

Cahier de notes sur ...

Paï



Niki Caro



école et cinéma



Paï

Niki Caro
Nouvelle-Zélande, 2002, couleurs



Sommaire

Générique, résumé	2
Autour du film	3/4
Petite bibliographie	4
Déroulant	5/9
Le point de vue de Pierre-Olivier Toulza :	
<i>L'Enfance d'un chef</i>	10/17
Analyse d'une séquence	18/22
Une image-ricochet	23
Promenades pédagogiques	24/27

Ce Cahier de notes sur... Paï

a été écrit par Pierre-Olivier Toulza.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du Centre national de la Cinématographie,
ministère de la Culture et de la Communication, et la
Direction de l'enseignement scolaire, le SCÉRÉN-CNDP,
ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement
supérieur et de la Recherche.

Générique

Paï, Niki Caro

Nouvelle-Zélande, 2002

101 minutes, couleurs, scope.

Version originale, sous-titres français.

Titre original : *Whale Rider*.

Production : South Pacific Pictures, ApolloMedia, Pandora Film, UGC Ph.

Scénario et réalisation : Niki Caro.

D'après le roman *The Whale Rider* de Witi Ihimaera.

Directeur de la photographie : Leon Narbey.

Son : David Madigan.

Montage : David Coulson.

Musique : Lisa Gerrard.

Interprétation : Keisha Castle-Hughes (Païkea), Rawiri Paratene (Paka), Cliff Curtis (Porourangi), Vicky Haughton (la grand-mère), Grant Roa (Rawiri), Mana Taumanu (Hemi), Rachel House (la compagne de Rawiri).

Sortie en France : septembre 2003.

Résumé

Un petit village maori, sur la côte Est de la Nouvelle-Zélande. Selon la légende, un ancêtre mythique du nom de Païkea aurait fondé des tribus maories en arrivant sur les côtes néo-zélandaises juché sur le dos d'une baleine, mille ans auparavant. Dans le village, le statut de chef se transmet, depuis toujours, à un héritier mâle. Paka, le chef spirituel du village, est âgé, et son fils Porourangi a depuis longtemps choisi de s'exiler en Europe. L'épouse de Porourangi est décédée en donnant naissance à une fillette, Paï, dont le frère jumeau est mort au moment de l'accouchement.

À douze ans, Paï vit en compagnie de ses grands-parents, mais entretient une relation difficile avec son *koro*, qui désire avant tout qu'un héritier puisse prendre sa succession. Lors d'un bref retour au pays de Porourangi, Paka en vient même à soutenir que la fillette ne lui est d'aucune utilité, et que son père peut l'emmener avec lui. Le lendemain, Paï exige pourtant que son père fasse demi-tour, sur la route du départ : elle se sent mystérieusement appelée par l'océan, par les ancêtres. Son *koro* ne se montre cependant guère enthousiasmé par ce retour. Paka a décidé de fonder une « école de la tradition », afin de former et choisir le nouveau chef spirituel. Exclue de cette école, la petite Paï mène toutefois à bien une initiation solitaire : elle observe à la dérobée les leçons de Paka, et apprend le maniement du bâton sacré, le *taiata*, en compagnie de Rawiri, son oncle. L'apprentissage des garçons conduit à un échec : aucun n'est capable, en mer, de repêcher un pendentif jeté par Paka. Quelques jours plus tard, Paï parviendra quant à elle à arracher le *reiputa* aux profondeurs de l'océan. Désespéré par son insuccès, Paka reste prostré dans sa chambre. Lors du spectacle de fin d'année de l'école, tandis que Paï, en larmes, énonce le mythe de Païkea devant toute la communauté, Paka découvre que plusieurs baleines gisent sur la plage. Le lendemain, tous les villageois tentent de maintenir en vie les cétacés, sans parvenir à tracter le plus imposant des mammifères. Peu après, Paï grimpe sur le dos de la baleine, qui se dirige alors vers le large. La fillette – qui sera miraculeusement sauvée – prouve aux yeux de tous qu'elle est l'élue, la descendante du « cavalier baleine ».

Autour du film

Une « superproduction » néo-zélandaise

À l'origine de *Pai* : un roman maori

Witi Ihimaera, l'auteur du roman qu'a adapté Niki Caro, est un écrivain d'origine maorie qui a longtemps vécu à l'étranger (il était, avant de devenir professeur à l'université d'Auckland, employé par le ministère des Affaires étrangères néo-zélandais). En 1985, en poste à New York, il aperçoit une baleine remontant l'Hudson River. Cette vision suscite une réminiscence de sa ville natale de Whangara (où fut tourné le film) et de la légende de Païkea. Paru en 1997, le livre a d'emblée suscité des réactions très favorables de la part de la population maorie elle-même. Il faut dire que, depuis quelques années, ce sont les Maoris eux-mêmes qui, par la voix de quelques écrivains, se montrent soucieux de se réapproprier leurs propres mythes. Ceux-ci parlent de leur terre et de leurs traditions d'une tout autre manière que les écrivains européens qui, depuis les voyages du capitaine Cook, évoquaient les îles du Pacifique Sud dans des récits exotiques qui ont contribué à forger le mythe du « bon sauvage ».

Le roman d'Ihimaera s'intéresse à une légende qui n'est reprise que par certaines tribus maories de Nouvelle-Zélande. Bien entendu, le geste du roman consiste à proposer une nouvelle version du mythe, à le réécrire en tenant compte de l'évolution contemporaine de la communauté maorie. Un seul exemple : dans les mythes maoris, le rôle joué par la femme est souvent ambigu. En effet, dans la tradition maorie, la première femme, Hine-ahu-one, est créée par Tane, dieu des forêts, à partir du pubis de sa mère. Tane s'unit ensuite à Hine-ahu-one pour donner naissance à une fille, Hine-titama... que Tane prend alors pour compagne, commettant ainsi un inceste. Lorsque Hine-titama prend conscience de cet inceste, elle s'enfuit dans le monde souterrain de la nuit pour y devenir la gardienne des âmes des



morts. Parce qu'elle est liée à la fois à la terre et à la mort, parce qu'elle peut se retirer et menacer ainsi la chaîne ancestrale, la femme demeure ambivalente. L'originalité du roman d'Ihimaera est d'interroger cette ambiguïté en faisant d'une fillette la descendante du « cavalier baleine », et aussi en montrant, grâce au personnage de la grand-mère de Paï notamment, le rôle structurant de la femme dans la société maorie contemporaine.

Un film de producteurs

C'est le producteur John Barnett qui a le premier l'idée d'adapter le récit, en constatant que la thématique du livre possède une portée universelle. Il pose une option sur les droits d'adaptation, avant de lancer le développement du projet en 1995, avec sa société South Pacific Pictures. Se pose alors le problème du scénario et du réalisateur. La jeune cinéaste Niki Caro apparaît vite comme capable de mener à bien ce projet ambitieux : elle a à son actif la réalisation de quelques courts métrages et d'un long métrage, ainsi que de plusieurs séries pour la télévision, produites par la société de Barnett. Elle écrit un scénario qui convainc la production ainsi qu'Ihimaera.

Pour bénéficier d'un budget suffisant, Barnett fait ensuite appel à Tim Sanders, producteur du *Seigneur des anneaux - la communauté de l'anneau* de Peter Jackson, qui apporte son expérience des effets spéciaux¹ et de la logistique d'une grosse pro-

duction. En outre, *Paï* est le premier film à bénéficier du tout nouveau New Zealand Production Fund, créé en 2000 par le gouvernement néo-zélandais afin de soutenir la production nationale. Étant donné l'ampleur du projet, des financements étrangers sont nécessaires : la société de production allemande Pandora (qui a, entre autres, participé à la production de plusieurs films d'Emir Kusturica, de Jim Jarmusch et aussi d'Aki Kaurismäki) se montre intéressée, et parvient à s'assurer le soutien d'ApolloMedia (une autre très importante société de production allemande). Au final, le budget s'élève à environ trois millions d'euros, ce qui est largement supérieur au budget moyen d'un long métrage néo-zélandais.

Les Maoris face au film

Avant le début du tournage, Niki Caro a souhaité apprendre quelques rudiments de langue maorie : c'est après cet apprentissage d'une année que la réalisatrice a présenté son projet aux anciens de la communauté dans laquelle elle souhaitait insérer son équipe. En outre, un conseiller maori a accompagné la réalisatrice durant tout le tournage.

Le film a été entièrement tourné à Whangara, où se déroule aussi l'action du roman. De nombreux habitants ont participé directement au film, en jouant plusieurs rôles secondaires ou en assurant les besoins de la figuration. Après le tournage, l'immense barque construite pour les besoins du film a été laissée, en guise de remerciement, aux habitants.

Paï a été généralement bien reçu par les Maoris eux-mêmes. Il ne s'agit pourtant pas du premier film s'intéressant à ce peuple. Les producteurs du film misaient à l'évidence sur un récent regain d'intérêt pour les Maoris, qui a permis le succès d'un film comme *L'Âme des guerriers* (*Once Were Warriors*, 1994) de Lee Tamahori, qui décrit les conditions de vie particulièrement difficiles des Maoris de la banlieue d'Auckland. Selon Niki Caro, les Maoris ont particulièrement été sensibles au fait que, sans totalement édulcorer leur situation souvent dramatique dans la Nouvelle-Zélande d'aujourd'hui, *Paï* sait aussi montrer la prégnance du mythe dans la psyché collective de leur peuple.

1. Les effets spéciaux et les truquages restent peu nombreux. Notons que pour la séquence mettant en jeu les baleines échouées, Caro a fait élaborer des cétacés en fibre de verre.

Petite bibliographie

– Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes, naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, 1976, [disponible en coll. « Folio »].

– Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, [disponible en coll. « Folio »].

– Simone Vierne, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2000.

Trois ouvrages clairs pour approcher l'initiation, qui demeure le fondement des pratiques religieuses de la mentalité archaïque. L'ouvrage de Vierne présente la particularité, après avoir repéré les fondements archétypaux du scénario initiatique, de s'intéresser aux rapports entre initiation et création artistique (littérature, cinéma).

