possible : qu'il est possible de grandir en quittant sa maman, en coupant le fil qui pourtant vous a tissé.

2. Voir, par exemple, deux autres films d'animation : *Les enfants de laine*, de Ernest et Gisèle Anserme, Suisse, 1984, ou *Fioritures*, de Garri Bardine, URSS, 1987 (cf. *Le Cahier de notes sur... six films courts de Garri Bardine*, par Pascal Vimenet.)



1. Shangoul et Mangoul



2. Shangoul et Mangoul



3. Shangoul et Mangoul



3. Shangoul et Mangoul



4. Shangoul et Mangoul



5. Shangoul et Mangoul

Déroutant

Shangoul et Mangoul (Shangoul-O-Mangoul, 17 minutes)

1. [1'30] Prologue. Une pièce de tissu, plein cadre. Nos yeux occidentaux voient un tapis persan, mais il s'agit d'une broderie traditionnelle de la région de Kirman, appelée « pateh-duzi ». Le point de vue avance frontalement. En s'approchant des figures géométriques, des lignes reconnaissables se précisent : bientôt une maison, sa porte, une lueur : un seuil. Maman chèvre dépose une lampe et sa flamme vacillante en forme de palmette (motif traditionnel des tapis persans : voir *Promenades pédagogiques*) sur le pas de sa porte et lève les yeux vers le ciel. Des étoiles blanches tremblent dans le ciel noir : les mots du titre apparaissent en persan, et en laine brodée. Elle sourit et revient à l'intérieur lécher tour à tour le visage de ses trois chevreaux, en commençant par le plus petit.

2. [2'00] La famille se réveille. Un tendre Soleil anthropomorphe se lève doucement pour éclairer la maison des chèvres. Ses rayons, comme des petits doigts, réveillent le Nuage qui, à son tour, envoie ses petits doigts de rosée sur les plantes. Un étang borde le logis. Les deux plus grands chevreux jouent déjà dans son eau quand la mère réveille le plus petit en lui chatouillant le dos. Elle l'amène sur sa croupe jusqu'à la mare et l'y fait glisser. Au sortir du bain, un Vent personnifié (sorte de cerf-volant décoré de franges de tapis) emporte le petit cabri pour le sécher en le faisant tourner autour du Soleil.

3. [4'00] La promenade et l'attaque du loup. La famille se promène en file indienne. La mère, une palmette-clochette verte autour du cou en signe de ralliement, ouvre la route. Au premier plan commence, en parallèle, l'histoire du serpent qui vole les œufs de maman corbeau. Le plus petit des cabris abandonne la procession pour suivre un papillon. La tête intéressée du loup surgit alors dans la lumière. Surpris par le corps à ressort de la tortue, le petit recule et tombe dans un fossé. Le loup s'apprête à le manger lorsque maman chèvre, alertée par un cri, sauve *in extremis* son petit au lasso.

4. [1'00] Assiégés par le loup. Le petit sur le dos de la mère, la famille s'enfuit et vient se réfugier dans sa maison. Cric, crac ! tout est fermé. Le loup ne peut plus que se cogner aux murs de tissu. Il fait trembler la maison brodée, saute sur le toit, mais le Soleil le brûle d'un rayon salvateur, tandis que le Nuage, pompier providentiel, éteint le feu qui avait pris sur le toit. La famille respire.

5. [5'00] Seuls face au loup. Hurllements du loup pendant la nuit. Au petit matin, la mère ravitaille les petits en eau, puis les laisse enfermés pendant qu'elle va chercher la subsistance. Elle croise le loup sans le voir. Arrivé près de la maison, celui-ci se lèche les babines, observe les petits, et gratte à la porte : les grands empêchent le plus jeune d'ouvrir. Du côté des oiseaux, le serpent vole deux nouveaux œufs sur les trois qui res-

taient, tandis que le loup dérange maman corbeau occupée à rechercher des matériaux, en lui volant une feuille-palmette. Deuxième tentative : le loup fait tinter la feuille-clochette. Les cabris ouvrent la porte, mais reconnaissent sa grosse patte et la referment brutalement. Le Soleil, qui a tout vu, envoie le Vent prévenir maman chèvre. Le loup arrive chez les teinturiers et trempe sa patte dans un bain de couleur verte. Le vent approche de la maman chèvre. Troisième tentative : le loup bêle et les petits demandent à voir une patte. La mère, alertée, revient au plus vite, mais se fait prendre, par une patte arrière, à un piège d'humains. Le loup montre sa patte verte (verte comme celle des chèvres, qui marchent sur l'herbe des prés), on lui ouvre la porte, il entre ... Maman corbeau coupe le lien auquel pend maman chèvre, qui reprend sa course ... et trouve la maison vide et saccagée. Seul le plus petit a pu se cacher.

