

# LOUISE EN HIVER



LYCÉENS & APPRENTIS AU CINÉMA  
HAUTS-DE-FRANCE

# LOUISE EN HIVER

## SOMMAIRE

### PAGE 3

INTRODUCTION (Youri Deschamps)

### PAGE 4

GÉNÉRIQUE & SYNOPSIS (Youri Deschamps)

### PAGE 5 À 7

BIOGRAPHIE (Youri Deschamps)

### PAGES 8 À 10

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL (Youri Deschamps)

### PAGES 11 À 13

ANALYSE DU RÉCIT (Raphaël Nieuwjaer)

### PAGES 14 À 16

ÉTUDE ESTHÉTIQUE (Raphaël Nieuwjaer)

### PAGES 17 À 20

APPROCHE THÉMATIQUE (Raphaël Nieuwjaer)

### PAGES 21 À 23

ANALYSE DE SÉQUENCES (Youri Deschamps)



\* **Bruno Follet** : Coordinateur Lycéens et apprentis au Cinéma pour l'Académie de Lille, Bruno Follet est intervenant professionnel en ateliers de réalisation, et formateur en écritures audiovisuelles et cinématographiques, du scénario au montage. Il est aussi rédacteur, auteur et scénariste, sound designer et monteur.

\*\* **Youri Deschamps** : Dirige la revue **Éclipses** depuis 1994 et collabore ponctuellement à plusieurs autres revues et collections d'ouvrages sur le cinéma (dont **Trafic**, **Positif**, **Contrebande** et **CinémAction**). Conférencier, animateur et programmeur de ciné-clubs, il intervient régulièrement comme formateur et rédacteur de livrets pédagogiques dans le cadre des différents dispositifs nationaux d'éducation à l'image. Il est par ailleurs l'auteur d'un livre sur **Blue Velvet** de David Lynch (éditions du Céfal, Liège, 2004).

\*\*\* **Raphaël Nieuwjaer** : Est critique de cinéma. Il écrit ou a écrit pour **Chronic'art**, **Études**, ou encore **Le Magazine Littéraire**. Il s'occupe depuis sa création en 2012 de la revue en ligne **Débordements**. Il a traduit **Screening sex, une histoire de la sexualité sur les écrans américains**, de Linda Williams (Capricci, 2014), et a contribué à des ouvrages collectifs (**Breaking Bad**, **Série Blanche**, **Les Prairies ordinaires**, 2014 ; **Notre caméra analytique**, Post-éditions, 2015).

### RÉDACTEUR EN CHEF

Bruno Follet\*

Pour CinéLigue Hauts-de-France

### COORDINATION LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA HAUTS-DE-FRANCE

ACAP – Pôle régional image  
(pour l'Académie d'Amiens)

CinéLigue Hauts-de-France  
(pour l'Académie de Lille)

### AUTEURS DE CE DOSSIER

Youri Deschamps\*\*

Raphaël Nieuwjaer\*\*\*

### REMERCIEMENTS

Jean-François Laguionie,  
JPL Films, Camille Raulo,  
Tchack, Matthieu Liégeois,  
Condor Entertainment,  
Clément Santucci & Priscilla Pierron,  
Pictanovo, Corinne Woittequand

### CRÉDITS PHOTOS

JPL Films - L'Unité Centrale - Tchack - Arte France Cinéma  
Jean-Paul Mathelier  
D.R.

### CONCEPTION ET RÉALISATION

Émilie Bergogne

### COPYRIGHT

CinéLigue Hauts-de-France  
Lycéens et apprentis au cinéma Hauts-de-France

### PUBLICATION

Novembre 2017

# INTRODUCTION

## L'EAU D'ICI ET AU-DELÀ

S'agissant de cinéma d'animation, il n'est sans doute pas inutile de rappeler cette évidence : au départ, il n'y a absolument rien. Pas de décors préalablement repérés et prêts à être filmés, pas d'acteurs choisis pour telle ou telle caractéristique, ni même le moindre figurant recruté dans un annuaire. Le vide, le néant, la feuille blanche et le silence. Le bruit le plus infime devra lui aussi être fabriqué, décidé. Le geste le plus anodin devra être dessiné, tout comme chaque micro-expression qui singularise un visage. Le cinéma d'animation relève de la création totale. C'est un art de Sisyphe (on refait sans cesse en modulant, vingt-quatre fois par seconde), un labeur de fourmi, ou de fourmière plus exactement. Car un long métrage animé requiert souvent plusieurs centaines de collaborateurs, ceci en dépit de l'informatisation récente des procédures. En effet, l'activité relève toujours, pour une large part, d'un artisanat aussi opiniâtre qu'acharné.

Jean-François Laguionie en sait quelque chose, lui qui pendant longtemps a travaillé seul sur ses courts métrages. Il est aujourd'hui l'un des réalisateurs les plus importants de ce cinéma animé, et sans doute celui dont l'œuvre présente la plus grande cohérence et l'inspiration la plus féconde. Cinq longs métrages à ce jour, et huit courts, diffusés et primés dans le monde entier, en cinquante ans de carrière. Dit comme cela, on pourrait estimer que c'est bien peu ; seulement, pour en mesurer correctement l'envergure, il faudrait comptabiliser le nombre d'images et d'heures de création que cela représente... La filmographie de Laguionie est au contraire l'une des plus prolifiques qui soit.



Dans ce type de cinéma, le processus créatif est très long, y compris pour un film comme *Louise en hiver* qui peut sembler modeste de prime abord. Une fois le scénario terminé, il faut donner figure et silhouette aux personnages. Cette étape peut durer jusqu'à deux ans, le temps que les producteurs réunissent les financements nécessaires. Ensuite, le metteur en images réalise un premier découpage dessiné du film, avec musique et voix provisoires. Laguionie, lui, ne fait pas de storyboard à proprement parler, mais une succession de petits croquis très rapides sur de grandes feuilles, ce qui représente environ deux mille dessins (un par plan). Puis, ces dessins sont photographiés et cadrés, avant d'être montés sur un logiciel qui va fixer la durée de chaque plan dans le film. Cette maquette, essentielle pour le rapport entre le réalisateur et le producteur, est appelée « animatique ». Après cela, une petite équipe est rassemblée pour entreprendre le « développement du film ». Cette équipe comprend le décorateur, le ou les dessinateur(s) du storyboard et des personnages définitifs. C'est seulement après ce stade que le film entre enfin en production : enregistrement des voix, modélisation numérique des personnages, animation, fabrication des décors, etc. Comme on le voit, le chemin qui mène au générique de fin est particulièrement complexe et sinueux, et chaque grande étape de fabrication constitue en elle-même une forme d'achèvement transitoire.

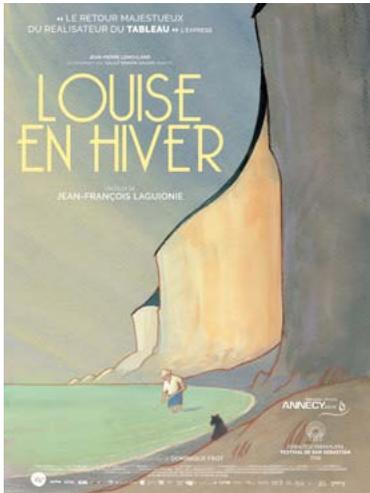


Cet énorme « vide à combler », ce « rien originaire » qui caractérise tout œuvre d'animation, fournit également le point de départ de l'intrigue de *Louise en hiver*. En effet, sitôt que le train quitte la gare, plus personne ne vient à la rencontre de la vieille dame, à l'exception de quelques fantômes intérieurs. Les rues de Biligen sur Mer se transforment en un régnant désert et resteront désespérément dépeuplées jusqu'à l'épilogue. Qui plus est, Louise elle-même a presque tout oublié de son passé. Sa mémoire est un livre qui s'ouvre sur des pages quasi vierges, que la robinsonnade aux forts accents beckettien va se charger de documenter par des voies détournées. Dès lors, l'aventure de l'octogénaire sera essentiellement introspective. La situation prend d'ailleurs vite l'allure d'une cure psychanalytique à ciel ouvert et peu orthodoxe, où le auvent de la cabane tient lieu de cabinet, où le transat se substitue au divan, et où la place du thérapeute est occupée par un chien parlant, certes peu loquace mais doué d'une grande qualité d'écoute, ce qui en fait un praticien (ou un « praticien » si l'on préfère) des plus efficaces et donc hautement recomman-

dable. La météo se détraque agréablement et le soleil s'installe sur la cabane pour ne plus la quitter. L'eau d'ici donne accès à l'au-delà du visible : rêves et rêveries visitent « Louise en nid vert » à une fréquence de plus en plus soutenue et avec une netteté accrue. Le passé fait retour progressivement. Les estivants aussi, mais eux tous en même temps.

Que signifie donc exactement cette étrange odyssée du troisième âge en solitaire ? Et pourquoi les vacanciers, cette année-là, ne reviennent-ils pas pour les vacances de Noël et de Pâques ? Qui est donc ce parachutiste anglais aux yeux énucléés, dont la dépouille git suspendue dans les branches d'un arbre ? C'est à ces questions, entre autres, que ce dossier tente de répondre.

# GÉNÉRIQUE



**JEAN-FRANÇOIS LAGUIONIE.**

**FRANCE. 2016. ANIMATION 2D-3D. 75MN.**

## FICHE TECHNIQUE

**Scénario original, création graphique, storyboard,**

**décor et réalisation :** Jean-François LAGUIONIE

**Producteurs :**

Jean-Pierre LEMOULAND, Galilé MARION-GAUVIN

**1<sup>er</sup> assistant réalisateur et directeur artistique :**

Lionel CHAUVIN

**Directrice de l'animation 3D :** Johanna BESSIÈRE

**Directeur de l'animation 2D :** Luc CHAMBERLAND

**Animation Mer et Effets spéciaux 2D :**

TCHAK / STUDIO TRAIN TRAIN

**Musique originale pour piano :** Pierre KELLNER

**Musique originale pour orchestre et chœur d'enfants :**

Pascal LE PENNEC,

interprétée par L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE BRETAGNE

**Chef compositing :** Mathieu TREMBLAY

**Chef retouches images :** Alexis POLIGNÉ

**Montage image :** Kara BLAKE

**Étalonnage :** Mélanie FORDHAM

**Post-production sonore :** PISTE ROUGE

**Sorties DCP :** LABORATOIRE POST MODERNE (CANADA)

**Laboratoire master vidéo :** DIGIMAGE

# SYNOPSIS

Louise est une vieille dame qui vit seule. Comme chaque année, sans doute depuis toujours, elle passe ses vacances à Biligen sur Mer, dans sa petite villa des « Lilas bleus ».

Quand arrive la fin du mois d'août, elle s'apprête à rentrer par le dernier train de 19h. Selon son habitude, elle prend soin de partir en avance pour ne pas avoir à se presser. Mais curieusement, de manière totalement inexplicable, lorsqu'elle arrive à la gare, le train est déjà en marche et la laisse sur le quai. Louise n'a donc d'autre solution que de rentrer chez elle.

La nuit, la tempête fait rage à Biligen. L'eau envahit les rues et le sous-sol des « Lilas bleus ». Lorsque la météo redevient plus clémente, Louise part chercher de l'aide, mais la station balnéaire s'avère absolument déserte. La vieille dame se retrouve ainsi livrée à elle-même et prisonnière d'une ville désormais entièrement cernée par les eaux.

L'humidité et le silence rendent bientôt la villa de Louise inhabitable, si bien qu'elle décide de changer d'air et entreprend la construction d'une cabane de fortune en bord de mer. Après plusieurs jours d'un labeur acharné, elle peut enfin profiter de son nouveau logis et se réinvente un quotidien, tel un Robinson au féminin. Ses journées s'écoulent au rythme de la routine domestique, de ballades dans les dunes et de pêches à pied sur le littoral. Rêves et rêveries ponctuent également l'écume des jours, où Louise revit plusieurs épisodes de son enfance et de son adolescence : les jeux avec son ami Pierre dans la ferme de sa grand-mère, les conversations imaginaires avec Tom, le cadavre d'un parachutiste anglais de la Seconde Guerre mondiale suspendu dans les branches d'un arbre, lequel servait parfois « d'épouvantail » à la jeune fille facétieuse lorsque les garçons devenaient trop entreprenants...

