

MICROCOSMOS : LE PEUPLE DE L'HERBE

Claude Nuridsany et Marie Pérennou

1996 | 75' | 1,66 couleur | Les Films du Loup

GÉNÉRIQUE

Résumé

Si planer en apesanteur entre les formidables masses nuageuses qui flottent dans le ciel a quelque chose de magique, regarder à ses pieds peut aussi revêtir les atours d'un voyage extraordinaire. Il suffit de se glisser sous les herbages d'une simple prairie pour qu'apparaisse, au cœur de ce qui paraît n'être au premier abord qu'un espace silencieux et inhabité, un monde insoupçonné : celui du peuple de l'herbe.

Les premiers rayons du soleil invitent les fleurs à ouvrir leur corolle. Les insectes profitent quant à eux de la rosée du matin pour se désaltérer. La journée commence. Ici, une coccinelle à sept points prend son envol pour disputer aux fourmis leur contrôle sur les pucerons. Là, deux escargots de Bourgogne se rencontrent et s'embrassent de tout leur corps. D'autres consacrent leur énergie à se nourrir, grignotant, chassant, butinant.

La prairie est bientôt écrasée de soleil. Le rythme de l'activité des insectes ralentit. Sur le sol aride, les fourmis moissonneuses n'en finissent pourtant pas de constituer des réserves de nourriture dans leurs greniers souterrains. S'occupant de leurs larves, les guêpes polistes s'affairent quant à elles à faire prospérer leur essaim. Un scarabée bousier pousse sa boule alors que, plus loin, un faisan qui s'est posé dans la prairie se repaît de fourmis à petits coups de bec.

En contrebas, un monde s'affaire autour d'une mare nichée au creux de la prairie. Libellules, gerris, notonectes vont et viennent pendant qu'une araignée argyronète fait gonfler sa cloche d'air sous la surface de l'eau. Mais le vent se lève et la pluie finit par tomber, provoquant un cataclysme à l'échelle de ce monde minuscule. Les nuages se dissipent pourtant rapidement et la vie reprend son cours. Les fleurs déploient d'étonnantes ruses pour faire circuler leur pollen ou se nourrir des insectes. Au pied des arbres, ce sont d'étranges scarabées qui circulent, s'affairent, se livrent bataille.

Mais la lumière décline et la nuit tombe enfin sur les collines. Un monde s'endort, un autre, nocturne, surgit. Loin au-dessus de celui-ci, les étoiles scintillent.

Dans la brume du matin suivant, les insectes s'éveillent à nouveau. Émergeant lentement de sa chrysalide, un moustique prend son envol. Au loin, un coq chante et les murmures du monde des hommes se font entendre.

Générique

Réalisation : Claude Nuridsany, Marie Pérennou

Image : Claude Nuridsany, Marie Pérennou, Hugues Ryffel, Thierry Machado

Création sonore : Laurent Quaglio

Son : Philippe Barbeau, Bernard Leroux

Bruitage : Jérôme Lévy

Musique : Bruno Coulais

Narrateur : Jacques Perrin

Montage : Marie-Josèphe Yoyotte, Florence Ricard

Producteur : Jacques Perrin

Production : Galatée Films, France 2 Cinéma

Distribution : Les Films du Loup

Formats : 1.66, couleur

Sortie : 21 mai 1996 (Festival de Cannes),
20 novembre 1996 (France)

AUTOUR DU FILM

FILMER L'ANIMAL

Genèse

Faire des images ? « *C'est l'instinct de chasse sans l'envie de tuer. C'est la chasse aux anges... On traque, on vise et – clac ! au lieu d'un mort, on fait un éternel* » : c'est en ces termes que le cinéaste-photographe-essayiste Chris Marker décrivait en 1966 son travail d'homme à la caméra¹. Le rapprochement entre deux gestes où il s'agit de poser son œil dans un viseur et d'attendre le moment propice est saisissant dans le grand écart qu'il propose. Historiquement, il n'a pourtant rien de fortuit.

Plus intéressé par le fait d'approcher les mystères du règne animal que de se mesurer à ses puissances, le médecin et physiologiste Étienne-Jules Marey met ainsi au point en 1882 un appareil d'un genre nouveau : détournant la fonction première du fusil de chasse, le scientifique remplace le barillet original de l'arme par un autre de sa conception. Entraîné par un rouage d'horlogerie, le fusil chronophotographique fait tourner une plaque de verre photosensible qui permet de prendre 12 images par seconde. C'est la solution idéale pour fixer l'image de la mouette ou de la chauve-souris en vol, animaux dont le mouvement est autrement plus complexe à étudier que les chevaux et autres chats que Marey faisait passer devant ses premiers appareils chronophotographiques posés sur pied. Remplaçant bientôt la plaque de verre par la pellicule en celluloïd 35 mm commercialisée à partir de 1888 par George Eastman, il invente la première caméra portative, sept ans avant le cinématographe Lumière. Marey précise à propos de ses recherches : « *Je suis fasciné par le mouvement qui est le signe le plus apparent de la vie. Je voudrais tellement arriver à comprendre les mécanismes de plusieurs lois de la Nature. Je cherche tous les moyens de capter des traces visuelles de ces mouvements car je me méfie de nos sens dont la perception est trop lente et trop confuse. La trace reste, le mouvement s'en va.* »

Approfondissant sans cesse son exploration du monde vivant, il se penche rapidement sur le vol des insectes. Résolvant en 1892 les problèmes techniques posés par la vitesse de battement de leurs ailes (550 battements par seconde pour la mouche contre 8 pour le pigeon), il fixe sur pellicule le vol de la libellule, de la tipule ou de la guêpe. En déposant une paillette d'or à l'extrémité des ailes de cette dernière, il parvient à observer et à décomposer le mouvement spécifique en double hélice dessiné par les ailes de l'insecte.

¹ Extrait du commentaire de *Si j'avais quatre dromadaires* (1966), dans lequel Chris Marker faisait le bilan de dix années de photographie.

Généalogie

Aussi singuliers qu'ils soient, ces travaux qui furent, on le sait, aux prémices de l'aventure du septième art, inaugurent aussi les recherches de ce sous-genre que va bientôt devenir le film animalier. Après Marey, une lignée de cinéastes « zoologistes » va peu à peu tracer un sillon très singulier dans l'histoire du cinéma.

En voici quelques jalons remarquables, pour ce qui est du cinéma français dans tous les cas.

Formé à la biologie, Jean Painlevé réalise entre 1925 et 1982 une œuvre (plus de 200 films, principalement des courts métrages) où l'observation du monde animal – de la pieuvre au pigeon en passant par la chauve-souris – est doublée d'une recherche plastique voire d'une dimension politique affirmée (allégorie du nazisme et de son esprit de prédation, *Le Vampire* (1945) en est l'exemple le plus célèbre). Proche de Jean Vigo et de Sergueï Eisenstein, le cinéaste met au point des dispositifs d'observation sous-marine inédits qui assurent à ses œuvres un véritable retentissement. Accompagné d'une musique de Darius Milhaud, *L'Hippocampe ou cheval marin* est ainsi, en 1934, un vrai succès dans les salles de cinéma. La dimension poétique très particulière des films est saluée par le mouvement surréaliste et par André Breton en particulier. Hérité de l'esprit des grands explorateurs et considéré aujourd'hui comme le père fondateur du cinéma animalier, le cinéaste ne recule devant aucun défi : pour filmer les amours de la pieuvre, il se lance dans un tournage qui s'étale sur 10 ans avant de composer un film d'une durée finale d'à peine 15 minutes !

S'adjoignant les services d'un réalisateur fraîchement sorti de son école de cinéma – Louis Malle –, l'océanographe Jacques-Yves Cousteau se lance en 1954 dans la réalisation d'un film sur l'exploration des fonds marins. Il n'en est pas à son coup d'essai mais cette entreprise est particulièrement ambitieuse. Présenté au Festival de Cannes, *Le Monde du silence* reçoit la Palme d'or en 1956. C'est une première pour un film documentaire (il faudra attendre 2004 pour que le cas se présente à nouveau avec *Fahrenheit 9/11*, de Michael Moore). La beauté des images fascine, jusqu'à paralyser la pensée. Même le célèbre critique de cinéma André Bazin avoue son impuissance à parler du film : « *Assurément, il y a un aspect dérisoire dans la critique du Monde du silence. Car enfin les beautés du film sont d'abord celles de la nature et autant donc vaudrait critiquer Dieu.* » Des années plus tard, le film suscite la controverse dans le traitement qu'il fait du monde animal (on y dynamite allégrement un récif corallien pour recenser les espèces qui y vivent, tout comme on massacre sans état d'âme un banc de requins). Bien que cherchant à témoigner de la beauté du monde animal, le film est aussi révélateur d'une époque où la question de sa fragilité et de sa finitude n'est pas encore à l'ordre du jour.

