



Fiche technique	1
Réalisateur et genèse	2
Rémi Chayé, premier long métrage	
Écriture	4
De l'idée au scénario final	
Découpage narratif	6
Récit	7
En filigrane... deux récits entre les images	
Mise en scène	8
Dans les yeux de Sacha	
Séquence	12
Le fantôme d'Oloukine	
Technique	14
Zéro papier	
Univers sonore	16
Le mixage des pistes	
Ouverture critique	17
Transmission ou abolition du passé ?	
Résonances	18
Un film sous influences	
Document	20
Le <i>Norge</i> : un amour de 3D	

● **Rédacteur du dossier**

Pascal Vimenet est enseignant d'esthétique et d'histoire à l'École des métiers du cinéma d'animation (EMCA) d'Angoulême. Il a créé la revue spécialisée *Animatographie* (1985) et fondé le volet cinéma d'animation du dispositif École et cinéma (1994-1998). Réalisateur de documentaires (*Fantômes du cinéma forain*, 2011), il est également l'auteur de plusieurs monographies, notamment sur Eva et Jan Švankmajer, Émile Cohl, Walerian Borowczyk, Jean-François Laguionie, ainsi que d'un *Abécédaire de la fantasmagorie*. Il est membre de Nef Animation.

● **Rédacteurs en chef**

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique

● Générique

TOUT EN HAUT DU MONDE

France, Danemark | 2015 | 1h20

Réalisation

Rémi Chayé

Assistante de réalisation

Marie Vieillevie

Scénario

Claire Paoletti, Patricia Valeix

Adaptation et dialogues

Fabrice de Costil

Musique

Jonathan Morali

Direction artistique des voix

Viviane Ludwig

Direction de l'animation

Liane-Cho Han

Chef animateur Nørlum

Slaven Reese

Directeur artistique couleur

Patrice Suau

Superviseur compositing

Rafaël Vicente

Son

Régis Diebold,

Mathieu Z'Graggen,

Florent Lavallée

Montage

Benjamin Massoubre

Producteurs délégués

Ron Dyens, Henri Magalon

Coproduction

Sacrebleu Productions,

Maybe Movies, 2 minutes,

France 3 Cinéma, Nørlum

Post-production son

Luc Tharin (Innervation)

Distribution

Diaphana Distribution

Format

2.39, couleur, numérique

Sortie

27 janvier 2016

Interprétation

Christa Théret	Sacha
Féodor Atkine	Oloukine
Thomas Sagols	Katch
Rémi Caillebot	Larson
Loïc Houdré	Lund
Audrey Sablé	Nadya
Fabien Brûche	Tomsky
Rémi Bichet	Père
Julienne Degenne	Mère



© Diaphana

● Synopsis

En 1882, dans Saint-Pétersbourg, capitale de la Russie tsariste, Sacha Tchernetsov, adolescente, est hantée par la disparition de son grand-père, Oloukine, à bord du brise-glace d'exploration polaire, *Davaï*. L'Académie des sciences s'apprête à lui rendre hommage. Sacha, qui a découvert un plan manuscrit de l'itinéraire du *Davaï*, indiquant son intention d'aller à l'ouest vers le Spitzberg, voudrait convaincre les autorités d'en reprendre les recherches. Mais le puissant conseiller scientifique du tsar, le prince Tomski, au cours d'un bal donné en l'honneur de la jeune fille chez ses parents, s'oppose à ce projet et humilie publiquement la famille.

La nuit suivante, Sacha s'enfuit et prend le train jusqu'au port d'Arkhangelsk, espérant embarquer à bord du *Norge*, en partance. Elle fait la connaissance du mousse Katch et du second Larson, avec qui elle négocie le voyage. Mais il ne tient pas sa promesse de venir la chercher à l'auberge de L'Ours blanc. Le *Norge* s'éloigne du port sans elle. La patronne de l'auberge, en échange d'un dur labeur, lui offre asile. Un mois plus tard réapparaissent à l'auberge le capitaine Lund et son frère, Larson. Sacha convainc Lund de repartir.

À bord, Sacha se fait un ami, Shakle, jeune chien de traîneau, et entre Sacha et Katch naît une complicité. Un matin, la banquise en vue, le *Norge* glisse entre de hautes parois, menaçant de rompre, quand Katch repère un canot pris dans les glaces. Lund donne ordre à Larson de dégager s'il n'est pas de retour dans une heure. Avec Sacha, il identifie l'épave d'un canot du *Davaï* et s'apprête à rejoindre le *Norge* quand un pan d'iceberg glisse. La chute du bloc provoque l'emprisonnement du *Norge*. Avant dynamitage de la glace, seule solution pour le dégager, Sacha y récupère le plan d'Oloukine. Mais l'explosion brise net le navire, blesse gravement Lund et enlève à l'équipage tout espoir de survie. Une mutinerie couve, bientôt matée par Larson et Lund. L'équipage, à contre-cœur, s'enfonce dans le paysage polaire pour localiser le *Davaï* – introuvable. Bientôt, les hommes font de Sacha leur bouc-émissaire, qui s'enfuit en pleine tempête de neige, suivie de Shakle. La tempête calmée, Sacha découvre Oloukine, momifié par la glace, son journal de bord à ses pieds. Alors, la banquise se morcelle et Oloukine disparaît dans les eaux du pôle.