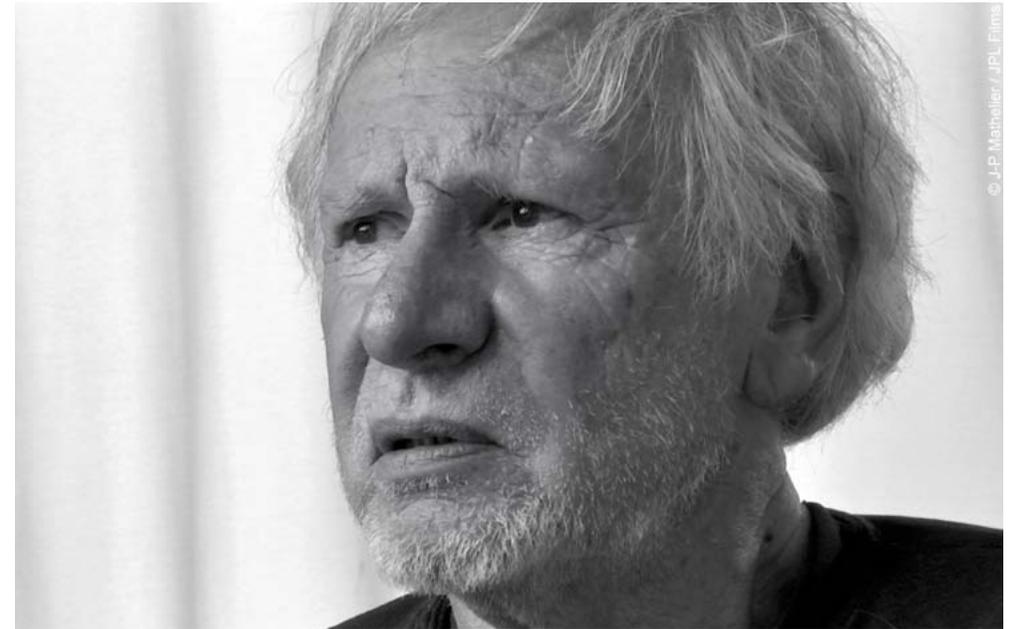
Malgré tout, la solitude pèse. Louise se persuade alors de l'existence d'un autre « naufragé » à Biligen et part à sa recherche. Son vœu est exaucé par la rencontre avec Pépère, un vieux chien décati mais providentiellement doué de la parole, qui devient son fidèle compagnon et son confident privilégié. La vie à deux adoucit le passage du temps, mais un soir, Pépère ne rentre pas et Louise se retrouve une nouvelle fois seule au monde. La mélancolie la gagne et, lors d'un bain de mer, elle se laisse porter par les vagues et couler vers le fond. In extremis, elle est sauvée de la noyade par Pépère, qui la traîne jusque sur le rivage.

L'été est revenu. Louise et Pépère vaquent à leurs activités ordinaires. Le petit train entre en gare et la foule d'estivants anime de nouveau la plage de Biligen.

## L'ÂME ANIMÉE DE LAGUIONIE

Jean-François Laguionie est né à Besançon en 1939. Il est le fils unique d'un couple de représentants et grandit en banlieue parisienne. Comme Louise, l'héroïne de son dernier long métrage en date, le jeune garçon rêveur passe toutes ses vacances en (N)Ormandie, sur la côte, où chaque été l'emporte vers d'extraordinaires aventures, par lectures interposées. L'enfant passe en effet son temps à assécher quantité de romans fleuves, « surtout des récits de marine », aime-t-il à préciser. « J'étais surtout un marin de l'imaginaire. J'avais cinq ans à la Libération et la grisaille de l'après-guerre avait donné à tout le monde l'envie de voyager. Pour mon père, le voyage a consisté à construire dans le jardin un bateau qu'il n'a jamais fini. Peut-être qu'avec mes films, j'ai eu envie de le terminer ».

Sa scolarité fait quelques vagues mais aucun avis de tempête n'est à signaler. Sa seule matière forte est le dessin, si bien qu'après sa classe de Troisième, il met le cap sur l'École des Arts Appliqués où il suit des cours pendant quatre ans, tout en s'exerçant à dessiner des animaux au jardin des plantes et au zoo de Vincennes. Le théâtre l'attire également, mais la timidité le laisse à l'écart des planches. Il fréquente toutefois la célèbre École de la rue Blanche, où il s'occupe de décors, d'éclairages et de régie ; autant d'activités qui lui permettent de cerner plus précisément sa véritable vocation de conteur. Car à cette époque, Laguionie écrit déjà des histoires, qu'il met en scène pour distraire ses camarades en utilisant un théâtre miniature de 2m<sup>3</sup>, dont la fonction première était de permettre aux étudiants de travailler la scénographie et la lumière. Mais avec un ami, il



© J.P. Mathelier / JPL Films

transforme cet outil en castelet et en fait un théâtre d'ombres chinoises puis de marionnettes. C'est à ce moment qu'a lieu une rencontre pour le moins décisive : Paul Grimault (l'auteur du fameux film **Le Roi et l'oiseau** en 1980) vient à passer par l'École et assiste à l'un de ces mini-spectacles, qu'il apprécie. Il propose alors à Jean-François Laguionie d'en faire un film : ce sera **La Demoiselle et le violoncelliste** (1965).

Sans préparation technique à proprement parler, il se lance corps et âme dans cette nouvelle aventure. Il découpe des papiers de couleurs pour faire des personnages, les pose les uns à côté des autres, prend un cliché, les bouge un peu, reprend un cliché, puis réitère la démarche vingt-quatre fois pour obtenir une seconde d'animation, sans savoir ce que cela donnera. Car à la différence du dessin animé classique, où tout est préparé sur des calques puis des celluloses, la technique du papier découpé n'autorise aucun contrôle. « C'est du travail sans filet », se souvient-il. « Mais c'est excitant. L'animation, on doit la sentir, pas la calculer. Un animateur est un peu

comme un comédien. Et moins il y a d'intermédiaires, plus l'émotion passe ». Et, en l'occurrence, l'émotion est bel et bien passée, dès ce coup d'essai de neuf minutes, qui raconte l'histoire d'un violoncelliste qui joue sur les falaises et provoque une montée de la mer, emportant une jeune pêcheuse. Le virtuose plonge alors à son secours et découvre les profondeurs de l'océan. Le film, lui, se hisse au sommet du Palmarès du Festival d'Annecy (une véritable institution en la matière) où il reçoit le Grand Prix.

Suivent deux autres courts métrages, toujours réalisés en papiers découpés : **L'Arche de Noé** (1967), qui se déroule au début du vingtième siècle parmi une équipe d'explorateurs partis en montagne à la recherche de l'Arche biblique ; puis **Une bombe par hasard** (1969), dont le scénario annonce à bien des égards celui de **Louise en hiver** (2016) : après la découverte d'un engin explosif, une ville se vide totalement de ses habitants. Arrive un vagabond qui, ignorant ce qui s'est passé, s'approprie vêtements, objets et œuvres d'art, improvise une exposition et repeint les maisons en rose... Ces deux titres ont éga-

## BIOGRAPHIE

lement été produits par Paul Grimault. « *Il m'a prêté un coin de son studio et j'ai pu réaliser mes courts métrages en toute liberté [...]. Nous avons partagé près de dix ans de compagnonnage, mais nous n'avons jamais travaillé ensemble sur un film* ». Pendant cette période, Jean-François Laguionie travaille en solitaire et devient très vite un animateur de renom, qui collectionne les prix dans les festivals autant que les articles dithyrambiques dans la presse.

Son ascension professionnelle et artistique est fulgurante, mais il éprouve toutefois une certaine frustration de ne pas pouvoir mettre en pratique son goût pour la direction d'acteurs. Il s'essaye alors au cinéma de prises de vues réelles et réalise deux films « en marge » : **Plage privée** (1971), où un homme se rend aux bains douches de Paris, ouvre une porte et se retrouve sur une plage en plein soleil au milieu de riches estivants ; puis **Hélène ou le ma-lentendu** (1972), devenu introuvable et renié par son auteur. « *Le résultat n'était pas très bon* », estime-t-il. « *Mais aujourd'hui encore, j'aimerais beaucoup faire un long métrage en prises de vues réelles* ».

Il renoue avec l'animation en répondant à une commande d'un producteur italien qui montait une collection de films d'après des contes populaires européens authentiques. Sa contribution se décline en deux projets : **Potr' et la fille des eaux** (1974), où un pêcheur d'épaves et une sirène tentent d'effacer leurs différences, par amour et par maladresse ; et **Le Masque du Diable** (1976), dans lequel une vieille dame réfugiée en montagne pour fuir le carnaval, doit disputer avec le Malin une partie de dominos très particulière. « *Nos contes corse et breton n'avaient rien d'authentiques* », avoue facétieusement Laguionie. « *Parce qu'avec Kali Carlini [avec qui il collabore ici], nous les écrivions nous-mêmes !* ».

Entre les deux volets de cette commande habilement détournée, il réalise **L'Acteur** (1975), un court de six minutes tiré d'une histoire vraie qui avait frappé le cinéaste : celle de Pierre Blanchard, un acteur des années 30 qui a toujours été vu comme un « jeune premier », même jusqu'à ses 70 ans, et qui n'acceptait que des rôles susceptibles de satisfaire cette image. Pour créer l'illusion, il se maquillait de manière à ce que ses fans ne distinguent pas sa vieillesse.

Le film suivant marque une nouvelle étape décisive dans la carrière du réalisateur. En effet, **La Traversée de l'Atlantique à la rame** (1978) accumule les plus hautes distinctions : Palme d'Or du court métrage au Festival de Cannes, Grand Prix du Festival International d'Ottawa, et César 78. La presse n'est pas en reste, notamment l'hebdomadaire **Télérama** (très influent à l'époque) qui, sous la plume de Michel Daubert, publie un texte très élogieux dont le propos peut d'ailleurs s'appliquer à la totalité de la filmographie de Jean-François Laguionie : « *Drôle de voyage de noces que celui qu'entreprennent, ce premier juin 1907, Adélaïde et Jonathan Akenbury. Il est 17h. Les jeunes mariés quittent New York à bord d'un canot noblement baptisé « Love and courage », pour une traversée de l'Atlantique à la rame ! [...]. Ils mettront 50 ans pour parvenir à l'ultime rivage [...]. C'est sur une mer tout intérieure que vont voguer les deux héros que l'on dirait sortis d'un tableau du Douanier Rousseau, une mer de pastel fluide aux tempêtes étrangement lentes, tempêtes intérieures aussi, tranquilles cachemars de Titanic, danse macabre en un palais flottant de la mer des Sargasses. Au bout de la dérive, lorsque le vieux couple se laisse engloutir, enlacé, apaisé, dans l'eau calme, de l'autre côté de la vie, et que ne demeure plus, comme témoin de son histoire, qu'un journal de bord délavé sur la plage déserte, il reste au spectateur comme un moelleux regret d'éternité. Les*



*acteurs n'étaient pourtant que de papier découpé et le charme n'a duré qu'une vingtaine de minutes. C'est sans doute cela un chef-d'œuvre.* »

Fort de cette réception unanime, et un peu las de travailler seul, Jean-François Laguionie se lance ensuite dans la grande aventure du long métrage avec **Gwen ou le livre de sable** (1984), qui est produit par Gaumont ; ce qui, rétrospectivement, ne manque pas d'étonner, compte tenu de l'exigence et du caractère intimiste du travail mené jusqu'alors par l'auteur, qui n'a rien d'un Walt Disney français,

c'est peu de le dire. « *Pendant les trois ans de production, personne de chez Gaumont n'a demandé à voir quoi que ce soit* », raconte-t-il. « *Mais quand je leur ai montré le film terminé, ils étaient très perplexes... Ça ne correspondait pas du tout à ce qu'ils attendaient d'un dessin animé ! [...]. De même pour le coproducteur Antenne 2, qui ne pouvait pas imaginer diffuser pareille chose...* ». Après l'Atlantique, le désert – soit donc un océan immobile, à peu de choses près. Le scénario de **Gwen** emmène le spectateur en l'an 3200, où une enfant de 13 ans, adoptée par une tribu de nomades, accomplit un étrange voyage



pour retrouver son ami mystérieusement disparu. Si la critique loue l'indéniable beauté visuelle du film, elle est pour le moins déconcertée par l'intrigue et par des réseaux de symboles jugés hermétiques. **Gwen** ne reste qu'une seule semaine à l'affiche, dans trois salles à Paris.

Suite à cet échec, Jean-François Laguionie connaît une traversée du désert aussi longue que celle de son personnage, et il reste quinze ans sans signer de films. C'est à cette époque que naît « La Fabrique », un studio qu'il crée dans un vieux bâtiment aux pieds des Cévennes. Le CNC soutient l'initiative en accordant des subventions, avec toutefois la contrepartie d'entrer dans l'économie de marché pour, à terme, acquérir l'autonomie financière. « Nous avons alors développé des projets en direction de la télévision, qui est comme on le sait le plus gros mangeur d'animation. On a réalisé des petites séries, comme "Lava Lava" ou "Souris-souris", des films de trente minutes comme "Robert Creep", ainsi que quelques courts métrages d'auteur. Ceux de Lys Flowerday, Valérie Carmona, Palacios, Villard et Vitali notamment. »

En moyenne, « La Fabrique » emploie habituellement une douzaine de personnes, mais le chantier du **Château des singes** (1999) en réunit jusqu'à cinquante, et rassemble quatre pays coproducteurs (France, Angleterre, Allemagne, Hongrie). Pour raconter l'histoire de l'intrépide Kom, jeune singe « d'en haut » qui décide de partir à la découverte du monde « d'en bas », il faudra quatre ans de travail et pas moins de trois cents personnes au total. Jean-François Laguionie doit dès lors consentir à quelques concessions (les chansons, entre autres), mais il tient la barre et reste malgré tout fidèle à son univers et à ses thèmes de prédilection. Par le truchement de ses deux tribus de singes séparées par une forêt imaginaire, qui s'estiment différentes alors qu'elles sont semblables, le cinéaste montre que c'est l'ignorance qui génère la peur et l'hostilité. « On a essayé de trouver un intermédiaire entre le film d'auteur et le film populaire. J'ai mis de côté mon introversion et, pour la première fois, j'ai travaillé en pensant aux enfants, avec un scénariste anglais. Étant donné l'ampleur de la tâche **Le Château des singes** comporte beaucoup de personnages, nous avons adopté la technique traditionnelle du dessin animé sur cellulose et on a eu recours à l'image numérique ».