En 1976, deux documentaires animaliers sortent sur les écrans et marquent les esprits : *La Fête sauvage*, de Frédéric Rossif et *La Griffes et la Dent*, de François Bel et Gérard Vienne, qui avaient déjà signé en 1970 une œuvre remarquable, *Le Territoire des autres*, l'un des premiers films écologistes dont l'univers poétique était salué par Orson Welles comme un « trésor à chérir par les générations de cinéphiles à venir ». Les deux films tiennent à bonne distance le didactisme que la production télévisuelle a associé, dans l'esprit des spectateurs, au cinéma des animaux. Bien au contraire, ils cherchent par un travail très fin, sur le montage notamment, à produire une expérience cinématographique sensible et lyrique. Réduisant le commentaire au minimum, l'objectif n'est pas d'informer mais de renouer, en évitant de réduire l'animal à un simple objet d'étude, avec une forme d'émerveillement sans angélisme face au monde sauvage.

À la fin des années 1980, Jacques Perrin, acteur phare du cinéma français des années 1960, qui a été à l'occasion producteur de Costa-Gavras et Jean-Jacques Annaud, se tourne résolument vers la production de films animaliers pour le cinéma. Il accompagne ainsi Gérard Vienne pour son film *Le Peuple singe* (1989) qui se conclue sur une citation de Buffon de 1740 : « *La disparition progressive de la forêt vierge repousse les singes dans un espace qui risque bientôt d'appartenir à la légende. Plus l'espèce humaine se multiplie et se perfectionne, plus les animaux sentent le poids d'un empire aussi terrible qu'absolu. Mais que peuvent-ils contre des êtres qui savent les trouver sans les voir, et les abattre sans les approcher ?* » Le film marque une inflexion. Face à un changement climatique dont la cause humaine est de mieux en mieux attestée par les scientifiques, la question écologique trouve de plus en plus d'écho dans la société. Le cinéma en porte la trace.

Fort de cette première expérience, Jacques Perrin accepte de suivre Claude Nuridsany et Marie Pérennou lorsque les deux biologistes-photographes viennent lui proposer leur projet *Microcosmos : Le Peuple de l'herbe*. Si la collaboration entre ces trois-là ne débouchera pas sur d'autres projets communs, Jacques Perrin continuera sa série sur les *Peuples* du vivant avec *Le Peuple migrateur*, qu'il coréalise avec Jacques Cluzaud et Michel Debats. Suivront ensuite *Océans*, en 2009, et *Les Saisons*, en 2016, tous deux coréalisés avec le seul Jacques Cluzaud.

Chacun de ces films représente une aventure au long cours en termes de production et de réalisation. Ils nécessitent de mettre au point des nouvelles machines capables de filmer au plus près et sans les effrayer des insectes minuscules, des oiseaux migrateurs en plein vol ou des dauphins lancés à pleine vitesse au milieu des flots. Le cinéma de Perrin va chercher à trouver un équilibre entre fascination pour la beauté animale et volonté d'éveiller les consciences. Cette entreprise est couronnée de succès et rencontre en salle un très large public.

Elle ouvre ainsi la voie à d'autres cinéastes qui viendront témoigner de l'existence des êtres vivants avec lesquels l'homme, et sa voracité, doit apprendre à partager cette petite et fragile planète qu'est la terre.

POINT DE VUE DE L'AUTEUR

FILMER L'INVISIBLE

Vers le cinéma

Singulier parcours artistique que celui de Claude Nuridsany et Marie Pérennou. S'étant rencontrés sur les bancs de l'université Pierre-et-Marie-Curie (Paris) lors de leurs études de biologie, les deux scientifiques partagent une même passion pour le cinéma. Ensemble, ils fréquentent assidûment la Cinémathèque française et pratiquent la photographie en amateurs, en produisant notamment des photographies des collections universitaires, et envisagent de produire des films autour de la recherche scientifique. De par leur sensibilité particulière, ils se sentent cependant relativement isolés dans un monde universitaire où, face à l'écrit, « *l'image, c'est le diable !* »¹ En 1969, les deux étudiants décident ainsi d'abandonner leurs recherches scientifiques et leur carrière tracée d'universitaires pour suivre une voie plus buissonnière. Ils entrent dans la vie professionnelle en se spécialisant dans la macrophotographie. Ils exposent puis éditent des livres sur la nature et les insectes. Leur premier ouvrage, *Photographier la nature*, édité chez Hachette en 1975 est immédiatement remarqué et les deux photographes se voient décerner le prix *Niépce Gens d'images* l'année suivante. Suivront ensuite 5 autres ouvrages jusqu'à *Masques et Simulacres – Le Mimétisme dans la nature* (1990).

Leur travail s'inscrit dans l'héritage du naturaliste et entomologiste Jean-Henri Fabre (1823-1915). Ils apprécient l'approche iconoclaste de celui qui fut le premier éthologue spécialiste du comportement des insectes. Une démarche qui n'est pas celle d'un spécialiste s'adressant à ses pairs et à la communauté savante (et qui est en conséquence mal vue par les universitaires) mais tenant, avec un vrai souci de pédagogie et avec le désir de s'adresser au plus grand nombre, un discours de très haute tenue scientifique en le mêlant de poésie, de philosophie, de considérations politiques voire de souvenirs d'enfance. C'est par exemple le cas dans *Souvenirs entomologiques*, son ouvrage le plus célèbre. Les deux biologistes entretiennent un lien d'autant plus intime avec Fabre qu'ils possèdent une maison dans l'Aveyron

¹ Propos tenus lors de la conférence donnée le 11 janvier 2013 dans le cadre du Conservatoire des techniques organisé par Laurent Mannoni à la Cinémathèque française : « Microcosmos : filmer l'invisible, macrocinématographie de la nature », <https://www.cinematheque.fr/video/227.html>

qui est leur point d'ancrage pour observer la nature et ses habitants, non loin de Saint-Léons, où naquit le naturaliste.

Ayant cheminé, à l'image de leur célèbre prédécesseur, sur une voie tenant à la fois de la vulgarisation scientifique et de la création artistique, les biologistes défringués n'ont pas perdu de vue leur amour du cinéma. Et de fait : comment rendre compte pleinement du vivant et de son mouvement intrinsèque par la seule image fixe ? C'est riche de presque 20 ans d'observation et des quelques livres qu'ils ont jusqu'à édités qu'ils vont persuader le producteur Jacques Perrin, déjà très sensible à la question écologique et à la manière de la faire exister à l'écran, de les accompagner dans l'aventure de ce qui va devenir leur premier film.

Une fiction aventureuse

Le projet initial est celui d'un film de fiction fondé sur un scénario détaillé scène par scène et, sur certains passages, plan par plan, avec ses personnages – les insectes – et un décor particulier : une planète étrange et mystérieuse, la terre redécouverte à l'échelle du centimètre.

Développé au cours de deux années d'écriture, le scénario est l'histoire d'une journée chez les insectes, où chaque étape renvoie à une saison vécue par l'homme à l'échelle d'une année. Rejouant sur l'échelle du temps le vertige homothétique qu'il y a à découvrir en plein écran des insectes minuscules, le matin est ainsi au printemps quand le midi est à l'été, le soir à l'automne et l'hiver dans la nuit. La simplicité du récit a pour objectif de remettre en scène des souvenirs consignés par les deux futurs cinéastes dans les carnets d'observation qu'ils ont remplis au gré de décennies de promenades dans la nature.

Frappés durablement par telle ou telle scène, comportement animal, phénomène naturel, Claude Nuridsany et Marie Pérennou composent peu à peu leur récit en ayant en tête des acteurs qu'ils connaissent bien et dont ils savent, comme tout réalisateur de fiction écrivant pour un comédien en particulier, ce qu'ils peuvent apporter spécifiquement à l'histoire qu'ils désirent raconter.