Sacha est sauvée au matin par Katch, alerté par Shakle. Ils rejoignent le bivouac. Plus tard, Sacha, suivie de l'équipage, trouve le *Davaï*. Le Journal de bord a révélé sa position. Sacha reconstitue les derniers moments de l'expédition. Oloukine a atteint seul le pôle Nord. Les images fixes du générique montrent elliptiquement le retour triomphal du *Davaï* et de Sacha à Saint-Pétersbourg.



Réalisateur Rémi Chayé, premier long métrage

Rémi Chayé est représentatif de la nouvelle génération de réalisateurs français de longs métrages d'animation, formée dans des écoles spécialisées, qui s'approprie les nouvelles technologies du numérique, et qui met ses pas dans ceux de ses aînés.

● De la bande dessinée au dessin animé

Né à Poitiers en 1968, Rémi Chayé est très tôt attiré par le dessin, particulièrement par la bande dessinée. À l'époque, il copie les dessins de *L'Incal* de Moebius. Doué aussi dans les matières scientifiques et en mathématiques, on lui conseille de s'orienter vers l'architecture ou le design. Il commence un apprentissage, à la fin des années 1980, à l'École supérieure d'arts graphiques Penninghen. L'école, installée à Paris dans les locaux de l'ancienne Académie Julian, revendique cette filiation historique et un esprit ouvert à l'intuition, à l'invention créative et aux compétences techniques. Peut-être est-ce ce cocktail heureux qui a alimenté l'évolution artistique du réalisateur. Mais Chayé, qui a un bon coup de crayon, et dont la sensibilité à la narrativité graphique s'aiguisé, rêve d'échapper au « dessin à l'ancienne » qui y est enseigné. Il ne suit que deux ans de cours pour un cycle qui en compte cinq et se lance comme « roughman »¹ puis « story-boarder » dans la publicité et comme illustrateur de livres, tout en faisant un peu de bande dessinée.

Un jour de misère des années 1990, un ami angoumoisin lui conseille d'aller voir les gens du dessin animé. « Il m'a dit, ils ont besoin de gars qui dessinent. Et j'ai adoré tout de suite l'ambiance des studios et le travail en équipe. »² Son investissement dans un collectif graphique lui fait entrevoir les possibilités d'échanges internationaux, car, à l'époque, des Nords-Coréens travaillent dans les Ateliers d'Angoulême. Faire du dessin animé sera son nouveau métier. Il faut tout apprendre. Rémi Chayé est formé sur le tas successivement par le story-boarder Bruno Le Floc'h, par l'assistant-réalisateur Édouard David, par le réalisateur de série Philippe Mest. Avec ce dernier, il collabore plus de trois ans à la série *Princesse Shéhérazade* : 52 épisodes de 25 minutes. C'est une école rigoureuse. Chayé découvre toutes les facettes et toutes les ficelles du métier. Il possède tout ce que l'art du story-board requiert, le sens du découpage, de la mise en images qui entretient un rapport avec la mise en cases de la bande dessinée... La série commence à être diffusée en 1996.

En 1999-2000, il est invité par le story-boarder Jean-Louis Garcia à rejoindre l'équipe alors mise sur pied à La Fabrique, créée dans les Cévennes par Jean-François Laguionie, pour faire le lay-out d'une série adaptée du roman de Jules Verne, *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*. Il faut définir, pour chaque plan, le cadrage, les mouvements des personnages et le rôle des décors. Il intervient sur le premier épisode. « Il fallait travailler sur une scène de bateaux. Et je me suis éclaté à y dessiner et y travailler.... Un jour, Jean-François Laguionie voit l'un de mes dessins et me dit : "Tiens, t'as l'air de bien aimer les bateaux..." »

● Premières armes dans le long métrage et retour à l'école...

Laguionie lui propose de rejoindre, pour le lay-out, l'équipe qu'il est en train de monter pour la réalisation de *L'Île de Black Mór* (2004). Chayé accepte et suggère à Laguionie de rencontrer Bruno Le Floc'h, qui devient le story-boarder du film. Une relation de confiance s'établit. Parallèlement, en 2003, alors qu'il fait des allers-retours en Corée du Nord pour exécuter la deuxième partie maritime du film, Rémi Chayé fait la connaissance, par l'entremise de Laguionie, de Jean-François Camus. Celui-ci, ancien responsable du Centre de documentation pour l'histoire du cinéma d'animation au Festival d'Annecy, et membre fondateur de l'école de cinéma d'animation de La Poudrière à Valence, lui suggère de venir y compléter sa formation. Chayé se récrie, prétextant que son âge ne peut le lui permettre. Mais Camus insiste : « C'est tout à fait possible. L'école est ouverte à la formation continue. » Et voici Chayé de retour sur les bancs « d'une école géniale, dit-il, qui m'a permis, à 36 ans, lors d'un séjour de deux ans, de 2003 à 2005, d'y apprendre la réalisation de films d'animation. »

