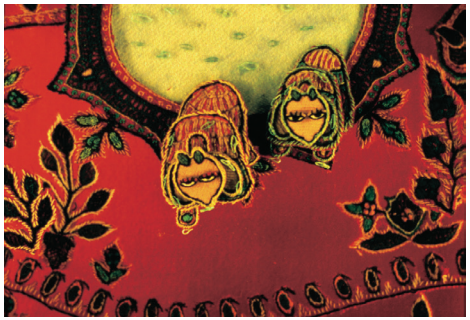
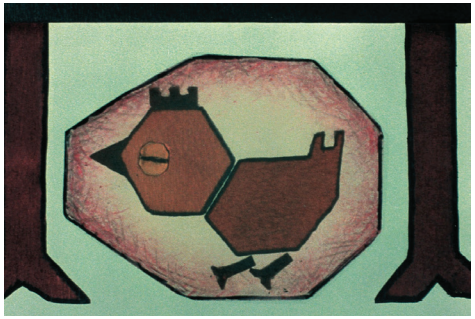
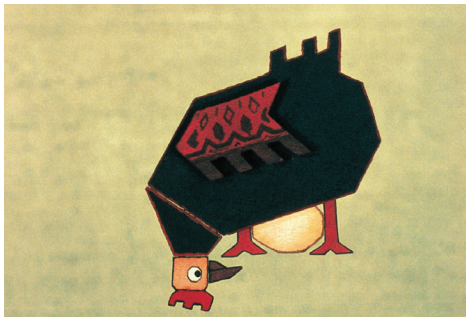
LES CONTES DE LA MÈRE POULE

programme de 3 courts métrages iraniens







LE TISSAGE DU FÉMININ

Le point de vue de Hervé Joubert-Laurencin

« *Les femmes et les jeunes filles travaillent à l'aiguille, brodent la soie et l'or. Elles reproduisent une grande variété de couleurs et de motifs, des oiseaux, des animaux ainsi que beaucoup d'autres ornements exécutés avec beaucoup de goût. Ces broderies servent de rideaux, de couvre-lits ou de coussins dans les familles riches. Ces ouvrages, confectionnés avec tant de goût et d'habileté ne peuvent que susciter notre admiration*. » Marco Polo (1270), *Le Livre des Merveilles.*

« *Dans les cadences de la musique du tissage est caché un secret. Si je le révélais, il bouleverserait le monde*. »
Rumi (Mevlânâ Djelâl-eddîn-i-Roûmî, poète mystique et derviche tourneur, 1207-1273).

« *Pour mieux le dépeindre, j'ai mis d'aplomb ce Tapis tendu comme une peinture*. » Victor Segalen, *Peintures* (1916).

Devant une séance de cinéma dont on a constaté, par l'expérience, qu'elle convient pleinement aux petits « de maternelle », et à laquelle on a pris un plaisir extrême en tant qu'adulte, on se demande d'abord ce qui bâtit son unité. Constituée de trois films courts sans aucune parole ni aucun corps photographié à quoi se raccrocher par identification banale, et même totalement dépourvue de représentation humaine, on se demande ensuite d'où vient ce sentiment de fusion spectatorielle qu'elle engendre.
L'absence de tout appel aux réflexes standardisés du commerce dominant contemporain de l'animation « pour enfants » (chansonrengaines, héros identificatoires codés et dessin animé sur cellulos) n'y est certainement pas pour rien : paradoxalement, l'exotisme de la culture orientale tempéré par l'usage de modèles fabuleux partagés avec l'Occident et la diversité technique des trois œuvres les rassemblent avec force dans un ailleurs de la représentation dominante que les tout petits acceptent sans effort. Cette originalité radicale n'explique pas tout, mais elle indique cependant une qualité spécifique : le « cinéma d'animation » lui-même, lorsqu'il s'est imposé en son nom propre, sous ce vocable et non plus sous les titres partiels et restrictifs de « films à trucs », « dessin animé » ou « films pour enfants », c'est-à-dire seulement vers le milieu des années 1950, s'est fait connaître par la diversité artisanale de ses techniques et par son opposition, théorique et provisoire mais au fond idéologique, avec la forme dominante du « cartoon » (le dessin animé traditionnel, « sur cellulos »). La fameuse exclamation de Montesquieu : « Comment peut-on être Persan ? », qui résume définitivement, dans la culture française, la curiosité pour le nouveau et l'exotique, décrit aussi parfaitement le moment inaugural de la modernité, méconnue en tant que

telle, du cinéma d'animation. Le film d'animation « persan », hétéroclite en trois parties que constitue l'ensemble baptisé *Les Contes de la mère poule* rejoue ainsi, par sa simplicité artisanale et son hétérogénéité mêmes, la naissance de son art (qui est aussi de toutes les manières imaginables, l'art de la naissance – mais n'anticipons pas.) Voilà ce qui rend importante la question de l'unité profonde du rassemblement des trois films du programme.