– Witi Ihimaera, *Paï* (trad. fr. de *The Whale Rider*), Paris, Theles, 2003.

Proche d'un conte, le livre d'Ihimaera s'intéresse à un aspect de la culture maorie, ainsi qu'à la filiation et aux conflits intergénérationnels. Alors que le Pacifique Sud intéresse depuis longtemps les écrivains européens, Ihimaera est représentatif de la naissance, depuis une vingtaine d'années, d'une littérature polynésienne en langue anglaise.

– Herman Melville, *Moby Dick ou la Baleine blanche*, 1851, [disponible dans plusieurs éd. de poche]. La poursuite forcée de la baleine blanche, incarnation du mal, par le capitaine Achab, est évidemment fort éloignée de la quête de Paï. Ce classique – dont plusieurs extraits peuvent être lus avec les enfants – permettra cependant d'envisager la puissance symbolique de la baleine.

– Jean-Loup Passek (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1995, « article Nouvelle-Zélande ». En l'absence d'ouvrage en langue française, un article clair et concis sur l'évolution de ce cinéma des antipodes.

Déroutant

[00.00] Plan de la surface sombre des flots, générique de début. Fondu puis...

1. [00.56] ... titre s'imprimant sur un plan des profondeurs. La voix d'une fillette raconte l'attente de la Terre qui, dans les temps anciens, souhaitait être fécondée, dans l'expectative d'un chef.

2. [01.23] La voix, calme et triste, évoque le « leader », l'ancêtre, Païkea, jadis venu sur une baleine, et dont on attend aujourd'hui le descendant. Le montage juxtapose un plan sous-marin d'une majestueuse baleine et un accouchement qui tourne mal : un médecin place un masque respiratoire sur le visage de la jeune femme, inconsciente. Dans un dernier souffle, la femme prononce le nom de l'ancêtre mythique, Païkea, tandis que la voix *off* relate la mort de sa mère et de son frère jumeau à sa naissance. C'est le premier-né de la nouvelle génération qui est mort – « mais j'ai survécu », conclura la voix.

3. [03.05] Les parents du jeune veuf – Porourangi –, accompagnés de Rawiri, leur second fils, arrivent à l'hôpital. Sans un regard pour la morte, le patriarche, Paka, demande à voir le garçon. Choqué, Porourangi quitte la chambre, avant de reprocher à son père de ne vouloir rien d'autre que « son » fils. Avant de s'arracher à l'étreinte de son père et de s'éloigner, il apprend à celui-ci, médusé, que la fillette se nommera Païkea.

4. [05.30] Auprès des berceaux, Paka demande à son épouse d'écarter la petite Paï. Il prie devant le bébé mort. Dans le couloir, son épouse lui demande de prendre la petite fille dans ses bras. Buté, le regard fermé, l'homme refuse. Peu après, la grand-mère renouvelle son geste avec son jeune fils, qui sourit au bébé. Pour la vieille femme, quelqu'un, désormais, doit veiller sur l'enfant : ce sera Rawiri.

5. [07.26] Ellipse d'une douzaine d'années. Après l'école, Paï et son grand-père rentrent à la maison, sous un soleil radieux, en traversant les paysages sublimes de la côte Est. La fillette explique, *off*, que son grand-père aurait préféré qu'elle ne naisse pas, mais qu'il a changé d'avis.

6. [08.26] À l'intérieur de la maison, les femmes jouent aux cartes et fument. À l'arrivée de Paï, elles écrasent bien vite leurs mégots et ouvrent les fenêtres : la fillette leur reproche de ne pas protéger les « attributs de la maternité » de la femme maorie. Heureuse, elle apprend aux amies de la famille que son père doit assister au concert qui aura lieu le soir.

7. [09.46] Sur la route déserte, Paï répète le chant du spectacle de l'école.

8. [10.07] La représentation du soir. Le spectacle des enfants met en scène le périple de Païkea – mais par ses bruits l'un des enfants brise volontairement le charme.



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 4



Séquence 5



Séquence 6



Séquence 8



Séquence 9



Séquence 12



Séquence 13



Séquence 15



Séquence 16



Séquence 17

Qu'importe ! Le père de Paï est le premier à applaudir, avec ferveur, et sa fille se jette dans ses bras. Porourangi retrouve les siens après une longue absence.

9. [12.40] Dans la salle désormais déserte, Paka et Porourangi – qui a voyagé en Europe – échangent quelques propos, un peu gênés.

10. [14.13] Plan sur l'imposante pirogue du père, inachevée car il a arrêté de la sculpter à son départ, nous apprend la voix *off*. Porourangi a vite quitté le village – comme tout le monde, d'ailleurs... Réveil et petit déjeuner de Porourangi et de Rawiri.

11. [15.25] Aux abords de l'école, Paka demande à Paï des renseignements sur son enseignante, encore célibataire...

12. [16.12] Dans la cour de la maison, Paka répare un moteur de bateau tout en racontant à Paï le mythe de Païkea. Pour expliquer à la fillette le lien qui unit la communauté aux ancêtres, il utilise la corde du moteur et ses innombrables brins étroitement mêlés en guise de métaphore. Mais la corde se brise... Tandis que Paka s'absente pour aller chercher des outils, Paï parvient adroitement à réparer la corde et à faire démarrer le moteur. Sidéré, Paka la gronde vertement.

13. [18.50] Le soir venu, toute la famille assiste au diaporama du père, qui présente quelques clichés de ses œuvres d'art, qui ont fait l'objet de plusieurs expositions en Europe. Entre alors Paka, qui escorte Mademoiselle Parata, l'institutrice, un peu gênée... Paka escompte visiblement que la jeune femme puisse séduire son fils et le retenir au pays. Mais, tandis que Porourangi fait défiler les diapositives, apparaît à l'écran le visage d'une jeune femme blonde : Anna, la compagne allemande de Porourangi, qui attend un enfant de lui. La surprise est totale. Paka ordonne sèchement à Rawiri de raccompagner Mademoiselle Parata, et une nouvelle dispute éclate bien vite entre le vieil homme et son fils. Furieux, Paka déclare que Paï lui est inutile, et que Porourangi peut l'emmener avec lui.

14. [23.02] Dans la nuit, Porourangi rejoint dans la pirogue son enfant, blessée par les paroles de Paka. Il tente de la consoler en expliquant que son *koro* a juste besoin d'un « prophète » qui guide son peuple hors des ténèbres, afin de « tout remettre d'aplomb ». Très ému, il avoue que Paka a agi de même avec lui quand il était plus jeune – et aussi avec Rawiri. Il propose finalement à sa fille de partir avec lui, en Europe.

15. [26.33] Dernier tour de vélo de Paï et son grand-père, avant le grand départ... Dès qu'il entre dans la maison, Paka déclare à son épouse qu'il souhaite que lui soient amenés tous les héritiers mâles, car ils doivent « apprendre ».

16. [28.43] En voiture avec son père, Paï, rêveuse, contemple l'océan, au loin. Plan sous-marin d'une baleine. Soudain, la fillette ordonne à son père d'arrêter le véhicule. Avec fermeté, elle déclare qu'elle *doit* rentrer à la maison.

17. [30.51] Paï annonce son retour à Paka, en pleine discussion avec les anciens. Il lève à peine les yeux sur elle...

18. [31.20] À la sortie de l'école, un camarade explique à la fillette que son grand-père est en train de monter une école pour « enseigner la tradition ». Refusant de prendre le bus, Paï décide d'attendre son grand-père, qui, on le sait, vient toujours la chercher avec sa bicyclette.

19. [32.30] « L'école de la tradition ». La grand-mère reproche à Paka de ne pas être allé attendre l'enfant à la sortie de l'école. La fillette arrive finalement, et la cérémonie peut commencer.

20. [33.31] Les chants rituels de bienvenue de la grand-mère (placée près des adultes) et de la fillette (devant le groupe des garçons) se répondent. Enfreignant l'injonction de son *koro*, Paï s'assied sur le banc des garçons, face aux adultes. Devant la colère du vieil homme, elle n'a d'autre solution que de s'éloigner, seule et triste, en direction de l'océan. Paka débute alors son discours inaugural : dans cette école, les garçons apprendront à acquérir les qualités d'un chef, puisqu'on testera là leur courage, leur force, et leur intelligence.

21. [35.55] À l'intérieur du bâtiment, Paka enseigne aux garçons les paroles du chant sacré de Païkea. Cachée à l'extérieur, près de la fenêtre, Paï écoute et apprend.

22. [36.55] Second apprentissage : le maniement du *taiaha*, le bâton sacré, instrument de guerre et outil de combat. Cachée, Paï continue sa singulière initiation solitaire. Mais l'un des garçons, Hemi, la surprend. Compréhensif, il finit par lui donner des conseils sur la façon de tenir le bâton... avant que tous deux ne soient surpris par le *koro*.

23. [39.15] La famille prend le repas du soir dans une atmosphère électrique. Paï tente de s'excuser mais Paka laisse libre cours à sa fureur et brise une tasse avant d'exiger que la fillette ramasse les débris. Mais la bienveillante grand-mère s'interpose : si Paka est le chef, à l'extérieur, c'est elle qui règne dans sa cuisine !

24. [40.14] La nuit, Paï contemple l'océan. Une nouvelle fois, elle semble entendre l'appel du large, des baleines. La grand-mère apporte alors une couverture et tente de reconforter la fillette. Non sans malice, elle explique que, jadis, Rawiri fut un champion de *taiaha*...

25. [42.35] Paï rend donc visite, dès le lendemain, à son oncle. Rawiri accepte d'autant plus volontiers de lui enseigner le maniement du bâton qu'il s'agit là d'enfreindre la volonté de Paka.

26. [44.44] Désormais, le matin, Rawiri fait du sport sur la plage sous le regard stupéfait de Paka, tandis que Paï, elle aussi, entretient sa condition physique : avec son vélo, la voici capable de dépasser le bus de l'école !

27. [45.38] Dans son école, Paka apprend désormais aux enfants à tirer la langue pour effrayer leurs ennemis, et aussi à frapper leur poitrine avec force et conviction. Le jeune Hemi semble avoir la préférence du patriarche.