6. [3'30] Les mères victorieuses. A l'intérieur du ventre gonflé du loup s'agitent les deux chevreaux. La mère traque le prédateur jusque dans sa tanière, l'accule à la bagarre et l'affronte non sans avoir affûté ses cornes (tandis qu'il aiguise ses crocs avec un fil) : après un bref tournoi, elle l'éventre et ses enfants sortent vivants du loup vaincu. Les trois œufs de corbeau volés par le serpent deviennent des oisillons qui mettent le reptile en fuite et appellent leur mère. Celle-ci s'empare de la sale bête et l'envoie disputer au loup la pauvre pitance qui lui reste.

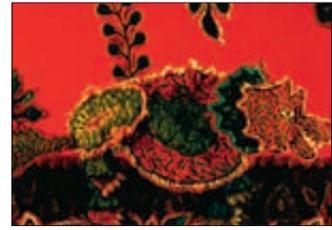
Les trois cabris jouent dans l'étang. Leur mère, apaisée, retourne dans son logis. Etang et maison sont à nouveau vides et immobiles. Le point de vue reculant, nous retrouvons l'apaisante et initiale géométrie du patach-duzi, tissage féminin.

Le poisson Arc-en-ciel (Mahi-e Ranguin-Kaman, 12 minutes)

1. [2'] Constitution d'un groupe. Au fond de la mer, des enfants poissons (on entend distinctement, tout au long de l'aventure, leurs rires et chuchotements de petits) s'amuse avec leur amie l'étoile brillante. Bientôt le groupe s'élargit au fil des figures formées ensemble, cercle, file indienne ou boucle : ils sont quatre, puis cinq, six, sept, enfin le groupe est au complet à huit, sans compter l'étoile. Lorsque l'un des huit va boudier, l'étoile le ramène dans le groupe, et quand on les voit tous de profil, ils ne font plus qu'un.

2. [1'20] Apparition d'Arc-en-ciel. Au son d'une musique plus mélodieuse et mystérieuse que celle qui précédait (un tintement métallique délicat), apparaît Arc-en-ciel, un poisson brillant de tous ses feux, dont les écailles sont des pastilles de toutes les couleurs et les nageoires des fils dorés. Tous l'admirent. Le groupe constitué l'encercle, un des poissons le caresse, mais il dédaigne les autres et reprend sa route, épiant tout de même les jeux du groupe d'un peu plus loin.

3. [2'20] Une attaque extérieure pendant la partie de cache-cache. Le groupe joue à cache-cache, tandis qu'apparaît en silhouette un prédateur noir. Tous les joueurs trou-



6. Shangoul et Mangoul



6. Shangoul et Mangoul



6. Shangoul et Mangoul



1. Le Poisson Arc-en-ciel



2. Le Poisson Arc-en-ciel



2. Le Poisson Arc-en-ciel



3. Le Poisson Arc-en-ciel



4. Le Poisson Arc-en-ciel



5. Le Poisson Arc-en-ciel



5. Le Poisson Arc-en-ciel



1. Lili Hosak



2. Lili Hosak

vent une cachette dans le décor sous-marin, deux petits entrent sans le savoir dans le repaire du prédateur, qui les poursuit bientôt dangereusement. Alerte ! Le second est pris au piège : son ami vient le tirer des dents du méchant ; l'étoile avertit les autres un à un, et tous viennent se joindre à la tâche. Seul Arc-en-ciel est lâchement resté caché. Sauvé ! On se cache du méchant, et l'étoile recoud la nageoire caudale déchirée du petit jaune. Celui-ci montre crânement sa blessure à Arc-en-ciel, que le groupe décide d'abandonner à son égoïsme.