Lorsqu'il en sortira, il sera assistant-réalisateur sur le long métrage de Tomm Moore et Nora Twomey, *Brendan et le secret de Kells* (2009), puis sur celui de Dominique Monféry, *Kéirty, la maison des contes* (2009). Et vers 2008-2009, alors que le processus de production de *Tout en haut du monde* sera en cours, Rémi Chayé sera de nouveau sollicité par Jean-François Laguionie pour être l'assistant-réalisateur de son long métrage *Le Tableau*.

1 Dessinateur exécutant des esquisses détaillées de projets.

2 Tous les propos des collaborateurs du film cités dans ce dossier sont issus d'entretiens inédits avec l'auteur.

(2011) – expérience qui parachèvera sa longue période d'initiation et de formation. Pour la première fois, il sera confronté à la charge, complexe, d'interpréter et d'adapter les indications de Laguionie « pour en faire quelque chose sur le plan de la 3D, et sur un plan pictural et technique ».

En 2005, à Valence, Rémi Chayé a rencontré l'une des intervenantes en scénario, Claire Paoletti. Celle-ci, qui a à la fois une formation en histoire de l'art et une pratique du documentaire et qui a assuré un suivi de coproduction dans les services « jeunesse » de France 2 puis de France 3, vient d'être engagée à La Poudrière.

Croquis de recherche pour Sacha
© Sacrébleu Productions / Maybe Movies



● Genèse de *Tout en haut du monde*

Rémi Chayé sympathise donc avec Claire Paoletti. Il est en train d'achever son film de fin d'études, *Eaux fortes*, dont elle a conseillé l'écriture. Il vient de lire le journal de bord de l'explorateur et pionnier britannique de l'Antarctique Ernest Shackleton (1874-1922), dont le trois-mâts *L'Endurance* a été emprisonné, en 1914, par les glaces au cours d'un hiver précoce puis a coulé en octobre 1915. L'équipage d'une trentaine d'hommes a inventé ses règles de survie au cours de vingt-deux longs mois passés dans des conditions extrêmes. «Une histoire humaine incroyable», dit Chayé.

Or, Claire Paoletti lui expose un projet de long métrage qui résonne avec ce thème. «À l'époque, il s'agissait d'une idée qui tenait sur une page: une jeune fille russe, à la fin du XIX^e siècle, partait sur les traces de son grand-père, explorateur du pôle Nord, et le retrouvait gelé.» Claire Paoletti propose à Rémi Chayé de développer l'argument scénaristique tandis que lui en esquissera les recherches graphiques. L'idée de départ est de construire une aventure à la Jules Verne. Le XIX^e ressuscite pour Chayé l'atmosphère de *Voyage au centre de la Terre*, qu'il a adoré enfant. «On a commencé à échanger. On s'envoyait des films, des bouquins. J'envoyais des images. Elle m'envoyait ses textes.» Chayé précise: «Je regardais des films sur les Romanov, sachant très bien que je n'y trouverais pas grand-chose mais que j'y choperais peut-être une ambiance, une compréhension du pays, un moujik que j'aurais envie de dessiner. C'était une imprégnation de la Russie de l'époque, de Saint-Pétersbourg, où allait se dérouler une partie du récit, des bateaux et du pôle Nord. On parlait de Jules Verne mais aussi de John Ford ou du récit de Jack London *Construire un feu...*» Le thème du film prend corps autour du personnage de la jeune Sacha, du départ d'un être qui lui est cher, son grand-père, et de son deuil. Les premiers croquis qui l'accompagnent sont influencés par le style graphique de *Brendan*.

Près de trois ans s'écoulent dans ce travail préalable au cours desquels cinquante dossiers de présentation sont soumis, afin de monter une production. En 2008, Claire Paoletti obtient une aide à la réécriture. Cette aide du CNC offre l'opportunité d'engager une référente en écriture, Patricia Valeix, également intervenante à La Poudrière. Le référent, comme l'explique Rémi Chayé, «permet au scénariste de ne pas être seul, de pouvoir