Le succès du film (près de 400 000 entrées en France) lui permet d'enchaîner rapidement sur **L'île de Black Mor** (2003), adapté de son propre roman, écrit durant la post-production du **Château des singes**. Jean-François Laguionie retrouve ainsi la mer, les marins et les aventures à la Stevenson. Nous sommes en 1803, sur les côtes de Cornouailles. Le Kid, un gamin qui ignore son vrai nom, s'échappe de son orphelinat carcéral avec le seul bien qu'il possède : la carte de l'île au trésor tombée du livre de Black Mor, un célèbre pirate auquel il souhaiterait ressembler. Épaulé par deux pilliers d'épaves, le Kid s'empare du bateau des garde-côtes et se

lance à la recherche de la fameuse île à l'autre bout de l'océan Atlantique. Ici, l'économie du registre épique (très tempéré) sert une quête identitaire (le vrai sujet) qui fait la part belle aux paysages traversés, lesquels scintillent de mille détails et d'une mise en scène au cordeau : bruits des bateaux, du vent, des vagues ; chants des oiseaux mis en relief par les instruments à cordes ; ligne claire délicate aux contours tracés dans des couleurs variées, qui vont du marron à l'ocre rouge ; touche légère et graphisme acéré... Toutes les dimensions du film concourent à l'enchantement du spectateur et sollicitent la part d'enfance qui sommeille en chacun. Nouvelle réussite artistique pour Jean-François Laguionie, et nouveau succès public.

Son quatrième long métrage s'appuie sur un dispositif scénaristique et graphique très inventif. L'intrigue du film **Le Tableau** (2011) se déroule à l'intérieur d'une toile inachevée où se côtoient trois types de personnages : les « Toupins » (« tout peints »), qui sont entièrement terminés ; les « Pafinis » (« pas finis »), auxquels il manque quelques touches de couleurs ; et les « Reufs » (de l'anglais « rough », « ébauche » en français). Quand les Toupins prennent le pouvoir et tourmentent les autres, trois amis décident de se mettre en quête du peintre pour qu'il termine enfin son œuvre et rétablisse ainsi la paix sociale. À l'instar de l'histoire qu'il raconte, le film combine méthodes artisanales modestes et technologies de pointe. Si les décors des tableaux sont réalisés en deux dimensions, les personnages, eux, sont modélisés en image de synthèse, mais avec un rendu imitant la peinture, qui réduit volontairement l'effet de perspective. À l'inverse, l'atelier du peintre, également traité numériquement, est présenté dans un style réaliste, qui tend par endroits vers le décor de théâtre, dans le but d'instiller une atmosphère de mystère. Dans ce **Tableau** vivant et



néanmoins composite, l'informatique est ainsi utilisée de telle sorte qu'elle reproduit l'effet du pinceau et du mouvement propre à l'animation traditionnelle. Visuellement, le film est magnifique et ne ressemble à aucun autre. Les différents niveaux de lecture qu'il propose et les multiples références picturales avec lesquelles il jongle de manière virtuose en font une œuvre universelle, qui procure un vrai plaisir esthétique tout en suscitant l'interrogation éthique et politique.

Pour **Louise en hiver** (2016), Jean-François Laguionie renoue avec l'intimisme et la simplicité dense de ses débuts. Il orchestre pudiquement l'émergence de secrets enfouis dans l'âme d'une vieille dame, en contemplant l'impénétrable surface de l'eau et l'incalculable mouvement des nuages. Louise est face à la mer, bien évidemment, où elle (se) débat avec son passé, du matin au soir, entre rêves et rêveries, pêches et promenades, les yeux dans les cieux ou dans ceux d'un chien, au gré de l'humeur de son vaisseau-transat. Elle a l'horizon devant elle, et les pastels du temps pour partenaire.

Jamais en cale-sèche ni en panne d'idées à animer, Jean-François Laguionie travaille actuellement sur ses deux prochains longs métrages : **Le Voyage du Prince** et **Slocum**.

# DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Les repères temporels figurants entre crochets sont exprimés en [Heure:Minute:Seconde] et ne correspondent pas aux chapitres du DVD, lequel ignore le plus souvent la notion de séquence à proprement parler.

Ce découpage séquentiel voudrait répondre à un double objectif : tout d'abord, permettre une remémoration rapide et précise du film dans son intégralité ; ensuite, favoriser un repérage simple et aisé des principaux développements de l'intrigue et de son fonctionnement.

Les chapitres de l'édition DVD ont cependant été intégrés dans le découpage séquentiel.

## 1. GÉNÉRIQUE [00:00:00]



### Chapitre 1

Les pages d'un épais album de cartes postales anciennes sont tournées par une main invisible. Les crédits du générique

figurent en vis-à-vis des images du passé, évoquant les vacances à la plage dans les années 40 et 50.

Les deux dernières pages de l'album font apparaître le titre du film et le nom du réalisateur, accompagnés d'une dédicace (« À Xavier »). Un bristol mentionne la voix de l'actrice Dominique Frot, face à un dessin promotionnel présentant « Biligen sur Mer » et mentionnant « le chemin de fer d'Ormandie ». La caméra zoome sur le dessin et l'image s'anime.

## 2. SUR LA PLAGE TRÈS FRÉQUENTÉE [00:02:35]



Face à la mer et sous le parasol qui la protège du soleil, Louise rédige son journal. Ses pensées nous parviennent en voix off.

Elle se plaint du bruit que font les vacanciers et leurs enfants sur la plage, et également du fait qu'ils soient tous arrivés en même temps, par le train de la veille. Louise conclut son monologue intérieur par ces mots : « *Ce matin les gens m'ont saluée d'un geste de la main [...]. D'autres me souriaient simplement, comme s'il ne s'était rien passé de grave... Un malentendu... Une aventure sans importance... Et pourtant !...* ».

## 3. PRÊTE POUR LE VOYAGE DU RETOUR [00:04:35]



C'est la fin de l'été. Louise s'apprête à quitter sa villa estivale « *Les lilas bleus* » et se prépare pour aller prendre le dernier train de 19h. Comme

elle est partie en avance, elle ne se presse pas sur le chemin qui la mène à la gare de Biligen.

Mais lorsqu'elle arrive sur le quai, le train est déjà en marche, si bien qu'elle rebrousse chemin et rentre chez elle.

## 4. DANS LA VILLE DÉPEUPLÉE [00:06:30]



Louise dépose ses bagages aux « *Lilas bleus* » puis part chercher de l'aide en ville.

Les rues et la digue sont désertes, le vent

souffle et la nuit est tombée. Elle frappe à une porte avec son parapluie puis sonne à une autre, mais personne ne lui répond. Tous les volets de la petite station balnéaire sont fermés.

Face au casino, le combiné de la cabine téléphonique se balance au bout de son fil, sans tonalité. Le vent souffle de plus en plus fort et fait rouler un bidon vide qui suit Louise jusqu'à chez elle.

## 5. NUIT DE TEMPÊTE [00:09:01]



### Chapitre 2

Couchée dans sa chambre et peu rassurée, Louise écoute les bruits de la tempête qui gronde au dehors. Elle ouvre

ses volets et constate que l'eau est montée dans les rues de la ville. Elle descend à la cuisine et se prépare un grog pour l'aider à dormir. Afin de faire face à une coupure d'électricité, elle allume une bougie.

En descendant au sous-sol, elle découvre que sa cave est inondée. Puis elle se recouche et finit par s'endormir.

## 6. RÊVE DE LOUISE 1 : « LE BÂTEAU-LIT » [00:10:27]



Dans son rêve, Louise voit sa chambre envahie par les eaux et son lit transformé en une frêle embarcation soulevée par les vagues au large

de Biligen, parmi d'autres éléments de la ville également emportés par les flots : la cabine téléphonique, le manège de chevaux, ainsi que de grandes horloges dont le cadran surmonté d'une petite fenêtre laisse apparaître des personnages qui la saluent aimablement.

## 7. RETOUR DU BEAU TEMPS [00:12:06]



Après trois jours de tempête et de claustration, Louise sort de chez elle et se rend sur la digue où le soleil brille. Elle poursuit son

récit en voix off : « *Je n'avais pas peur, mais j'étais contrariée. On allait s'apercevoir de mon absence en ville. La concierge avertirait Josyane, elle viendrait me chercher avec les enfants, je me ferais gronder... Je pourrais peut-être me débrouiller toute seule ?* ».

## 8. BILIGEN CERNÉE PAR LES EAUX [00:13:03]



Munie de sa valise, Louise marche le long de la voie ferrée, mais les terrains inondés l'obligent à revenir sur ses pas. Elle chemine ensuite

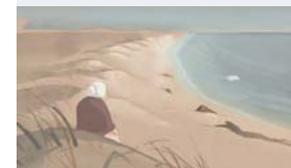
sur la plage et entre les dunes, puis elle tente de franchir un filet d'eau en marchant sur une planche. Mais la vieille dame se retrouve dans la vase jusqu'aux genoux. Avec difficulté, elle parvient toutefois à se retourner et à atteindre la berge.

## 9. ESSEULÉE DANS LA CUISINE [00:14:18]



Louise est assise à la table de sa cuisine aux « *Lilas bleus* », la tête posée sur ses bras. Elle reprend son souffle et ses esprits après ses mésaventures.

## 10. SUR LA PLAGE ABANDONNÉE [00:14:25]



Louise se promène sur la plage, observe les oiseaux qui se posent sur le sable humide, puis se baigne les pieds dans la mer, constatant

que l'eau est moins froide qu'au mois de juillet. Assise dans les dunes, elle regarde les débris portés par les vagues.

## 11 DÉPART DES « LILAS BLEUS » [00:16:12]



### Chapitre 3

Louise prend la décision de quitter sa villa « *Les Lilas bleus* », devenue trop humide et trop silencieuse à son goût.

Elle consacre la matinée à traîner des morceaux de bois hors de l'eau, puis elle se rend aux « *Nouvelles Galeries* », dont la devanture donne sur la digue. Avec une pierre, elle brise la vitrine et entre dans le magasin désert.

## 12 COURSES AUX « NOUVELLES GALERIES »

[00:17:12]



Louise parcourt le magasin plongé dans l'obscurité, essaye chapeaux et chaussures, puis s'équipe au rayon outillage et quincaillerie.

## 13 CONSTRUCTION DE LA CABANE [00:18:15]



Dans les dunes, Louise entreprend la construction d'une cabane avec les débris de bois qu'elle a ramassés. Après plusieurs jours d'un

labeur acharné, son nouveau logis est enfin terminé et elle peut y dormir.

## 14 VIE QUOTIDIENNE DANS LA CABANE [00:19:23]



Louise a retrouvé une routine : le matin, ménage dans la cabane pour lutter contre l'infiltration du sable ; ensuite, douche froide devant

le Grand Hôtel ; puis pêche à pied jusqu'à midi. « *Je me débrouille* », conclut-elle avec une certaine satisfaction, avant de poursuivre son récit : « *C'est comme pour la construction de la cabane, je suis surprise de n'être pas trop maladroite. Je retrouve des gestes inconnus, oubliés comme le*

*reste. Après le repas, un peu de repos, puis ballade à l'aventure, le meilleur moment de la journée [...] Le soir, je suis un peu fatiguée, mais une fois par semaine, je fais un tour de digue, comme par le passé, c'est amusant* ».

## 15 RÊVE ÉVEILLÉ 1 : « SOIRÉE AU CASINO » [00:21:28]



### Chapitre 4

Sur la digue, les lumières des fenêtres s'allument et une file de passants imaginaires saluent Louise d'un sourire ou d'un

hochement de tête. Le marchand de glace lui tend un cornet, qu'elle déguste en regardant un couple jouer au tennis. La soirée s'achève au casino, où Louise prend un verre dans la grande salle déserte, en écoutant le pianiste qui joue un air de jazz, tandis que sur la scène, des danseurs apparaissent. Puis la vieille dame rentre seule dans sa cabane.

## 16 LA VEILLE DE NOËL [00:23:39]



Le calendrier de la cabane affiche la date du 24 décembre.

Louise a décidé de fêter Noël « *avant que tout le monde arrive* ». Elle fabrique alors

des guirlandes, décore un semblant de sapin avec différents objets ramassés sur la plage, puis elle prépare son repas : des huîtres et une bouteille de vin blanc. « *Dans quelques jours, je serai chez moi* », se dit-elle intérieurement. « *Et ma vie recommencera comme avant. Ça me fait tout drôle d'y penser* ». Après le repas, Louise s'endort dans son transat, sous l'auvent de la cabane.

## 17 RÊVE DE LOUISE 2 : « LA BASSE-COUR ET L'HÉLICOPTÈRE » [00:25:37]



Dans son rêve, Louise est âgée d'une dizaine d'années. Sa mère l'emmène en voiture passer des vacances chez sa grand-mère, dont

l'apparence de vieille dame sévère effraie un peu la petite fille. Lorsque son aïeule lui propose d'aller nourrir la basse-

cour, Louise se retrouve poursuivie par une oie agressive et se réfugie derrière un arbre.