4. [3'20] Arc-en-ciel admiré, attaqué et sauvé. Un poisson du groupe, le petit vert, continue néanmoins à suivre Arc-en-ciel pour admirer sa beauté. Il n'est pas seul dans ce cas : deux petits noirs, une huître et un banc de quatorze marrons veloutés se retournent aussi sur son passage. Apparaissent aussi deux nouveaux méchants : la pieuvre à un œil et le mangeur à la bouche zippée. Paniqué, Arc-en-ciel se laisse choir au fond de la mer, mais s'enfuit au dernier moment. Il sort indemne de la seconde attaque des deux poursuivants ridicules, mais une algue bleue l'agrippe au passage et le retient prisonnier. Alerté par le petit vert, le groupe des huit vient à la rescousse et, l'union faisant de nouveau la force, tirent Arc-en-ciel de ce mauvais pas, tandis que deux très gros poissons, grands frères ou parents, refroidissent toute velléité de poursuite chez les deux méchants.

5. [3'] Un groupe éclatant. Le cercle s'est reformé autour d'Arc-en-ciel, qui brise à nouveau le cercle, par gêne ou timidité. Petit vert reformule une ancienne demande muette, cette fois-ci exaucée : pour le remercier de l'avoir sauvé, Arc-en-ciel lui offre l'une de ses pastilles brillantes. Il fait de même avec un autre poisson du groupe, puis se met à tourbillonner en se dépouillant de tous ses brillants, qui égayent le corps des autres et le décor environnant. A la fin, il ne lui reste qu'une pastille sur le corps, à égalité avec tous les autres. Il devient alors le neuvième poisson du groupe, et prend la place centrale dans le banc qui se déplace.

Reste une scintillation qui, au son d'un discret chant de grillons, fait songer à la nuit étoilée ... sur laquelle s'inscrit le générique de fin.

Lili Hosak (Lili Hosak, 15 minutes)

1. [2] L'attente de l'enfant. Un tapis de Ghom, fait de motifs animaliers, plein cadre. Le point de vue s'en rapproche et, en se décentrant vers la droite, recadre une poule et un coq. La scène s'anime : le coq fait les cent pas, tandis que la mère poule couve. Dans un geste digne d'un cartoon, le coq soulève la poule pour voir où en est l'œuf. Enfin, il bouge, saute tout seul, se casse, et laisse sortir un poussin aussi géométrique que ses parents.

2. [2'] La découverte de la vie, pleine de surprises et de dangers.

Joie des parents : les baisers dessinent dans l'air des petits cœurs qui se transforment en étoiles. Puis c'est un jour comme les autres : papa chante, maman picore, et le petit marche à la découverte du monde. Il suit un ver de terre qui, une fois réfugié dans son trou, se moque de lui en lui tirant la langue. Il suit un papillon, jusqu'à la découverte d'un étang. Il y boit en se penchant, y voit trois poissons, et finit par tomber à l'eau.

3. [5] Il faut sauver le petit poussin. Au premier cri, le cœur blanc de la mère se liquéfie littéralement. Le noyé envoie des cris de détresse sous forme d'idéogrammes le représentant en train de se noyer. Ceux-ci sont immédiatement reçus par la mère, qui se dédouble en courant éperdument. Impuissante au bord de l'étang, elle envoie les mêmes idéogrammes au coq, qui les comprend de suite et accourt. Mais ce ne sera pas le cas de tous les autres animaux de l'entourage, que nous savons habiter le monde-tapis aperçu à la première image. Le poussin coule (le coq doit ranimer sa femme, évanouie à cette vue), mais les trois poissons le remontent à la surface et le tiennent hors de l'eau. Depuis son arbre, le père envoie les messages dessinés du petit qui se noie, mais aucun animal n'y répond, ni la vache ni l'âne. Les poissons harassés lâchent le poussin, qui est de nouveau maintenu en vie par l'arrivée providentielle d'une fleur de lotus. Pourtant ni le chat ni le chien, qui ne pensent qu'à se poursuivre, ni le dindon, qui se pare des mots de détresse, ni la tortue, ni le corbeau dans son nid, qui admire les paroles comme ses propres œufs, ni les oiseaux en train de construire leur nid et le bâtissent à l'aide des paroles du coq, ni le perroquet qui ne sait que les renvoyer sans les entendre, ne comprennent l'urgence de la situation.