exposer ses idées et argumenter, d'avoir un interlocuteur permanent». Au bout de quelques mois, Patricia Valeix est si investie dans le projet et y a apporté tant d'idées que Claire Paoletti lui propose de devenir coscénariste du film. La même année, Rémi Chayé et Claire Paoletti rencontrent, après avoir essayé plusieurs refus de producteurs, le directeur de Sacrébleu Productions, Ron Dyens, qui décide de soutenir le projet. Ils travaillent avec lui à la recherche de financements. Dès lors, le processus engagé s'accélère, mais bute aussi sur certains obstacles. «Nous avions un pool d'auteurs, très fusionnel – Claire et Patricia qui faisaient évoluer leur texte, et moi, qui le nourrissais de mes dessins. Mais, lorsque j'ai commencé à travailler, en 2011, à Bordeaux, à l'animatic du film, dans le cadre d'une résidence financée par l'agence Écla (Écrit cinéma livre audiovisuel), j'ai éprouvé des difficultés de compréhension du comportement des personnages et donc des difficultés à les travailler graphiquement.» Divergence de vue qui cause un conflit entre Rémi Chayé et Claire Paoletti et ébranle la petite équipe. Les quarante-cinq minutes de l'animatic déjà réalisées sont abandonnées, et la production demande à Rémi Chayé et Patricia Valeix d'en reprendre l'écriture, ce qu'ils font entre septembre 2011 et janvier 2012. Le temps presse, les financements acquis l'étant pour un certain délai. Claire Paoletti est mise à l'écart du projet et Patricia Valeix ne tarde pas non plus à se retirer. C'est alors qu'entre en lice un nouveau coproducteur, Henri Magallon, de Maybe Movies, qui fait une lecture très critique des scénarios précédents et auditionne plusieurs directeurs d'écriture. En accord avec Rémi Chayé, en 2012, le scénario est réorienté essentiellement vers la quête du navire polaire perdu.

La collaboration entre Claire Paoletti et Rémi Chayé a duré sept ans. Mais le processus de production n'en est qu'à ses débuts. La mise sur pied de *Tout en haut du monde* n'est donc pas le récit d'une expédition maritime qui suivrait un long fleuve tranquille. On dirait même que les obstacles de son schéma de construction sont la projection de ceux qui s'intègreront à son scénario final, et qu'introduira Fabrice de Costil, recruté comme adaptateur du scénario initial et dialoguiste du film. En mai-juin 2012, la réécriture d'un nouveau scénario et une nouvelle animatic sont relancées. Il faut aboutir pour décembre... «Tout est allé très vite tout d'un coup, dit Rémi Chayé. J'ai rencontré deux story-boarders de talent, Liane-Cho Han et Maïlys Vallade, qui ont fait la deuxième animatic. Ça a été acrobatique, mais euphorique aussi. Les story-boarders et le monteur, Benjamin Massoubre, se sont complètement investis. On a poussé l'histoire à plusieurs, au-delà de ce qu'on aurait pu espérer.»

Presque simultanément, la production convainc France 3 et Canal+ de coproduire le film puis obtient le concours du studio danois Nørlum l'année suivante. Leur objectif est de réaliser à 90% le film en France, ce qui est ambitieux financièrement. Un studio est monté, à partir de 2013, à Paris, rue de Charonne, où sont embauchés quinze dessinateurs de lay-out, vingt animateurs et vingt dessinateurs d'animation sur la base d'une parité hommes-femmes. Quarante ordinateurs sont à leur disposition. «Avec l'équipe danoise, on se parlait tous les deux jours en visio-conférence, on mimait toutes les scènes, c'était analysé par les Danois et, grâce aux techniques d'aujourd'hui, avec le logiciel Flash, on appuyait sur un bouton et les plans exécutés étaient en France dans la minute.»

Les recherches graphiques de Rémi Chayé, dans ce long entre-temps, ont aussi évolué: «Il fallait simplifier. J'ai commencé à enlever le trait de contour de mes dessins pour ne garder que les aplats de couleur.» Le navire amiral de la production était prêt à appareiller pour réaliser enfin *Tout en haut du monde* et le présenter, en juin 2015, au Festival d'Annecy, où il allait recevoir le prix du prix. ■

Ecriture

De l'idée au scénario final

L'élaboration du scénario de *Tout en haut du monde*, à l'image de l'endurante quête de Sacha pour retrouver son grand-père Oloukine et son navire, le *Davaï*, a été, durant sept ans, parsemée d'embûches et constituée de plusieurs étapes, pas toujours volontaires.