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

Autrement dit, trois formes d'ouverture au monde justifient leur rassemblement : premièrement la découverte de la culture persane (iranienne précisément, orientale au sens large) à travers l'art de l'ornementation perceptible dans les matériaux de *Shangoul et Mangoul*, les motifs de *Lili Hosak* et de *Shangoul*, et le symbolisme des fables dans les trois films ; deuxièmement la découverte du cinéma d'animation sur son versant tactile, très proche des activités manuelles des petits, à travers la manipulation (*Shangoul, Le poisson arc-en-ciel*) ou la figuration (*Lili Hosak*) du tissu ; enfin la symbolisation du détachement d'avec la mère, à travers les histoires universelles de la fusion maternelle (« mère poule ») opposée aux dangers de l'immense vie extérieure (« contes »). Selon le principe même de la tapisserie : entrelacement de fils épars qui se tressent pour former des figures cohérentes et difficiles à démêler une fois assemblées, les trois films sont intimement tissés et il faut choisir de tirer un seul fil si on veut voir les autres : choisissons le féminin.

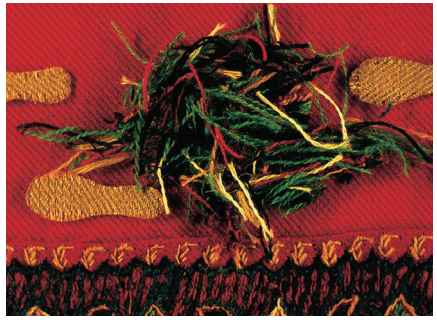
Première constatation : par un hasard objectif, le seul créateur que l'on retrouve au générique des trois œuvres est une femme : Farkhondeh Torabi. Torabi constitue donc le fil rouge du programme (sa « mère poule », sa « tisseuse »...), puisqu'elle signe l'animation et l'image de *Lili Hosak* en 1992, la réalisation totale (scénario, mise en scène, animation et image) du *Poisson arc-en-ciel* en 1998, et la co-réalisation (ainsi que le scénario, le graphisme et l'animation) *de Shangoul et Mangoul* en 2000. Notons que rétablir ainsi l'ordre chronologique des dates de réalisation, c'est prendre le programme à rebours de son ordre de diffusion (cependant justifié), mais aussi établir une progression qualitative évidente, tant *Shangoul et Mangoul* apparaît supérieur aux deux autres en réalisant admirablement ce qu'ils recherchaient chacun sur un plan différent. Première confirmation : il n'est pas forcément anecdotique que la société de distribution française « Les films du préau » soit également «le bébé» de deux jeunes femmes, qui ont monté ce programme de toutes pièces en fonction du créneau généralement délaissé des tout-petits de l'âge de la « maternelle », et qui ont donné son nom de *Contes de la mère poule* au rassemblement, choisi par elles parmi plusieurs centaines de films, par imitation ironique des Contes de ma mère l'oye (nom du recueil de Charles Perrault, qui contient, par exemple, *Le Petit Chaperon rouge*).

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

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

Du point de vue dramatique, l'accent est mis sur la douleur de la mère qui sent ou voit ses petits en danger, qu'elle soit impuissante (la poule) ou au contraire très active (les deux chèvres), si bien que l'on peut imaginer les mésaventures du poisson arc-en-ciel et de ses amis comme vues par les yeux d'une mère inquiète, comme la projection des peurs maternelles.

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



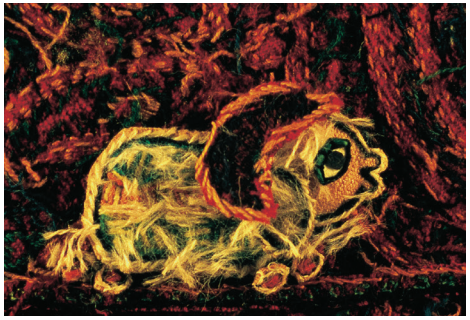
connus en Iran, en même temps qu'aux deux rôles nécessaires, celui de la mère qui raconte des histoires et celui des enfants qui font les fous : d'une part, *Lili Hosak*, outre que « Hosak » désigne le petit bassin souvent présent dans les maisons orientales, et « Lili » la petite souris qui, généralement y tombe (remplacée, ici, par le poussin), renvoie aussi à une mini-comptine que l'on prononce en racontant l'histoire et en tenant ses deux mains ouvertes, doigts écartés en faisant frétiller deux doigts vers le bas (« Lilililililili – Ho-sak ! »), d'autre part « Shangoul » et « Mangoul » sont deux mots quasi synonymes qui désignent le foufou, celui qui n'en fait qu'à sa tête et ne comprend pas le danger.