4. [3] Sauvé par la chèvre et tous les animaux.

Revenu désespéré au bord de l'étang, le coq retrouve sa femme, dont les pleurs se mettent à rayonner comme un arc-en-ciel. Une chèvre à clochette passe alors non loin de là, et entend le message répercuté par le stupide perroquet : elle les comprend immédiatement et accourt à l'étang. A la vue de l'enfant en détresse, son cœur de mère s'éclaire du rayonnement déjà vu, puis c'est tout son corps, enfin sa clochette qui s'illuminent également lorsqu'elle part amener les autres animaux. Cette fois-ci, tous entendent : le chat, le chien, le couple d'oiseaux dans le nid, le dindon, le papillon, la tortue, le ver de terre, l'âne, le corbeau et la vache, et tous accourent au bord de l'étang. La carapace de la tortue fait une coque, le ver de terre un mat, le papillon une voile, et la vache souffle sur l'embarcation composite qui va sauver l'enfant de la mère poule, par l'entremise des oiseaux qui le portent au bateau, et de l'âne qui souffle dans l'autre sens. Le poussin retrouve les bras de sa mère.

5. [2] Le retour du bonheur. Joyeuse cacophonie de l'ensemble des animaux. Chacun amène un cadeau à la famille du miraculé, et un tableau heureux se reforme comme au début de l'aventure. Il se fige bien vite, et l'on retrouve un tapis plein cadre, rempli de motifs animaliers semblables à ceux du début du film et diversement agencés, avant qu'il ne s'efface pour laisser place au générique de fin.



2. Lili Hosak



3. Lili Hosak



3. Lili Hosak



4. Lili Hosak



4. Lili Hosak



5. Lili Hosak

Analyse de séquence

Entrer dans l'épaisseur de l'image : circularité du monde et fusion maternelle dans *Shangoul et Mangoul*



Découpage des extraits analysés

I- Prologue, 9 plans (début du film)

0. Logo animé de Kanun : voir *Promenades pédagogiques*.

1. Titre en caractères persans en laine brodée.

2. Un pateh-duzi, tissu brodé, carré, tendu, plein cadre ; entours ronds et carrés, motifs de branches et palmettes ; zoom avant sur le rond central.

3. Fondu enchaîné : on devine une ligne de paysage, et un effet de relief avec deux plans étagés en profondeur ; le zoom continue.

4. Fondu enchaîné bref : le motif de la maison plus rapproché ; le zoom continue sur la maison.

5. Fenêtre du logis en plan rapproché, une lumière clignotante la dessine par inter-

mittences, une tête de chèvre s'y montre, regarde au dehors puis rentre ; une palmette constitue le fond de l'intérieur vu par la fenêtre ; la chèvre réapparaît, une lampe à la main, sa flamme est une palmette. La chèvre sort la tête et la tourne vers le haut.

6. Des étoiles blanches clignotent dans un ciel noir, puis le titre, toujours en fils de laine, apparaît en surimpression ; gloussamment rieur.

7. Retour sur la mère qui regarde le ciel avec satisfaction, puis vers l'intérieur de son logis.

8. Le plus petit chevreau dort encore, sa maman approche la lampe de son visage et le lui caresse avec le sien ; même geste pour le deuxième enfant, qui entrouvre les yeux ; idem pour le troisième.

9. Gros plan sur la flamme-palmette – Noir.

II- Première promenade et première apparition du serpent, 6 plans (début à 3 minutes 30)

1. "Plan rapproché poitrine" de la chèvre qui marche de profil ; une palmette verte bat à son cou.

2. Les quatre membres de la famille marchent de profil à la queue leu leu, en balançant doucement d'avant en arrière. Leurs pattes sont masquées par un premier plan d'herbes figurées par des palmettes, tandis que le fond boisé est constitué de palmettes plus grosses que leurs corps ; l'animation de la marche a lieu sur le deuxième plan intermédiaire ; chaque corps a ici deux pièces : cou et tête solidaires/reste du corps.

3. Arrivée de face sur une petite hauteur ; la mère d'abord, en au moins sept parties animées : tête, cou, palmette, devant du corps, arrière-train, deux pattes avant ; suivent les deux grands enfants ; la mère repart en arrière chercher le petit qui n'arrive pas.