Recherche de décor.
© Sacrébleu Productions / Maybe Movies

Idée et scénarios de Claire Paoletti

Sa maîtresse d'œuvre en est incontestablement Claire Paoletti, auteure principale, à l'origine de l'idée du film et de ses premiers traitements scénaristiques. Lorsque, en 2005, elle en fait germer l'idée, celle-ci est très succincte – un jeune personnage féminin confronté à une aventure dans le Grand Nord – mais charrie immédiatement plusieurs idées intuitives. L'auteure découvre à l'époque plusieurs récits de survie d'explorateurs polaires et, pétrie par ailleurs de ceux de Jack London, dont l'écriture témoigne des parcours dans des territoires froids et inhospitaliers, commence à rêver d'un scénario qui en serait l'écho. Le personnage féminin qui prend forme d'abord, comme en surimpression sur ces décors mythiques, s'inspire de celui, romanesque, qu'elle vient de lire : une extraordinaire autobiographie d'une jeune peintre réaliste, d'origine ukrainienne, Marie Bashkirtseff (1858-1884). Le personnage de Sacha partage avec elle la présence d'une vocation chevillée au corps. Un second temps de réflexion est consacré à la psychologie du personnage naissant. Que veut et cherche Sacha ? Le personnage du grand-père apparaît à ce moment-là. Il est la synthèse de plusieurs explorateurs de la fin du XIX^e siècle. Et l'aventure de Sacha va être celle d'une transmission d'un certain passé, de ses effets mimétiques. « Dans ce périple, dit Paoletti, je trouvais intéressant de confronter Sacha à des épreuves et de prendre le paysage comme un antagoniste. Il fallait qu'il y ait une lutte contre l'hostilité de la banquise. Je trouvais beau l'entêtement de l'explorateur polaire Shackleton... Sacha part sur les traces de son grand-père et devient son héritière en effectuant ce parcours. »

C'est ainsi que s'impose la présence de la vieille Russie. Peut-être aussi en regardant la peinture de l'époque. L'auteure, pour réfléchir à cet ensemble et lui donner corps, fait alors un travail de repérage scénaristique. Elle va à Saint-Pétersbourg, observe son architecture et visite le célèbre musée de l'Ermitage. À ce travail de documentation se combinent certaines influences cinématographiques : « Kontchalovski ou même Tarkovski ont marqué mon parcours cinéphilique et je cherchais quelque chose de ce genre pour l'atmosphère du film ». Et, sans aller jusqu'au pôle Nord, elle se rend aussi au Groenland : « Je voulais voir les icebergs et mettre mes pas dans ceux de mon personnage. À l'époque, à Ilulissat, c'était encore très gelé, au mois de juillet, et très nuageux. Pendant les dix jours où nous avons caboté au milieu des fjords pour voir les glaciers, j'ai découvert un univers mystérieux, très secret. Tout à coup des icebergs apparaissaient dans la brume. Il n'y avait plus de différence entre la surface de la mer et le ciel. Cela a énormément nourri l'écriture du personnage. »

Le matériau de ces voyages – documentation littéraire, picturale, cinématographique et photographique –, a nourri l'échange artistique avec Rémi Chayé. Plusieurs esquisses pré-

paratoires en témoignent. Pendant que Claire Paoletti imaginait l'état intérieur de Sacha à Saint-Pétersbourg ou son éblouissement à la découverte des étendues polaires, Rémi Chayé se délectait des couleurs et des formes de la singulière architecture de l'ancienne capitale impériale. Claire Paoletti souligne la lenteur de cette construction : « En revenant, j'ai beaucoup écrit sur le cabinet d'Oloukine, qui était un lieu-clé. J'avais en tête vraiment tout le détail de son décor qu'on voit à présent dans le film : ses meubles, ses objets et bien sûr sa boussole. On trouve, dans le cinéma russe ou, autrement, dans le cinéma asiatique, dans la manière de raconter une scène ou de la filmer, l'importance de la charge émotionnelle mise dans un objet. Dans ce cabinet de curiosités typique du XIX^e siècle, il y avait une peau d'ours, qui a disparu du film. C'était très tactile et sensuel. Ça, ça venait de Renoir, de *La Règle du jeu*¹. Cette peau d'ours, trophée de son grand-père, protégeait Sacha... »

Et, quand Patricia Valeix se met à collaborer avec elle, elle note les évolutions de leur travail. Elle insiste en particulier sur l'enquête historique à laquelle elles se sont livrées sur la condition féminine russe au XIX^e siècle. Impossible de narrer l'histoire d'une adolescente de cette époque sans comprendre les rapports patriarcaux régissant toute la société. « Dans le scénario de départ, on mariait de force Sacha. C'était une façon pour nous de dire que l'élan du personnage était plus fort que tout ce qu'imposait le cercle familial et social... »

Patricia Valeix : une accoucheuse

Patricia Valeix, qui a travaillé comme scénariste et parfois réalisatrice de fiction et de documentaire, et qui, depuis quelques années, se frotte à la scénarisation pour le cinéma d'animation², abonde dans ce sens : « Nous avons eu de grandes surprises en découvrant qu'il y avait dans tous les courants pré-révolutionnaires russes des courants d'émancipation féminine assez forts. C'était intéressant. J'ai relu Dostoïevski aussi. L'idée de la transmission s'est imposée progressivement. Travailler sur le personnage du grand-père était compliqué. J'ai poussé Claire sur le thème du réalisme magique... » Avec Patricia Valeix, outre le travail de documentation complémentaire auquel elle se livre, notamment sur les faits visuels propres au cercle polaire, des aurores boréales aux parhélie, la construction scénaristique évolue sur plusieurs niveaux. Son rôle, au départ, est d'être une accoucheuse. Mais, très vite, elle fait des suggestions acceptées par Claire Paoletti. Plusieurs questions, étroitement corrélées, sont au centre : celle du réalisme nécessaire du récit, donc de sa logique de causalité, celle de la place de l'aprétré du réel et de la mort. Patricia Valeix contribue à modifier une certaine linéarité initiale du scénario. Elle réécrit quelques scènes ou certains passages.