28. [47.15] Dans la maison de réunion. Le père de Hemi vient assister à une séance, et écoute à cette occasion le chant de son fils. Mais il repart bien vite avec trois amis



Séquence 20



Séquence 20



Séquence 21



Séquence 22



Séquence 25



Séquence 26



Séquence 28



Séquence 29



Séquence 31



Séquence 33



Séquence 34



Séquence 35

en voiture, en expliquant à son fils qu'il reviendra à la maison dans quelques jours.

29. [49.35] Le garçon, désespéré, s'est isolé à l'arrière de l'édifice. Sans prendre en compte sa volonté d'être seul quelques instants, Paï s'approche de lui. Ils s'affrontent alors au *taiaha* mais, contre toute attente, Paï parvient facilement à désarmer Hemi. Alerté par le bruit du combat, Paka survient et, interdit, ordonne à Hemi d'aller sécher ses larmes, avant de sermonner violemment Paï qui, selon lui, a brisé une règle sacrée.

30. [52.01] Paï, dans son bain, discute avec sa grand-mère qui la coiffe et la rassérène.

31. [52.45] Les garçons élus sont installés dans le canot de Paka, qui refuse que Hemi monte à bord. En mer, il explique la dernière épreuve initiatique – celle de « l'esprit » – qui permettra de déterminer l'élus : il jette à la mer son pendentif orné d'un os de baleine. Celui qui remontera des flots en rapportant le collier sera le nouveau chef de la communauté. Quatre garçons s'élancent, mais aucun ne réussit l'épreuve. Au fond des eaux, le pendentif est bercé par les algues...

32. [56.27] De retour chez lui, Paka s'isole dans sa chambre, prostré.

33. [57.01] La grand-mère a préparé les bagages de Paï, qui doit s'éloigner de la maison quelque temps pour aller habiter chez Rawiri.

34. [58.48] En pleine nuit, le grand-père psalmodie une prière. Paï, *off*, explique qu'il invoque les ancêtres, afin de réclamer leur aide – bien qu'ils ne l'entendent pas. Paï se trouve quant à elle sur le bateau de son père et tente, elle aussi, d'appeler les ancêtres. Plans sous-marins des baleines : la fillette a été entendue. Fondu puis...

35. [1.00.45] ... Plan de la baleine sculptée, sur le toit d'un des édifices du village. Paï est ensuite en bateau avec son oncle et sa tante. Elle veut tenter sa chance, elle aussi, afin de récupérer le *reiputa* englouti par les flots. Elle plonge et reste longtemps sous la surface de l'océan – bien trop longtemps. Soudain, Rawiri plonge lui aussi, fou d'inquiétude. Mais peu après, Paï ressort de l'eau, dépose une langouste auprès de sa tante, avant d'exhiber le *reiputa* retrouvé.

36. [1.03.06] De retour à la maison, Rawiri tend le pendentif à la grand-mère. Celle-ci juge bon de ne pas le montrer à Paka, car il n'est pas prêt à entendre que sa petite fille a réussi l'épreuve où les jeunes initiés ont échoué.

37. [1.03.47] Paï dépose près de son *koro* une invitation pour le concert de l'école : il est son invité d'honneur.

38. [1.04.53] Le rideau se lève sur le spectacle des enfants, auquel assiste toute la communauté, enfin réunie. Dans la maison, le grand-père décide finalement de revêtir son costume pour honorer l'invitation de sa petite-fille. Mais, sur le seuil, il s'arrête. Il se dirige ensuite vers la plage, mystérieusement appelé.

39. [1.07.25] L'enseignante annonce le clou de la soirée : la prestation chantée de Paï, qui a remporté un difficile concours. Avant de commencer, la fillette fait un discours pour témoigner de l'affection qu'elle porte à son grand-père, pourtant absent de la salle. En larmes, elle raconte une nouvelle fois le mythe fondateur, tout en expli-

quant qu'elle est la dernière descendante de l'ancêtre mythique. Pourtant, parce qu'elle est une fille, la lignée est désormais brisée.

40. [1.09.54] Sur la plage plongée dans les ténèbres, Paka est, lui aussi, en larmes. Il est auprès de plusieurs baleines échouées.

41. [1.11.03] Dans l'école, Paï a entonné le chant sacré, qu'elle a dédié à Paka.

42. [1.12.30] Dans la maison, après le concert. Bouleversé, Rawiri demande aux femmes de l'accompagner sur la plage. Tout le village se regroupe bientôt auprès des cétacés agonisants.

43. [1.13.55] Le matin, Paï se réveille en comprenant que les baleines ont répondu à son appel – mais qu'elles sont en train de mourir.

44. [1.14.25] Les villageois s'affairent auprès des cétacés afin de les maintenir en vie. Rawiri aperçoit Paï, debout et immobile sur la barque inachevée de son père, tandis que Paka se dirige vers une énorme baleine : la voix *off* de la fillette explique qu'il s'agit de la baleine de Païkea, venue auprès des hommes car ils ont des ennuis. Paka demande l'aide de tous pour ramener la baleine vers le large. Il repousse une dernière fois l'aide de Paï, qui selon lui « en a fait assez ».

45. [1.18.14] Les villageois tentent, en profitant de la marée haute, de déplacer la baleine et de la tracter vers le large : mais la corde qu'ils utilisent se brise, leurs efforts sont vains. Tous s'éloignent, désespérés.

46. [1.20.40] Paï s'approche alors du gigantesque mammifère, qu'elle effleure du bout des doigts. Elle grimpe sur la baleine, la caresse, et lui intime silencieusement l'ordre de partir. Rawiri se rend compte que la baleine est partie, et la grand-mère comprend la disparition de sa petite-fille. Tous, médusés, aperçoivent l'enfant, dans le matin blême, au loin, juchée sur la baleine. À terre, les enfants prononcent les paroles du chant sacré, le regard tourné vers l'océan. C'est le moment que choisit la grand-mère pour remettre enfin à Paka le pendentif arraché aux flots par la fillette, quelque temps auparavant. Au large, Paï se détache du dos de la baleine et, inconsciente, se laisse emporter par le courant.

47. [1.28.04] À l'hôpital, dans l'attente du réveil de Paï. Paka est assis à son chevet, il a placé le *reiputa* autour du cou de la fillette, qui ouvre finalement les yeux.

48. [1.30.27] La pirogue du père, désormais achevée et ornée, est mise à l'eau. Porourangi fait partie des hommes qui la traînent vers le rivage. Sur la plage se tient sa compagne allemande, enceinte. Sous un soleil éclatant, l'embarcation se dirige vers le large. Au centre, enlacée par son *koro*, Paï, radieuse, guide le mouvement des hommes – la marche de son peuple.

Fondu au noir puis générique de fin.



Séquence 38



Séquence 40



Séquence 44



Séquence 46



Séquence 48



Séquence 48



L'Enfance d'un chef

par Pierre-Olivier Toulza

Lors de sa distribution en France, en septembre 2003, *Paï*, second long métrage de Niki Caro, a été accueilli par une presse généraliste modérément louangeuse, vantant « l'émotion » qui se dégage du récit, et aussi par une presse cinéphilique (*Positif*, *Les Cahiers du cinéma*) peu convaincue par le film de la Néo-zélandaise. Il ne s'agit pas, ici, d'occulter des maladresses qui, pourtant, ne devraient guère décourager l'analyse, puisque le film, malgré ses imperfections, intrigue et aussi permet d'appréhender, avec les enfants, une cinématographie des antipodes. Pour aller vite, disons que les défauts du film découlent de ses ambitions : Niki Caro explique ainsi avoir voulu faire de son œuvre, dont l'action se déroule entièrement sur la côte Est, l'équivalent de *La Leçon de piano* de Jane Campion qui fut tourné, quant à lui, sur la côte Ouest du pays. D'où – au regard des normes néo-zélandaises – une production ambitieuse qui associe financements locaux et étrangers. Comme parfois dans ce type de montage financier, l'addition de talents avérés et multiples court le risque d'aboutir à une certaine dispersion : pour la musique, omniprésente, Caro a fait appel à Lisa Gerrard, l'ex-chanteuse du groupe *Dead Can Dance* ; Tim Sanders, le producteur, fut aussi celui du *Seigneur des anneaux*, de Peter Jackson ; le chef décorateur, Grant Major, a lui aussi œuvré sur ce même film ; Cliff Curtis, enfin, qui interprète dans *Paï* le père de la fillette, s'est illustré dans *La Leçon de piano*. D'où le sentiment que, parfois, la cinéaste a laissé les rênes de son film à d'autres... ce qui n'est pas forcément critiquable, tant *Paï* s'affirme aussi comme l'œuvre d'un homme, le directeur de la photographie Leon Narbey, qui parvient souvent à insuffler à son image une véritable profondeur (aux sens propre et figuré, s'entend). Et seule la projection en salles – notons-le d'emblée pour les adeptes du DVD – rend justice au travail du chef-opérateur, jamais aussi à l'aise que dans l'obscurité presque totale (scènes nocturnes dans la pirogue du père, par exemple), les lumières blêmes, les teintes presque délavées (cf. *Analyse de séquence*).





Hésitations

Film oscillant entre mise en scène et photographie, entre sens et sensation également, tout comme entre récit logique, linéaire, et spectacle (comment ne pas songer au *Grand Bleu* de Besson devant les plans sous-marins illustrés par la voix et les accords de Lisa Gerrard ?), *Paï* fait de l'hésitation le moteur de son récit : c'est là une des qualités principales du film, la source de son étrangeté. *Paï* est l'histoire d'une communauté, mais aussi celle d'une famille, ou tout simplement celle d'une enfant solitaire. De plus, le film se présente comme une fiction de l'initiation – mais cette ligne scénaristique, qui épouse largement la trame du conte merveilleux, est mise en tension par un souci réaliste ou, pour être exact, ethnologique, qui affleure régulièrement au cours du récit. Le village maori paraît, de prime abord, littéralement coupé du monde : parce qu'il est accolé à l'océan et isolé de façon étanche par des collines et une contrée désertique (filmées lors du bref départ de la fillette en compagnie de son père), on pourrait penser que l'endroit est un lieu clos et quasi utopique, un milieu fermé dans lequel, à l'écart de la modernité néo-zélandaise, peuvent surgir, comme dans les contes, le passé et le mythe. Pour autant, on comprend vite que les habitants du village sont loin d'être en dehors de leur époque : les femmes fument, les hommes boivent, s'habillent avec des pantalons en cuir et des lunettes de soleil voyantes, ils partent en virée avec leurs « potes » dans des Ford noires...