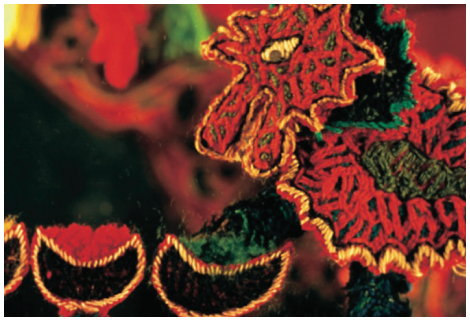
Ainsi la thématique maternelle (niveau du contenu narratif) rejoint la manière « maternelle » de raconter des histoires aux petits enfants (niveau du mode de narration) et la technique d'animation consistant à broder de la laine, du tissu, ou à manipuler des petits éléments (niveau pragmatique de l'énonciation).

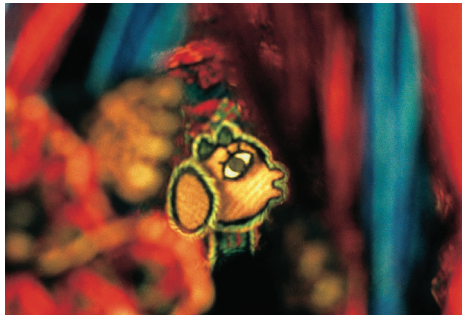
Un motif récurrent traverse par exemple tous les niveaux d'expression : le fil, en même temps signifiant et signifié. Si l'on admet que le scénario principal, décliné au long des trois films, est celui du détachement de la mère, c'est-à-dire du corps maternel, alors le motif du fil commence avec la rupture du cordon ombilical. Ce moment est à la fois figuré et métamorphosé dans l'épisode de *Shangoul* lorsqu'on voit la maman corbeau délivrer la chèvre du piège auquel elle s'est fait prendre en coupant le lien qui la tenait suspendue par une patte. Par une inversion de l'ordre du gag, c'est le corps de la mère qui est ainsi séparé, « délivré » : sa patte verte (verte de marcher dans l'herbe des prés), qui avait fait l'objet d'une imitation par le loup, est libérée. Bien entendu, le loup, lorsqu'il a été contraint d'imiter la mère, a trempé sa patte noire dans un bain de couleurs, c'est-à-dire chez un tisserand. L'inversion continue, suivant en cela nombre de contes traditionnels, avec la conclusion qui voit l'éventration du loup, c'est-à-dire du mâle, réalisé par la mère devenue accoucheuse et faisant de ses propres enfants des nouveaux nouveaux-nés[1]. Au même moment, les œufs de corbeau dérobés éclosent et mettent en fuite le serpent prédateur, comme si les enfants, à la fin du récit, après les épreuves qu'ils ont vécues, n'étaient plus les victimes impuissantes, avaient grandi et pouvaient se passer de la protection maternelle. Déjà dans le prélude à l'attaque de la maison par le loup : l'épisode du petit cabri tombé en arrière à cause de la tortue, la mère le sauvait « au lasso », autrement dit avec un fil de laine. Le plus remarquable étant en effet que l'univers entier de *Shangoul* est fait de fils noués bien reconnaissables par le spectateur. Toute la poétique de l'animation du *Poisson arc-en-ciel* repose justement sur la perception concomitante du tissu en tant que tissu et en tant que personnage, poétique reprise par Shangoul, mais avec plus de force car rattachée à ce que recherchait par ailleurs *Lili* dans l'ordre de la seule représentation (faire croire, avec des papiers découpés, qu'on entre dans un tapis et qu'on y donne vie à ses figures immobiles). Il est logique que l'accessoire providentiel (le fil comme signifié) soit aussi la matière première de la fabrication d'un tapis ou d'une broderie (le fil comme signifiant), puisque tout se déroule dans un univers de tissu. Du reste, on voit distinctement, juste après l'épisode, les fils de la broderie former le décor de la maison-refuge. On peut alors rappeler que des grands mythes lient la fabrication de la tapisserie à la menée du Récit : Pénélope dans la tradition occidentale, Schéhérazade dans la tradition orientale. À chaque fois, mais c'est plus prégnant dans les *Mille et Une Nuits*, l'avancée parallèle du tissage et des récits est directement liée à l'angoisse de mort, au choix brûlant de la vie ou de la mort, comme dans *les Contes de la mère poule* quand, à chaque instant, les enfants échappent à la mort, mais sans la dimension érotique du contrat qui lie le roi Sharyar à Shéhérazade, ou Pénélope à Ulysse et aux prétendants, comme un pacte similaire lie le lecteur adulte au récit excitant du conte.