La démarche est à l'exact opposé de celle du cinéma animalier tel qu'il se pratique classiquement. Celui-ci se construit généralement en effet à partir d'images filmées dans la nature, dans des conditions souvent complexes – la présence humaine faisant en effet souvent fuir, allez savoir pourquoi, les êtres vivants non-humains –, autour d'un territoire ou d'un sujet donné. Mais le récit du film animalier se construit au montage, au regard de la matière – images et sons – effectivement captée, et bien souvent par le biais d'un commentaire omniscient qui contribue à maintenir l'illusion d'une pleine connaissance et d'une maîtrise achevée du monde vivant par l'homo sapiens.

Il ne s'agit pas, selon les termes des réalisateurs de proposer au spectateur « *un voyage organisé (avec un mode d'emploi), mais bien plutôt un voyage aventureux, hasardeux, risqué*¹ ». L'idée est de plonger le public dans le vivant, sans un mot ou presque, pour lui offrir la possibilité d'aborder la matière sensible du monde animal avec ses propres connaissances et ses émotions intimes tout en évitant le dessèchement conceptuel que peut provoquer la démarche scientiste du documentaire animalier. Ainsi approché, l'animal, aussi minuscule soit-il, devient « *une puissance de fascination, un point d'interrogation. Un semblable et un différent dans le même temps.*² »

Plus qu'une contingence, la taille des animaux ici visés appelle même un pouvoir propre. Ainsi que le suggère Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace* : « *Le minuscule, porte étroite s'il en est, ouvre un monde. Le détail d'une chose peut être le signe d'un monde nouveau, d'un monde qui comme tous les mondes contient les attributs de la grandeur.*³ » On pense également à Jonathan Swift et aux *Voyages de Gulliver* : « *Sans aucun doute, les philosophes ont raison de nous dire que rien n'est grand ni petit que par comparaison. Peut-être pourrait-il plaire un jour à la Fortune de découvrir aux Lilliputiens un peuple aussi minuscule par rapport à eux qu'ils l'étaient par rapport à moi ? Et qui sait si la race de ces mortels gigantesques elle-même n'apparaîtrait pas lilliputienne à son tour en quelque lointain pays du monde que nous n'avons pas encore découvert ?* »

Dispositif technique

Le projet, de par la particularité de ses comédiens, pose toutefois de nombreux problèmes techniques. Comment donner à voir des êtres vivants de quelques millimètres avec des caméras argentiques 35 mm lourdes et encombrantes sans que ceux-ci ne soient réduits à l'image à de simples points noirs anonymes et insignifiants et qu'ils apparaissent bien au contraire dans toute leur épaisseur d'existence, leur singularité, leur beauté pour devenir, aux yeux des spectateurs, de véritables individus ? Comment réussir à suivre et à détailler des mouvements à l'échelle microscopique, potentiellement très rapides ?

Tous les outils développés par l'industrie l'ont été pour filmer des humains. À cause notamment des vibrations intrinsèques au défilement de la pellicule, aucune caméra argentique n'est capable de filmer avec la précision nécessaire sans tremblements.

Après avoir réussi à convaincre de nombreux financeurs et être parvenu à rassembler quelques millions d'euros sur ce projet un peu fou, Claude Nuridsany et Marie Pérennou, accompagnés désormais de Jacques Perrin, se lancent dans deux nouvelles années de conception technique. Différents ingénieurs vont ainsi être mis à contribution pour développer un outil unique, un *motion control* capable de piloter

¹ Ibid.

² Ibid.

³ Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, éd. PUF, 1989, p. 146.

une caméra à distance et avec facilité. Les deux cinéastes ne peuvent en effet concevoir leur travail qu'en autonomie pour pouvoir décider d'ignorer la contrainte des horaires de travail et, si une idée germe au milieu de la nuit, tourner dans la foulée. Le défi est immense car il s'agit de développer un prototype nécessitant une technologie très sophistiquée qui ne servira potentiellement que pour un seul et unique film. Après avoir subi plusieurs échecs, les différentes questions techniques trouvent cependant leur solution.

Le robot finalisé est particulièrement lourd (300 kg) et volumineux mais, au regard de la fluidité et de la précision des images qu'il permet de capter, il parvient à faire totalement oublier la machinerie qu'il nécessite. Il est installé dans un véritable studio de cinéma, construit pour l'occasion aux portes de la nature dans l'Aveyron. Attenant à la maison des cinéastes, ce dernier est bâti sur une dalle de béton très épaisse, capable d'absorber toutes les vibrations. Le studio permettra par ailleurs de travailler à l'abri du vent qui, à cette échelle, rend impossible de cadrer un simple brin d'herbe, et de contrôler la lumière sans se soucier du temps nécessaire à la mise en place des plans et à la « direction d'acteur ». Avec le défi de réussir au montage final à mêler sans heurts ces prises de vues avec celles réalisées en plein air à la lumière du soleil.

Face à leur caméra télécommandée, Claude Nuridsany et Marie Pérennou installent ainsi le petit théâtre au sein duquel évoluent les protagonistes du film. Ils conçoivent de petits écrans de verdure, avec des mousses, des écorces, des herbes, prenant soin de peigner ces dernières pour réussir, autant que faire se peut, à retrouver l'harmonie naturelle de l'ordonnement des plantes dans une prairie parcourue par ce peigne invisible qu'est le vent. Le décor en place, les metteurs en scène peuvent s'ingénier à recréer la lumière naturelle, le vent, les reflets sur l'eau, la couleur toujours changeante des cieux, avec des éclairages de studio et des dispositifs très simples telles que, par exemple, des feuilles de papier Canson percées de trous d'aiguilles pour recréer le scintillement d'un ciel étoilé. Puis, après l'entrée en scène des comédiens, vient le temps de la direction d'acteur. Mais celle-ci se révèle évidemment impossible à mettre en œuvre. Avec les insectes, ce sont les acteurs qui font bien plutôt de la direction de metteur en scène, leur dictant ce qu'il est possible de faire ou pas. Il faut imaginer toute sorte de dispositifs afin de leur faire exécuter les scènes prévues. Ainsi, comment faire sortir une coccinelle de la coquille d'un escargot comme cela s'observe effectivement dans la nature ? En l'introduisant dans une coquille percée via un tube caché dans la terre...

Étonnamment, *Microcosmos* déploie ainsi un dispositif technique tenant à la fois de la plus haute sophistication technologique et du bricolage le plus élémentaire. Un film d'ingénieurs et d'artisans poètes, réunissant dans un même geste l'héritage ingénieux des Lumière et celui, saltimbanque, de Méliès.

Un regard

Prendre le temps de préciser le long cheminement qui donne vie à *Microcosmos* est loin de relever de l'anecdote ou de la pure contextualisation. Cela permet de prendre la mesure du travail mis en œuvre pour parvenir à faire exister le film. Cela offre surtout l'occasion de battre en brèche l'idée que filmer le réel relèverait de la captation tandis que le désir de raconter une histoire renverrait quant à lui à un geste de mise en scène. Le film de Nuridsany et Pérennou rebat ainsi les cartes : s'il s'agit bien évidemment pour eux de trouver les solutions techniques pour réussir à capter l'image des insectes, la question de la mise en scène (et du point de vue qui en découle) est loin d'être absente. Bien au contraire.

Les deux cinéastes s'attachent de fait à « traduire » dramaturgiquement et plastiquement les observations qu'ils ont pu faire en tant que scientifiques et les considérations qu'ils ont pu en tirer.

Ainsi qu'ils le précisent, il s'agit en premier lieu de déjouer les *a priori* que le cinéma a cristallisés autour des insectes : « *Alors qu'on se demande s'il existe des extraterrestres, il y a ici des Martiens terrestres qui ne sentent pas, qui ne voient pas comme nous l'univers. C'est à cet autre regard sur l'univers, celui des insectes, que nous voulons initier le spectateur. Ce sont ces bestioles souvent utilisées dans le cinéma pour faire peur que nous voulons réhabiliter.*¹ »

Microcosmos s'attache ainsi à contrecarrer les représentations dominantes liées au monde animal. Le désir est de proposer un film où l'animal ne sert plus de vecteur à cette loi du plus fort qu'on associe toujours au règne naturel. Celle-ci existe bien entendu par instants – la scène du combat entre les lucanes cerfs-volants en est un petit exemple –, mais le filon dramaturgique de la guerre et du conflit n'est pas ici exploité comme c'est souvent le cas lorsque le cinéma se tourne vers l'animal. La vie est infiniment plus riche et complexe et le film s'attache à mettre en valeur d'autres aspects de l'existence : « *Trop souvent, la vie des animaux a été caricaturée, simplifiée. Ce qui nous intéressait, c'était de montrer ces petits ratés de leur vie pour faire ressortir l'individu, expliquent les deux cinéastes. On a la révélation que ce qui était moche, grouillant et méprisable a une beauté insoupçonnée.*² »

L'absence de commentaire, la proximité avec les individus avec l'usage d'une profondeur de champ minimale focalisant ainsi sur ceux-ci l'attention du spectateur, le soin apporté aux décors, aux lumières, l'utilisation de la musique permet de fait de vivre une expérience sensible, en deçà de toute volonté d'appréhension intellectuelle. Le travail du son y participe à plein. Ainsi que l'explique Laurent Quaglio, le sound-designer du film, personne n'a jamais entendu marcher une fourmi. Le naturalisme imposerait donc de ne rien ajouter sur la bande sonore au regard de l'image de l'animal. Mais la taille de l'animal à l'écran appelle

¹ *Libération*, 9 juin 1995.