De l'ensemble se dégage en filigrane le constat plutôt pessimiste dressé au sujet d'une société qui paraît écartelée entre modernité et tradition, et au sujet d'un village où nombreux sont ceux qui fuient très loin, et où ceux qui restent semblent vaincus par le chômage, l'alcool et l'inaction, ou au contraire se réfugient dans la nostalgie d'un passé d'autant plus valorisé et idéalisé qu'il est définitivement révolu.

Spectacles

Dans cette situation de déshérence, le seul lien qui puisse durablement s'instaurer entre les générations, et surtout entre les vivants et leurs racines, relève du simulacre et de l'artifice. Un bon tiers du film est ainsi composé de longues séquences de représentations, au cours desquelles les enfants chantent, et aussi jouent face à un public d'adultes quelque peu désabusés le mythe des origines. Deux représentations scolaires structurent le film, et ne cessent de répéter, telle une litanie invariablement mélancolique, la légende de Païkea. L'étirement de ces séquences, à mettre en relation avec la brièveté





des quelques plans de chevauchement de la baleine, ne suggère-t-il pas l'obsolescence des grands récits fondateurs, qui dans une société malgré tout moderne sont destinés à être relégués au second plan, pour fournir le thème de petites pièces auxquelles les enfants ne croient plus ? L'interruption intempestive par Hemi de l'avancée de la baleine bleue en carton, au moment précis où celle-ci passe devant le corps de



l'enfant soi-disant élue, dit bien quel crédit les uns et les autres accordent à Païkea : un simple bruit peut réduire à néant le mirage. La séquence au cours de laquelle le même Hemi entonne le chant sacré devant les adultes, et surtout devant son père, relève d'un simulacre analogue, et confronte plus directement encore modernité stéréotypée et tradition : dans la maison de réunion, le père, vêtu de cuir noir, le crâne rasé, est placé auprès d'un antique totem en bois, tandis qu'à l'extérieur, sur la route, la petite Paï s'exerçant avec son *taiaha* rencontre la voiture noire des hommes venus chercher le père de Hemi, au seuil d'une virée de deux jours... En dehors de ces scènes toutes théâtrales, on notera qu'un public et un regard sont toujours nécessaires pour structurer, et comme valider, les différentes étapes de l'initiation. D'où cette question : s'agit-il vraiment d'une initiation qui met en jeu le sacré, ou s'agit-il plutôt d'une histoire que se raconte une communauté à la dérive, dans l'espoir d'y croire encore un peu, de puiser dans le spectacle des origines un peu d'espoir et de réconfort, de resserrer un tant soit peu le lien distendu entre adultes et enfants ? Pour l'apprentissage du maniement du bâton en compagnie de Rawiri, la femme et les amis de ce der-

nier contemplant, amusés, cet entraînement folklorique. Quand les garçons s'exercent à leur tour, les regards de Paka, de leurs parents, et aussi de la fillette cachée, leur donnent une contenance. Pour la recherche, en mer, du *reiputa* englouti par les flots, quelques hommes mornes et silencieux, dans le canot, constituent le public obligé d'une saynète à laquelle personne, à part Paka, ne semble accorder beaucoup d'importance. Lors de la séquence finale du départ de Paï sur la baleine, c'est toute la communauté qui est postée sur la rive et qui contemple, impuissante, cet ultime spectacle. Parce que la micro-société du film est à la fois coupée de ses racines et aussi de la marche du monde, le présent est comme dévitalisé, et les moindres événements, pour acquérir un semblant de substance, demandent à être mis en scène : Pourourangi ne



trouve pas d'autre moyen, pour annoncer à sa famille sa liaison avec une étrangère, que de projeter brutalement un cliché de son couple, à la suite d'un opportun acte manqué, au milieu du diaporama. Paka ne procède pas autrement, lui qui surgit de manière ostentatoire avec Mademoiselle Parata, l'enseignante, lors de la même soirée.

Paï se nourrit ainsi d'un paradoxe : le film souhaiterait montrer la prégnance du mythe et de la culture maoris, afin de les revitaliser... tout en se présentant lui-même comme un spectacle, une pure attraction. Sans même recourir à la notion de mise en abyme, il est clair que toutes les représentations qui émaillent l'œuvre réfléchissent au sein de la fiction le projet du film, qui vise moins à un quelconque réalisme qu'à élaborer un récit de nature spectaculaire. Pour simplifier, disons – et c'est un pur constat, pas une critique – que *Paï* présente plus d'affinités avec le cinéma postmoderne américain qu'avec le cinéma ethnologique d'un Jean Rouch, par exemple. Malgré l'indéniable tentation « documentaire » qui le sous-tend, *Paï* reste avant tout une fiction qui *met en scène le mythe* : les séquences sous-marines qui suspendent régulièrement la narration participent de ce projet. En effet, la fonction de ces instants demeure ambiguë. Il s'agit tout d'abord d'autant d'indices de l'élection de Paï, d'intrusions merveilleuses dénotant, dans leur répétitivité immuable, la permanence du temps mythique et cyclique, au sein d'un univers en apparence moderne. Pour autant, avec ces plans des baleines, le spectateur est aussi placé face à une pure attraction¹, face à un spectacle unique et grandiose, celui de la nage des cétacés : le mythe se mue alors en simulacre, théâtral et fascinant.



Une fiction initiatique

Malgré les apparences, le récit de *Paï* est classiquement construit en boucle : le film commence par une naissance et une double mort (la mère, le frère jumeau), il s'achève par une mort (celle d'une enfant malheureuse, perdue en mer), ainsi que par une double naissance (celle d'un chef, celle d'une communauté qui retrouve confiance en elle-même). Bien entendu, la naissance et la mort suggérées par les dernières séquences peuvent paraître largement métaphoriques dans le sens où, au niveau d'une stricte référence au réel, la fillette ne meurt pas vraiment. Il en va autrement si l'on considère le traitement par la fiction du personnage de l'héroïne qui doit, pour aboutir à ses fins (et à celles de son grand-père !) accomplir une série d'épreuves qui relèvent d'un étrange processus initiatique. Si le scénario initiatique n'a rien de surprenant, une double étrangeté le traverse pourtant : d'une part l'enfant accomplit son initiation dans la solitude, et d'autre part elle est contrainte, du

fait de son sexe, d'enfreindre des règles fixées de toute éternité.

Tout le début de *Paï*, jusqu'au départ avorté de la fillette, peut être assimilé à un long prologue qui énumère les échecs : mort du frère jumeau, départ du fils de Paka, solitude de Paï, faillite de sa relation avec son *koro*, désastre de la tentative de retour du père, échec de la rencontre arrangée entre Porourangi et l'enseignante. Ce prologue est marqué, dans son ensemble, par la présence de l'école et de l'apprentissage scolaire. À partir de l'éviction de Mademoiselle Parata, l'école de la tradition vient se substituer à l'école officielle, et l'apprentissage laisse définitivement la place à l'initiation.

Le parcours initiatique de la fillette comporte deux phases distinctes. Il lui faut tout d'abord acquérir un savoir ancestral, qui lui est communiqué par les générations précédentes. Il convient tout d'abord de connaître et comprendre le mythe fondateur, celui de Païkea, répété et ressassé d'un bout à l'autre du film : l'enfant l'apprend à l'école, demande à son grand-père de l'expliquer et de le commenter auprès du moteur du bateau, le joue lors de la première représentation en compagnie de ses camarades de classe, l'énonce, en larmes, devant une assistance médusée lors du dernier spectacle scolaire. Cette première phase d'apprentissage (à laquelle appartient aussi le maniement du *taiaha*) a pour corollaire la double manifestation de l'élection de l'enfant : elle réussit en effet à faire démarrer le moteur de Paka, et parvient tout aussi aisément à désarmer le petit Hemi. La seconde et dernière phase de l'initiation consiste en une succession de deux épreuves, les seules susceptibles de suggérer une mort symbolique de l'enfant, afin de la faire accéder à un régime existentiel autre. Quand Paï descend dans les profondeurs de l'océan pour récupérer le pendentif de Paka, l'attente est trop longue, et Rawiri et son épouse la croient morte. L'étude des sociétés primitives montre que, généralement, les rites initiatiques comportent des « descentes périlleuses ». En analysant l'invariant du scénario initiatique, Simone Vierende note que celui-ci débute

par un voyage dans l'au-delà, par une dramatique « entrée dans le domaine de la mort ». Cette entrée est marquée par deux caractéristiques, « la perte de connaissance, réelle ou simulée, et l'entrée impossible, du moins aux yeux de la raison et de l'expérience quotidienne [...] »². Ces deux caractéristiques sont bien présentes lors des deux épreuves initiatiques. En outre, lors de la séparation d'avec le monde profane, « les mères pleurent comme si la séparation allait être définitive, ce qui est tout à fait exact en un sens »³. Le désespoir des femmes, sur la plage, n'a pas d'autre explication. Enfin, le voyage dans l'au-delà prend souvent l'aspect d'un « *regressus ad uterum* », un retour à l'état pré-natal, qui, dans de nombreuses initiations, s'effectue au contact d'un monstre marin. Pour Mircea Eliade, « pénétrer dans les eaux, c'est réintégrer le stade précosmique »⁴. Le but de l'épreuve, comme la séquence finale le démontre explicitement, reste, dans toutes les cérémonies initiatiques, de « mourir pour renaître autre »⁵, puisque dans l'initiation « il faut passer par la mort pour trouver la vie »⁶.