### Chapitre 5 [00:27:54]

La suite du rêve revient au présent et se déroule à Biligen. Un hélicoptère survole la ville et Louise tente de suivre sa trajectoire en courant dans les rues. Arrivée sur la plage, elle adresse des signes au pilote, lesquels restent sans effet. L'engin s'éloigne vers l'horizon et la laisse seule agenouillée sur le sable. Le lendemain matin, Louise trace avec une pelle le message suivant : « *Pourquoi ?* », en lettres géantes afin qu'il soit visible depuis le ciel.

## 18 UN POTAGER DANS LE CIMETIÈRE [00:29:04]



Louise a planté des salades et des poireaux entre les tombes du petit cimetière de l'église de Biligen. « *7 février. Toujours pas de*

*réponse ! Aucune importance, je commence à m'habituer ! [...] Et puis j'ai de quoi m'occuper. Il m'a fallu trouver un peu de bonne terre, et c'était pas facile avec tout ce sable !* ».

## 19 LA VUE QUI BAISSÉ ET QUI AUGMENTE



[00:29:52]

En rédigeant son journal assise sur son transat, Louise constate qu'elle éprouve quelques difficultés à voir

correctement de près. En revanche, elle remarque qu'elle voit très bien de loin désormais, et qu'elle n'a plus besoin d'utiliser la longue-vue de la digue pour observer les falaises à l'horizon.

## 20 RÊVE ÉVEILLÉ 2 : « LE LANCE-PIERRE ET LES MEULES DE BLÉ » [00:30:46]

Alors qu'elle jardine dans son potager du cimetière, Louise se souvient de plusieurs moments de son enfance. Elle repense au jour où sa grand-mère lui a fabriqué un lance-pierre pour faire fuir les corbeaux,



et se remémore les jeux dans les meules de blé avec un camarade de son âge. À la fin de la journée, Louise quitte le jardin et regagne la cabane.

## 21 RÊVE DE LOUISE 3 : « LES ENFANTS VOLANTS »



[00:32:11]

Louise s'est couchée. Elle s'endort et commence à rêver. Elle court sur le haut des falaises avec son jeune camarade.

Retenue par les pieds par son ami, elle s'amuse à s'approcher le plus près possible du bord de la falaise à plat-ventre, face au vide. Puis les deux enfants se mettent à voler comme des oiseaux au-dessus des flots et du village.

## 22 UN AUTRE NAUFRAGÉ ? [00:33:31]



En pêchant le long du rivage, Louise se fait la réflexion suivante : « *Il y a quelqu'un d'autre à Biligen. Cela fait plusieurs jours que j'y pense [...]. Un autre*

*naufagé ?* », se demande-t-elle. Elle part alors inspecter les alentours et s'attarde dans un endroit où s'entassent les débris ménagers de la ville. Elle s'assied sur un canapé éventré puis, avec de vieilles lunettes trouvées là, elle feuillette quelques hebdomadaires défraîchis et autres magazines de télévision. Elle lève les yeux lorsqu'elle entend un bruit, mais elle ne voit personne. Sur le chemin du retour, elle est suivie par un chien sans s'en rendre compte.

## 23 RENCONTRE AVEC LE CHIEN PÉPÈRE [00:36:21]

### Chapitre 6



Le matin, lorsque Louise ouvre le rideau de sa cabane, le chien est là, qui l'attend. « *J'aurais pu l'appeler « Mercredi »*,

*c'est le jour où nous nous sommes rencontrés. Ou encore « Pêche à pied », c'est le moment de la journée qu'il préfère. J'ai préféré « Pépère », ça lui va bien. Il est vieux, il est moche, il ressemble à un vieux tas de chiffons. Toujours est-il que depuis une semaine, on ne se quitte plus ! On partage le repas, on*

s'apprivoise ». Louise et Pépère passent ainsi leurs journées ensemble, à pêcher et à se promener le long du rivage. « *J'ai commencé à lui raconter ce qui me revient en mémoire* », note Louise. « *Ce n'est pas facile. Est-ce que ce sont des souvenirs ? Je n'en sais rien ! Ça ne prévient pas, ça vient doucement, comme de petites vagues mystérieuses* ».

## 24. RÊVE ÉVEILLÉ 3 : « LE PARACHUTISTE ANGLAIS » [00:37:50]



La mère de Louise arrive à la ferme de la grand-mère pour ramener sa fille. Mais la petite Louise ne veut pas repartir et elle se sauve dans les

bois, où elle s'entretient avec Tom, le cadavre d'un parachutiste anglais suspendu dans les branches d'un arbre.

## 25. PÉPÈRE, CONFIDENT PRIVILÉGIÉ [00:40:51]



### Chapitre 7

On retrouve Louise et Pépère assis sous l'auvent de la cabane. Louise continue son récit à son compagnon canin :

« *Tu vois Pépère, j'avais un copain, comme toi, à qui je pouvais raconter tout ce qui me passait par la tête. Puis après, plus rien ! Je crois qu'on m'a enfermée chez les sœurs. Ensuite, on a dû me marier, je faisais trop de bêtises. Et les années ont passé. Des enfants. Des petits-enfants, sans doute [...]. La vieillesse* », poursuit-elle. « *Ils ont appelé ça comme ça ! Ce n'est même pas dans le dictionnaire ! Mais tu ne peux pas comprendre, vieille bête, ça ne concerne pas les animaux. Les animaux se fichent bien de la vieillesse* ». Et là, au grand étonnement de Louise, le chien attentif se met alors à parler : il lui répond que les bêtes, elles aussi, savent bien qu'elles vont mourir. Seulement, précise-t-il, « *elles n'en font pas toute une histoire* ».

Louise et Pépère reprennent leur routine quotidienne, avec les conversations en plus. « *Il ne manquait plus que cela pour que nous ayons l'air d'un vieux couple* », commente Louise. « *Oh, ce n'est pas qu'il soit bavard, mais on dirait maintenant qu'il veille sur moi. C'est un peu agaçant. Hier par exemple, je n'avais goûté à rien. Il s'en est rendu compte !* ».

## 26. RÊVE DE LOUISE 4 :

### « LE TRIBUNAL DES OISEAUX » [00:42:48]



Sur la plage, Louise raconte à Pépère le rêve qu'elle a fait la nuit précédente.

Elle était face à un tribunal composé d'oiseaux géants, où

l'avocat général réclamaît à son encontre la peine maximale, soit la solitude à perpétuité, pour la punir d'avoir tout oublié de sa vie : ses parents, ses amants, ses enfants, son mari. Dans sa plaidoirie, l'avocat de la défense rétorque que si Louise ne se souvient pas de sa vie, c'est tout simplement parce qu'elle a été belle et heureuse.

Le soir, Louise lit un extrait de Robinson Crusoé à Pépère.

## 27. EXCURSION JUSQU'AUX FALAISES [00:46:37]



### Chapitre 8

Louise et Pépère partent en excursion jusqu'aux falaises blanches. Le chien aide la vieille dame à se hisser jusqu'au

sommet. À plat ventre, Louise s'approche tout près du vide, comme elle l'avait fait lorsqu'elle était enfant.

## 28. RÊVE DE LOUISE 5 :

### « LE FAUX SUICIDE DE PIERRE » [00:49:59]



### Chapitre 9

Louise s'enfonce dans un tunnel creusé dans la falaise qui débouche sur une scène de son adolescence, à laquelle

elle assiste en tant que spectatrice, assise sur un banc. Dans la forêt, à proximité d'une maison en ruines, la jeune Louise flirte avec un garçon de son âge, Raphaël. Elle l'emmène dans la clairière et ils s'embrassent, sous le regard de Tom, le cadavre du parachutiste anglais accroché aux branches, lequel effraie le jeune homme et provoque sa fuite.

Louise âgée converse avec Tom ; ils évoquent le passé et ce stratagème macabre avec les garçons. Mais le baiser échangé dans la clairière avec Raphaël a été surpris par

Pierre, l'amoureux de Louise, qui, pour se venger, fait semblant de se jeter du haut de la falaise. « *Tu as eu si peur que tu as juré de l'oublier à jamais* », rappelle Tom à la vieille dame. « *Le lendemain, vous vous êtes retrouvés ici même et vous avez fait l'amour* ». Louise se réveille et rentre à la cabane en compagnie de son fidèle Pépère.

## 29. ARRIVÉE DU PRINTEMPS ET DÉPART DE PÉPÈRE [00:55:18]

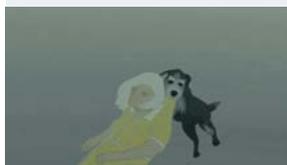


### Chapitre 10

Le printemps arrive et les grandes marées des Rameaux amènent la pluie, ce qui oblige Louise à aménager sa cabane

en conséquence. Quand le soleil revient, elle s'occupe de son jardin dans le cimetière, et remarque que Pépère s'absente parfois pendant plusieurs heures. « *Et puis un soir, il n'est pas rentré* ». Elle part alors à sa recherche, mais sans résultat. Elle retourne jusqu'à l'endroit où s'entassent les débris de la ville et s'installe dans le canapé éventré. Là, elle lit les gros titres de vieux magazines et discute avec son reflet dans le miroir d'une armoire.

## 30. SAUVETAGE DE LOUISE PAR PÉPÈRE [00:58:15]



Louise fait son ménage et va prendre une douche face au grand hôtel. Elle dépose de la nourriture pour le chien absent et part

se promener sur la plage. Là, elle s'avance dans l'eau toute habillée, se laisse porter par les vagues et couler vers le fond. Arrive Pépère, qui sauve Louise de la noyade in extremis et la traîne jusque sur le sable.

## 31. RETOUR À LA VIE À DEUX [01:01:01]

### Chapitre 11

L'été est revenu et Pépère aussi. Les deux compagnons



retrouvent leurs activités quotidiennes. Au loin, le son de l'avertisseur du train de Biligen retentit.

## 32. ARRIVÉE DES ESTIVANTS [01:01:58]

Louise et Pépère se rendent à la gare. Le train arrive, les portes des wagons s'ouvrent et le quai se remplit soudain d'une foule d'estivants pressés de retrouver leur maison de vacances.



## 33. RETOUR À LA NORMALE [01:03:20]

Comme au début du film, la plage est de nouveau animée par les activités des vacanciers et les cris des enfants.



« *Ils n'ont vraiment pas changé* », s'exclame Louise intérieurement. « *Mais je les trouve un peu fatigués. Tout le monde est aimable avec moi. Quand nous avons besoin d'un peu de tranquillité, Pépère et moi nous reprenons nos ballades le long des dunes* ».

## 34. GÉNÉRIQUE DE FIN [01:05:05]

### Chapitre 12

Les crédits du générique de fin se déroulent sur fond noir.

[FIN À 01:12:40]

# ANALYSE DU RÉCIT



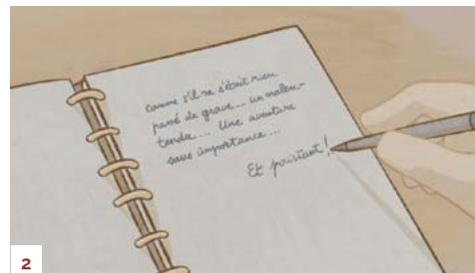
1

## LES MÉTAMORPHOSES DU TEMPS

### L'art du récit

Assise sur la plage, entourée d'enfants et de parents qui s'ébrouent dans l'eau ou jouent au ballon, Louise entame d'une écriture appliquée le récit de ses aventures [Iséq. 02]. Le procédé est classique, qui permet de relater en flash-back une histoire dont le terme nous est d'ores et déjà connu. Quoiqu'il arrive, la vieille dame en effet survivra. Si une part du suspense est ainsi annulée, le spectateur trouve cependant là un gage d'authenticité. Le personnage se confond avec le narrateur pour transmettre au plus près de sa subjectivité ce qu'il a vécu. Le dit et l'écrit se complètent, se confirment mutuellement, comme l'indique un plan sur le carnet, où le tracé des mots coïncide avec la voix off de Louise [01-02]. Bientôt, la page se fera image. Par là même, une dimension particulière du temps s'ouvre dans la narration, celle de la remémoration. C'est depuis l'abri du présent qu'il est possible de se pencher sur les tourments et les joies du passé.

Le cahier de Louise n'est pas le seul livre à apparaître dans le film. Dans une malle abandonnée sur la plage par la tempête, la vieille dame découvrira



2

une poignée de romans intimement liés aux lectures enfantines ou adolescentes – trois Agatha Christie, ainsi que *Le Merveilleux voyage de Nils Holgersson à travers la Suède* de Selma Lagerlöf [Iséq. 16]. La couverture de ce dernier annonce une des rêveries ou des réminiscences du personnage, qui s'imagine voler comme un oiseau. Plus significatif encore est la présence d'un exemplaire illustré du *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe, dont un extrait est d'ailleurs lu par Louise à son chien Pépère [Iséq. 26] [03]. À l'évidence, le film de Jean-François Laguionie offre une variation sur le mythe de Robinson<sup>1</sup>. Mais, par cette citation, le cinéaste fait davantage qu'un clin d'œil au spectateur. Il inscrit sa propre fiction dans un système de reprise qui évacue le problème de l'originalité. Jean-François Laguionie se situe du côté des conteurs, qui brodent à partir de trames anciennes, voire immémoriales. Ce qui est alors à l'œuvre, à travers le jeu des concordances et des métamorphoses, est la transmission d'une expérience fondamentale.