4. Plan rapproché sur la mère portant le petit sur son dos.

5. Retour plan d'ensemble : elle descend la pente.

6. Vue de profil : le petit est encadré par les deux grands, les quatre marchent sur le fond, un arbre et sa branche au premier plan, flous. Changement de point : le fond devient flou tandis que le premier plan devient net : un serpent était enroulé à l'arbre, il se met en marche et semble emboîter le pas, quoique sur un autre plan, à la famille chèvre.

Suit l'approche du nid du corbeau et le vol du premier œuf.

III – La chèvre croise le loup sans le savoir, 3 plans (à 9 minutes)

1. "Plan rapproché poitrine" de la chèvre qui se met en marche.



I.0



I.7



II.3



I.2



I.8



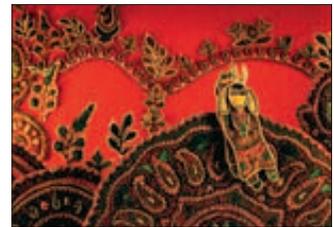
II.4



I.2



I.8



II.5



I.3



I.9



II.6



I.5



II.1



II.6



I.6



II.2



III.1



III. 2



III. 2



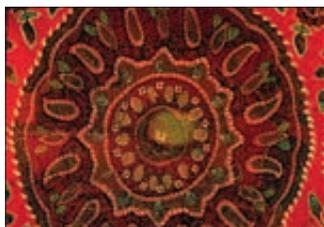
III. 3



IV. 1



IV. 2



IV. 3

2. Plan d'ensemble : elle marche de gauche à droite sur le deuxième plan en profondeur, le premier plan est flou ; changement de point : la tête du loup apparaît, surgissant par le hors-champ droit, il part rapidement vers la gauche.

3. Le loup marche vers la maison où sont enfermés les trois chevreux.

IV – Épilogue, 3 plans (fin du film)

1. Plan d'ensemble sur l'étang : les trois chevreux jouent dans l'eau, leur mère boit puis rentre dans la maison ; flou dû à un rapide fondu enchaîné.

2. Fondu enchaîné sur le même tableau vidé de ses occupants : seule l'eau blanche bouge encore.

3. Fondu enchaîné sur le cercle central du *pathe-duzi* ; zoom arrière qui retrouve le cadre du début du film.

Suivent les mentions brodées du générique de fin en persan.

Commentaire

Le principe de l'avancée dans la profondeur d'une image par l'intermédiaire d'un zoom avant rappelle un jeu connu, et ancien, des films d'art, dont l'exemple le plus connu est le *Van Gogh* d'Alain Resnais (France, 1948), dans lequel le point de vue non seulement avance, mais semble se promener à l'intérieur d'un tableau, sortir par la fenêtre, se retrouver dans un autre tableau, etc., par le jeu des zooms et des recadrages exécutés au banc-titre (c'est-à-dire les images posées sur un plan horizontal et la caméra au-dessus la tête en bas, dispositif classique en animation). Le grossissement de l'image est en général, au cinéma, perçu comme un mouvement vers l'avant, mais l'effet de pénétration dans un tableau est doublement imaginaire puisqu'il fait reconstruire au cerveau du spectateur non seulement, comme dans tout film, un mouvement dans l'espace là où il n'y a que la déformation d'une image (avec des degrés cependant entre un travelling qui implique qu'un mouvement réel dans un espace réel a eu lieu au tournage, et un zoom pour lequel la caméra n'a pas bougé), mais il lui fait encore admettre que l'espace en deux dimensions du tableau cache un vrai espace tridimensionnel et vivant.

C'est un tel effet qui lance les voyages imaginaires, « dans un tapis » ou « dans une broderie », de *Lili Hosak* et de *Shangoul et Mangoul*, avec leurs identiques débuts et fins. Cependant, *Shangoul* va plus loin dans le sens où les matériaux du film ont une épaisseur visible et assu-

mée, comme ceux du *Poisson arc-en-ciel* : l'idée qu'un monde en trois dimensions existe est renforcé, et une mise en scène a lieu sur plusieurs plans en profondeur.