² Entretien paru dans *Le Monde*, 27 novembre 1996.

nécessairement du bruitage. Il faut alors inventer, retravailler les sons enregistrés dans la nature, pour créer des équivalences et jouer avec l'émotion du spectateur. C'est la partie « imaginaire » du film où le bruit produit par les antennes des fourmis se trouve être le son provenant de boules de fleurs de lin agitées.

Certains critiques ont parfois reproché au film de Nuridsany et Pérennou d'user d'artifices. Camille Brunel, dans son par ailleurs passionnant *Le Cinéma des animaux*, est de ceux-là : « *L'ambition du documentaire façon Perrin, c'est de ressembler à un film. Cela avait nui à Microcosmos dont le "scénario", cherchant sans cesse à donner des sentiments aux insectes, faisait osciller les images entre documentaire réussi et nanar débilisant (l'étreinte de deux escargots sur une fausse pelouse à la Ed Wood, et sur fond d'opéra).*¹ »

On pourra au contraire être sensible au trouble esthétique provoqué par le baiser baveux des gastéropodes tel que le mettent en scène Nuridsany et Pérennou. Si la scène renvoie bien évidemment au « baiser de cinéma » tel que les metteurs en scène hollywoodiens se sont plu à le magnifier, elle est d'autant plus déroutante lorsque revient en tête l'idée que l'escargot étant hermaphrodite, avec un sexe mâle et un sexe femelle, l'amour chez eux est, comme l'indique malicieusement Marie Pérennou « *un amour total*² ». En écrivant un aria pour la mezzo-soprano Marie Kobayashi, Bruno Coulais, le compositeur de la musique du film, rapproche par la voix les animaux du monde des hommes. Mais s'agit-il pourtant de « donner des sentiments » aux animaux ? Ne s'agit-il pas plus de proposer au spectateur d'éprouver ce cousinage sans lequel les animaux n'auraient de fait plus rien à voir avec l'homme ? Sans un soupçon d'anthropocentrisme, si tant est qu'il faille nommer ainsi l'étrange processus d'identification qui se joue ici, comment serait-il possible d'être sensible aux autres manières d'être vivant avec lesquelles nous frayons sans parfois nous en rendre compte ?

Faire du cinéma, c'est toujours trouver les moyens de rendre visible et audible quelque chose du monde auquel le spectateur n'avait pas encore été sensible.

Ainsi que l'écrivait Fernando Pessoa, « *Il ne suffit pas d'ouvrir la fenêtre / Pour voir les champs et la rivière. / Il n'est pas suffisant de ne pas être aveugle / Pour voir les arbres et les fleurs. / Il ne faut avoir aucune philosophie. / Avec la philosophie, il n'y a pas d'arbres : il y a seulement des idées.* »

C'est le pari de Claude Nuridsany et Marie Pérennou : sans prononcer un mot, faire d'un simple moustique « *une petite divinité, une vénus miniature à la chevelure dorée, sortant des eaux et déployant dans la lumière du matin les plis de sa longue robe transparente*³ ». Donner à chaque spectateur la capacité de voir grâce aux moyens du cinéma de découvrir non pas seulement la beauté mais simplement l'existence de ce qu'il côtoie chaque jour sans pourtant le voir.

¹ Camille Brunel, *Le Cinéma des animaux*, p. 52, UV éditions, 2018.

² *Microcosmos : filmer l'invisible, macrocinématographie de la nature*, <https://www.cinematheque.fr/video/227.html>

³ *Ibid.*

DÉROULANT

Séquence 1 | LA DÉCOUVERTE D'UN MONDE

[00.00 – 04.04]

Les voix cristallines d'un chœur d'enfants résonnent au milieu de formidables masses nuageuses en suspension dans le ciel.

Au loin, apparaît un paysage très boisé puis l'espace d'une prairie s'ouvre au milieu des arbres.

La caméra s'approche du sol et plonge sous les hautes herbes, dans un monde microscopique.

Sur une orchestration de sons de la nature, plusieurs animaux minuscules – scutigères, scarabées, chenilles, papillons, diabolins – traversent cet environnement qui, à cette échelle, prend des allures fantastiques.

Ces habitants vaquent à leurs occupations, mangeant, déambulant.

Déployant légèrement ses ailes cendrées, un papillon de nuit dévoile les yeux bleus dessinés sur celles-ci.

Séquence 2 | AU PETIT MATIN

[04.05 – 11.02]

Au petit matin, un panorama de collines verdoyantes se déploie dans la brume jusqu'à l'horizon.

La voix off d'un homme nous introduit à ce paysage champêtre et invite à faire silence pour écouter les murmures qui en montent et découvrir ce qui s'y cache.

La rosée perle sur les herbes et les toiles qui y sont pendues.

Divers insectes se désaltèrent à ses gouttes avant qu'elles ne disparaissent sous l'effet de la chaleur qui monte peu à peu.

Un papillon machaon sort de sa chrysalide et défroisse ses ailes.

Une sauterelle, une fourmi, une mante religieuse se livrent à leur toilette. D'autres insectes se dégourdissent les ailes.

La lumière est à présent plus haute sur la prairie, la journée va commencer.

Les ailes vibrantes, des libellules patientent sur de hautes herbes avant de s'envoler.

Une chenille arpeuteuse parcourt une branche au rythme de sa marche ondulatoire caractéristique et parvient à son extrémité.

Dans un mouvement dessinant lui aussi des arabesques, une tige de liseron pousse en accéléré et s'enroule autour d'une autre branche.

En accéléré également, des fleurs s'épanouissent – liserons, chardons, orchidées sauvages – et déploient peu à peu leurs pétales.

S'échappant de la corolle d'un coquelicot, une abeille survole à vive allure un champ qui en est constellé pour finalement se poser sur une fleur de sauge. La

récolte du nectar par l'insecte fait ployer les étamines à bascule de la fleur, qui couvrent ainsi de pollen le dos des insectes.

Séquence 3 | RENCONTRES

[11.03 – 17.47]

Après s'être un instant échappée de ce microcosme pour contempler l'horizon des collines, la caméra y replonge à nouveau.

Émergeant de la coquille vide d'un escargot, une coccinelle à sept points parcourt de larges herbes puis prend son envol. Remontant la tige d'un chardon, elle part à la recherche de pucerons pour se nourrir. Protégeant sa colonie de pucerons, une fourmi repousse le prédateur pour l'empêcher d'en faire son repas. Elle parvient à le faire basculer et le fait finalement chuter de la plante.

En tapotant à l'aide de ses antennes l'abdomen des petits pucerons, une fourmi extrait le miellat que ces derniers produisent et l'aspire. Rebroussant chemin, la coccinelle croise l'une de ses congénères et lui monte sur le dos. En équilibre instable sur une tige, les deux insectes copulent.

Camouflée par son apparence au milieu des feuilles d'olivier, une chenille de grande queue-fourchue est pendue elle aussi à une branche. S'affaissant peu à peu, elle semble s'endormir.

Des papillons s'envolent et parcourent les champs d'où émergent quantité de brins de lavande. De loin en loin, ils en butinent les minuscules fleurs.

Deux fleurs d'orchidée se déploient en accéléré. Dans leur croissance, elles s'approchent l'une de l'autre et finissent par se toucher.

Sur un tapis de mousse duveteuse, la caméra suit une trace luisante. C'est de la bave d'escargot. Deux gastéropodes s'approchent l'un de l'autre. Toutes antennes dehors, ils semblent faire connaissance puis, après ce moment d'apprivoisement, s'enlacent et s'embrassent fougueusement sur un air d'opéra.