De ce point de vue, le conte s'oppose aux magazines retrouvés dans la décharge [04-05]. Le but de ces publications, comme s'en amuse et s'en agace Louise, est avant tout d'apeurer le lecteur en suggérant une infinité de menaces [Iséq. 22]. Leurs gros titres fonctionnent sur la recherche du choc, qui

<sup>1</sup> Voir Approche thématique.



3

en tant que tel ne saurait s'inscrire dans la durée. En suggérant que la vieillesse est une abomination dont il faut à tout prix se préserver, ils viennent même rompre le fil des générations – cela expliquant pour partie la solitude de Louise. Non sans malice, le cinéaste suggère alors tout ce qui sépare sa pratique d'une telle conception de l'actualité. Ce n'est bien sûr pas un hasard si ces journaux apparaissent moins comme un trésor – au contraire des livres, découverts dans un élégant coffre en bois – que comme les rebus de la société de consommation. Bien que bref, *Louise en hiver* est un film qui sait prendre son temps – ou, mieux, *l'inventer*. À sa manière, Jean-François Laguionie se rapproche de la pensée du philosophe allemand Walter Benjamin, qui aura montré dans un texte déterminant<sup>2</sup> l'abîme existant entre « l'art artisanal » du conteur et la production industrielle de l'information.

<sup>2</sup> « Le Narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », in *Écrits français*, pp 264-298, Folio, Paris, 1991.



4



5

Il faut cependant noter l'ambiguïté qui traverse tout le film quant à la possibilité même de réactiver la pratique traditionnelle du narrateur ou du conteur. Celle-ci est en effet intimement liée à l'oralité, c'est-à-dire à une transmission en présence. Or, Louise écrit – est contrainte d'écrire, même, personne ne se souciant de ce qu'elle a traversé. Aussi ne sait-elle pas à qui elle s'adresse, ni si elle sera lue. Le partage de l'expérience est comme suspendu, rendu aléatoire par l'indifférence polie qui entoure les anciens. Tout en intégrant cette béance, d'ailleurs consubstantielle à un dispositif cinématographique basé sur l'enregistrement et la reproduction mécaniques, le film la conjure, en partie au moins, grâce à la voix off.

Le choix de Dominique Frot pour donner souffle à Louise s'avère particulièrement juste. Avec sa voix à la fois rocailleuse et fragile, tantôt gouailleuse et tantôt sur le point de se briser, elle parvient à instaurer une très grande proximité affective avec le spectateur.



6

## Le temps hors de ses gonds

Le flash-back de *Louise en hiver* se présente donc comme le produit du travail de remémoration de son personnage. Bien que ce procédé de mise en abyme ne soit pas neuf, il est ici moins évident qu'il n'y paraît. Louise souffre en effet d'une forme d'amnésie. Face au tribunal des oiseaux [séq. 26], où elle est à la fois accusée, avocate et procureure, elle constate qu'elle n'a aucun souvenir de son existence [06]. Pire, elle se trouve incapable de décliner son identité. Ne lui revient que l'affreux visage de son mari. La raison en serait, comme l'explique l'avocate, que « *les gens heureux n'ont pas d'histoire* ». Pourtant, lorsqu'elle se promène seule sur la digue « comme par le passé » [séq. 15], un monde disparu l'accompagne [07-08]. Ce ne sont pas les touristes actuels qu'elle voit ressurgir comme une cohorte d'aimables fantômes, mais plutôt, à en juger par leurs habits, ceux de sa jeunesse. Un cornet de glace à la main, elle se tient au bord d'un cours de



7

tennis, comme une enfant. L'instant d'après, elle est accoudée au comptoir du casino, un serveur invisible remplissant son verre de vin. Louise ne rêve pas – elle se souvient, et les différents temps de son existence s'entrelacent, s'enchaînent pour mieux la transporter, comme les affluents d'un fleuve. Aussi faut-il faire une distinction : il y a l'acte de mémoire, qu'engage la pratique du récit, et il y a cette mémoire involontaire qui traverse le personnage malgré lui, sur la base de ses sensations. Difficile alors de ne pas songer à Marcel Proust et au monde contenu pour lui dans le goût d'une madeleine - Proust qui fréquenta ces mêmes côtes normandes que Jean-François Laguionie décrit.

Un autre type d'oubli traverse cependant le film - une tentative d'effacement, une occultation. C'est ici que *Louise en hiver* se fait le plus allusif, épousant les figurations paradoxales de l'inconscient. Puisque rien n'a été dit à la jeune Louise, elle ne pourra qu'imaginer. Le film s'enfonce alors plus loin encore



8

dans le psychisme de son personnage. Il faut ici détailler les trois scènes situées chez la grand-mère de Louise [séq. 17, 20 et 24]. Notons d'abord qu'elles « reviennent » à chaque fois selon des modalités distinctes : par le rêve, d'abord ; par un souvenir involontaire, ensuite ; par le récit d'un rêve, enfin. Louise est peu à peu submergée par des souvenirs qu'elle va finir par verbaliser – avant de les écrire dans son cahier, dernière étape du processus de remémoration. Dans la première scène [séq. 17], Louise traverse en voiture un paysage enchanteur, avant d'arriver chez sa grand-mère [09]. La vieille dame a le visage dur, fermé, et son intérieur, dont les teintes froides contrastent fortement avec la chaleur de la campagne environnante, semble pétrifié. Lorsque l'enfant et la vieille dame se font face pour la première fois, le tic-tac caverneux d'une horloge, bientôt repris et renforcé par les instruments à cordes, résonne terriblement. Cet écoulement morbide du temps semble même trouver une traduction dans le sang qui goutte d'un faisan mort posé



9



10



11



12



13

sur la table de cuisine. Un autel dédié au père disparu à la guerre accentue l'impression de tombeau.

Après un tour dans le jardin, Louise s'aperçoit que sa mère est partie [10]. La seconde scène débute peu après [séqu. 20]. Bêchant son lopin de terre sis au milieu des tombes, Louise se remémore tout à coup ce même geste, effectué des années plus tôt en compagnie de sa grand-mère. Elle se voit alors, enfant [11]. L'aïeule se révèle bien plus bienveillante que l'on pouvait le supposer – sans doute entre-t-il dans la première impression une part de déformation subjective. Elle tend une fronde à l'enfant. S'enclenche un curieux enchaînement, tout en déplacements et condensations. La pierre rate un corbeau, qui s'envole en croassant, tandis qu'un parachute se déploie pour son atterrissage [12]. Puis Louise suit les corbeaux, qui l'amènent dans un champ où elle fait la rencontre d'un garçon.

Ensemble ils vont au bord de la falaise, et s'imaginent en train de voler [13]. Le parachute, les corbeaux et l'envol annoncent d'ores et déjà le cadavre du soldat anglais coincé au milieu de la forêt. Le sentiment amoureux est indissociable du pressentiment de la mort.

Durant la troisième scène, un effet de substitution, à la fois très subtil et très émouvant, confirme cette intuition [séqu. 24]. Chassé de sa branche par un coup



14

de fronde, un corbeau s'envole et passe derrière la maison de la grand-mère, par le côté gauche ; tout de suite après, la voiture de la mère apparaît, par la droite. Par là, l'inconscient impose à Louise une image de ce qui sera / a été tu : son père est mort au combat (on peut supposer que cette suite de scènes se déroule durant la Seconde Guerre Mondiale). Sa mère revient la chercher, mais avec un autre homme.

En s'enfuyant dans la forêt, la jeune fille va faire la rencontre de Tom, ami imaginaire et cadavre parlant qui vient sinon prendre la place du père, du moins offrir une compensation à son absence. Dans un ultime mouvement, où Louise vieille revoit les chassés-croisés romantiques de son adolescence [séqu. 28], nous comprenons comment cette disparition n'a cessé de peser sur elle. Son désir de légèreté, son aspiration à voler, apparaissent comme autant de tentatives de se libérer d'un mort suspendu entre ciel et terre – c'est-à-dire jamais tout à fait enterré, et qui revient comme une hantise [14].

## L'aventure intérieure

À bien des égards, *Louise en hiver* se situe dans le genre de la robinsonnade. Il en reprend les situations comme il en travaille les thèmes. Pourtant, la survie en tant que telle occupe une place assez anecdotique dans le récit. Louise doit certes ap-



15

prendre à construire une cabane [séqu. 13], mais elle ne semble pas rencontrer, par exemple, de souci particulier pour se nourrir. La dimension physique de l'aventure n'est en fait pas ignorée, mais déplacée. Jean-François Laguionie prend soin de montrer l'effort que coûte une promenade au bord du mer, ou le fait de grimper sur une dune. Il y a ainsi une véritable attention portée à la matérialité du corps de Louise, à son poids, sa lenteur. Mais il s'agit moins d'accomplir des exploits que de retrouver un contact avec le monde. Entre la dame engoncée dans sa tenue d'hiver au début du film, et qui avance à petits pas, et celle qui s'aventure sur les falaises [séqu. 27], la différence est évidente. Le silence de sa maison ne l'écrase plus ; elle s'est ouverte aux infinies variations de la lumière et de l'air, à la prodigalité de la nature. Ainsi qu'elle le dit : « *L'annuaire des marées me sert de calendrier. La mer tourne les pages tranquillement, et chaque matin je découvre un autre ciel, une autre plage rien que pour moi* » [séqu. 14].

Ce mouvement d'ouverture au monde, de réveil des sensations, est indissociable du bouillonnement intérieur qui fait revenir le passé à la surface. D'où la structure si particulière de *Louise en hiver*, où l'on glisse sans cesse du rêve à la réalité, où passé, présent et imaginaire s'entremêlent. De ce point de vue, la réussite du film tient assurément à la façon dont il parvient à rendre parfaitement fluide le passage entre ces différentes sphères. Sans aucune lourdeur

psychologique, il est parvenu à suggérer comment un secret pouvait persister, insister, et d'une certaine manière, déterminer une existence. Nous en revenons à la nécessité vitale des histoires comme moyen d'extériorisation et de partage des affects. Cela apparaît en effet comme le seul moyen de ne pas se laisser écraser, voire anéantir, par le passé. Si ce qu'a vécu Louise enfant n'est jamais tout à fait explicité, « objectivé » – car cela n'existe plus que dans la mémoire –, elle finit néanmoins par trouver, grâce au travail de l'imaginaire et à sa mise en forme par l'écriture, un moyen de se réconcilier avec son présent [15].



1

## LES PARADOXES DE L'ANIMATION

### Vertige du mouvement

Ce qui stupéfia, en 1895, les premiers spectateurs du Cinématographe, ce n'est pas uniquement le surgissement d'un train qui, entrant en gare de la Ciotat, semblait par la même occasion foncer sur eux, c'est aussi le frémissement des feuilles accompagnant le repas de bébé ou la déambulation des piétons. En deçà de toute volonté de mise en scène, une machine pouvait désormais enregistrer les mouvements du monde, des plus spectaculaires aux plus fugaces. Bien que le « cinéma en prises de vue réelles » et le « cinéma d'animation » reposent tous deux sur un même principe – l'impression de mouvement créée chez le spectateur par le défilement rapide d'images fixes –, ils se distinguent fondamentalement sur ce point : le premier reproduit mécaniquement le mouvement ; le second en offre une expression graphique. Il n'est pas inutile d'avoir cette distinction à l'esprit au moment d'aborder l'animation d'un film comme *Louise en hiver* – mélange toujours singulier de mobilité et d'immobilité.

Bien qu'ayant eu recours à l'animation 3D pour ses personnages, Jean-François Laguionie a tenu à ce



2

que l'origine matérielle du dessin soit sensible dans son film. Il laisse ainsi apparaître à la fois le grain du papier **lo1** et le geste de la main. Objets et décors ne sont pas toujours achevés, notamment sur les bords du cadre. En témoignant par exemple la voie ferrée d'où vient de partir le dernier train de la saison **lséq. o3l**, ou les façades de certaines maisons, lorsque Louise retourne en ville **lo2-o3l**. Par là se manifestent l'arbitraire du cadre et la nature artificielle de la représentation. D'une certaine manière, le spectateur est invité à imaginer le « blanc » de la page – qui est à la fois le support du dessin et ce qui semble l'entourer. L'image n'est pas fermée sur elle-même ; le cadre n'est pas une clôture. Elle semble continuer, ou plutôt s'estomper lentement.

Ces traits laissés en suspens, ces masses de couleurs sans contours, ouvrent à un hors champ qui est moins celui de la diégèse (l'univers fictionnel) que de la création elle-même. Nous sentons le travail du cinéaste, nous pouvons suivre certains des



4



3

mouvements de son pinceau ou de son fusain.

Au contraire des blockbusters d'animation produits par Disney et Pixar, tels *Vice-versa* (2015) ou *Le Monde de Dory* (2016), qui visent à reproduire le plus fidèlement possible la texture et le volume des choses représentées, Jean-François Laguionie se plaît à rendre aussi perceptible le processus de fabrication. De façon tout à fait remarquable, certains plans présentent même comme le feuilleté temporel de leur propre conception. Prenons pour exemple le moment où Louise sort de chez elle afin de rejoindre la gare. Nous découvrons alors un alignement de façades **lo4l**. Celle située à droite est inachevée aussi bien au niveau de la couleur que du dessin. Le papier vierge est d'ailleurs visible dans cette portion du cadre. La maison jaune est quant à elle dessinée en entier, mais la couleur ne couvre que sa partie supérieure. En réalité, seule la demeure de Louise est représentée en détail. Du papier à l'esquisse, du tracé au coloris, jusqu'au



5



6

personnage qui est, lui, dessiné et animé avec une grande finesse (et qui, de fait, a été incrusté informatiquement dans des décors faits à la main), nous avons bien là les différentes étapes de production du plan. Le film ne cherche pas à effacer les traces de son élaboration pour produire une image purement mimétique – au contraire, il les laisse affleurer, voire les exhibe. L'impulsivité d'un coup de pinceau co-existe avec la patience du trait [05].

## Saisir l'éphémère

Cette présence de l'inachevé n'a évidemment rien à voir avec une paresse d'artiste. C'est une recherche esthétique, une manière de manifester, parfois en même temps, le mouvement de la création et le mouvement du monde fictionnel. Il est frappant que Jean-François Laguionie ne cherche pas à assurer de façon permanente la suture, ou la continuité, entre les différentes vues d'un même lieu ou d'un même objet. Lorsque Louise descend une avenue



7

boisée pour se rendre à la gare, les frondaisons se chargent de nuances différentes à chaque plan. Le gris des branchages et le vert des feuilles dominent d'abord. Puis un nuage de gouache bordeaux prend le relais. Dans le troisième plan, le bordeaux se mêle à du bleu, du potiron, du jaune et du gris. Les feuilles sont un peu plus nettement dessinées. Enfin, une fois que Louise est entrée dans la gare, les arbres ne sont plus que des silhouettes, grises à gauche, rouges à droite [06 à 09]. On le comprend, Jean-François Laguionie n'est pas ici guidé par le souci du réalisme. Il n'est pas certain non plus que cela coïncide tout à fait avec une vision subjective – même si, Louise ayant besoin de lunettes pour lire, nous pouvons supposer que sa vue est altérée par l'âge [séq. 19].

Que cherche alors le cinéaste ? Sans doute à jouer de cette difficulté inhérente au cinéma d'animation qu'est la mise en mouvement des fonds. En effet, à la fois pour des raisons économiques et pratiques



8

(il faudrait redessiner entièrement chaque photogramme), ce cinéma repose sur le principe suivant : des figures bougent sur des fonds qui eux ne varient pas, ou alors marginalement. Malgré la tempête qui s'annonce, les feuillages restent ainsi immobiles. Pourtant, à travers les fluctuations de la couleur et du tracé, le cinéaste suggère tout de même une forme de trouble, d'agitation – de vie. Cela n'est pas sans évoquer le moment où Louise se réjouit de ce que, chaque matin, l'horizon lui apparaît entièrement différent [séq. 14].

Nous découvrons alors, en une suite de trois plans qui s'enchaînent par fondus, la puissance de métamorphose de la nature [10 à 12]. À n'en pas douter, c'est l'un des enjeux les plus importants de *Louise en hiver* : il ne s'agit pas seulement de raconter l'histoire d'un personnage, mais aussi de saisir les infinies variations de lumière et de couleurs qui constituent un paysage.



9

Il faut alors se souvenir d'une scène en apparence anodine, mais qui condense à bien des égards l'art poétique du cinéaste. Louise a posé son chevalet à proximité d'un bras de mer. Elle peint le paysage, où un héron s'est posé [séq. 31]. La toile est installée d'une manière telle qu'il n'y a pas rupture entre la nature et sa représentation picturale, mais continuité. Le rivage et les dunes se prolongent naturellement sur le papier – de même pour le ciel [13]. Soudain, le héron s'envole. Plutôt que d'en achever le dessin, Louise choisit de l'effacer. Tel est bien le fantasme artistique de Jean-François Laguionie : que la nature puisse se confondre avec son dessin ; que le pinceau parvienne, paradoxe suprême, à « saisir » un présent sans cesse changeant. L'inachevé, la trace, la marque, l'esquisse sont par conséquent autant de manières de suggérer à la fois l'impossibilité pour le cinéma d'animation d'accueillir ou de reproduire les mouvements du monde, et la puissance de transfiguration de l'art, qui parvient malgré tout à révéler ces mouvements, à les rendre sensibles.



10



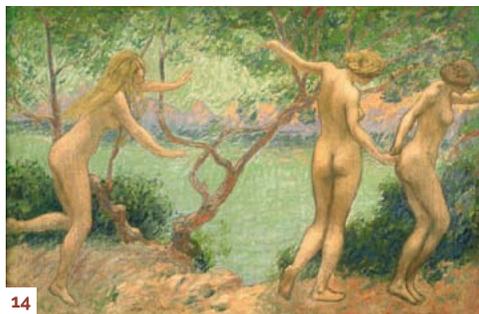
11



12



13



14



15



16

## Tensions

Cette recherche n'est bien sûr pas propre à Jean-François Laguionie. Parmi ces influences, celui-ci cite notamment Jean-François Auburtin et Henri Rivière. Dans le sillage de l'impressionnisme, ces derniers ont peint les côtes de Bretagne et de Normandie, Auburtin n'hésitant pas à y adjoindre à l'occasion des figures issues de la mythologie. Ainsi peut-on voir, dans une toile de 1900, **les Trois Grâces danser à Porquerolles** [14]. Le motif n'est pas inconnu à Jean-François Laguionie, qui l'a dessiné dans son premier court-métrage, **La Demoiselle et le violoncelliste** (1965) [15], lui aussi situé au bord de mer, et qui le reprend un demi-siècle plus tard dans le générique de **Louise en hiver** [16]. Avec Henri Rivière, le cinéaste partage plutôt un souci pour la mutabilité de la nature – souci dont témoigne exemplairement la série de quatorze aquarelles peinte vers 1898 et intitulée **Le Boqueteau à Loguivy : étude de lumière** [17].



17



18



19



20



21

Pourtant, il ne faut pas négliger un autre versant du travail de Jean-François Laguionie. Son cinéma se caractérise aussi par la netteté des contours, la précision des traits, l'accentuation parfois aberrante des perspectives.

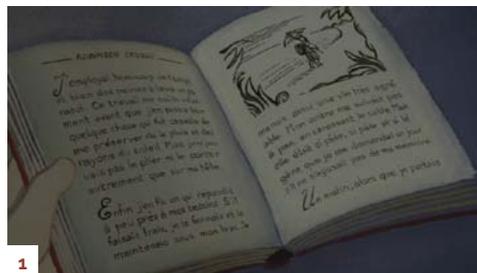
De ce point de vue, il hériterait plutôt de peintres comme Giorgio de Chirico. Cela apparaît en particulier lorsque Louise se retrouve seule en ville au début de la tempête [séq. 04]. Les plongées sont très marquées, les cadrages souvent agressifs, ce qui confère à la scène cet air d'angoisse métaphysique que poursuivait le peintre italien. Il plane une inquiétude qui n'est pas que de circonstance – elle concerne avant tout la place de l'humain dans le monde, sa solitude fondamentale [18-19].

Certaines de ses images empruntent également au surréalisme d'un Magritte [20-21], tant du point de vue du tracé des personnages (le voisin avec le cha-

peau melon) que de leur principe onirique de composition (les horloges flottantes) [séq. 06].

C'est bien évidemment les tensions - plastiques, figuratives - naissant de telles rencontres qui font de **Louise en hiver** un film esthétiquement passionnant.

# APPROCHE THÉMATIQUE



1

## LES ÎLES DE ROBINSON

### Prospérité d'une œuvre

Avec Don Quichotte ou Faust, Robinson Crusoe fait partie de ces figures littéraires mythiques qui ont façonné la modernité européenne.

Publié en 1719, le roman de Daniel Defoe rencontre d'emblée un vif succès en Angleterre, au point qu'il fait l'objet d'éditions pirates et, de la plume même de son auteur, de deux suites, écrites à peu d'intervalle [01]. Il sera également parodié par Jonathan Swift dans *Les Voyages de Gulliver* (1721), avant de se voir traduit dans d'innombrables langues, puis décliné selon différents contextes tout au long du XVIII<sup>ème</sup> et du XIX<sup>ème</sup> siècle (*Robinson allemand*, *Robinson suisse*, *Robinson des glaces...*). La « robinsonnade » se constitue ainsi en un genre littéraire, suffisamment évocateur et puissant pour pouvoir subir divers renversements de perspective. Au XX<sup>ème</sup> siècle, c'est moins à l'Européen conquérant que les écrivains s'intéressent qu'au colonisé, comme dans *Vendredi, ou les Limbes du Pacifique* (Michel Tournier, 1978). Que le jeune ambitieux qu'était Robinson puisse devenir la grand-mère



2

mélancolique qu'est Louise dans le long-métrage de Jean-François Laguionie indique assez la formidable plasticité de cette œuvre.

Dès 1902, le magicien et pionnier du cinématographe Georges Méliès en propose une adaptation pour le grand écran. Bien que fidèle au roman de Defoe, le film, composé de sept tableaux d'une durée totale de trois minutes, ne peut que présenter les grandes étapes du récit – le naufrage de Robinson, sa rencontre tumultueuse avec la tribu de Vendredi, etc. Tantôt burlesque, comme lorsque Robinson tente d'édifier Vendredi, tantôt spectaculaire, comme lors de la tempête qui ravage leur habitat, la production de Méliès passe cependant à côté de l'essentiel – l'épreuve du temps, le sentiment de solitude et d'abandon, le développement et l'exploitation des ressources et la rencontre avec l'autre. Si le nom de Robinson est d'ordinaire associé à l'idée d'aventure, il ne faut en outre pas oublier que l'ouvrage de Defoe est essentiellement une fable du capitalisme. Malgré sa situation exceptionnelle, Robinson ne diffère guère d'un bourgeois de province cherchant à accroître ses moyens de production. À mesure que la durée des films augmente, ces différents thèmes trouveront à s'intégrer et à se déployer dans de très nombreuses fictions tournées à travers le monde. Avec comme point de comparaison *Louise en hiver*, voyons comment les cinéastes ont pu travailler ces questions.



3

### L'épreuve du temps

En échouant hors de la société des Hommes, les Robinson encourent le risque de sombrer dans une faille temporelle. Sans surprise, le motif traditionnel de la montre cassée traverse la plupart des films retenus – cela de façon plus ou moins explicite. Tandis qu'il faut attendre la dernière séquence de *Duel dans le Pacifique* (John Boorman, 1968) pour découvrir une pendule aux aiguilles immobiles, trônant dans les ruines d'un hôpital comme un signe de l'apocalypse (nous sommes à la fin de la Seconde Guerre Mondiale), Chuck Noland se voit offrir une montre gousset par sa petite amie, Kelly Frears, au début de *Seul au monde* (Robert Zemeckis, 2000) [02-03]. L'objet, transmis de génération en génération, vient attester de la force du lien qui unit les amoureux. Un portrait de Kelly, incrusté dans le couvercle, renforce encore sa dimension sentimentale. Au moment où son avion traverse de graves turbulences, Chuck prend d'ailleurs tous les risques pour



4



5

la conserver. Arrivé sur l'île, il constate néanmoins qu'elle s'est arrêtée. Dès lors, elle ne servira plus à indiquer le passage du temps, mais à préserver aussi intact que possible le souvenir du visage de Kelly. En rentrant chez lui cinq ans plus tard, Chuck découvre malheureusement que le temps a continué d'avancer pour celle qu'il aime. Elle a fini par se marier et avoir un enfant. De promesse d'un lien éternel, la montre devient soudain la preuve d'une rupture irréversible entre les temps. Les années passées sur l'île par Chuck n'ont au fond plus aucun rapport avec celles vécues par Kelly. Il lui rend alors la montre – mais garde la photographie.

Cette révélation douloureuse est d'autant plus émouvante dans *Seul au monde* que Chuck est un personnage d'abord obsédé par la ponctualité. Employé par FedEx, nous le découvrons dans un entrepôt de Moscou, peu après l'effondrement du bloc soviétique, expliquant à ses nouvelles recrues que « nous vivons et mourons par le temps ». En guise de démonstration, il sort d'un colis qu'il a lui-même posté des États-Unis un chronomètre indiquant à la seconde près la durée de la livraison. Il l'affirme alors avec véhémence – il va falloir aller plus vite. Cette conception utilitaire d'un temps « mécanisé » est le fruit du développement du capitalisme industriel tel qu'il se produit au moment où Defoe publie son livre. Aussi isolé soit-il, Robinson ne cherche pas à échapper à cette discipline, au contraire.



6

Comme il le dit, « *mon temps étant divisé entre différentes tâches, je ne pouvais le perdre entièrement* »<sup>1</sup>. Par-delà les fameuses encoches taillées chaque jour dans le bois (pratique particulièrement mise en évidence dans *Les Aventures de Robinson Crusoé*, de Luis Buñuel, 1954), Robinson apparaît donc comme un personnage soucieux de rentabiliser au mieux son temps. Une telle discipline se trouve détournée dans *Louise en hiver*, puisque si la vieille dame insiste sur la routine qu'elle met rapidement en place [séc. 14], celle-ci consiste essentiellement à prendre soin de soi (douche, ménage, promenade...) et non à produire et accumuler vivres et objets. En outre, ses nombreux moments de rêverie la situent largement hors de la sphère de la production. La pendule bloquée chez Louise, symbole d'une vie à l'arrêt, puis celle sans aiguilles à la gare [séc. 03], qui évoque une rupture d'avec la communauté, amèneront au final le personnage à se réapproprié un temps propre, subjectif [04].

### Le sentiment d'abandon

La solitude prend souvent dans ces récits une tournure métaphysique. Veuve, délaissée par ses enfants et petits-enfants, Louise vit au début dans

<sup>1</sup> Daniel DEFOE, *Robinson Crusoé*, p. 201, Folio Classiques, Paris, 2001.



7

un état d'isolement regrettable mais ordinaire. La solitude se mue cependant en un sentiment radical d'abandon lorsqu'un hélicoptère passe au-dessus de la plage sans la voir [séc. 17]. À genoux, tête dressée, elle semble alors implorer la miséricorde divine. Au plan suivant, elle finit d'inscrire sur le sable un immense « Pourquoi ? » qui, adressé au ciel, ne peut manquer de résonner avec les mots de Jésus sur la croix (« Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? ») [05]. Cette interrogation trouvera une réponse non pas religieuse, mais intime et pratique. Louise va se réconcilier avec son propre passé, tout en affirmant son indépendance.

Très fidèle au roman, l'adaptation de Buñuel montre également le doute qui étreint Robinson, en particulier après la mort de son chien. La solitude devenue absolue, il éprouve le besoin d'entendre « une voix, n'importe quelle voix », et se précipite au sommet d'une vallée pour interpellé Dieu. S'il n'entend à ce moment que son propre écho, il ne tarde pas à se plonger dans une lecture méthodique de la Bible. Sa foi se raffermi jour après jour, et il cesse de se révolter contre ce qu'il considèrerait comme une injustice. Cette nécessité de la transcendance, dans un monde qui menace de se réduire aux nécessités élémentaires de la survie [06], est aussi présente chez Robert Zemeckis, mais de façon bien plus étonnante. Par hasard, Chuck dépose sa main ensanglantée sur un ballon de volley - l'un des ves-



8

tiges que l'océan lui a rapporté du crash. L'empreinte lui semble contenir un visage, qu'il révèle en traçant deux yeux et une bouche [07]. « Mr. Wilson », du nom de la marque dudit ballon, devient alors pour Chuck un confident - mieux, un totem, qu'il placera à la proue de son radeau au moment de quitter l'île. Ce qui semble le signe de la folie est en fait un moyen de produire du symbolique, une manière de se relier au monde et à ses puissances, dans ce qui n'est qu'un désert.

De ce point de vue, *Duel dans le Pacifique* est le film le plus profondément pessimiste. Situé durant la Guerre du Pacifique (1941-1945), son récit met aux prises deux soldats, l'un japonais, l'autre américain. Enfin parvenus à s'échapper de leur île, ils abordent après plusieurs jours de dérive un atoll luxuriant. Mais la guerre est déjà passée par là, et il ne reste que des ruines. L'Américain découvre un exemplaire du magazine Life. Au milieu de pages de publicité, un reportage sur le conflit exhibe sans retenue les cadavres des soldats japonais. Un peu plus tard, le Japonais tombe sur ces mêmes images – qui l'affectent bien plus profondément [08]. Tandis que l'Américain, ivre, ne cesse de lui demander pourquoi son peuple ne croit pas en Dieu, et que leur animosité respective, un temps apaisée, se ravive soudain, un bombardement détruit leur refuge [09]. Par cette fin, très abrupte, Boorman suspend moins la question de l'Américain qu'il n'en fait éclater les



9

significations : Pourquoi la foi de l'un devrait-elle être supérieure à celle de l'autre ? Ces deux hommes étaient-ils dignes de miséricorde ? Dieu existe-t-il seulement ? Et si oui, pourquoi laisse-t-il se produire de telles absurdités ?

## Une fable du capitalisme

Lorsque Defoe écrit son *Robinson*, la flotte marchande britannique est en plein développement, ainsi que le prouve l'établissement en 1711 de la Compagnie des Mers du Sud, une société de commerce qui possède le monopole des transports vers les colonies espagnoles d'Amérique. Crusoé participe de ce processus de mondialisation des échanges marchands à travers l'exploitation d'un domaine au Brésil, et la tentative de vendre des esclaves. En montrant la prise en charge d'un colis par FedEx, depuis une ferme isolée du centre des États-Unis jusqu'à Moscou, *Seul au monde* se situe donc dans le sillon de Defoe. Après l'effondrement du communisme, un monde totalement unifié par les voies du commerce semble désormais constituer l'horizon des personnages.

*Les naufragés de l'île de la Tortue* (Jacques Rozier, 1976) part d'un postulat similaire. Employé dans une agence de voyage, Jean-Arthur Bonaventure invente la formule « *Robinson, démerde-toi – 3000 F,*



10

rien compris » [10]. L'ironie du cinéaste est sensible dès ce paradoxe qui fait de l'aventure une chose programmable, et surtout consommable. Traversant la jungle avec leurs lourdes valises, les touristes ne se réjouissent qu'à retrouver les itinéraires balisés. La nature apparaît de moins en moins sauvage, des carcasses de voitures se découvrant ici et là. C'est la possibilité même du dépaysement, de l'étrangeté, en somme de l'aventure véritable, qui est ici questionnée avec humour.

Bien que *Biligen sur Mer* conserve le charme des anciennes stations balnéaires, la côte où vit Louise n'est pas non plus épargnée par les méfaits de la production industrielle. Ainsi découvre-t-elle, entre les dunes, une décharge sauvage où s'accumulent mobilier et objets électriques [séqu. 22 et 29]. Tandis que Louise se convertit à une économie de subsistance, et fait l'expérience que « *la vie est partout* », il est remarquable que Jean-François Laguionie entache ainsi ce qui pourrait, autrement, passer



13



11

pour un nouvel Éden. En ce sens, *Louise en hiver* ne présente pas tout à fait une utopie. Il s'agit plutôt de faire sécession avec un monde que l'on ne peut ni tout à fait quitter, ni tout à fait changer – comme le suggère la présence en arrière-plan, lorsque Louise est couchée dans sa cabane, de la ville [11-12]. Le cinéaste n'occulte toutefois pas la dimension magique que peut avoir la marchandise. Au milieu d'un coffre rempli de livres liés à l'enfance [séqu. 16], le personnage trouve un catalogue de vente par correspondance Manufrance. Cette présence saugrenue s'explique parfaitement si l'on se souvient que dans le premier long-métrage de Jean-François Laguionie, *Gwen, le livre des sables* (1984), un catalogue de ce type devenait une nouvelle Bible pour les habitants du désert. Les parents du cinéaste, trop pauvres pour acheter ces objets, trouvaient d'ailleurs là un moyen de rêver à la « modernité ». Apparaissent ainsi le pouvoir d'illusion de la publi-



14



12

cité, et le mensonge sur lequel a reposé les Trente glorieuses, la décharge exhibant les conséquences de ce culte de la consommation [13-14].

Alors que chez Defoe, il s'agit avant tout d'exploiter au mieux les ressources naturelles, l'Homme en étant comme maître et possesseur, la robinsonnade manifeste de plus en plus un souci écologique. À la fin de *Seul sur Mars* (Ridley Scott, 2015), Mark Watney caresse les feuilles d'une jeune pousse ayant percé au milieu du gravier. Lui qui a dû fertiliser le sol martien avec les excréments de ses compagnons disparus, il ne peut être que sensible, une fois de retour sur Terre, à la force de vie qui se manifeste dans le moindre végétal. Il n'en demeure pas moins que le film de Ridley Scott est une fiction essentiellement technophile, la technique – plutôt que la politique – étant présentée comme le moyen de résoudre tous les problèmes.



15

### La rencontre avec l'autre

Pas de Robinson sans Vendredi. Il n'est pourtant pas certain qu'il y ait, chez Defoe comme chez ses adaptateurs les plus fidèles, de véritable rencontre entre les deux hommes. L'un semble plutôt domestiquer l'autre, comme il l'a fait avec l'île elle-même. L'Anglais apprend au « sauvage » à manger avec des couverts ou à se servir d'une lunette. Il ne manque pas non plus de lui enseigner la Bible. Vendredi n'est cependant pas une créature passive, et il lui arrive de pointer, chez Buñuel notamment, les failles de la théologie chrétienne [15]. Si la violence des Européens ne semble finalement pas si éloignée de celle des cannibales que craint Robinson, il est en même temps évident que le lien entre lui et son compagnon demeure déterminé par un rapport de subordination. Dans la scène finale du film de Buñuel, Robinson a retrouvé une tenue de gentilhomme ; Vendredi, lui, est certes habillé à l'europpéenne, signe des « progrès » qu'il a faits, mais son costume est celui d'un simple matelot.

Cette idée d'un choc entre deux mondes, ou deux conceptions du monde, permet d'innombrables variations. Dans *Duel dans le Pacifique*, pour rappel, les personnages sont deux soldats dont les nations sont en guerre l'une contre l'autre. Durant le premier tiers du film, ils ne cessent de se chasser, de se pourchasser. Leur alliance même ne sera que de courte durée, et surtout motivée par le paradoxe du gardien et du prisonnier – furieux de devoir chasser et préparer à manger pour deux, l'Américain finit par libérer le Japonais. Chez Boorman, l'individu ne parvient pas à dépasser ses déterminations culturelles et historiques ; ni l'un ni l'autre n'arrivent à voir l'homme par-delà l'uniforme. Une différence



essentielle apparaît pourtant avec le récit-matrice de Defoe : les rapports de pouvoir ne cessent de se renverser, et les deux points de vue sont présentés à égalité.

Cela est également vrai dans *Dieu seul le sait* (John Huston, 1957), autre récit situé durant la guerre du Pacifique, mais qui réunit cette fois un soldat et une religieuse. La beauté de ce film tient à ce que, sans évacuer la question charnelle, il parvient à la dépasser dans l'invention d'un langage commun. Si l'engagement – envers le corps des Marines pour lui ; envers Dieu, pour elle – est finalement respecté, cela n'empêche pas une profonde affection – un amour véritable, peut-être – de naître entre l'homme et la femme. Ici encore, le mythe de Robinson rejoint, ou rejoue, celui du jardin d'Éden.

Qui serait alors le Vendredi de Louise ? Peut-être son chien Pépère, qu'elle pense d'abord à baptiser « Mercredi » [Iséq. 23], et avec qui elle converse un temps. Il faut noter que, une fois encore, Jean-François Laguionie se tient discrètement dans le sillage du roman originel puisque non seulement Robinson a eu un chien pendant plusieurs années, mais encore a-t-il exprimé le désir qu'il parle. Une autre hypothèse est néanmoins possible. Dans la décharge, face à un miroir, le reflet de Louise se détache d'elle, et lui parle [Iséq. 29]. C'est à ce moment qu'elle se perçoit pour la première fois comme



vieille – c'est-à-dire entrée dans un âge que la société tend à ostraciser. Le regard qu'elle porte alors sur elle-même est à la fois plein d'amusement et d'effronterie. Cet isolement deviendra la source de son autonomie. Il sera le moyen de son émancipation. L'Autre, ici, serait ainsi cet étrange étranger que le temps nous fait insensiblement devenir [16-17].

### Filmographie sélective

*Les Aventures de Robinson Crusoe*  
Georges Méliès, 1902

*Les Aventures de Robinson Crusoe*  
Luis Buñuel, 1954

*Dieu seul le sait*  
John Huston, 1957

*Robinson Crusoe sur Mars*  
Byron Haskin, 1964

*Tu imagines Robinson*  
Jean-Daniel Pollet, 1967

*Duel dans le Pacifique*  
John Boorman, 1968

*Seul au monde*  
Robert Zemeckis, 2000

*Seul sur Mars*  
Ridley Scott, 2014

*La Tortue rouge*  
Michael Dudok de Wit, 2016

# ANALYSE DE SÉQUENCES



## PÈRE A CHUTÉ

Parmi les différents personnages ou créatures imaginaires que l'on croise dans les rêves de Louise, Tom, le cadavre du parachutiste anglais, est le seul avec lequel elle s'entretient longuement et systématiquement [séq. 24 et 28]. Si Pierre apparaît trois fois [séq. 20, 21 et 28], aucune situation dialogique n'est entérinée ; si Louise répond aux magistrats du Tribunal des Oiseaux [séq. 26], elle le fait sous la contrainte, qui plus est dans une scène unique et coupée du reste du scénario onirique. Il n'y a donc qu'avec Tom qu'elle discute dans ses rêves, ce qui procure au personnage un statut particulier et une place privilégiée qui méritent notre attention. Par ailleurs, les scènes avec Tom sont les seules du film à intégrer des données géographiques et historiques authentiques, qui œuvrent souterrainement au rassemblement des pièces du puzzle biographique de Louise.

La séquence 24 s'ouvre sur l'arrivée en voiture de la mère de Louise, qui vient rechercher sa fille à la

ferme [01]. Mais cette fois-ci, la jeune femme est accompagnée, au grand étonnement de la grand-mère, qui marque une réaction de surprise et de désapprobation lorsque l'homme apparaît dans l'embrasure de la porte [02]. La petite Louise assiste à la scène cachée sous la table, et la présence de cet intrus focalise également son attention. Cet homme n'a pas de visage : il n'est qu'une silhouette noire, montrée à contre-jour, dont Louise ne distingue d'ailleurs que les pieds depuis sa cachette [03]. Mais lorsque sa mère la tire par la main pour la sortir de sous la table et l'emmener, elle se défend, se sauve par la fenêtre et court vers la forêt [04]. Qui est donc cet homme, ou plutôt cette forme ombreuse, qui provoque ainsi la fuite de l'enfant ?