Faire prendre conscience à des spectateurs enfants de cette division de l'image en plans étagés en profondeur caractéristique de *Shangoul et Mangoul* : « premier plan », « second plan » et « fond », peut être l'occasion de noter, ou d'utiliser dans un but pédagogique, la polysémie trompeuse du mot « plan », qui, au cinéma, désigne aussi une taille, c'est-à-dire un espace considéré dans ses deux dimensions : « plan rapproché », « gros plan », « plan d'ensemble », etc., et une durée, autrement dit une réalité temporelle : plan de 3 secondes, plan long ou court, etc.

Après une telle entrée dans la fiction, et après cet autre début du monde que constitue la première lumière d'une flamme vacillante (plans 1-5), c'est peu



de dire que le premier personnage apparaissant est focalisé : il se donne d'emblée comme le centre de ce monde. Il s'agit de la chèvre, la mère protectrice, qui caresse ou lèche le visage de ses petits endormis, et fait correspondre par les directions de son regard le monde extérieur et le foyer,

le ciel immense et la maison, comme dans un film de John Ford, (plans 1-5 et 1-7 du découpage ci-dessus). De fait, elle regarde vers le haut, et sourit aux étoiles¹, signe d'une harmonie entre la terre et le ciel, d'une harmonie de l'univers sans doute, qui sera contrariée peu après par le serpent et le loup afin que, classiquement, une histoire puisse débuter. Apparaît, après les étoiles, et comme écrit par leur rassemblement, le titre du film, qui désigne aussi les enfants de la mère chèvre. On peut y voir un discret effet d'énonciation en ce sens que le personnage semble regarder avec satisfaction (il sourit) le titre du film autant que les étoiles (raccord voyant-vu : la mère regardant vers le haut précède et suit l'image



La Prisonnière du désert, John Ford, 1956.

1. On pense même à la mère protectrice jouée par Lilian Gish dans *La Nuit du chasseur* (Charles Laughton, États-Unis, 1955), pareillement associée aux étoiles dans le prologue. Sur ce film, voir le *Cahier de notes sur...* *La Nuit du chasseur* par Charles Tesson.

des noms dans le ciel, plans 1-5 à 1-7). Ce qui correspond assez bien avec le type de contrat que le film passe implicitement avec son spectateur, consistant à accepter une convention de représentation qui ne cherche pas à se faire oublier.

Quant à la lumière, associée à la forme, omniprésente dans le cadre (autrement dit participant de l'univers tout entier), de la palmette, elle est intimement associée à la mère, et semble mettre au monde (en tous cas au jour, à notre vue) les trois enfants, en les faisant apparaître dans la nuit en synchronisme avec le don d'amour du baiser de la mère (plan 1-8), tandis qu'elle referme circulairement ce prologue parfait en le ramenant au noir fusionnel d'avant la naissance (1-9).

Dès que l'histoire commence réellement, une performance dans la représentation spatiale est offerte au spectateur : la mère chèvre avance dans la profondeur grâce à l'habile utilisation de trois morceaux de corps animés sur trois plans étagés en profondeur. Les trois surfaces coulissant l'une sur l'autre, le mouvement de dandinement du corps entier, que notre esprit accepte de considérer comme uni, se métamorphose en une marche en avant. Cet événement d'animation est rejoué plusieurs fois dans le film, notamment pour chaque membre de la famille lorsque celle-ci avance à la queue leu leu², autrement dit lorsqu'à quatre ils ne font qu'un, qu'une seule famille rassemblée : de profil (plans 2-2 et 2-6) et, encore plus, de face (plan 2-3). Ce simple cheminement dit l'unité du monde. Le plus petit fait l'apprentissage de la vie par l'apprentissage de l'espace :

le mini gag lorsqu'il ne parvient pas à franchir l'obstacle et que sa mère vient le chercher (plans 2-3 à 2-5) correspond à l'effort du film pour figurer la troisième dimension. Ce que la mère apprend alors à son cadet, c'est à utiliser toutes les dimensions de son univers. Ainsi, l'idée de la famille unie est-elle intimement associée à la manière de faire exister le corps des individus et en particulier celui de la mère. S'ajoute encore le sentiment de la fusion entre la mère et ses petits et, particulièrement, son tout petit. D'où que ce film s'adresse spécifiquement aux jeunes enfants.