Séquence 4 | À TABLE

[17.48 – 21.57]

Une chenille de pacha à deux queues, à la tête triangulaire et aux « cornes » caractéristiques, sort d'un œuf en en grignotant la coquille morceau par morceau. Une fois sortie, elle dévore intégralement l'œuf. Sur de hautes herbes, deux sauterelles attendent. Juste au-dessus d'elles, une toile d'araignée a été tendue. En son centre, une argiope patiente. L'une des sauterelles bondit soudain et vient se prendre dans la toile. L'araignée se jette sur elle mais fait tomber sa proie. Sautant à nouveau, la sauterelle se fait une nouvelle fois prendre dans les mailles du filet. Cette fois-ci, l'araignée parvient à l'emprisonner dans une enveloppe de soie. Elle fait ensuite de même avec la seconde sauterelle et les laisse pour mortes.

Saturant l'atmosphère de leurs vrombissements, des bombyles, à l'aide de leur trompe longue et effilée, butinent le nectar présent au fond des corolles des fleurs de saponaire.

Séquence 5 | AUX HEURES CHAUDES

[21.58 – 25.35]

La prairie est à présent écrasée de soleil. Les fleurs s'épanouissent complètement. L'air vibre sous l'effet de la chaleur. Et si les abeilles s'en donnent à cœur joie, les autres insectes ralentissent. Les liserons flétrissent. Sur la terre asséchée, des crevasses de plus en plus profondes se creusent.

Des chenilles processionnaires parcourent en file indienne le sol aride. Elles forment bientôt un cercle se refermant sur lui-même et finissent par s'entasser.

Séquence 6 | ENSEMBLE

[25.36 – 32.03]

Des fourmis rousses sont attroupées autour d'une petite flaque. Elles s'y abreuvent puis apportent de l'eau à leurs congénères en pratiquant le bouche-à-bouche afin qu'elles s'hydratent également.

Des fourmis moissonneuses s'activent pour transporter des aliments de tous types : grains de blé, de maïs, graines de tournesol, de laitue sauvage... Elles les enfouissent ensuite sous terre dans des cavités leur servant de greniers.

Un peu plus loin se trouve un petit nid de guêpes polistes. Au cœur de chaque alvéole de papier mâché, une larve boudinée grandit. Obturant leur cellule avec un opercule bombé, elles s'y enferment avant d'en sortir, métamorphosées en insecte.

Séquence 7 | BATAILLES

[32.04 – 36.45]

Sur le sol asséché, un scarabée sacré pousse une boule de bouse. Avec un acharnement remarquable, il lui fait passer tous les obstacles qu'il rencontre sur son chemin – pentes, graviers, épines – afin de l'amener à bon port.

Tel un géant, un faisan se pose soudain sur la prairie et, labourant le sol à coups de bec, se repaît des fourmis qu'il trouve à ses pieds.

Repu, l'oiseau finit par s'envoler par-delà les collines alors qu'un chant d'enfant résonne au sein du paysage.

Séquence 8 | LE PEUPLE DE L'EAU

[36.46 – 43.54]

Autour d'une mare nichée au creux de la prairie, des libellules volettent çà et là. L'une d'entre elles en particulier survole le paysage avant de venir se fixer sur une tige.

À la surface de l'eau, une armée d'araignées d'eau glissent telles des patineuses. L'une d'entre elles se saisit d'une libellule qui est tombée à l'eau par mégarde et en fait son repas.

Sous le regard menaçant d'un triton, les gerris semblent pris de panique et frétilent en tous sens.

Sous la surface, un autre monde s'agite. Des notonectes remontent à fleur d'eau. Une argyronète fait elle aussi des allées venues afin de se constituer une cloche de plongée remplie d'air. Celle-ci étant devenue assez ample, l'araignée s'y installe afin de déguster à l'abri une petite larve.

Au ras de la mare, des couples de demoiselles se forment. Les femelles pondent, surmontées par leur mâle, droit comme un i.

Mais la surface de l'eau est bientôt parcourue de vaguelettes.

Le vent se lève.

Séquence 9 | LA PLUIE

[43.55 – 50.27]

D'épaisses masses nuageuses se sont formées dans le ciel. Le vent se fait de plus en plus puissant. Les herbes, les arbres s'agitent. Le ciel se couvre et s'obscurcit. Le tonnerre retentit et la pluie se met à tomber.

À l'échelle des insectes, les gouttes creusent des cratères semblables à ceux de bombes explosant au sol. L'eau monte peu à peu, obligeant le peuple de l'herbe à trouver refuge sous les feuilles et les fleurs pour ne pas se faire emporter.

Mais le ciel se dégage enfin. La pluie cesse et la lumière du soleil perce à nouveau. Un escargot boit dans une petite flaque. Un ver de terre regagne la surface.

Après ce déluge, les insectes s'extraitent de l'humidité et reprennent peu à peu le cours de leurs activités.

Les derniers nuages se dissipent enfin laissant derrière eux un ciel bleu, vierge de toute ombre.

Séquence 10 | LA RUSE DES PLANTES

[50.28 – 56.06]

Aménageant leur fourmilière, des fourmis creusent et transportent de la terre en tous sens.

Au-dessus d'elles, une nuée de papillons tourbillonne au milieu des fleurs.

Sur les pétales d'une orchidée ophrys qui ressemble étrangement à une abeille, un mâle eucera se pose et tente de s'accoupler avec elle. La plante en profite pour lui coller son pollen sur le front afin qu'il le transporte ailleurs.

Imprudemment, une mouche syrphé se pose sur un droséra, plante carnivore qui, avec ses petits tentacules collants, retient son visiteur et l'ingère ensuite lentement. Quittant la fourmilière, des fourmis ailées atteignent les hauteurs des herbes et gagnent les airs pour y effectuer leur vol nuptial.

Séquence 11 | AU PIED DES ARBRES

[56.07 – 01.01.39]

Dans l'ombre des racines des arbres, un scarabée rhinocéros traverse un paysage de mousse avant que ce ne soit le tour d'un carabe des bois.

Un mille-pattes iule sort ensuite de sous une feuille et trace également sa route.

Deux lucanes cerfs-volants tombent nez à nez sur une branche. Ils s'affrontent avec une telle violence que, parvenus au bout de leur promontoire, les deux combattants basculent dans la mousse. Ils y poursuivent un temps leur affrontement avant de finalement reprendre leur route chacun de son côté.

Séquence 12 | TOMBE LA NUIT

[01.01.40 – 01.08.29]

Scintillant à travers les feuilles des arbres, les rayons du soleil perdent peu à peu de leur puissance.

Dans une lumière rase, des chenilles de bucéphales s'attaquent à une feuille de sauge avec un appétit féroce.

Avec la venue du soir, de nouveaux chants d'oiseaux se font entendre depuis les arbres. Perché sur ses longues pattes en échasses, un diabolin cherche son équilibre sur les rameaux d'une broussaille.

Enfin, le soleil passe la ligne d'horizon.

En ombres chinoises, les silhouettes d'une sauterelle puis d'un autre diabolin, perchés sur des épis de blé, se dessinent sur un bleu nuit.

Des abeilles semblent s'être endormies sur un brin d'herbe. Au creux d'une campanule qui referme lentement ses pétales, une autre abeille s'est allongée sur ses pistils transformés en matelas.

Un crapaud s'enfonce au fond de la mare et, alors que la lune monte dans le ciel, une courtilière émerge à la surface de la terre quand de son côté un grand paon de nuit prend son envol

Loin au-dessus de ce petit monde, les étoiles scintillent dans le ciel nocturne.

Séquence 13 | UN NOUVEAU JOUR

[01.08.30 – 01.13.03]

Dans la brume d'un nouveau matin, les insectes reprennent peu à peu leur marche.

Un scarabée, une sauterelle, une mante religieuse. La nature se réveille en douceur.

Émergeant lentement de la surface de l'eau, un cousin quitte sa chrysalide au rythme du chant d'un enfant. Achevant sa métamorphose, il prend soudain son envol.

Au loin, un coq chante.

Des voix lointaines se font entendre dans un murmure.

Un nouveau jour commence.

Séquence 14 | GÉNÉRIQUE DE FEMMES

[01.13.04 – fin]

Générique de fin.

ANALYSE DE SÉQUENCE

Un dessillement

Séquence 1. [00.12 – 04.05]

Découpage

Plan 1

Flottant au milieu d'immenses masses nuageuses, la caméra se trace un chemin à travers le ciel. Les cartons du générique s'inscrivent à l'image alors qu'au son, des cordes frottées émettent des vibrations évoquant quelque peu des vrombissements d'insectes. Soudain, des notes cristallines de clochettes lancent une voix d'enfant chantant « *Look at your feet / This funny world / Full of insane small creatures* ». Après avoir contourné un nuage imposant et sombre, la caméra découvre un nouvel horizon majestueux et cotonneux.

Plan 2

Après un fondu enchaîné, la caméra est désormais à la surface d'un tapis de nuages qu'elle survole lentement. La chanson développe sa douce mélodie : « *Open your eyes before you die* ».

Plan 3

À la suite d'un nouveau fondu enchaîné, la caméra survole à présent un paysage sylvestre comme si elle avait traversé le manteau nuageux. « *Sit on the grass / Observe and paint / The toad, the wasp, the dragonfly* ».

D'abord pointé vers le sol, l'axe de la caméra bascule vers l'avant, découvrant bientôt dans son mouvement d'approche une prairie qui s'étend au milieu de la forêt. Frôlant la cime des arbres, la caméra se dirige puis rase le sol herbeux.

Plan 4

Après un travelling effectué au ras du sol, la caméra finit par pénétrer au milieu des touffes d'herbes. La voix termine sa chanson, « *Sliding beetles, snails and ladybirds* ».

Plan 5

Dans une contre-plongée, la caméra avance sous une voûte d'herbes hautes laissant par instants resplendir les rayons du soleil. Quelques notes de piano se font encore entendre avant de laisser la place au bruit du vent et des insectes.

Plan 6

En gros plan, une sauterelle se hisse lentement le long d'une tige. De sourdes percussions résonnent au milieu des bruits de la nature.

Plan 7

Suivant du haut vers le bas les verticales tracées par les nombreuses tiges d'espèces végétales variées, la caméra s'arrête au niveau du sol terreux alors qu'un mille-pattes traverse le champ de droite à gauche en toute hâte sur le rythme de nouvelles percussions.

Plan 8

Un scarabée avance pas à pas vers l'arrière-plan sur un sol de mousse verdoyante parsemé de feuilles mortes.

Plan 9

Sur une petite branche d'olivier, la chenille d'un papillon grande queue-fourchue déploie lentement ses deux queues.

Plan 10

Dans un léger mouvement d'élévation, la caméra suit une branche moussue sur laquelle patiente un lucane cerf-volant. L'insecte est immobile et seules s'agitent ses antennes coudées.

Plan 11

Au second plan d'un autre paysage de mousse, un scarabée rhinocéros traverse le cadre de gauche à droite.

Plan 12

Suivant de droite à gauche une nouvelle branche, la caméra s'arrête sur la chenille d'un sphinx de la vigne, avec ses taches caractéristiques ressemblant à de petits yeux.

Plan 13

Une chenille de pacha à deux queues lèche la surface d'une feuille.

Plan 14

En contre-jour, l'ombre d'une chenille de bucéphale parcourt une feuille de sauge. Suivie par la caméra dans un travelling bas-haut, la tête de l'animal apparaît bientôt de derrière le rebord de la feuille et commence à la grignoter.

Plan 15

Derrière une feuille de sauge ajourée, un criquet laisse entrevoir sa tête avant de disparaître.

Plan 16

Les pattes abdominales à ventouses d'une chenille de grand paon de nuit avancent en cadence le long d'une tige. L'animal monte peu à peu.

Plan 17

Sur une branche d'olivier, une nouvelle chenille verte et brune semble se camoufler au milieu des feuilles.

Plan 18

En appui sur ses quatre pattes postérieures, un diablotin aux pattes avant repliées se tient en équilibre sur des broussailles.

Plan 19

Avec ses ailes cendrées, un sphinx demi-paon est posé immobile sur une écorce. La caméra s'approche lentement de lui. Alors qu'elle s'arrête en gros plan sur l'animal, ce dernier déploie lentement ses ailes antérieures et laisse entrevoir les deux ocelles bleus de ses ailes postérieures.

Commentaire

Entrer dans un film, c'est arriver sur un territoire inconnu dont les lois sont forcément différentes de celles qui régissent la réalité. S'arrêter sur la première séquence de celui-ci, c'est souvent entrevoir les règles du jeu structurant ce territoire au seuil duquel le spectateur se tient encore. Posant un horizon (un décor, une thématique, un style...), induisant parfois même l'ensemble de l'arc dramatique du film à venir, l'analyse des séquences d'ouverture est ainsi toujours fructueuse. Qu'en est-il de celle de *Microcosmos* ?

Le premier plan du film de Claude Nuridsany et Marie Pérennou a de quoi surprendre. Pour celle ou celui qui attend de découvrir un film sur le monde des insectes, se trouver en apesanteur dans le ciel au milieu des nuages ne semble pas correspondre au programme annoncé **[plan 1]** ! À l'exact opposé de son sujet, cette entrée en matière impose d'entrée de jeu une tonalité cosmique et sensorielle. Face

à ces masses nuageuses, on se sent minuscule, plongé dans un monde aux formes majestueuses.

En regard de ces images, la partition musicale participe elle aussi pleinement de l'atmosphère. Les vibrations des instruments à cordes surprennent par leur aspect expérimental. Accompagné par des notes cristallines, le timbre de la voix d'enfant qui soudain se met à chanter impose définitivement une dimension fantastique, onirique et merveilleuse, à ce que l'on croyait être, pour le spectateur non informé, un simple documentaire animalier. Un type de regard est d'emblée posé. Il s'agira ici plus de poésie que de science, de sensation que de connaissance.

Les différents fondus enchaînés qui suivent organisent un long mouvement de plongée qui voit se télescoper rapidement différentes échelles. Si l'on glisse de l'apesanteur au milieu des nuages [plan 2] à la vie grouillante entre les herbes [plan 4], en passant par le survol de paysages boisés et champêtres [plan 3], on franchit aussi des frontières symboliques en partant du gigantisme céleste pour parvenir au minuscule terrestre en traversant brièvement le monde à l'échelle de l'homme. L'atterrissage par paliers du spectateur semble poser une question : si l'homme a toujours levé les yeux au ciel pour interroger les mystères de l'univers, qu'en est-il de la vie qui circule à nos pieds ? Au Très-Haut (ainsi que la présence divine est parfois nommée par les croyants) est opposé le très-bas des voyants que sont à proprement parler Claude Nuridsany et Marie Pérennou. C'est l'invitation qui est explicitement exprimée par le chant de l'enfant : « Assieds-toi dans l'herbe et observe ».

Mais cette traversée des mondes est également une entrée dans le monde de la fiction.

Alors que la caméra avance bientôt sur une voûte d'herbes [plan 5], la musique s'efface et laisse place aux sons de la nature. Le soleil qui laisse entrevoir ses rayons au travers des herbes participe à donner au plan une atmosphère chatoyante, quasi magique. Serait-on sur le point de franchir une porte, celle de l'univers des contes ? On pense effectivement à Alice se glissant dans le terrier d'un étrange lapin blanc et basculant de l'autre côté du miroir ou, pour reprendre un film phare du dispositif *École et cinéma*, au classique de Hayao Miyazaki *Mon voisin Totoro* (1988) lorsque, après être arrivées dans leur nouvelle maison, les héroïnes du récit – Mei et Satsuki – se perdent dans les hautes herbes et découvrent bientôt d'étranges créatures. On notera que le plan est lui-même une pure illusion d'optique (entrée dans la fiction ?) : ne pouvant faire usage de leur motion control à l'air libre et devant donc utiliser une caméra 35 mm très encombrante sous des herbages minuscules, la solution trouvée pour tourner ce plan – primordial pour les réalisateurs – fut d'installer des herbes géantes sur deux rangées de tréteaux et entre elles un travelling afin de pouvoir filmer cette entrée dans un monde clandestin, de donner l'impression sensible de franchir une frontière et de partir à l'aventure.

Si ce plan est si important, c'est qu'il introduit un renversement radical au regard des plans précédents. La contre-plongée l'indique clairement : le point de vue a changé. On est passé des cieux sublimes mais inhabités à un monde certes microscopique mais peuplé, vivant.

L'entrée en scène d'une sauterelle en gros plan **[plan 6]** est digne de celle d'un héros. Ponctuant sa marche de percussions sourdes, la bande-son donne à l'avancée de l'insecte sur sa petite tige une majesté certaine. Son mouvement est raccordé à une lente descente le long de tiges dont les formes, vu l'échelle choisie, font penser à la magnificence d'un palais exotique **[plan 7]**. Le passage d'un mille-pattes ouvre la voie à une série de plans rapides **[plans 8 à 18]** qui vont détailler l'un après l'autre quelques-uns des protagonistes du film à venir, comme s'il s'agissait de présenter un casting de stars en quelques vignettes.

En traversant cette galerie de portraits, on devine quelques-unes des thématiques qui seront exposées plus largement par la suite. Les nombreuses chenilles présentées **[plans 9, 12, 13, 14, 16 et 17]** participeront à évoquer les différentes étapes propres à la vie des insectes. Le film s'arrêtera aussi sur leur mode de déplacement **[plans 14 et 16]**, leur alimentation **[plans 13 et 14]**, leur art du camouflage **[plans 17 et 18]**...

Mais, au-delà de cet aspect introductif, cette dizaine de plans précise les divers aspects du geste esthétique qui sera celui du film.

En premier lieu, celui de montrer des insectes dans des proportions jamais vues. Il s'agira d'un film de macrocinéma où des personnages de quelques centimètres (voire millimètres) occuperont la totalité de l'écran.

Deuxièmement, ces animaux seront filmés comme de véritables personnages de cinéma, avec les contre-jours des *sunlights* mettant en valeur leur beauté singulière, les mouvements de caméra permettant de dramatiser leur apparition à l'image. C'est par exemple le cas des plans sur le lucane cerf-volant **[plan 10]** et sur le scarabée rhinocéros **[plan 11]** qui évoquent, accompagnés par une rythmique de percussions, une séquence de western comme, par exemple, la célèbre séquence introductive d'*Il était une fois dans l'Ouest*, de Sergio Leone (1968), détaillant sans un mot mais avec force travellings les lents mouvements de quelques bandits faisant irruption dans une gare au milieu du désert.

Le travail sur le son est de fait lui aussi remarquable. Sans faire le moindre usage du commentaire, la bande sonore est un subtil mélange de bruits de la nature composant une véritable partition. Cette dimension musicale impose véritablement ce rapport sensible et poétique à la nature que les premiers plans de la séquence laissaient deviner.

Le plan sur le sphinx demi-paon qui conclue la séquence **[plan 19]** semble dans un premier temps faire partie de cette série de portraits. Mais sa durée et le très lent travelling qui nous approche au plus près de l'animal le distinguent pourtant. Alors que la caméra arrive au terme de son mouvement, le papillon entrouvre légèrement ses ailes antérieures et dévoile deux ocelles évoquant immanquablement des yeux grands ouverts. Le plan pourrait faire office de programme : *Microcosmos* sera le lieu d'un dessillement. En nous approchant en silence et avec attention de ce monde microscopique tapi à nos pieds, c'est à un nouveau regard sur l'ensemble du vivant que nous sommes conviés.

IMAGE RICOCHET



La scène d'accouplement des gastéropodes, s'enlaçant fougueusement sur un lit de mousse au rythme d'un aria composé par Bruno Coulais, évoque immanquablement la longue tradition du baiser de cinéma qui fit les belles heures d'Hollywood (les réalisateurs s'en réclament d'ailleurs explicitement!¹). On aurait pu ainsi rapprocher par exemple cette image du baiser échangé dans *Vertigo*, d'Alfred Hitchcock (1958), par Madeleine (Kim Novak) et Scottie (James Stewart) devant un rivage parsemé d'écume (qu'on peut mettre en lien avec le mucus des limaçons). Mais on lui préférera ici une image issue du film *Les Possibilités du dialogue* (1982), réalisé par le maître tchèque de l'animation Jan Švankmajer, où le baiser entre deux bustes de glaise se mue en véritable fusion de deux corps ainsi qu'il semble l'être des escargots de Bourgogne de Nuridsany et Pérennou.

¹ Voir bonus du blu-ray du film, éd. Pathé

PROMENADES PÉDAGOGIQUES

Promenade 1 | Diablotin, la nuit

Alors que le film achève la description de la journée autour de laquelle s'est construit son récit, le soleil se couche et la nuit dévoile ses bleus profonds avant que l'obscurité ne se fasse totale. Le temps de deux plans [1.05.16 – 1.05.31], *Microcosmos* convoque un imaginaire bien particulier pour mettre en scène une sauterelle grim pant le long d'une tige de blé puis un diablotin, dressé quant à lui sur un épi, cherchant à agripper une feuille.

Contrairement à la majeure partie des plans tournés dans leur studio, Nuridsany et Pérennou décident en effet ici de filmer leurs insectes non pas dans un décor réaliste mais face à un fond coloré. Le film bascule quelques instants dans une esthétique renvoyant directement aux films en papier découpé de Lotte Reiniger (*Les Aventures du prince Ahmed*, 1926) ou de Michel Ocelot (cf. photogramme issu de *Princes et Princesses*, 1999).

Après avoir fait noter aux élèves cette filiation, on pourra s'arrêter avec eux sur l'affiche du film. On remarquera que le diablotin de l'affiche provient précisément de la séquence mentionnée ci-dessus mais également qu'une pleine lune, absente dans la séquence, a été ajoutée pour détacher plus nettement l'animal. Cet ajout n'est pas seulement esthétique. Il convoque une image célèbre de l'histoire du cinéma, celle que l'on retrouve sur l'affiche d'un autre film *École et cinéma : E.T., l'extraterrestre*, de Steven Spielberg (1982). Cette ressemblance n'est évidemment pas une coïncidence. Qu'évoque ce rapprochement entre un film de science-fiction hollywoodien et un « documentaire » tourné dans une prairie en Ardèche par deux artistes épris de science, de fiction et de poésie ? Pour y répondre, on pourra interroger avec les enfants le concept de créature fantastique et se demander si le film ne participe pas, à sa manière, à faire de la nature terrestre un univers aussi merveilleux que celui qu'inventent à grands frais et avec force effets spéciaux certains films fantastiques.

Promenade 2 | Grand - Petit

En filmant au plus près des créatures minuscules, *Microcosmos* s'inscrit dans une histoire des arts qui a toujours aimé jouer avec les proportions, les échelles et le rapport grand-petit pour étonner et questionner le public. Les élèves connaissent-ils des histoires ou des œuvres convoquant ces notions ? On pourra d'entrée de jeu évoquer la figure de l'ogre ou du géant dont la taille et la férocité ne sont pas sans évoquer le regard que l'enfance peut parfois poser sur un monde aux règles complexes, construit par et pour les « grandes personnes ». On pourra aussi convoquer des histoires telles qu'*Alice au pays des merveilles*, de Lewis Carroll, ou

Les Voyages de Gulliver, de Jonathan Swift, qui font de la question du gigantisme ou du nanisme un ressort dramaturgique permettant de remettre en question l'ordre établi (logique, matériel, social...).

Cette question prend au cinéma une importance toute particulière. Héritier des spectacles de lanternes magiques du XVII^e siècle, le septième art a pour essence le fait de miniaturiser sur son support d'enregistrement (initialement la pellicule argentique, mais il en est de même avec les capteurs des caméras et projecteurs numériques contemporains) une image qui sera ensuite projetée et considérablement agrandie.

Mais un autre aspect fondamental du cinéma renforce cet élément de base : la possibilité pour le ou la cinéaste de choisir le point de vue depuis lequel filmer l'action désirée. En choisissant la distance entre l'action et la caméra, et la focale de l'objectif installé sur celle-ci (en longue focale, un objet lointain paraît proche, en courte focale, à l'inverse, des objets proches paraissent plus petits et lointains au regard du champ visuel enregistré sur l'image), la perception et l'émotion du spectateur évoluent. Filmer un être vivant depuis le ciel, à quelques mètres ou de très près ne provoque évidemment pas les mêmes sensations.

Promenade 3 | Chanson

Avant la découverte du film, on pourra proposer de travailler avec les élèves sur les paroles de la chanson écrite et composée par Bruno Coulais et qui accompagne l'ouverture.

Après avoir pris connaissance de sa traduction, on pourra tenter d'imaginer de quelle manière ces quelques mots évoquent le film qui sera bientôt découvert en salle.

On pourra dans un premier temps identifier les personnages que l'on y croitera sans doute.

On pourra également noter la mise en rapport de la vue (*Regarde à tes pieds*) et de l'ouïe (*Et écoute*) pour ce qui est de l'exploration d'un monde étrange, renvoyant au travail colossal qui a été réalisé pour la bande-son du film et qu'on oublie parfois de mentionner au regard de la beauté de ses images. Le noter en amont de la projection permettra aux élèves d'y être attentifs.

On pourra aussi remarquer que le film est une véritable invitation faite au spectateur à faire usage de ses sens pour découvrir et rendre compte de la beauté (*Observe et peint*) de la nature qui nous environne.

À la suite de la projection et en ricochet à la découverte de ces paroles, on pourra proposer aux élèves de composer à leur tour un texte poétique se référant à une séquence particulière du film.

Look at your feet
This funny world
Full of insane small creatures

And listen to
This buzzing chord
Who keenly spreads such strange
murmurs

The sound's buzzing, swarming
Sliding beetles, snails, and ladybirds

On swarming grubs
On sliding ants
Open your eyes before you die

Sit on the grass
Observe and paint
The toad, the wasp, the dragonfly

The sound's buzzing, swarming
Sliding beetles, snails, and ladybirds

Regarde à tes pieds
Ce drôle de monde
Plein de folles petites créatures

Et écoute
Cet accord bourdonnant
Qui répand ardemment de si étranges
murmures

Le son bourdonne, grouille
Coléoptères glissants, escargots et
coccinelles

Sur les larves grouillantes
Sur les fourmis glissantes
Ouvre les yeux avant de mourir

Assieds-toi dans l'herbe
Observe et peint
Le crapaud, la guêpe, la libellule

Le son bourdonne, grouille
Coléoptères glissants, escargots et
coccinelles

Promenade 4 | Insectes et autres arachnides de cinéma

Microcosmos n'est évidemment pas le premier film de cinéma à mettre les insectes à l'honneur. Mouches, fourmis, araignées ont ainsi joué à de nombreuses reprises des rôles importants dans quelques classiques de l'histoire du septième art.

On pourra interroger les élèves à ce sujet. Connaissent-ils d'autres représentations des insectes au cinéma ? En quoi diffèrent-elles de celle que nous proposent Claude Nuridsany et Marie Pérennou dans leur film ?

On pourra notamment distinguer deux approches diamétralement opposées autour de ce motif, l'un horrifique et l'autre plus fantaisiste.

Dans le premier cas, les insectes sont ainsi associés à la peur que certains d'entre eux suscitent communément au regard de leur vitesse de déplacement et des morsures et piqûres qu'ils provoquent. Sans avoir nécessairement à évoquer des films horrifiques plutôt destinés à un public adulte (*Phase IV*, de Saul Bass, 1974 ; *Phenomena*, de Dario Argento, 1985 ; *La Mouche*, de David Cronenberg, 1986 ; *Bug* de William Friedkin, 2006...), on pourra citer sur ce point *L'homme qui rétrécit*, de Jack Arnold (1957), présent au catalogue *École et cinéma* et dans lequel le héros miniaturisé doit affronter une araignée devenue, à son échelle, géante et monstrueuse !

Dans une autre approche, les insectes ont parfois été les héros de films d'animation à destination du jeune public. Contrairement aux exemples précédents qui mettent en scène les insectes dans leur rapport aux humains, ces derniers films s'immergent directement dans le monde animal pour en faire un monde en soi, pays de merveilles et d'aventures. C'est par exemple le cas de *1001 pattes*, de John Lasseter (1999), ou bien encore de *Minuscule - La Vallée des fourmis perdues*, de Thomas Szabo et Hélène Giraud (2014). On pourra également évoquer le travail de Ladislav Starewitch, cinéaste d'animation polonais, pionnier du film de marionnettes animées (par exemple *La Cigale et la Fourmi*, en 1911, ou *Le Roman de Renard* en 1937), et dont la passion entomologique l'amena à réaliser ses premiers films à l'aide d'insectes naturalisés. C'est ainsi le cas de *La Belle Lucanide*, de *La Vengeance du ciné-opérateur* ou de son tout premier film, *La Lutte des cerfs-volants* (1910), à propos duquel le réalisateur déclarait : « À la période des amours, les scarabées luttent. Leurs mandibules font penser aux bois des cerfs. J'ai voulu les filmer mais leur combat est nocturne et ma lumière les figeait dans une immobilité complète. Avec des scarabées naturalisés, j'ai reconstitué, image par image, avec des modifications progressives, les différentes phases de cette lutte en plus de 500 prises de vues, soit 30 secondes de projection. Le résultat dépassait mes espérances ! »

PETITE BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

Autour de *Microcosmos*

- *Microcosmos, Le Peuple de l'herbe*, de Claude Nuridsany et Marie Pérennou, éd. de la Martinière, 1996.

En contrepoint de leur film, les réalisateurs composent un livre mêlant photographies pleine page des protagonistes du film et textes de réflexions sur différentes caractéristiques du peuple de l'herbe (la vie larvaire, l'art du camouflage, les interactions avec les plantes...)

Les réalisateurs-photographes ont publié de nombreux autres ouvrages autour du même sujet, notamment :

- *Photographier la nature*, éd. Hachette, 1975.
- *Insecte*, éd. La Noria, 1980.
- *La Planète des insectes*, éd. Arthaud, 1983.
- *Éloge de l'herbe : les formes cachées de la nature*, éd. Adam Biro, 1988.
- *Le Pays de l'herbe*, éd. de la Martinière, 1999.

Autour du monde animal

- *Le Silence des animaux : la philosophie à l'épreuve de l'animalité*, Elisabeth de Fontenay, éd. Fayard, Paris, 1998.
- *L'Animal singulier*, Dominique Lestel, éd. du Seuil, Paris, 2004.
- *Milieu animal et Milieu humain*, Jacob Von Uexküll, éd. Rivages, Paris, 2010.
- *Que diraient les animaux si... on leur posait les bonnes questions ?*, Vinciane Despret, éd. La Découverte, Paris, 2012.
- *Le Point de vue animal, une autre version de l'histoire*, Éric Baratay, éd. du Seuil, Paris, 2012.
- *Le Versant animal*, Jean-Christophe Bailly, éd. Bayard, Paris, 2007.

- *Le Parti pris des animaux*, Jean-Christophe Bailly, éd du Seuil, Paris, 2013.
- *Sur la piste animale*, Baptiste Morizot, éd. Actes sud, Arles, 2018.
- *Manière d'être vivant : enquêtes sur la vie à travers nous*, Baptiste Morizot, éd. Actes sud, Arles, 2020.

Autour du lien entre le cinéma et les animaux

- *Qu'est-ce que le cinéma ?*, André Bazin, éd. du Cerf, Paris, 1985 (articles Montage interdit, Le Monde du silence).
- *L'Animal écran*, collectif, éd. du Centre Pompidou, Paris, 1996.
- *Le Cinéma des animaux*, Camille Brunel, UV éditions, Paris, 2018.
- *Après la nuit animale*, Jonathan Palumbo, Marest éditeur, Paris, 2018.

Sitographie

Autour de *Microcosmos*

- Le dossier de presse, proposé par Galatée Films. <https://galateefilms.com/film/microcosmos/>
- Un dossier pédagogique sur le film. <https://www.grignoux.be/dossiers/33/>
- Une conférence donnée à la Cinémathèque française par les réalisateurs sur les enjeux techniques posés par leur film. <https://www.cinematheque.fr/video/227.html>

Autour de l'animal au cinéma

- Une frise chronologique en ligne : *Histoire des animaux non-humains au cinéma*, par Camille Brunel, sur le site Upopi. <https://upopi.ciclic.fr/apprendre/1-histoire-des-images/histoire-des-animaux-non-humains-au-cinema>
- Une émission radio de France Culture : *A comme animaux, une nouvelle histoire du cinéma*. <https://www.franceculture.fr/emissions/plan-large/a-comme-animaux-une-nouvelle-histoire-du-cinema>
- Une conférence en ligne : *Du vivant et du mouvement ! L'animal au cinéma*, par Alice Leroy. <https://www.youtube.com/watch?v=Udb0LoCRfE>

NOTES SUR L'AUTEUR

Bartłomiej Woźnica encadre ateliers et formations autour du cinéma avec l'association L'Esprit de la ruche. Il a été responsable pédagogique à L'Agence du court métrage puis à la Cinémathèque française. Diplômé de l'école Louis-Lumière, il a également réalisé plusieurs films documentaires. Il est par ailleurs l'auteur de nombreux dossiers pédagogiques pour les dispositifs scolaires de sensibilisation au cinéma, ainsi que du livre *Chris Marker, le cinéma et le monde* (À dos d'âne, 2018), à destination des enfants.