1. Attraction par ailleurs remarquablement filmée, Leon Narbey faisant là, une fois encore, la preuve de son talent. Cadrés frontalement ou latéralement, sur- ou sous-exposés, les cétacés font l'objet de plans toujours différents et réellement saisissants.

2. Simone Vierende, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2000, p. 23.

3. *Ibid.*, p. 21.

4. Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 288-289.

5. Simone Vierende, *op. cit.*, p. 23.

6. *Ibid.*, p. 36.



L'objet de l'initiation

Dans les cérémonies initiatiques, l'enseignement se fait en montrant divers « objets sacrés ». À ce titre, deux fils rouges au moins balisent le récit de *Paï*, tout comme l'apprentissage de la fillette. En premier lieu, on pense au *reiputa*, ce collier orné d'un os de baleine. Dès le début du film, lors d'un fugace moment de bonheur en compagnie de Paka, l'enfant, assise sur la fourche du vélo du grand-père, tient le *reiputa* comme on touche un fétiche protecteur. C'est dans la seconde moitié du film que le collier révèle la symbolique dont il est porteur : parce qu'il se transmet de génération en génération, le pendentif est l'objet même de l'initiation, il est porteur d'une âme. En toute logique, c'est ce même pendentif que les garçons doivent repêcher lors de l'épreuve la plus importante, celle de l'esprit. L'objet intervient à trois nouvelles reprises, pour figurer le passage de relais entre les générations : quand *Paï* le repêche en compagnie de son oncle, quand la grand-mère le remet à Paka, après le départ de *Paï*, et enfin lorsque le *koro* se décide à le placer autour du cou de sa petite-fille, dans la séquence de l'hôpital. C'est une fois ce don effectué que l'enfant peut se réveiller, l'initiation étant enfin accomplie, donc. Le second objet, plus anodin en apparence, mais sans doute davantage chargé d'une symbolique universelle, est la corde brisée, qui figure le lien fragile reliant l'individu à la chaîne de ses ancêtres. Lors de la tentative de sauvetage de la grande

baleine, c'est moins une simple corde qui se brise, malgré les efforts des villageois, que le lien qu'ils ne parviennent pas à affermir avec leurs racines, sans l'intervention de l'élue. Ces deux objets, le *reiputa* et la corde, ont en définitive pour seule fonction d'être exhibés et montrés aux fidèles, ou encore isolés par la mise en scène au moyen de quelques gros plans. Ils ne sont pas utiles, ce ne sont pas des outils, ils doivent tout simplement être vus durant le processus initiatique.

Le roman familial d'une fillette

Sans craindre de reprendre une analogie bien usée, il faut aussi souligner que la boucle du récit conduit de la mère à la mer, et que l'équivalence entre les deux est ici explicite... De fait, à la fin du film, *Paï* commence par chevaucher un mammifère énorme et, malgré tout, rassurant, avant de plonger en sa compagnie dans un bain qui n'a rien de terrifiant. Quand elle se détache du cétacé, c'est dans une pose quasi fœtale qui, à ce point-là du film, ne surprend guère. Enfin, dans la dernière



séquence, la fillette est métamorphosée en « mère » de la communauté tandis que, sur le rivage, une femme enceinte de sa demi-sœur contemple le spectacle peu avant d'accoucher. Par ailleurs, la renaissance de Paï a lieu dans le même hôpital que l'accouchement du début. C'est justement dans cette hésitation constante entre scénario initiatique et scénario familial que Niki Caro se montre à la fois pertinente et convaincante, puisque son film relate aussi les efforts d'une enfant, rejetée par les siens, afin d'être acceptée par sa famille, et aussi tout simplement afin de survivre. L'orpheline doit, pour sortir de sa solitude, se conformer à l'injonction implicite de son grand-père, qui ne saurait éprouver de l'affection qu'à l'encontre d'un héritier... mâle. Une seule solution s'offre à Paï : elle consiste à remplacer son frère mort, à nier son sexe, et à devenir un chef. Ce faisant, elle rejoue sa propre naissance, en « effaçant » finalement la mort de sa propre mère, et en réparant la déception suscitée chez Paka par le départ et la démission de Porourangi.

Ce sont donc les aléas de la recomposition d'une famille que narre aussi Caro, et le film s'éloigne alors largement des strictes préoccupations ethnologiques, ou de la description des us et coutumes ancestraux de la communauté maorie. *Paï* en devient presque une illustration de la toute-puissance et de la tyrannie du surmoi, au sujet duquel Freud écrivait : « Le sur-moi de l'enfant ne s'édifie pas à vrai dire sur le modèle des parents, mais sur celui du sur-moi parental ; il se remplit du même contenu, il devient porteur de la tradition, de tous les jugements de valeur à l'épreuve du temps qui par cette voie se sont perpétués de génération en génération⁷. » La notion de surmoi – qui montre l'importance, pour un sujet donné, par-delà les identifications directes aux parents, d'objets d'identification plus lointains, comme les grands-parents – permet de mieux comprendre le lien singulier unissant une orpheline à son grand-père, doublement représentant de la tradition, au sein de la famille et de la communauté. L'héroïne est placée dans une situation qui ne lui laisse guère de marge de manœuvre : orpheline de mère, elle est abandonnée, sans doute dès sa naissance, par un père qui lui aussi, pour vivre sa vie, ne semble avoir d'autre choix que d'échapper à l'emprise d'un père tyrannique pour fuir le plus loin pos-

sible, en Europe. Elle est donc élevée par un couple grand-parental qui fait office de couple parental de substitution. En outre, de très nombreux plans montrent l'enfant enlacée par les uns et les autres, qui se relaient à ses côtés : son père, son grand-père, sa grand-mère, sa tante et enfin son oncle se succèdent près d'elle en la serrant dans leurs bras, comme pour mieux conjurer l'abandon dont elle est en réalité victime.

La solitude de deux enfants

Le sujet de *Paï* ne serait-il pas, tout simplement, l'observation de la solitude foncière d'une enfant qui tente, par le subterfuge offert par le scénario d'initiation, d'entrer en relation avec les autres ? L'optimisme dont fait preuve la cinéaste quant à la possible résolution, bien peu vraisemblable pourtant, de cette situation nouée, est commentée dans les marges du film par l'âpreté de l'échec dont fait l'expérience le jeune Hemi, le camarade de Paï. Parce que le garçon se saisit avec moins de conviction de la chance qui lui est offerte par Paka, il se voit rejeté et par sa famille (lors de l'éprouvante séquence de la visite éclair du père dans la maison de réunion) et par sa communauté (quand Paka refuse de le laisser monter dans le bateau avec les autres enfants). Le destin de l'héroïne est fixé d'avance, alors que le sort de Hemi se joue au cours d'un film qui sait se montrer attentif à l'espoir et aussi à la détresse d'un personnage *a priori* secondaire. D'où ces quelques gros plans, forcément émouvants, du visage défait de Hemi, ou encore ces plans d'ensemble du garçon prostré et seul, après le départ du véhicule emportant son père « pour deux ou trois jours ». Et c'est peut-être dans cette lucidité vis-à-vis du sort réservé à la jeune génération dans le village maori que le film se montre, finalement, réaliste.

7. Sigmund Freud, *Nouvelles Suites des leçons d'introduction à la psychanalyse* (1932), in *Œuvres complètes. Psychanalyse*, vol. 19, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 150.

Analyse de séquence

Sur le dos de la baleine



Description

1. Panoramique ascendant de 20 secondes : la foule des villageois s'éloigne de la baleine tandis que Paï, seule, se dirige vers le cétacé agonisant.

2. à 38. Elle s'approche du corps de la baleine, le touche et le contourne. Elle place son visage contre la baleine, et finit par monter sur son dos, le regard grave. Comme pour lui intimer l'ordre de repartir vers le large, elle donne une impulsion de son pied et prononce une unique parole : « *Come on* ». La queue du cétacé se meut, la corde brisée est entraînée : le mammifère s'est déplacé.

39. à 83. Rawiri prend conscience du départ de la grande baleine, et la grand-

mère s'aperçoit de la disparition de Paï. En tournant les yeux vers le large, tous aperçoivent la fillette, au loin, sur le cétacé. Les femmes pleurent, et Rawiri ordonne aux hommes de se dépêcher afin de sauver sa nièce. Paka reste seul : il comprend enfin son erreur. Sa petite-fille est l'élue, mais il est trop tard. Son épouse lui remet alors le pendentif repêché par l'enfant. En mer, Paï plonge dans les profondeurs, avant de se détacher, inconsciente, du mammifère. Sur la plage, les villageois impuissants ne peuvent que contempler l'horizon, l'étendue sombre et vide de la mer.

Commentaire

Il s'agit de l'une des dernières séquences de *Paï*, et à l'évidence de son *climax*. Dès les premières images du film, le spectateur a été averti du destin d'exception qui attend la fillette. Nulle surprise, donc, dans le film de Niki Caro, mais la création d'une attente, toujours différée – au risque de susciter une certaine déception du spectateur. La réalisatrice semble consciente du risque, mis en abyme dans la fiction lors de la séquence précédente (séq. 38). Au commencement du spectacle de fin d'année de l'école, en effet, on assistait en quelque sorte à une répétition générale des retrouvailles de la communauté (tous, vieux et jeunes, assistent à la pres-



tation des enfants), et aussi à la révélation aux yeux de tous du caractère unique de l'enfant (Paï a remporté un prestigieux concours de chant). Or, au début de la représentation, deux jeunes hommes échantent un regard ennuyé, et tentent de quitter discrètement la salle : un coup d'œil désapprouvateur de la grand-mère les convainc de se rasseoir prestement. Nous voici donc triplement prévenus : l'attente n'a pas été vaine ; le meilleur de Paï a été gardé pour la fin ; la séquence du départ de la fillette sur le dos de la baleine ressemblera à un spectacle, observé par des yeux attentifs, et réglé par une mise en scène éminemment soucieuse, à ce point-là du récit, des moyens à employer afin d'obtenir l'effet voulu sur les spectateurs, afin surtout d'éviter le ridicule qui pourrait guetter (et qui a été conjuré lors du premier spectacle des enfants, interrompu par le pet de Hemi)... Cette très longue séquence particulièrement ouvragée – et qui gomme, il faut le souligner, certains des aspects les plus discutables du film¹ – peut aisément se décomposer en deux moments, d'inégale importance. **Le plan d'ensemble introductif** vise à extraire Paï de la foule, au moment où elle va au devant de son destin. **La première partie** de la séquence permet d'isoler la jeune fille auprès de la baleine. On notera que ces 2 minutes



30 de film sont extrêmement découpées (37 plans, soit un plan toutes les 5 secondes environ, ce qui est exceptionnel dans le film de Caro) : il ne faudrait pas en déduire pour autant que le montage devient particulièrement heurté. Tout au contraire, les raccords-regard² (regards de Paï sur le cétacé), les raccords dans le mouvement (quand la jeune fille contourne l'animal ou grimpe sur son dos) ou dans l'axe sont légion, puisque tout ici relève d'un enchaînement logique et fluide. Il n'y a aucune panique dans les gestes de la fillette, juste la conscience et la certitude d'effectuer ce qui est écrit, ce qui relève de l'ordre des choses et du monde.

La seconde partie de la séquence retiendra tout particulièrement notre attention, puisque s'accomplit enfin la dernière épreuve de l'initiation, ainsi que son achèvement, puisqu'aussi les rôles au sein de la famille et de la communauté sont clarifiés et redistribués, et

puisqu'enfin le spectaculaire et le merveilleux vers lequel tend le film imprègnent ces quelques minutes de séquence.

Une séquence en deux temps

La rupture est franche entre les deux moitiés de la séquence, elle se manifeste avant tout par un changement de registre (mélancolie et douceur au début, tragique à la fin) qui découle de trois « décrochages ». La différence est flagrante entre un début filmé au plus près de la fillette (les corps sont morcelés, seuls importent les yeux, les pieds, les mains, des détails de la masse du cétacé), et une seconde partie qui opte pour une échelle de plans diffé-



1. Même dans cette belle séquence, notons, pour être honnête, certaines faiblesses dans la direction d'acteurs (l'inutile emphase du jeu de Vicky Haughton) et surtout l'emploi excessif de la musique de Lisa Gerrard, particulièrement redondante. À ce titre, une expérience intéressante, avec les enfants, pourrait être de visionner la séquence sans le son. On verra alors que les talents conjugués du monteur et surtout du directeur de la photographie suffisent à susciter un trouble et une étrangeté que la partition de Gerrard étouffe quelque peu.

2. Le raccord-regard consiste pour le spectateur à lire le plan B comme le produit du regard d'un personnage, présenté au plan A.



rente : les plans moyens abondent pour filmer le désespoir de la grand-mère, les plans d'ensemble interviennent quand il s'agit de montrer la communauté des villageois, ou l'éloignement de la fillette. À ce titre, la vision de Paï au loin, simple silhouette, produit un effet de surprise : le début de la séquence ne nous a guère laissé supposer que l'éloignement de la fillette était tel. Il y a donc aussi un décrochage temporel (une brève ellipse) entre les deux moitiés de la séquence, et ce procédé tout simple génère la rupture de ton évoquée ci-dessus. On remarque enfin (troisième décrochage, donc) le passage d'une scène construite de façon toute linéaire (Paï auprès de son cétacé) à une fin de séquence marquée par l'alternance des points de vue (sur la plage, on passe du regard de Rawiri à celui de la grand-mère, puis à celui de Paka, et enfin à celui de tous les villageois). En outre, le montage alterné qui prévaut alors (plans du rivage / plans en mer) souligne à l'envi la disjonction de deux espaces irréconciliables : d'un côté la terre et les vivants, de l'autre la mer et la morte, l'océan et le merveilleux du mythe... C'est dire, donc, que l'émotion qui étreint alors les personnages résulte moins de la cen-

taine de mètres qui sépare l'enfant du rivage, que de la conscience que Paï est déjà ailleurs, qu'elle a franchi une barrière hautement symbolique, celle qui sépare les vivants de leurs ancêtres. Paï est « de l'autre côté du miroir », en quelque sorte...

La mort d'une enfant

On peut se demander pourquoi soudain, une fois la fillette partie vers le large, Niki Caro choisit de s'intéresser en premier lieu à Rawiri, l'oncle, avant même de montrer la réaction de la grand-mère ou de Paka. Le film dans son ensemble, nous l'avons vu, articule une réflexion sur le mythe et sur la famille. Personnage jusqu'alors un peu falot, Rawiri jette bas le masque et révèle aux yeux de tous la fonction paternelle qui est la sienne. Plans 39 et 40, l'oncle est saisi d'une intuition étrange, avant de donner l'alarme. Or, curieusement, ce n'est pas en jetant un regard vers l'arrière qu'il comprend le drame qui est en train de se jouer, mais en levant les yeux vers le groupe de petites baleines échouées. Plan 41, un rapide zoom avant (le film en comporte un grand nombre, mais il s'agit du plus significatif, et surtout du plus gratuit) est le relais de son angoisse. Rawiri

comprend avant de voir, rien n'a changé devant lui, mais sa certitude est acquise. Dès lors, il peut donner l'alarme qui permettra de sauver la fillette. Reviennent alors à l'esprit les premières paroles de la grand-mère, lors de la séquence 4, quand elle plaçait le bébé dans les bras de son oncle : « Quelqu'un doit veiller sur elle ». L'instant presque merveilleux de l'intuition de Rawiri fait écho, à l'autre bout du film, à l'injonction maternelle, tout en permettant enfin d'évaluer le personnage à sa juste valeur. À trois reprises au moins, au cours du film, Rawiri a joué un rôle éminent, à la fois protecteur et initiateur, auprès de sa nièce : quand il lui apprend le maniement du *taiaha* ; quand il l'accueille sous son toit, lorsque la fillette doit s'éloigner de la maison de Paka ; et enfin quand il accepte de l'accompagner en mer, dans sa recherche du pendentif, avant de plonger dans les flots, affolé, persuadé qu'elle est en train de se noyer. Avec les enfants, il est peut-être plus intéressant d'étudier les personnages *a priori* secondaires que sont Rawiri et son épouse (Rachel House interprète magnifiquement la femme de Rawiri) – qui évoluent dans les marges du récit et sont traités de manière elliptique mais





nuancée par la mise en scène –, plutôt que le trio de personnages principaux, qui sont envisagés de façon plus rigide et univoque.

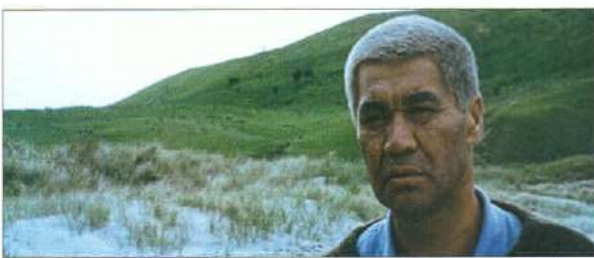
Logiquement, Caro s'intéresse ensuite à la réaction de la grand-mère, qui donne libre cours à sa détresse. Dans une certaine mesure, avec Rawiri et la grand-mère, on assiste alors à la douleur mélodramatique de deux parents mis face à la disparition de leur enfant. Deux plans parviennent à figurer la disparition de la fillette : le plan 10 tout d'abord, qui débute par le visage en larmes de la vieille femme pour finir par laisser entrevoir, au terme d'un panoramique au ralenti, la tache sombre qu'est l'enfant, au loin ; et surtout l'ultime plan (plan 83), un panoramique qui découpe le cadre en deux bandes sombres également grisâtres



(notons encore l'admirable travail du chef opérateur, qui évite dans cette séquence toute afféterie), le ciel et la mer : la visée métaphorique est explicite, la mer est vide, l'enfant est morte.

Le retour de Païkea

Pour autant, le plan 83 se clôt sur un fondu enchaîné qui débouche sur la flamme vacillante d'une bougie, dans la chambre de Paka : si la fillette a bien disparu du monde des vivants, quelque chose, à l'évidence, subsiste...



On sait que la grand-mère joue le rôle d'un *go-between*, d'un intercesseur entre le domaine de la

famille (elle qui règne sans ambages sur le domestique et notamment sur sa cuisine !) et le monde du mythe (elle est l'épouse de Paka et dans les séquences 19 et 20, on aura remarqué que l'inauguration de l'école de la tradition ne saurait débiter sans son assentiment, sans ses chants de bienvenue). À nouveau, dans la séquence qui nous intéresse, elle permet le passage de témoin entre la réalité (c'est-à-dire, la mort de Pai) et le merveilleux du mythe, elle qui se dirige bien vite vers Paka pour lui remettre le pendentif trouvé par la fillette. Se noue enfin le lien entre le vieil homme et la descendante de Païkea, qui n'est pas du même ordre que le lien – bien fragile, comme le film l'a confirmé – entre la petite-fille et son grand-père. La relation se tisse par le regard et la parole, et surtout par le montage. En effet, loin des humains, qui pleurent déjà la morte, le vieil homme reste immobile, le regard tourné vers le large. Les trois raccords-regard qui unissent soudain le visage en

gros plan de l'adulte et celui de l'enfant annihilent la distance qui sépare la rive du large (alors que les regards de Rawiri et de la grand-mère ne raccordent que sur des plans d'ensemble de l'océan), et soulignent la nouvelle proximité entre l'initiateur et l'initiée. D'où la possibilité d'un échange intime entre les deux personnages, au moment où Paï, le visage tourné vers la rive, murmure : « Tout va bien, Paka ». D'où surtout la création d'un espace imaginaire au sein duquel le grand-père regarde la fillette, bien vivante, qui elle-même le regarde et lui murmure quelques mots rassurants, puisque grâce au montage les deux personnages sont côte-à-côte.

Par le biais du regard de Paka, on comprend alors définitivement que la fillette est l'élue qui aborde la dernière épreuve de l'initiation en compagnie du

monstre marin, au terme d'un processus qui s'achèvera par une seconde naissance.

Le spectacle d'une naissance

Résumons nos hypothèses. Dans cette séquence, les rôles sont clairement posés : l'oncle et la grand-mère assument la fonction parentale, et ne peuvent que constater la mort de l'enfant. En même temps que ce scénario familial se joue là un second scénario, radicalement autre, de nature initiatique. Protégée par Paka (grâce au regard et au montage), la fillette fait l'expérience d'une seconde naissance. Cette dernière hypothèse est validée par l'aspect spectaculaire de la seconde partie de la séquence, qui vise moins à construire un récit logique et réaliste (comme c'est le cas dans tout le reste du film), qu'à plonger le spectateur dans un pur bain de sen-

sations. Nous sommes placés face à un spectacle devant lequel il s'agit moins de *comprendre*, que d'*éprouver* de simples affects, comme dans une bulle amniotique. Parce que soudain la logique s'efface au profit de l'affect, Niki Caro et son monteur ont l'intelligence de proposer une séquence qui ne gomme jamais l'aspect hétérogène des plans qui la composent : le montage raccorde abruptement des plans sous-marins des baleines, des plans de la fillette sur le dos du cétacé (le soleil radieux ne raccorde nullement avec le matin blême qui prévaut sur la plage), deux plans de la plongée de la fillette, encore accrochée au « monstre marin ». Cette simple audace (faire fi des convenances et oser mettre bout à bout des plans hétéroclites) est une surprise dans un film qui sait soudain renoncer au désir de maîtrise.





UNE IMAGE-RICOCHET

Moby Dick, de John Huston, États-Unis, 1956. © Cat's
le capitaine Achab (Gregory Peck) harpoonnant la baleine blanche.

Promenades pédagogiques



Le film d'initiation

Parce que l'initiation équivaut à une mutation profonde, ontologique, du sujet et de son régime existentiel, elle est au fondement de nombreux films ou œuvres littéraires (pensons, entre autres, à *Vendredi* de Tournier ou à *La Nuit des temps* de Barjavel). Si le film d'initiation ne constitue pas un genre cinématographique à proprement parler, il n'en reste pas moins que les étapes qui fondent le scénario initiatique peuvent facilement épouser les enjeux du film d'aventures (*Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang) ou encore du *road movie* (le sublime *Un monde parfait* de Clint Eastwood). Dans ces deux films, au contact d'un adulte hors-la-loi mais fascinant, un enfant solitaire découvre, entre autres, le danger, la peur et le mal. Notons que l'initiation de *Paï* se différencie doublement de celle des deux garçons : tout d'abord, dans *Paï*, il est question d'une initiation ancestrale, et non d'un scénario initiatique métaphorique. D'autre part, l'issue de l'initiation est connue d'emblée, lors de la scène de l'accouchement, par la juxtaposition des plans du bébé et des plans de la baleine : le spectateur sait, dès le départ, que l'enfant est la réincarnation de *Païkea* (le nom confirme l'identité), et dans une certaine mesure son initiation fait abstraction de toute réelle mise en danger. Grâce à l'ini-

tiation, la fillette va au devant de son destin, dont elle semble très vite avoir conscience. Avec les enfants, il serait intéressant de mettre en rapport certaines données des trois films, et notamment le statut d'orphelin qui est, de manière métaphorique (chez Eastwood) ou littérale (chez Lang et Caro) le lot des trois enfants. On peut aussi mettre en rapport certaines séquences des films, afin de souligner les caractéristiques de

toute initiation : celle-ci, nous l'avons noté, met toujours en jeu la séparation d'avec la famille, ainsi que des moments d'ascension (de la baleine dans *Paï*, d'un arbre dans *Un monde parfait*) ou d'inquiétante descente (dans un puits ou une tombe dans *Moonfleet*, sous les eaux dans *Paï*).

La voix off

Quand intervient-elle dans le récit ? Qui parle réellement ? À qui s'adresse-t-elle ? La réponse à ces deux dernières questions est loin d'aller de soi. Bien sûr, le spectateur en est le premier destinataire, mais il s'agit aussi d'une rêverie à haute voix de la fillette, qui semble posséder là une conscience claire de sa destinée, alors qu'elle reste souvent silencieuse face à ses proches. On peut penser que cette voix est celle de la fillette *après*, une fois l'initiation achevée et la baleine chevauchée. Par ailleurs, il faut souligner que, par nature, la voix *off* tend à personnaliser la narration, à orienter le spectateur au lieu qu'il voie l'image de façon objective. D'emblée, elle instaure l'idée d'un destin écrit et en train de s'accomplir.

L'homme face à la force brute de la nature



Dans plusieurs films – et non des moindres –, le héros est brutalement mis en contact avec des forces archaïques qui le dépassent, mais auxquelles il éprouve la nécessité de se confronter. Dans *Moby Dick* de Huston, il s'agit de la confrontation d'Achab et de la baleine blanche. À la fin de *Hatari !* de Howard Hawks, un groupe de chasseurs tente de capturer un rhinocéros féroce. Dans *Chasseur blanc, cœur noir* d'Eastwood, un cinéaste souhaite tuer un éléphant plutôt que de commencer le tournage de son film, en Afrique. Dans ces trois films, un même gros plan (celui de l'œil de l'animal sauvage) revient avec insistance. La volonté de l'homme se heurte à la réalité, à la force brute de la nature, qu'il tente de dompter. Une fois encore, une comparaison d'extraits est envisageable. Dans *Pāi*, la récurrence des plans sous-marins des baleines pose question. Il ne s'agit pas seulement de signifier la prégnance du mythe fondateur dans la psyché des personnages, mais aussi de souligner le lien mystérieux qui unit la petite communauté avec la nature, avec un monde « panique » et archaïque.

Un regard étranger sur les indigènes

Pāi est l'œuvre d'une cinéaste néo-zélandaise qui porte un regard malgré tout étranger sur un village maori. Ce peuple et ses coutumes ont, depuis longtemps, fasciné les voyageurs et les artistes. Au cinéma, le plus beau film sur les Maoris demeure sans conteste *Tabou* de F.W. Murnau. Les deux films sont, bien entendu, incomparables. Pour autant, il peut être intéressant de montrer aux enfants quelques séquences du film de Murnau, qui envisage l'île maorie – avant que les choses ne tournent mal – comme un véritable paradis sur terre, encore peu atteint par la civilisation occidentale. Dans *Pāi*, à l'inverse, la modernité a fait ses ravages... Dans les deux films, surtout, la tradition est envisagée comme une loi sacrée, qui ne saurait souffrir aucune exception, aucune contradiction.



Par ailleurs, un plan de *Pāi* cite explicitement un tableau de Paul Gauguin, le célèbre *Cavaliers sur la plage* (1903). On reconnaît les motifs de la peinture sur la chemise déposée par la grand-mère dans les bagages de la fillette, avant le départ pour la maison de Rawiri. Une séance de découverte et d'analyse de quelques tableaux du peintre fera ressortir la différence entre l'idéalisation et la mélancolie du regard de Gauguin sur les Maoris, et l'hésitation entre merveilleux et prosaïsme qui est le propre du film de Caro.

Les moyens de locomotion

Les différents moyens de transport utilisés par les personnages permettent de suivre leur évolution. On comprend que Paï ne souhaite pas rester avec son père, puisque le véhicule rutilant de Porourangi est étranger à son univers. La fillette partage avec Paka le goût de la bicyclette (quand elle parvient à dépasser avec son vélo le bus de l'école, elle devient l'égale de son grand-père). Paka, quant à lui, hésite entre la bicyclette (au début du film ; quand il amène sa petite-fille à l'école ; quand il fait un dernier tour avant le départ de l'enfant) et le bateau : on le voit à deux reprises tenter de réparer un moteur, et il part en bateau, avec les garçons, à l'occasion de la dernière épreuve. Il passe de la terre à la mer, en quelque sorte, c'est-à-dire du village au domaine des ancêtres. L'évolution de Paï, plus complète et complexe, se fait en deux temps : de la bicyclette au canot, tout d'abord, et enfin du canot à la baleine.



La musique

Employée, il faut bien le reconnaître, de manière trop systématique, la bande originale du film peut cependant faire l'objet d'un travail en classe. On pourra distinguer avec les enfants trois types d'emploi de la musique tout à fait classiques : les moments où la musique « traduit les émotions » ; les séquences au cours desquelles la musique nous plonge dans un bain de pures sensations (séquences sous-marines) ; et les instants où la musique joue un rôle dans la narration en « donnant une voix » à l'indicible, c'est-à-dire à l'appel de l'archaïque, des ancêtres et de la mer. Enfin, on pourra s'interroger sur l'absence de toute musique (et de tout son) lors de la plongée de Paï sur le dos de la baleine, à la fin du film. Pourquoi, lors de ce *climax* du film, soudain prendre conscience de l'inutilité d'une paraphrase de l'image par la musique ?



La baleine

On reviendra sur l'aspect mythologique et symbolique du plus grand mammifère marin, à partir du film et aussi de l'actualité. Il est alors difficile de ne pas établir de comparaison avec le *Moby Dick* de John Huston. La symbolique de la baleine est très particulière chez ce cinéaste : elle représente – entre autres – un Dieu assassin punissant éternellement les hommes pour le simple fait d'être en vie, un Dieu dont il convient de se venger, sans relâche.

On notera surtout les analogies entre le mythe de Païkea et le récit biblique de l'aventure de Jonas, prophète qui resta enfermé trois jours et trois nuits dans le ventre d'un « grand poisson » avant d'être recraché sur le rivage. Très vite, le « grand poisson » biblique a été figuré par les artistes sous les traits d'une baleine, tandis que le récit est généralement envisagé comme une préfiguration de la résurrection du Christ. Le contact avec la baleine fournit donc un temps de latence

avant une nouvelle naissance : cet aspect symbolique est présent dans *La Bible* comme dans le film de Caro. Dans le récent *Monde de Nemo* ainsi que dans le *Pinocchio* de Walt Disney (dans le texte de Carlo Collodi, il ne s'agit pas d'un cétacé mais d'un requin), le sens du séjour dans le ventre de la baleine est analogue. La baleine est donc autant un monstre qu'un ventre, une allégorie de la maternité : en 2003, dans *Capitaine Achab*, libre adaptation du roman de Melville, un jeune cinéaste français, Philippe Ramos, a ainsi pu représenter la baleine par le corps d'une femme.

De manière plus prosaïque, on s'interrogera sur les enjeux contemporains de la protection des baleines. Un conflit réactualisé lors de la Conférence baleinière internationale de juin 2005 oppose toujours le Japon, qui procède à une « chasse scientifique » au cétacé, à de nombreux pays comme l'Australie ou la Nouvelle-Zélande, qui arguent de motifs écologiques et touristiques pour peser sur la décision de l'archipel nippon d'augmenter le nombre de ses prises annuelles.



- *Alice* de Jan Svankmajer, écrit par Pascal Vimenet.
- *L'Argent de poche* de François Truffaut, écrit par Alain Bergala.
- *Les Aventures de Pinocchio* de Luigi Comencini, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau, écrit par Jacques Aumont.
- *Le Bonhomme de neige*, de Dianne Jackson, écrit par Marie Diagne.
- *Boudu sauvé des eaux*, de Jean Renoir écrit par Rose-Marie Godier.
- *Cinq Burlesques américains*, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Cerf-volant du bout du monde* de Roger Pigaut, écrit par Gérard Lefèvre.
- *Chang* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, écrit par Pierre-Olivier Toulza.
- *Chantons sous la pluie* de Stanley Donen et Gene Kelly, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Cheval venu de la mer* de Mike Newell, écrit par Émile Breton.
- *Le Cirque* de Charlie Chaplin, écrit par Charles Tesson.
- *Les Contes de la mère poule*, de Farkhondeh Torabi et Morteza Ahadi Sarkani, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang, écrit par Alain Bergala.
- *Le Corsaire rouge* de Robert Siodmak, écrit par Michel Marie.
- *Courts métrages*, écrit par Jacques Kermabon.
- *Nouveau programme de courts métrages* (deux programmes) écrit par Yann Goupil et Stéphane Kahn.
- *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy, écrit par Michel Marie.
- *Edward aux mains d'argent* de Tim Burton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin et Catherine Schapira.
- *L'Étrange Noël de M. Jack* d'Henry Selick et Tim Burton, écrit par Pascal Vimenet.
- *Le Garçon aux cheveux verts* de Joseph Losey, écrit par Jacques Aumont.
- *Garri Bardine, six films courts*, (deux programmes) écrit par Pascal Vimenet.
- *Gauche le violoncelliste* de Isao Takahata écrit par Ilan Nguyen et Xavier Kawa-Topor.
- *Gosses de Tokyo* de Yasujiro Ozu, écrit par Fabrice Revault d'Allonnes.
- *L'Histoire sans fin* de Wolfgang Petersen, écrit par Pascal Vimenet.
- *L'Homme invisible* de James Whale, écrit par Charles Tesson.
- *Jacquot de Nantes* de Agnès Varda, écrit par Michel Marie.
- *Jeune et innocent* d'Alfred Hitchcock, écrit par Alain Bergala.
- *Jour de fête* de Jacques Tati, écrit par Jacques Aumont.
- *Katia et le crocodile* de Vera Simkova et Jan Kusera, écrit par Anne-Sophie Zuber.
- *Kirikou et la sorcière* de Michel Ocelot, écrit par Luce Vigo et Catherine Schapira.
- *La vie est immense et pleine de dangers* de Denis Gheerbrant rédaction collective (A. Bergala, D. Gheerbrandt, D. Oppenheim, M.-C. Pouchelle, C. Schapira).
- *L'Homme qui rétrécit* de Jack Arnold, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Le Magicien d'Oz* de Victor Fleming, écrit par Carole Desbarats.

- *Le Mécano de la « General »* de Buster Keaton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Le Monde vivant* d'Eugène Green, écrit par J.-C. Fitoussi.
- *Mon Voisin Totoro* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Nanouk, l'Esquimau* de Robert Flaherty, écrit par Pierre Gabaston.
- *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, écrit par Charles Tesson.
- *Où est la maison de mon ami* d'Abbas Kiarostami, écrit par Alain Bergala.
- *Le Passager* d'Abbas Kiarostami, écrit par Charles Tesson.
- *La Petite Vendeuse de Soleil* de Djibril Diop Mambety, écrit par Marie Diagne.
- *Peau d'Âne* de Jacques Demy, écrit par Alain Philippon.
- *Petites z'escapades*, écrit par Marie Diagne.
- *La Planète sauvage*, de René Laloux, écrit par Xavier Kawa-Topor.
- *Porco Rosso* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Princes et Princesses* de Michel Ocelot, écrit par Xavier Kawa-Topor.
- *Princess Bride* de Rob Reiner, écrit par Jean-Pierre Berthomé.
- *La Prisonnière du désert* de John Ford, écrit par Pierre Gabaston.
- *Rabi* de Gaston Gaboré, écrit par Luce Vigo.
- *Le Roi et l'Oiseau* de Paul Grimault, écrit par J.-P. Pagliano.
- *Sidewalk stories* de Charles Lane, écrit par Rose-Marie Godier.
- *Storm Boy* d'Henri Safran, écrit par Luce Vigo.
- *La Table tournante* de Paul Grimault, écrit par J.-P. Berthomé.
- *Les Vacances de Monsieur Hulot* de Jacques Tati, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Voleur de Bagdad* de Berger, Powell, Whelan écrit par Émile Breton.
- *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica, écrit par Alain Bergala et Nathalie Bourgeois.
- *Le Voyage de Chihiro* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.

Cahier de notes sur...

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

Rédaction en chef : Eugène Andréanszky.

Mise en page : Camille Maréchal.

Photogrammes : Laboratoire Pro Image Service.

Repérages : Junko Watanabe

Impression : Raymond Vervinck.

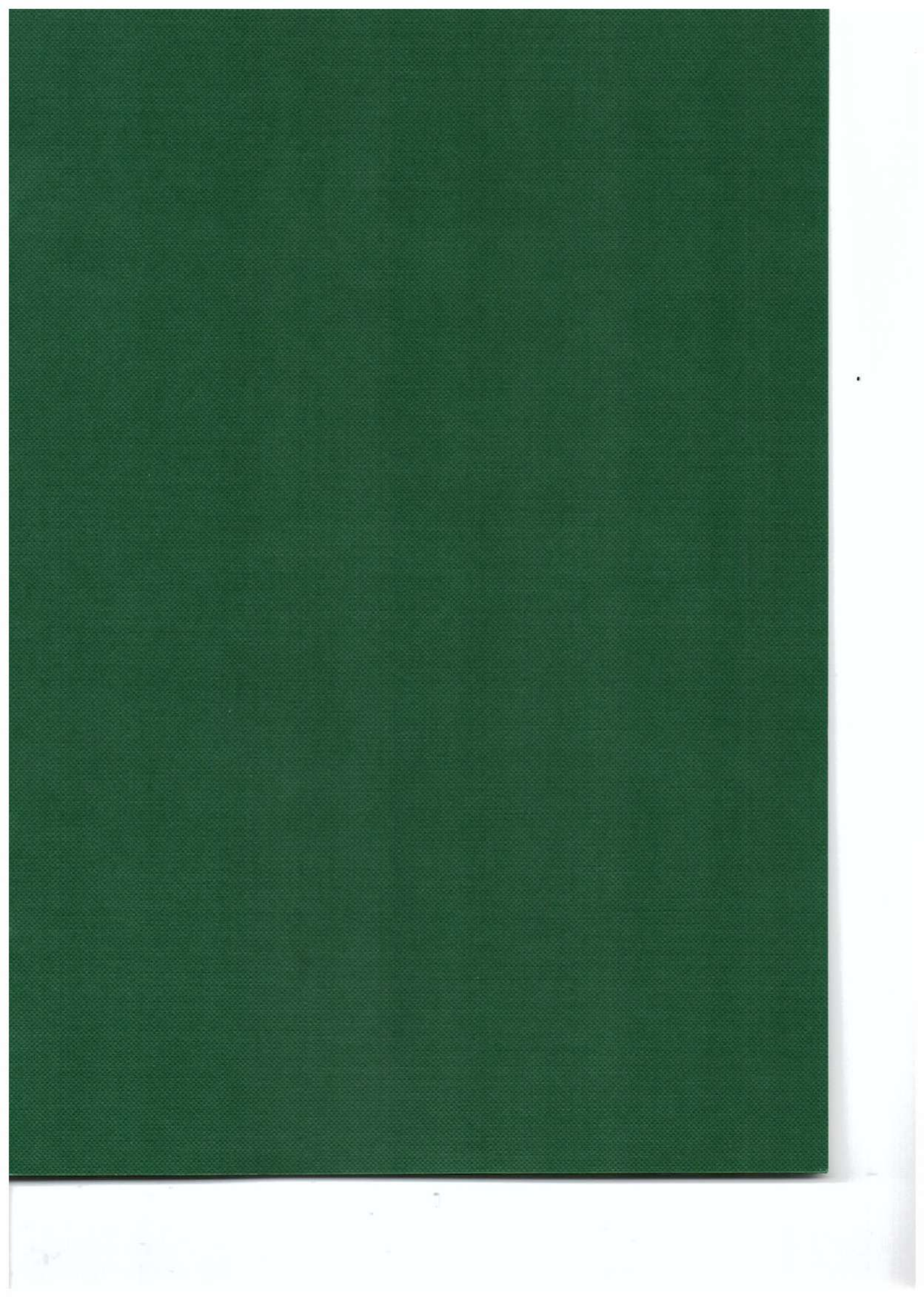
Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Ce *Cahier de notes sur... Pât* a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* initié par le Centre national de la Cinématographie, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction de l'Enseignement scolaire, le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche.

© *Les enfants de cinéma*, septembre 2005

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

ISBN / ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*, 2 rue de Turenne - 75004 Paris.





école et cinéma

*Ministère de l'Éducation nationale,
de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche*

Direction de l'Enseignement scolaire
Services Culture Éditions Ressources pour l'Éducation Nationale
Centre national de documentation pédagogique

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION
Centre national de la Cinématographie



Édité par *Les enfants de cinéma*