Le serpent maléfique surgit en passant du flou au net (plan 2-6), et son histoire redouble l'histoire principale. Le loup voit la mère s'éloigner du logis (plans 3-1 à 3-3). Dans les deux cas l'épaisseur du monde n'est pas rendu par un procédé propre à l'animation, mais par un effet optique caractéristique du cinéma de prise de vues directes : un *changement de point*. Il y a donc aussi une malédiction de l'étagement en profondeur (peut-être même y a-t-il une duplicité maligne dans le double plan et un bonheur dans le triple : la mère est animée sur trois plans quand elle avance vers le fond, elle a trois chevreaux).

L'épilogue représente un éloignement de l'univers décrit. Il reprend symétriquement le premier plan du film et fabrique ainsi un cercle narratif parfait. Le rond blanc éclatant de la mare où peuvent s'ébattre à nouveaux les enfants de la chèvre répète, avec le soleil et divers

autres motifs circulaires qui ont couru tout au long de l'histoire, la circularité du monde, de l'histoire, de l'univers, et le point de vue peut revenir au dessin circulaire de la broderie plein cadre, qui avait ouvert le film en en donnant d'avance l'alpha et l'oméga, sa réalité purement matérielle en même temps que purement imaginaire.

² C'est le cas de le dire, puisqu'ils vont être bientôt poursuivis, et que l'expression française dérive de « à la queue leu », c'est-à-dire « le loup ».



© AKG Paris – Erich Lessing

UNE IMAGE-RICOCHET

Georges de La Tour
Le nouveau-né
Rennes, Musée des Beaux-Arts

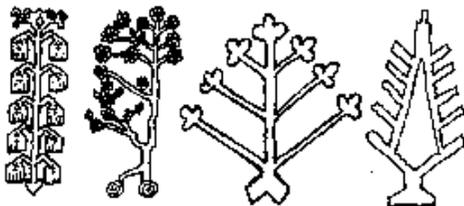


Promenades pédagogiques

La palmette et l'arbre de vie



La palmette, « ornement en forme de fleur de palmier », est l'un des motifs floraux les plus anciens et les plus répandus dans l'ornementation traditionnelle des tapis persans, et orientaux en général. Elle est appelée « Mir i botah », de « Mir », qui veut dire « prince » et « botah », « fleur » : elle est donc une « fleur de princes ». Sa ressemblance fréquente avec le dessin d'une flamme n'est pas un hasard, car la flamme était sacrée chez les Perses, anciens adorateurs du feu en Iran. Au tout début de l'histoire de *Shangoul et Mangoul*, c'est bien une palmette qui dessine la flamme originelle de « l'histoire dans le tapis », première d'une longue série apparaissant dans le décor, si bien que les parties des corps animés du film apparaissent quasiment comme des extensions de cette forme originelle (voir *Point de vue*). Le palmier est, pour l'Orient, un arbre essentiel à la vie : il lui donne dattes, huile, coco et bois. Par ailleurs, l'arbre de vie, stylisé comme dans les tapis des nomades (sans feuilles ni rameaux), ou plus fourni (mais le plus souvent sur le modèle du cyprès) est un motif qui se retrouve dans toutes les régions produc-



trices de tapis et couvre le plus souvent toute la surface intérieure, comme c'est le cas avec le tapis imaginaire de *Lili Hosak*. La dialectique du deuil et de l'appel à la vie très accentuée dans ce film répond du reste au sens religieux de l'arbre de vie : les âmes des défunts prennent leur envol vers le ciel depuis les branches des hauts arbres, et le cyprès, arbre fréquemment planté près des tombes, symbolise une longue vie et le bien-être dans l'au-delà.



Le logo animé de Kanun

Au cinéma, le logo en mouvement est un genre « paratextuel » traditionnel : le lion rugissant de la MGM, la Tour métallique de la RKO, le globe terrestre de la Universal, etc. « Kanun », c'est-à-dire « Kanun é Parvareh é Fekri » : « Institut pour le développement intellectuel des enfants et des jeunes adultes » (voir *Autour du film*), possède un logo animé, coloré et musical – en soi un vrai petit film d'animation (réalisé par Mohammad Pouladi). On le voit et on l'entend au début de chacun des trois films des *Contes de la mère poule*, tous produits par cet institut. On peut dire qu'il traduit, dans le langage spécifique de l'animation, le nom même de l'Institut, car c'est bien un développement que nous voyons et entendons s'accomplir en dix secondes. Des lignes colorées, d'abord abstraites et multipliées par trois comme dans une chronophotographie, ancêtre du hors-champ pour converger vers le centre de l'image. À l'instant où elles s'unifient et participent à la construc-