Les commentaires des coproducteurs des chaînes de télévision ne sont pas toujours positifs. Ainsi rejettent-ils unanimement de voir le matelot Katch mourir, privant le spectateur d'un dénouement potentiellement heureux. Et plusieurs tiquent aussi sur la découverte d'Oloukine congelé : habituellement, les longs métrages d'animation pour enfants commencent éventuellement par la mort d'un personnage mais ne se concluent jamais avec. Patricia Valeix contribue à une évolution de cette partie du scénario : « Nous avions une chance formidable : on ne sait pas qui a vraiment conquis le pôle Nord. C'est là que nous sommes parvenues à l'hypothèse que c'était Oloukine. C'était intéressant de pousser dans cette direction folle et déraisonnable, qui est, autant que je m'en souviens, similaire à celle de la mort de Scott conquérant le pôle Sud. Il savait qu'il ne pourrait pas revenir. Nous nous sommes appuyées là-dessus. Et, après plusieurs versions, un lecteur-producteur³ a soufflé l'idée qu'il manquait une récompense pour les enfants. Retrouver le grand-père ne suffisait pas. L'idée d'installer le journal écrit pour Sacha aux côtés du corps gelé, dans lequel il y a la preuve de son arrivée au pôle Nord, s'est imposée à ce moment-là. »

Mais, comme elle le remarque aussi, l'édulement progressive de la réalité socio-culturelle de la société russe du XIX^e a



coïncidé avec l'évolution des recherches graphiques de Rémi Chayé, qui ont tendu vers une certaine épure et une forme de modernité: «Quand on regarde les tout premiers dessins, il y avait des visuels absolument incroyables qui inscrivaient vraiment Sacha dans un contexte...». Cependant, Patricia Valeix tempère ce regret, voyant dans la dynamique de ce travail de ressac se construire la dimension plastique forte qu'a aujourd'hui le film.

Si elle regrette de s'être sentie obligée de renoncer, après avoir travaillé avec Rémi Chayé à la mise en place de la deuxième animatic du film, elle explique aussi comment le dernier scénariste, qui lui a succédé, Fabrice de Costil, a apporté sa pierre à l'édifice. La dimension magique ou poétique des premiers scénarios a probablement été minorée par sa proposition d'extraire Sacha plus radicalement de son milieu aristocrate, en la frottant au peuple, pour justifier et crédibiliser le fait qu'elle puisse embarquer à bord d'un brise-glace, mais elle y voit aussi une meilleure mise en lumière de l'enjeu de la transmission.

● Fabrice de Costil, le troisième scénariste

Fabrice de Costil arrive sur le projet en avril-mai 2012, peu après le départ de Patricia Valeix, et doit, avec Rémi Chayé, parer au plus pressé. Si le film n'entre pas en production en décembre, tous les crédits seront perdus. Il y a donc six mois pour réaliser une animatic qui puisse être le point de départ de la production du film. Il adore le projet. Mais, de son point de vue, comme de celui d'Henri Magalon, le scénario pâche parce que Sacha poursuit un double objectif: son grand-père et le navire. En définissant un objectif unique à Sacha, qui désormais sait dès le départ que son grand-père est mort, Fabrice de Costil est amené, pendant qu'il réécrit les scènes simultanément story-boardées, sans connaître encore la fin exacte, à retoucher l'ensemble de la construction dramatique. Toute l'ouverture du film à Saint-Pétersbourg, qu'il juge aujourd'hui un peu trop lente, vise ainsi à justifier le départ de Sacha: elle part à la recherche du *Davaï* pour sauver l'honneur de sa famille. Il introduit une nouvelle séquence et un nouveau personnage: l'auberge et sa tenancière, Olga. Et il complexifie la relation entre les deux frères du *Norge*, les faisant puiser leur énergie dans celle de Sacha. Rémi

1 Dans *La Règle du jeu* (1939), Jean Renoir, son réalisateur, apparaît en tant que comédien. Lors d'un bal masqué, affublé d'une peau d'ours, il suggère la vraie boucherie qui se prépare dans la société.

2 Elle est notamment la coscénariste de *Peripheria* (2015), de David Coquard-Dassault et de *O'Moro* (2009), de Christophe Calissoni.

3 Henri Magalon, qui deviendra en 2013 le coproducteur du film pour Maybe Movies.

Chayé s'enthousiasme de cette approche: «Le *Davaï* devient à la fois la raison de la recherche et le moyen de sauver l'équipage du *Norge*. La tragédie devient la clef de survie de tout le groupe. Dans la première version, il manquait beaucoup d'épreuves...». Fabrice de Costil indique également qu'il a repris tous les dialogues mais souligne qu'il y a très peu de dialogues au final. J'ai horreur des dialogues en fait. Il faut qu'ils servent à quelque chose. Par exemple, quand Larson menace de tout lâcher et que Lund le retient, c'est bien de ne pas avoir de dialogue supplémentaire. Il y a tant de films surdialogués pour les enfants».

Cette mutation du scénario, qui fait regretter à Claire Paoletti «le lien secret et intime que Sacha avait initialement avec son grand-père, qui émaillait son parcours sur la banquise», et qui voit dans le rajout de la scène de l'auberge un contresens vis-à-vis de l'idée première du film, beaucoup plus lyrique et métaphysique, montre cependant que les longs métrages d'animation contemporains n'échappent pas, dans leur processus de production, aux règles habituelles du cinéma. Le film fini, et particulièrement celui-ci, est donc porteur de plusieurs scénarios. Ce qui en fait aussi sa richesse et son intérêt. ■

● Du mot aux images en mouvement

Bien que *Tout en haut du monde* soit un film proposé principalement aux enfants et aux adolescents, sa construction scénaristique a suivi un processus complexe, à la fois commun au cinéma classique et spécifique au long métrage d'animation. Une terminologie précise désigne chronologiquement ces phases: idée ou argument, synopsis, traitement, continuité dialoguée, story-board, animatic. Cette terminologie et son rapport au film ouvrent plusieurs pistes de travail:

- ① Approfondissement et compréhension de cette terminologie.
- ② Exercice d'écriture synoptique du récit du film, sur une ou deux pages. Cet exercice permettra de mettre en évidence la structure du film, son thème principal et sa construction dramatique.
- ③ Réflexion sur la nature des personnages principaux: Sacha, Oloukine, Larson, Lund.

Découpage narratif

1. GÉNÉRIQUE ET PROLOGUE 00:00:00 — 00:03:06

Les lettres du générique s'affichent sur fond noir, en silence. En off, des cris de mouettes, un cliquetement de mâts, une rumeur. Dans le port d'Arkhangelsk, une foule assiste au départ du *Davaï*. Une enfant, Sacha, regarde, très émue, le capitaine saluer et le navire s'éloigner. La suite du générique montre, en surimpression dans un panoramique latéral, une photo noir et blanc du capitaine, et, en couleurs, une main enfantine qui fait progresser sur une carte du pôle Nord un bateau miniature, une maquette du *Davaï*... Un leitmotiv musical accompagne une silhouette qui s'enfonce dans un paysage de neige tandis que le titre apparaît...

2. SAINT-PÉTERSBOURG, ACADEMIE DES SCIENCES, 1882 00:03:07 — 00:07:04

Une ouverture au blanc découvre en plongée un panorama de la Neva le long d'une artère où s'impose la façade de l'Académie. Sacha Tchernetsov, désormais jeune fille, et son amie Nadya s'introduisent dans la bibliothèque « Oloukine » et en examinent les objets. Sacha évoque son grand-père Oloukine, explorateur du pôle Nord. Surprises par le prince Tomski et le recteur Loujine, les deux fillettes se cachent et écoutent. Le prince, insensible aux exploits d'Oloukine et uniquement préoccupé du coût exorbitant de son expédition, laisse percer son mépris. Sacha est outrée. Dans la calèche qui emmène les deux hommes, le prince confirme son intention de refuser de donner son aval au baptême de la bibliothèque. Il en informera le comte Tchernetsov le soir même, au bal de Sacha.

3. LE PREMIER BAL DE SACHA 00:07:05 — 00:14:47

Avant le bal, que son père lui a demandé d'ouvrir avec le prince, Sacha découvre dans le bureau de son grand-père une paire de boucles d'oreilles offertes jadis et un plan inconnu de l'itinéraire du *Davaï*. Sacha révèle au prince l'existence du plan et le supplie de favoriser une nouvelle recherche du navire. Mais le prince saisit ce prétexte pour quitter ostensiblement la soirée, gâchée.

4. LA FUGUE DE SACHA 00:14:48 — 00:20:05

Le lendemain, la disgrâce du comte est confirmée. Sacha tente de rattraper la situation. Son père s'emporte. Sacha, la nuit venue, rumine dans sa chambre. Prise d'une brutale impulsion, elle s'enfuit à cheval puis traverse en train les steppes russes. Ses parents, désespérés, demandent à la police tsariste de la retrouver.

5. DIRECTION ARKHANGELSK 00:20:06 — 00:27:05

Sacha a pris la direction d'Arkhangelsk. Arrivée au port, elle y fait la connaissance d'un mousse, Katch, et de Larson, second d'un brise-glace, le *Norge*. En échange de ses boucles d'oreilles, Larson accepte de l'embarquer pour l'archipel François-Joseph. Elle doit l'attendre à l'auberge de L'Ours blanc. Mais le capitaine du *Norge*, Lund, frère de Larson, avance le départ sans crier gare. Larson n'avertit pas Sacha. Abattue, elle accepte l'offre de l'aubergiste, Olga, de travailler à L'Ours blanc.