Pour pouvoir répondre à cette question, il faut revenir à une scène antérieure se déroulant dans le même endroit : celle où Louise découvre la ferme de son aïeule [séq. 17], en ne manifestant d'ailleurs aucune envie d'y séjourner. Là, le découpage détaille un certain nombre d'éléments du décor nous renseignant sur la nature exacte de la situation, pour peu que l'on sache les mettre en relation : une horloge dont le cadran est dépourvu d'aiguilles [05] ;

deux photos encadrées représentant un soldat en uniforme, puis en armes aux côtés de son épouse [06], sur lesquelles Louise se retourne quand on l'emmène à l'extérieur [07] ; un faisan fraîchement tué, dont le sang s'écoule encore de la gorge tranchée, maculant le tapis de la table [08] ; un bol de pâtée grouillant d'asticots destiné à la basse-cour [09] ; et un jardin avec quelques arbres sombres et faméliques, dont les branches sont totalement privées de feuillage [10]. Au vu de cet assemblage de plans fonctionnant comme une isotopie, point n'est besoin d'être un grand clerc pour en déduire que le lieu est intégralement parcouru de signes de mort et qu'il respire le deuil. Le deuil du soldat figurant sur les photos, sans doute mort au front. L'horloge sans aiguilles renvoie à une tradition courante dans les campagnes en pareilles circonstances, où l'on arrête le balancier des pendules pour signifier l'arrêt de temps, symbolisant l'arrêt de la vie.

Mais qui est ce soldat disparu ? Il est peu probable qu'il s'agisse du grand-père de Louise ; un simple effort de calcul mental permet d'écartier cette hypothèse : en effet, il aurait été trop jeune pour avoir fait la Première Guerre mondiale (s'il avait eu vingt ans





9



10



11



12



13

en 1914, il n'en aurait que cinquante en 1944, l'année où se déroule cette scène ; or la grand-mère, elle, est visiblement âgée d'au moins soixante-dix ans, et trop vieux pour avoir participé à la Seconde (parce que quadragénaire au début du conflit, donc non mobilisable). Dès lors, il ne peut s'agir que du fils, donc du père de Louise. Ainsi, le mystérieux homme dont la silhouette sombre s'encadre dans l'embrasure de la porte, tel un spectre, à la suite de la mère, se voit-il rejeté par Louise (et réprouvé par la grand-mère) précisément parce qu'il est celui qui a pris la place du père, mort au combat. Comme nous sommes dans un rêve, les enjeux véritables sont ici « chuchotés » par l'inconscient du personnage, et ils nous parviennent sous une forme codée, dont les éléments disséminés s'offrent à notre sagacité de spectateur-interprète.

En guise de protestation, Louise se réfugie alors dans la forêt, dans le « Bois de Cise » exactement, comme l'indique un panneau de signalisation [11]. Le lieu est authentique ; c'est d'ailleurs le seul du film qui ne soit pas inventé ou travesti par l'imaginaire. Il est situé en Baie de Somme, à la croisée de la Normandie et de la Picardie, entre deux falaises s'ouvrant sur la mer, comme dans le rêve de Louise donc, ainsi que l'on peut le constater lors de son trajet. L'endroit a été le théâtre de batailles particulièrement meurtrières pendant la Seconde Guerre mondiale.

Lorsque Louise passe devant la villa délabrée, elle

est vue depuis l'intérieur, comme observée par une présence invisible, à travers une fenêtre au pied de laquelle figure une caisse d'obus portant l'inscription « Achtung ! » (« Attention ! ») [12].

Qui la regarde ainsi sans se montrer ? L'un de ses camarades de jeu ? Le fantôme d'un soldat allemand ? En tous cas, cette vaste demeure en ruines abritant des munitions ennemies n'est pas sans faire songer à une villa bien réelle de la station balnéaire du Bois de Cise à Ault : la villa « *Lumen* » (« Lumière » en latin ; et effectivement, tout commence à s'éclairer dans l'esprit de la rêveuse), sévèrement endommagée durant la Deuxième Guerre mondiale parce que les Allemands en avait fait un poste d'observation du fait de sa localisation en bord de mer. Notons par ailleurs que dans la deuxième scène où Louise s'y rend, un plan de demi-ensemble fait apparaître une plaque portant le nom de la villa : non pas « *Lumen* » mais « *Myosotis* » [13], dénomination qui réfère néanmoins une nouvelle fois au conflit guerrier. En effet, la petite fleur bleue a été choisie par les vétérans canadiens comme symbole de la commémoration des batailles de Beaumont-Hamel en 1916 (« *Myosotis* » se dit « *Forget-me-not* » en anglais, ce qui signifie « *Ne m'oublie pas* »). Ainsi, dans le scénario onirique, Première et Seconde Guerres mon-

diales se côtoient pour faire revenir « *Le* » mort, car l'inconscient ne connaît ni le temps chronologique ni l'espace continu.

Louise retrouve Tom suspendu dans son arbre et discute avec lui ; le cadavre ne s'anime que pour répondre à la fillette. Elle lui confie notamment qu'elle ne retournera pas avec sa mère, « *qu'elle la déteste* » (pour les raisons que l'on sait). Compte tenu de nos remarques précédentes, le statut symbolique de ce macabre confident s'éclaircit lui aussi. Il suffit de laisser dériver les signifiants, comme l'implique d'ailleurs la fabrique onirique, pour s'apercevoir que « T.O.M » est un « M.O.T » à l'envers, donc le support privilégié des maux retournés et sans cesse réactivés dans les aventures intérieures de Louise. Tom est la figuration de l'Absent. Comme le « *père a chuté* », il réapparaît en « *parachutiste* ». Son visage [14] ressemble d'ailleurs à celui du personnage du fameux tableau *Le Cri* (1893), qu'Edward Munch [15] a peint à partir de visions qui le hantaient depuis longtemps, principalement les événements tragiques de son enfance, comme la perte de sa mère et d'une

de ses sœurs, qui sont toutes les deux mortes de la tuberculose. Pour Louise, Tom est un cri de même nature ; un cri à l'envers également, étouffé par le temps puis articulé en songes au crépuscule de sa vie.

Substitué du père disparu, Tom en assure la fonction, comme on peut le mesurer lors de la seconde séquence où il intervient. Louise est désormais adolescente, mais il est toujours là, accroché dans son arbre [16]. Il voit sa fille grandir en somme, témoin de ses badinages amoureux [17], complice et protecteur lorsqu'il s'agit de refréner les ardeurs de prétendants trop entreprenants [18]. Dans ce second rêve, c'est Louise âgée qui retrouve le parachutiste. Pour parvenir jusqu'à lui, elle emprunte un tunnel qui s'enfonce dans la masse crayeuse de la falaise [19]. C'est littéralement une plongée dans les tréfonds de sa mémoire occultée, d'où le refoulé va faire retour. Comme elle le remarque plus tôt sans en mesurer la portée symbolique, elle n'a plus besoin d'utiliser



14



15



16



17

la longue-vue de la digue pour observer les falaises « mnésiques » depuis la jetée. Plus la fréquence des rêves et des rêveries s'intensifie, plus elle voit clair en elle ; d'où le recours à l'échange verbal lors des rencontres avec Tom, où les différents âges de sa vie se rencontrent et dialoguent.

L'épisode du faux suicide de Pierre décline le motif de la chute du père, que Louise elle-même cherche à éprouver physiquement lorsqu'elle s'amuse à s'approcher le plus près possible du vide, allongée à plat ventre sur le bord de la falaise. Tous les segments oniriques sont d'ailleurs traversés par le double paradigme de l'envol (c'est-à-dire la libération de ce qui pèse, l'épanouissement et la réalisation personnelle) et de la chute suspendue, arrêtée (la mort et le poids du deuil dont il faut se délester). L'ombre de l'hélicoptère sur les murs de la ville [20], qui fait immédiatement suite à la scène de l'arrivée chez la grand-mère dans le rêve de la vieille dame, n'est rien d'autre que la déclinaison mécanique du



21



18

parachutiste, dont elle préfigure le retour. Le lendemain, lorsque Louise écrit le mot « Pourquoi ? » sur le sable de la plage [21], ce n'est évidemment pas à Dieu qu'elle s'adresse (par ailleurs absent du film dans son ensemble). L'inscription tracée à même le sol et dirigée vers le ciel formule la seule question qui travaille en elle (« Père, pourquoi m'as-tu abandonnée ? ») et qui occupe le centre de ses songes. Le choix même du prénom du « chien psychanalyste » (voir l'introduction de ce dossier) s'en fait également l'écho au niveau phonétique : « Pèpère », parce que « Paix père » ; c'est bien à cela qu'œuvre à sa façon l'adjuvant canin, symptomatiquement doué de la parole, et ce à double titre, donc.

**Louise en hiver** est l'histoire d'une vieille dame « marquée par une image d'enfance », pourrait-on conclure en paraphrasant l'ouverture du célèbre court métrage de Chris Marker, *La Jetée* (1962), lequel entretient plus d'un rapport avec le film de Jean-François Laguionie. Pas de troisième guerre mondiale ici (les deux précédentes, et surtout la Deuxième, comme on l'a vu, y sont suffisamment présentes), mais d'incessants sauts dans le temps effectués par une voyageuse-rêveuse hantée par un souvenir-trauma. Dans *La Jetée*, l'image obsédante qui assaille le héros fait constamment revenir la piste de l'aéroport d'Orly, où, enfant, il a assisté à la mort d'un homme sous les yeux d'une femme dont il garde les traits en mémoire (c'est le seul passage



19

où l'image s'anime subrepticement – la totalité du récit consistant en un montage de photographies fixes). Le voyageur dans le temps ne comprend le sens de ce souvenir récurrent que beaucoup plus tard, quand il est envoyé à Orly le jour même où se sont déroulés les faits ; là, il réalise alors que ce souvenir d'enfance qui l'avait tant marqué n'était autre que celui de sa propre mort... Certes, Louise, elle, en réchappe et s'en sort même libérée et sereine. Au terme de son aventure, Biligen sur Mer redevient comme avant et tout rentre dans l'ordre.

Cependant, à bien y réfléchir et surtout à y regarder de plus près, les choses ne sont pas si simples, finalement. Car dès le début du film, le tissu dont les rêves de Louise seront faits trame déjà son environnement, alors qu'elle est bien éveillée et s'apprête à quitter la petite station balnéaire. Sa pendule marque 18h15 et indiquera toujours la même heure à son retour (et quand on sait l'importance que les personnes âgées accordent à la mesure du temps, il est peu vraisemblable qu'elle ait conservé chez elle un appareil hors d'état de marche). Il fait nuit tout à coup, lorsqu'elle ouvre sa fenêtre pour fermer les volets avant d'aller prendre le train de 19h, alors que nous sommes fin août, donc encore en été (certes, la tempête se prépare, mais le ciel est tout de même très sombre !). Pendant son trajet, elle ne croise aucune âme qui vive et la gare est totalement déserte. Sur le quai, la grande pendule circulaire a



20

perdu ses aiguilles, comme l'horloge de sa grand-mère... Comme si donc le flux onirique s'infiltrait déjà dans le quotidien le plus ordinaire. Comme si donc le voyage intérieur avait déjà commencé... Louise a-t-elle *effectivement* quitté « *Les Lilas bleus* » pour prendre son train ? Ou bien est-elle en train de vivre une « *Near Death Experience* », une « expérience de mort approchée », de « mort-retour » ? La psychologie nous enseigne que dans ce type de circonstance, l'individu devient capable de « voir » le cerveau en pleine analyse de toute la mémoire épisodique afin de trouver une expérience similaire à la situation imminente de mort. Tous ces morceaux d'information analysés et récupérés sont en permanence évalués par le cerveau, comme s'il cherchait un mécanisme pour éviter la situation potentiellement fatale, produisant ainsi une sorte de « rêve » à propos de soi, de l'environnement et de l'entourage. Voilà qui ressemble étrangement aux aventures de Louise prisonnière de sa ville déserte. L'hypothèse est aussi séduisante que plausible, d'autant que pendant le déroulement du film, l'absence prolongée et irrationnelle des habitants de Biligen n'est jamais véritablement questionnée par la vieille dame, pas même lorsqu'ils sont de retour à la fin...

« Père a chuté », et Louise aussi sans doute. Avant de revenir à la lumière, sous le soleil et sur le sable du temps qui s'écoule à nouveau.

# LOUISE EN HIVER

## LYCÉENS & APPRENTIS AU CINÉMA

### HAUTS-DE-FRANCE

Dispositif national mis en oeuvre avec le soutien du Ministère de la Culture - DRAC Hauts-de-France, de la Région Hauts-de-France et du Centre National du Cinéma et de l'image animée.

En partenariat avec le Rectorat des Académies d'Amiens et de Lille et la DRAAF Hauts-de-France.

Avec la participation des cinémas, lycées, CFA et MFR associés.

Coordination du dispositif en Région Hauts-de-France :



ACAP - Pôle régional image  
(pour l'Académie d'Amiens)  
[www.acap-cinema.com](http://www.acap-cinema.com)



CinéLigue Hauts-de-France  
(pour l'Académie de Lille)  
[www.cineligue-hdf.org](http://www.cineligue-hdf.org)