tion du motif, elles deviennent blanches : un trait net, une ligne claire, sûre d'elle-même. On passe donc de l'arc-en-ciel des potentialités enfantines à la ligne claire de l'adulte équilibré, ce que les violons, en trois moments, aident à entendre : après un premier chaos (un très vif *accelerando*) et une table rase (retour au calme), vient une nouvelle énergie (mesurée et mélodique). Le dessin final est à la fois animalier et de style constructiviste : tournée vers la gauche, et notamment juste avant la résolution finale, la figure ressemble à un renard, regardant vers le haut et une fois achevée, elle représente, à la manière d'un dessin constructiviste, un oiseau prêt à un essor imminent, d'autant mieux préparé à voler de ses propres ailes qu'il est bien équilibré sur ses bases. Cette ultime surprise évoque le principe de métamorphose, si caractéristique du cinéma d'animation : si proche d'une pensée éducative.

—————

Les tapis « Ghom » de Lili Hosak
Les broderies « pateh-duzi » de Shangoul et Mangoul



Lili Hosak reprend les motifs des tapis dits « Ghom », du nom de leur région de fabrication. (Il existe en Iran un grand nombre d'origines, comme par exemple : Shiraz, Afshar, Bakhtiar, Tabriz, Ispahan, Yalameh, Hamadhan, Senneh, Meshed, ou Gashgai – région du « Gabbeh », ce tapis de nomade qui donne aussi son titre à un film de Mohsen Makhmalbaf de 1996 racontant l'histoire d'une tisseuse –, ou encore Kirman, région où l'on fait aussi les broderies pateh-duzi.) La particularité de la prove-



nance Ghom, qui n'existe que depuis le premier quart du XX^e siècle, est de s'être inspirée de pratiquement tous les motifs des autres provenances en employant toutes sortes de couleurs.

Les personnages et les décors de *Shangoul et Mangoul* sont réalisés en broderies traditionnelles de la région de Kirman, appelées « pateh-duzi ». Voici quelques extraits d'un article qui leur est consacré (R.J. Graf, « Reportage sur les broderies de Kirman », *revue Torba*, 2^e semestre 1997 ; l'article intégral se trouve sur l'internet à l'adresse suivante :

<http://www.sovet.ch/FR/Torba/ObjTextils/297f4-5.pdf>

« Kirman, aussi nommé Kerman, est la capitale de la province du même nom, située dans l'Iran du sud-est. Cette ville n'est pas seulement connue par ses broderies mais aussi par ses tapis. Les broderies les plus remarquables se nomment « pateh-duzi » ou « salseleh-duzi ». Elles sont exécutées sur une étoffe tissée à la main, de finesse très variable. Le fil à broder peut être en laine fine ou en soie. Les ouvrages les plus fins servaient de couvertures (« Korsi »), de couvre-lits, de Tchador, de bordures de manteaux pour hommes (« aba ») et de petites nappes. Les couleurs sont en général chaudes. Certaines petites pièces sont parfois munies au dos d'une doublure cousue à gros points. A l'origine, ces broderies servaient aussi de rideaux. Elles étaient donc confectionnées par paires ou même à plusieurs exemplaires qui mesuraient très souvent 272 x 93 cm. Malheureusement la production des broderies de Kirman a cessé depuis plusieurs dizaines d'années. Dernièrement on s'est souvenu de cet artisanat et aujourd'hui on trouve de nouveau à Kirman sept ou huit ateliers qui perpétuent cet art de la broderie. »

Les enfants de cinéma



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

premier dispositif d'éducation artistique de France.

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

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

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

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

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

Pour toute information complémentaire :

Les enfants de cinéma

36 rue Godefroy Cavaignac, 75011 Paris

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

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

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

Cahier de notes sur...

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

Rédaction en chef : Eugène Andréanszky.

Mise en page : Camille Maréchal.

Photogrammes : Laboratoire Pro Image Service.

Repérages : Jean-Charles Fitoussi.

Impression : Raymond Vervinck.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

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

© *Les enfants de cinéma*, février 2003.

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN/ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*
36, rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris.