

Nanouk

Ateliers de pratique cinématographique

Les 400 coups
par Martin Drouot

Public

une classe d'élèves de la 6^{ème} à la 3^{ème}

Présentation rapide

Les modules présentés ici sont composés de l'analyse d'un extrait, d'une partie théorique sur « Les 400 coups » et d'une partie pratique qui varie selon vos possibilités de temps de travail :

Analyse du début des « 400 coups » et présentation du film (30 à 45 minutes).

Mise en pratique : trois ateliers possibles, qui sont complémentaires et vont du plus simple au plus complexe.

Durée de l'atelier

L'atelier est modulable en 2, 4 ou 6 heures selon le temps pouvant lui être consacré.

Lieu

Salle de classe et dans l'enceinte scolaire.

Objectifs

- Découverte d'un pan de l'histoire du cinéma.
- Compréhension de l'ambiguïté fondamentale de toute autobiographie.
- Conception d'un récit de cinéma : le passage de soi à l'autre, devenir un personnage, la question de l'incarnation.

Matériel nécessaire

- **1 rétroprojecteur ou téléviseur** pour la projection d'extraits
- **1 appareil vidéo** (caméra ou smartphone)
- **1 ordinateur**

Présentation

Nous vous conseillons de partir de l'analyse d'un extrait pour donner à voir aux élèves la sensibilité de Truffaut, son art de la mise en scène, puis dans un second temps d'aborder les points théoriques qui rattachent le film à son époque.

1. Analyse de la première scène du film

L'extrait ici commenté est disponible sur le site pédagogique <https://nanouk-ec.com/enseignants/college/> et sur <https://vimeo.com/511052458/3cb2a75d4f>

Juste avant la première scène, le générique, enivrant, tourne autour de la Tour Eiffel, faisant de Paris l'écrin du récit. La ville est à la fois le réel (les rues, le quartier) et le rêve (la tour qui pointe vers le ciel). Paris sera pour Antoine moins un lieu de perdition qu'un refuge qui comblera par instants l'absence de figures parentales aimantes.



La séquence qui ouvre le film ne commence pas par montrer Antoine. Elle décrit un des lieux importants du récit, la salle de classe. C'est un lieu dont Antoine sera exclu, ou qu'il évitera – lorsqu'il fera l'école buissonnière. Le lieu miroir de la classe, c'est sa chambre exiguë, lieu de passage où il ne passera pas toujours la nuit. Dès cette scène, Antoine apparaît et disparaît du cadre comme pour mieux nous annoncer qu'il n'a pas sa place ici.



Le premier plan montre une copie sur un pupitre. C'est l'image du travail, mais c'est aussi un rectangle blanc sur un rectangle noir – il y a quelque chose de visuel, de presque abstrait dans le jeu des formes. Le pupitre se soulève et laisse entrevoir une image derrière le texte (le cinéma derrière les mots ?). C'est celle d'une jeune femme peu vêtue, une pin-up, comme l'appellera par la suite Antoine. Le désir, interdit dans la classe, circule de main en main : le mouvement de caméra fait le lien pour nous mener jusqu'à Antoine. Lui seul dessine sur le visage de la femme, faisant preuve d'humour et de personnalité devant l'image toute faite – c'est celle d'un calendrier. Cette ouverture sur la question du désir donne une clef intéressante pour la suite du film : plus tard, Antoine surprendra sa mère en train d'embrasser son amant et, à la fin, racontera sa rencontre manquée avec une prostituée. Le désir, dans toutes ces occurrences, déborde du cadre d'une société castratrice. La voix de l'enseignant, surnommé Petite Feuille, provoque un mouvement rapide de la caméra. « Doinel » est le premier mot que l'on entend. Le personnage d'Antoine est bel et bien la matière du film, son point de départ. La caméra suit ensuite Antoine qui est mis « au piquet », derrière un tableau. Le cadre noir le cache et rappelle l'image de la femme elle aussi sur fond noir. Toujours dans le même plan, la caméra revient sur Petite feuille qui regarde de plus près la femme peu vêtue – alors qu'un premier regard suffisait amplement pour comprendre ce que représentait l'image. Dès ce premier plan, long, brillant, l'hypocrisie du monde des adultes est dénoncée – face à l'insolence salutaire de l'enfance.

Petite feuille lâche l'image interdite (« Plus qu'une minute »), et immédiatement un second plan le montre marchant et annonçant que le temps passe (« Nous allons ramasser dans 30 secondes »). Le personnage représente l'ordre, la loi, qui s'opère aussi bien dans l'espace (sa parole ne cesse de diriger Antoine, de sa place au piquet et de nouveau à sa place puis dehors) que dans le temps. Alors que Petite Feuille s'enfonce dans la classe, le mouvement de caméra, au lieu de le suivre, parcourt la classe de droite à gauche pour s'arrêter là où est le tableau derrière lequel Antoine est puni. Mais on ne voit toujours pas Antoine aperçu pour l'instant au mieux de trois-quarts dos : le cinéaste crée ici une attente, s'attardant sur la classe dans son ensemble, puis sur René qui ne veut pas rendre sa copie. Ce troisième plan est d'autant plus intéressant qu'il renouvelle l'absence d'Antoine : au premier plan, une place libre – la sienne – alors que le bon élève ramasse les copies.



Puis on retrouve (quatrième plan) Petite feuille devant le tableau noir qui récupère les copies : Antoine, derrière, est toujours invisible au regard du spectateur. Le « Vous pouvez sortir » de Petite Feuille est aussitôt suivi par le surgissement de l'adolescent que la caméra suit comme pour mieux souligner son élan. La voix de l'enseignant le coupe en plein mouvement (« Non, pas vous ») et la caméra s'arrête net avant de repartir en sens inverse pour mieux montrer ce qui est interdit au pauvre Antoine (la porte, la récréation, la liberté). A la fin du film, Doinel s'échappe du camp d'observation et va là où il n'y a plus ni porte ni grille : face à l'horizon, face à la mer. Mais ici Antoine est loin d'avoir trouvé le chemin de la liberté – il retourne donc derrière le tableau noir.

La coupe nous montre ce à quoi il n'a pas droit en trois plans : les enfants qui jouent dans la cour, avec une certaine violence, tandis que les enseignants fument, plus ou moins indifférents.



Le retour à Antoine dans la classe (plan 8) est mis en valeur par un raccord fort entre le poing levé d'un camarade qui se bat dans la cour (plan 7) et Antoine qui écrit au mur. Ecrire est symboliquement ici une arme, un coup. Et c'est écrire qui, plus tard dans le film, le perdra – la rédaction inspirée par « La Recherche de l'absolu » de Balzac. Antoine transforme son enfermement en poème, alors que ses camarades poursuivent leur bagarre. Le plan 9 montre à nouveau la cour de récréation mais le son de la voix d'Antoine lisant son poème recouvre l'image et met d'autant mieux en valeur la rivalité avec Petite Feuille qui punit de nouveaux camarades. Le retour à Antoine qui écrit (plan 10) laisse immédiatement place aux élèves qui entrent en classe avec fougue et en particulier à René qui rejoint son ami derrière le tableau. Le mouvement de caméra là encore semble nous dire une énergie vitale puissante à l'intérieur d'un lieu conçu comme une prison. L'image interdite n'est cette fois plus une pin-up mais bien le poème dont un camarade s'empresse de trahir l'existence. Petite Feuille ressurgit avec Antoine qu'il tient par le col. Le jeu de la violence des enfants dans la cour a fait place à celle du professeur, bien réelle.

Les plans suivants opposent en un champ contrechamp Petite Feuille et Antoine. Comme sur une scène de théâtre, Petite Feuille utilise les élèves comme des spectateurs et humilie Antoine qui retourne s'asseoir au son de sa punition.

En plan large, Antoine sort son cahier de sa table – reprenant le geste du camarade qui sortait l'image de la femme au début de la scène. Et la caméra recadre la classe pour qu'elle soit parfaitement face au professeur. Antoine disparaît à nouveau du cadre, dans lequel il n'arrive définitivement pas à entrer. La mise en scène montre bien ici comment l'individualité du jeune garçon est niée – il n'y a pas de place pour l'être humain, mais seulement pour les bons petits soldats qui suivent les ordres.

Se révèle ainsi toute la mise en scène du pouvoir : l'enseignant écrit au tableau alors que les élèves sont condamnés à faire le même geste. Petite Feuille se tourne et s'adresse à nouveau à « Doinel », lui offrant son premier plan de face (à 4 minutes), mais c'est le moment où l'enseignant lui demande de descendre pour aller chez le concierge. C'est donc une seconde exclusion de l'espace, après celle du piquet. La menace de lui faire « lécher les insanités » qu'il a écrites rappelle l'insulte de René à son camarade bien sous tous rapports (« Lécheur »). Un dernier plan montre Petite Feuille de dos qui, sans se retourner, invective un nouveau camarade : il semble tout voir, avoir des yeux dans le dos – image glaçante du pouvoir.



La fluidité des mouvements des corps et de la caméra n'est pas sans rappeler les films de Jean Renoir, un cinéaste modèle pour Truffaut – cf. notamment le début de « La Règle du jeu ». Mais au-delà de l'hommage, Truffaut réussit à utiliser la caméra pour nous faire ressentir une situation de l'intérieur : il montre l'espace de la classe comme une prison où est nié tout ce qui serait personnel et humain (le désir, la poésie, l'humour). Dès la première scène, la question de la place d'Antoine dans le monde est posée. En creux, elle reflète celle d'un art poétique en train d'éclore dans un cinéma français alors bien trop « cadré ».

2. Le contexte : l'éclosion de la Nouvelle Vague

Dans les années 1950, les jeunes cinéphiles passent leurs journées au cinéma à voir des films, et parfois le même film plusieurs fois. Des ciné-clubs sont créés, des échanges passionnés ont lieu, et des revues prennent leur essor. Le discours sur le cinéma en France aura une influence dans le monde entier : le cinéma n'était alors pas toujours considéré comme un art.

S'il y a une effervescence critique, le cinéma français reste, à quelques rares exceptions près (Bresson, Melville) le même qu'avant la guerre, suivant la tradition de la « Qualité ». Les films sont tournés en studio – les décors sont construits de toutes pièces, la lumière est recréée, rarement naturelle – et ils sont souvent théâtraux – les acteurs ont un ton particulier, les dialogues sont très écrits. Les jeunes cinéphiles remettent violemment en cause ce cinéma français par lequel ils ne se sentent pas représentés. François Truffaut est, avec Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol et Eric Rohmer, l'un des « jeunes turcs » dont les articles se multiplient.

A l'inverse, depuis la Libération, les films américains séduisent par leur variété (film noir, western, mélodrame) et leur invention formelle. Un cinéaste comme Alfred Hitchcock est considéré comme un dieu par les futurs cinéastes français. Ils lui consacreront de nombreux articles et livres – notamment le très célèbre livre d'entretien de Truffaut lui-même, « Hitchcock / Truffaut ». Pour eux, Hitchcock représente l'artiste de cinéma par excellence car s'il n'écrit pas ses scénarios, on reconnaît tout de même son style : ses idées ne sont pas contenues dans les dialogues mais bien dans sa façon de filmer. En particulier ce qu'on appelle le découpage (le choix des plans et du montage) est au cœur de son cinéma.

Tout au long des années 1950 dans des courts-métrages, puis en 1959 avec « Les 400 coups », mais aussi « A bout de souffle » de Godard, ces jeunes gens proposent un antidote au cinéma de leur pays et de leur temps. Quelles sont les caractéristiques de ce cinéma qu'on appelle « Nouvelle Vague » ?

- Utiliser un matériel plus léger qui permet d'improviser, de tourner dans la rue.
- Sortir du cadre tout fait des studios et utiliser la lumière naturelle. Le tournage doit être un moment où l'on s'adapte et où l'on peut saisir le réel autour.
- Filmer des personnages plus proches de soi, qui parlent comme on parle tous les jours dans un langage libéré du théâtre.
- Faire appel à des acteurs neufs, donner des rôles à des comédiens étrangers qui ont un accent, mêler des professionnels et des non-professionnels

Dans « Les 400 coups », on retrouve ces préceptes : le réalisateur évoque ses souvenirs d'enfance, notamment sa relation difficile avec sa mère, il filme Paris et un quartier qu'il connaît bien, et l'acteur choisi est bien de son temps – le jeune Jean-Pierre Léaud a un ton, une façon d'être qui représente bien la jeunesse de 1959.

3. Antoine Doinel : de François Truffaut   Jean-Pierre Léaud

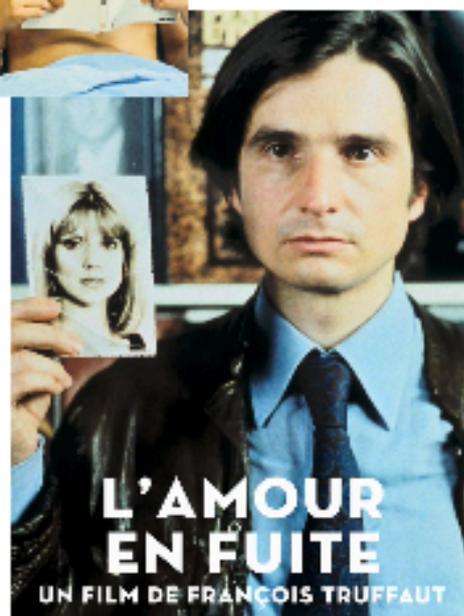
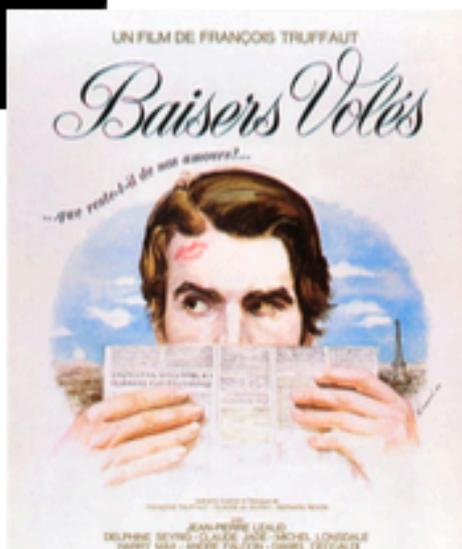
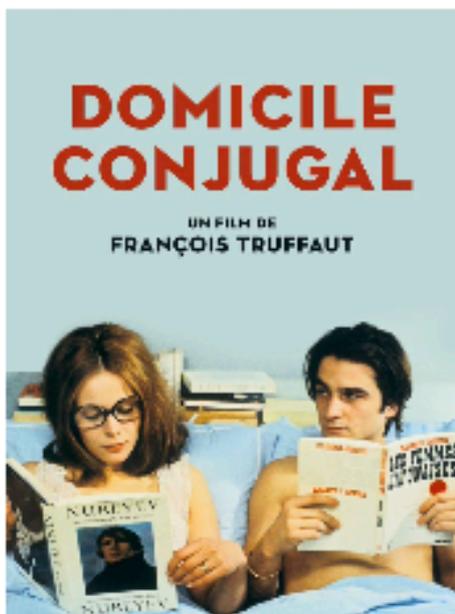
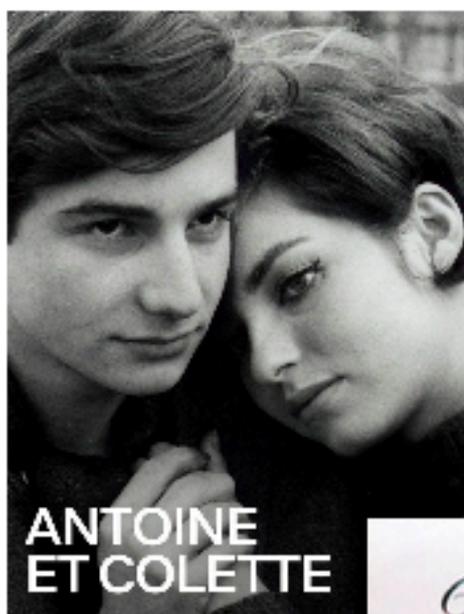
La part d'autobiographie dans « Les 400 coups » est importante : la mère de Truffaut était une fille-mère, comme celle du film, et Truffaut porte le nom de l'homme qu'elle a épousé alors qu'il était enfant. A l' cole, il se lie d'amitié avec un garçon dégourdi qui inspirera le personnage de René – Robert Lachenay, qui se confie généreusement dans les bonus du DVD du film. Le jeune François Truffaut fugue, comme Antoine, et sera placé en détention dans un centre d'observation pour mineurs. Les goûts d'Antoine sont ceux de Truffaut : ils ont tous deux une passion pour Balzac.

Mais le réalisateur a choisi d'appeler son personnage Antoine Doinel et non François Truffaut. Il ne s'agit donc pas au sens strict d'une autobiographie mais bien d'un personnage qui, s'il vit des  v nements proches de ce qu'a travers  le réalisateur, s'il ressent des sentiments qui ne lui sont pas étrangers, s'éloigne de lui dans son incarnation.

Jean-Pierre Léaud a un caractère très diff rent de celui de François Truffaut enfant, et plutôt que de chercher un double parfait, le réalisateur préfère adapter son personnage à son acteur. Par exemple, Léaud est beaucoup moins timide que Truffaut enfant, et le cinéaste utilise la gouaille naturelle de Léaud notamment dans la scène où Antoine répond aux questions de la psychologue. Cette scène a été pensée suite aux essais faits avec Léaud, les récits étant inspirés par sa propre vie et non par celle de Truffaut. Ce moment devient ainsi quasiment un documentaire sur l'acteur du film : la personnalité de Léaud s'infiltré dans Antoine Doinel.



« Les 400 coups » lance la carrière de Jean-Pierre Léaud qui deviendra une figure majeure de la Nouvelle Vague. D'autres cinéastes, en particulier étrangers, continueront à employer Léaud comme un hommage éternellement renouvelé à la Nouvelle Vague. Truffaut lui demandera de rejouer quatre fois le personnage d'Antoine Doinel, suivant l'évolution de l'enfant qui devient homme : le premier amour dans « Antoine et Colette » (court-métrage de 1962), le mariage et les petits métiers dans « Baisers volés » (1969), le divorce dans « Domicile conjugal » (1970), la maturité et les souvenirs dans « L'Amour en fuite » (1979). Le personnage, s'il gardera des points communs avec Truffaut et avec Léaud, devient un être à part, qui a son existence propre, à la manière de certains personnages de Balzac qu'on retrouve de roman en roman.



Mise en pratique

Atelier de 1h : Mon récit autobiographique

Durée : 1h

Lieu : établissement scolaire

Matériel :

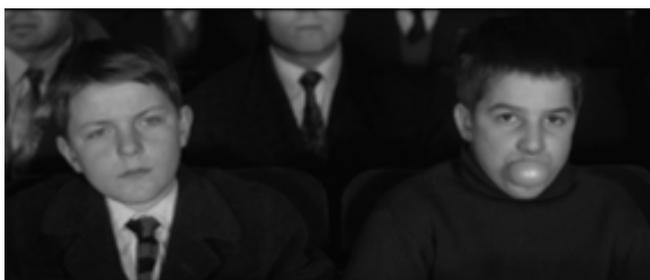
- 1 rétroprojecteur ou téléviseur pour la projection
- 1 appareil photo (ou tablette ou Smartphone)
- 1 ordinateur

Principe

Chaque élève devra raconter une histoire qu'il a vécue, en s'inspirant des « 400 coups », au choix :

- un moment où il a fait les 400 coups et où cela s'est retourné contre lui ;
- une punition qu'il a jugée injuste.

L'objectif est d'arriver à raconter une histoire avec un début, un milieu et une fin, entre 1 et 3 minutes, à la manière des récits d'Antoine Doinel face à la psychologue à la fin des « 400 coups ».



Préparation

Les élèves peuvent faire au préalable un plan de leur histoire, voire l'écrire complètement, et doivent ménager une chute, une surprise pour la fin. Exemple : Antoine se fait confisquer le livre de sa grand- mère par sa mère et apprend qu'elle l'a vendu. Ou encore : Antoine attend une jeune prostituée mais finit par fuir avant qu'elle n'arrive. Dans les deux histoires, il y a un désir fort (lire le livre, faire l'amour pour la première fois) qui n'advient pas à la fin. Si cela crée de la frustration chez Antoine, cela ne manque pas de susciter l'intérêt du spectateur.

Filmage

Une fois le travail préparatoire fait, deux options sont possibles :

- les élèves peuvent chacun se filmer directement face à un Smartphone – comme ils le feraient pour Instagram ou Snapchat, l'idée étant de garder l'aspect d'une confession.
- les élèves sont répartis en quatre groupes. Ils choisissent l'histoire la plus forte et filment leur camarade qui se confie, en allant par exemple au CDI ou dans une pièce calme (on ne doit pas entendre de bruits parasites ni l'équipe de tournage). Ils peuvent reprendre le plan des 400 coups à l'identique.

Analyse

Les vidéos peuvent ensuite être montrées en classe entière : laquelle fera rire ? Laquelle gagnera l'attention des autres ? Quelles histoires sont bien construites, bien racontées ? Mènent-elles toutes à une chute, à une morale ?

Atelier de 4h : Faire incarner mon histoire par un autre

Durée : 4h

Lieu : établissement scolaire

Matériel :

- 1 rétroprojecteur ou téléviseur pour la projection
- 1 appareil photo (ou tablette ou Smartphone)
- 1 ordinateur

Principe

L'idée est de partir du travail de l'atelier 1 pour les deux premières heures (mais les confessions peuvent aussi être données à faire à la maison et envoyées comme des lettres vidéo). Chaque élève doit s'emparer de l'histoire de quelqu'un d'autre et la raconter comme si c'était la sienne, avec ses mots propres, en ajoutant pourquoi pas des détails inventés ou personnels. Une fille peut prendre l'histoire d'un garçon et vice versa. Il faut être le plus libre possible, à la manière de Jean-Pierre Léaud face au personnage de Doinel.

Préparation et scénarisation

Les élèves, séparés en quatre groupes, choisissent une des histoires vraies. Un des membres du groupe sera « l'acteur » filmé par les autres. Ensemble, les élèves notent les temps forts du récit. L'élève acteur joue ensuite l'histoire à sa manière, ou bien en étant fidèle à la virgule près à l'histoire originale, ou bien en improvisant autour d'elle – en y ajoutant des détails personnels.



Filmage

Chaque élève se fait filmer et raconte l'histoire de la façon la plus vivante possible, à la manière de Jean-Pierre Léaud, en imitant le plan de la psychologue des 400 coups. Comme pour l'atelier précédent, le son ne sera entendu que s'il n'y a aucun bruit parasite, il s'agit donc de bien choisir le lieu. Il ne faut pas hésiter à refaire le plan plusieurs fois.

Analyse

Les confessions originales et les confessions rejouées sont ensuite comparées : l'histoire a-t-elle gagné à être interprétée par un ou une autre ? L'histoire a-t-elle perdu de sa vérité ou y croit-on encore, voire davantage ? Qu'est-ce qui fait qu'une histoire paraît vraie et pas une autre ?

Atelier de 6h : Mettre en scène mon récit

Durée : 6h

Lieu : établissement scolaire

Matériel :

- 1 rétroprojecteur ou téléviseur pour la projection
- 1 appareil photo (ou tablette ou Smartphone)
- 1 ordinateur avec un logiciel de montage

Principe

Ce troisième atelier peut succéder directement au premier, voire au premier et au second. Il se déroule en demi groupe. La demi classe choisit un souvenir particulièrement marquant et filmable dans l'enceinte de l'établissement (issu de l'atelier 1 ou 2). Il s'agira alors pour l'élève de devenir le metteur en scène de son histoire.

Préparation

Le tournage a donc lieu en demi groupe. Le réalisateur distribue les rôles de la scène parmi les camarades de son groupe : le casting mais aussi qui tiendra la caméra et qui fera le son. Il choisit ensuite la manière de filmer la scène qui lui semble la plus adaptée.

Filmage

La scène peut être filmée en plan séquence (un seul plan pour toute la séquence) à la manière du premier plan des « 400 coups ». Dans ce cas, l'élève réalisateur doit faire jouer la scène puis choisir le meilleur angle de vue si le plan est fixe. Dans le cas où un plan en mouvement est plus adapté, il doit indiquer ses différentes positions à l'élève caméraman qui suivra l'action en tenant la caméra à la main.

Ou alors l'élève peut choisir un découpage classique en trois plans :

- un plan dit « master » (1) qui couvre la situation (plan d'ensemble)
- un plan rapproché (2) du protagoniste (on voit le visage du personnage, jusqu'aux épaules ou à la taille)
- et un plan de ce qu'il voit (3), dit plan subjectif : on place la caméra à sa place)



Exemple 1



Exemple 2



Exemple 3

Note pour le son : plus la scène est sans dialogues, plus l'exercice s'éloignera du théâtre filmé.

Quel que soit le choix de mise en scène (plan séquence ou découpage), la prise de son s'effectue au plus près des acteurs, grâce à un micro relié à la caméra – si le micro de la caméra n'est pas assez performant – ou à un téléphone avec une application son (type Voice record). Dans tous les cas, le lieu doit être choisi loin des bruits parasites, et on ne doit pas entendre l'équipe de tournage.

Chaque plan peut (et doit) être tourné plusieurs fois afin de perfectionner chaque détail.

Montage

Si le plan a été pensé en plan séquence (un seul plan pour toute la séquence) à la manière du premier plan des « 400 coups », l'essai peut être projeté directement – les élèves choisissent leur prise préférée. Si les élèves ont choisi les trois plans indiqués plus haut, un montage est nécessaire pour donner à voir la scène dans sa complexité.

Analyse

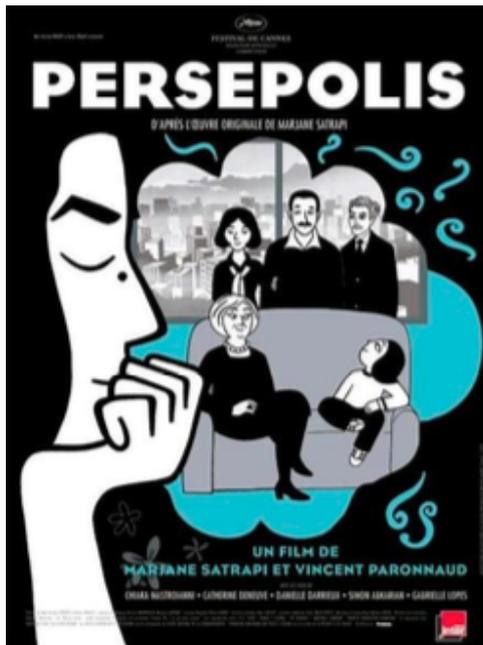
Les séquences tournées par les demi groupes peuvent être montrées directement avant ou après l'histoire racontée (atelier 1, ou 1 + 2).

Est-ce que l'on comprend le point de vue du réalisateur dans l'exercice 3 ? Est-ce que l'on saisit ce que ressent le personnage comme quand l'élève racontait son histoire ? L'élève se reconnaît-il dans la scène ainsi fictionnalisée ? Qu'est-ce que cela lui fait de devenir un personnage de fiction ? Le personnage est-il encore lui-même ou déjà un autre ?

ANNEXES

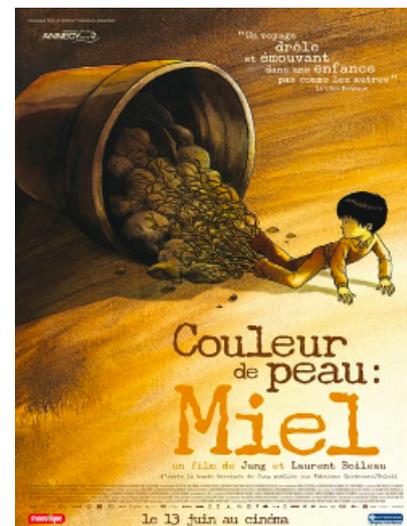
L'autobiographie au cinéma

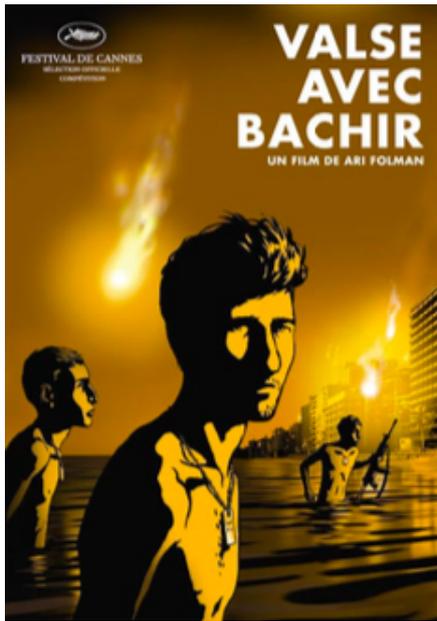
Seule cinéaste femme de la Nouvelle Vague, Agnès Varda a réalisé un film sur sa vie d'artiste, « Les Plages d'Agnès » (2008). Elle revient sur sa recherche, ses échecs et ses réussites. Un extrait en complément pourrait amener à parler notamment du titre : avec ce film, « Agnès » cherche à créer une intimité avec son spectateur et à donner l'image d'une vieille dame sympathique et ludique.



Les trois autres films proposés ici, tous dans la liste de « Collège au cinéma », ont la particularité d'être des films d'animation. « Persépolis » (Marjane Satrapi et Vincent Paronnaud, 2007) est l'adaptation de la bande dessinée autobiographique de Satrapi. Son double dessiné est à la fois elle-même et une autre. Dans le film, elle n'utilise pas sa propre voix, mais celle d'une actrice (Chiara Mastroianni, pour Marjane adulte). Au moment où elle écrit puis réalise son histoire, l'artiste est devenue une autre, ne serait-ce que parce du temps a passé.

Dans « Couleur de peau : miel » (2012), Jung – aidé de Laurent Boileau – adapte également sa bande dessinée autobiographique, donnant comme Satrapi la part belle à des images douloureuses, qui prennent ici souvent la forme de cauchemars. L'autobiographie n'est pas le simple rendu des événements objectifs, mais plutôt un travail sur la transmission d'un ressenti personnel.





Dans « Couleur de peau : miel » (2012), Jung – aidé de Laurent Boileau – adapte également sa bande dessinée autobiographique, donnant comme Satrapi la part belle à des images douloureuses, qui prennent ici souvent la forme de cauchemars. L'autobiographie n'est pas le simple rendu des événements objectifs, mais plutôt un travail sur la transmission d'un ressenti personnel.

Ouvertures littéraires

Le pacte autobiographique, selon le théoricien Philippe Lejeune, consiste pour l'auteur à se montrer tel qu'il est, quitte à révéler ses faiblesses et ses défauts. En échange, le lecteur accepte de le croire. On peut bien sûr aller voir du côté des « Essais » de Montaigne mais on peut aussi proposer des extraits, plus accessibles, des œuvres suivantes :

- « Les Confessions » – Jean-Jacques Rousseau (publié en 1782) et en particulier le second préambule du Livre I
- « Un Pedigree » – Patrick Modiano (2005)
- « Enfance » – Nathalie Sarraute (1983)

Ouvertures picturales

En peinture l'autoportrait est un genre en soi : quelle image d'eux-mêmes Velásquez, Rembrandt, Vang Gogh donnent-ils ? Une impression de sincérité se lit-elle dans l'œuvre ? En quoi deviennent-ils quand même des « personnages » ?





**passeurs
d'images**

L'ASSOCIATION