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

Par deux fois, au début et à la fin de *Shangoul* et de *Lili*, on assiste à la fiction d'une entrée dans l'image, d'une avancée dans le tapis, ou dans le tissu. C'est comme si une vie inconnue se tenait tapie dans







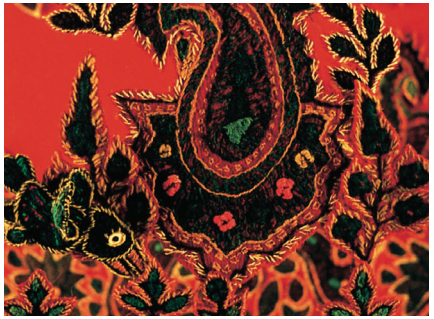
1. Shangoul et Mangoul, conte traditionnel iranien se rapproche de la série : Le loup et les chevreaux d'Esope, repris par La Fontaine avec Le loup, la chèvre et les chevreaux (IV, 15), qui connaît une version populaire sous le titre : Le loup et les sept biquets, et une version par les frères Grimm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

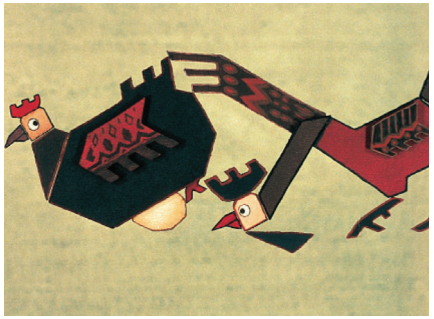
l'entrelacement des figures ; le cinéma d'animation se donne alors comme opérateur et révélateur magique de cette vie cachée. Avancer dans la profondeur est un fantasme de toute-puissance, porté par exemple par l'un des courts métrages Disney des années 1930 ayant reçu un Oscar : *The Old Mill*. Ce film,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

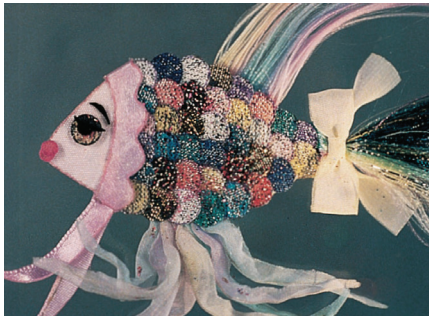
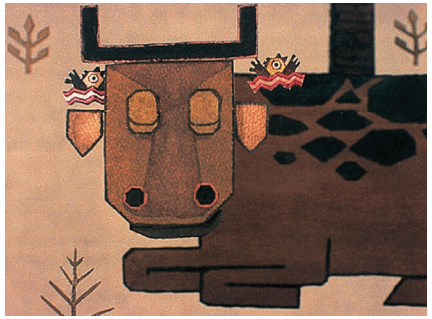
L'idée d'une vie vacillante et naissante suit immédiatement, dans *Shangoul*, cette avancée dans la profondeur : un personnage se montre et porte la lumière. Ce feu qui vacille et illumine à la fois participe du mythe de l'animation. Le personnage, nous l'apprenons vite, est une mère, celle qui porte,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

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

Alors l'intégrité du corps maternel s'identifie à l'intégrité de l'univers tout entier, à la cohérence du récit, à la symbolique des motifs, à la réussite technique de l'animation et à sa promotion mythologique traditionnelle en « don de la vie » ou, selon une version moins naïvement théologique, en lieu privilégié d'observation de la « naissance du mouvement ». Là se niche un mythe plus « féminin » de l'animateur que la classique figure « masculine » du démiurge : l'animateur en « sage-femme », qui capte l'étincelle de vie et participe, en l'accompagnant, à la « reproduction » du vivant, face à face avec « l'origine du





monde ». Voilà ce que, dans sa perfection, *Shangoul et Mangoul* permet de saisir dans les autres films, et dans la technique d'éléments découpés en général, à laquelle répondent les trois épisodes des *Contes de la mère poule*. Lorsque le tissu se démaille, c'est le monde qui se défait[2], mais combiner à cette débâcle la vieille fable de la séparation (départ de la mère, attaque du prédateur), c'est laisser naître l'espoir dans l'esprit de l'enfant spectateur – ou de l'éducateur spectateur –, en dépit d'un apparent retour dans le giron maternel lors d'un happy end fort éloigné d'un retour au même (comparer le tapis au début et à la fin de *Lili Hosak* : ce n'est plus le même), qu'une recomposition des éléments épars est possible : qu'il est possible de grandir en quittant sa maman, en coupant le fil qui pourtant vous a tissé.

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