6. L'AUBERGE DE L'OURS BLANC 00:27:06 — 00:35:35

Habituée à être servie, Sacha ignore les contraintes du travail et les moeurs rustiques du milieu des marins. Plusieurs jours passent et elle devient une serveuse modèle, à la surprise d'Olga. Un mois plus tard, l'équipage du *Norge* revient. Sacha convainc le capitaine Lund de la probabilité de l'itinéraire du *Davaï*. Le *Norge* appareillera le lendemain. Sacha impose sa présence.

7. JUSQU'AU PÔLE NORD 00:35:36 — 00:49:40

À bord du navire, Sacha découvre les règles de la navigation et sympathise avec un chien de traîneau, Shakle, puis avec Katch. Après une nuit de tempête, qui montre la rivalité entre Lund et Larson, la banquise est enfin en vue. Le *Norge* se fraie un passage dans les premières glaces.

8. LE NAUFRAGE DU NORGE 00:49:41 — 00:55:46

Tandis que le *Norge* poursuit son chemin entre de hauts glaciers, Katch repère l'épave d'une barque. Lund, Sacha et Shakle partent à sa rencontre à bord d'un canot. L'épave appartient au *Davaï*. La brume se lève. Le canot revient vers le *Norge*, mais un pan de banquise se détache et coince le

navire dans les glaces. La tentative de Lund de le libérer en faisant exploser un fragment de banquise agrave la situation : Lund est gravement blessé, sauvé in extremis par Larson et Sacha, et le navire, fracassé, coule.

9. PRISONNIERS DE LA BANQUISE 00:55:47 — 01:05:51

L'équipage, prisonnier de la banquise, organise tant bien que mal un bivouac. Le petit groupe de naufragés est abattu et tendu. Mais Sacha convainc Larson, avec l'appui de Lund, de s'engager à pied vers le lieu supposé du *Davaï*. La réticence de l'équipage matée par Lund, le groupe s'enfonce dans le paysage polaire. Mais le *Davaï* demeure introuvable, et la faim qui tenaille l'équipage libère sa violence, y compris celle de Katch, qui se retourne contre Sacha. Celle-ci s'enfuit en pleine tempête de neige.

10. LE FANTÔME D'OLOUKINE 01:05:52 — 01:11:20

Shakle se lance à ses trousses et la rejoint. Lorsque la tempête se calme, Sacha a l'émotion de découvrir non loin d'elle le corps congelé de son grand-père et son journal de bord. La banquise, mouvante, entraîne la statue glacée d'Oloukine dans les profondeurs. Au matin, Katch retrouve Shakle et Sacha, gelée. Il la ranime par un tendre bouche-à-bouche. Mais un ours polaire les attaque. Sauvés par un homme d'équipage, qui abat l'ours, ils retournent tous triomphalement au bivouac.

11. EN ROUTE VERS LE DAVAÏ 01:11:21 — 01:16:59

Pendant qu'elle récupère, Sacha lit fiévreusement le journal de bord d'Oloukine. Il révèle tous les détails de son périple, jusqu'aux coordonnées exactes du lieu où le *Davaï* a été abandonné. L'équipage se remet en route et bientôt, Sacha le repère. Le brise-glace est gelé mais intact. Dans la cabine de son grand-père, Sacha découvre la preuve qu'Oloukine a bien atteint, le premier, le pôle Nord et y a planté un drapeau. Le *Davaï* appareille vers Saint-Pétersbourg. Sacha est heureuse.

12. GÉNÉRIQUE DE FIN 01:17:00 — 01:21:20

Pendant que défile le générique de fin, apparaissent, en insert, plusieurs images fixes sépia qui disent le retour du brise-glace.

Récit

En filigrane... deux récits entre les images



Malgré son image esthétiquement lisse, sans aspérités apparentes, *Tout en haut du monde*, peut-être parce qu'il est constitué d'apports successifs, présente une épaisseur thématique qui laisse entrevoir deux récits simultanés de nature différente : celui d'un conte initiatique et celui d'une pure aventure. Ces thèmes qui s'entrecroisent sont autant de sujets offerts à la rêverie ou à l'analyse.

À l'origine, les scénarios de Claire Paoletti et de Patricia Valeix sont plutôt construits sur le modèle d'un conte. Ils narrent le parcours d'une adolescente d'une famille aristocratique de la Russie tsariste qui, par amour pour son grand-père disparu, va braver plusieurs interdits – la loi patriarcale et étatique et l'interdiction faite aux femmes d'explorer et de chercher –, les dépasser et les vaincre pour faire triompher une vision émancipatrice qui, par l'acte de transmission que constitue la découverte victorieuse d'Oloukine et du Davaï, place sur un plan d'égalité le masculin et le féminin. Comme dans tout conte, et c'est la notion que Patricia Valeix fait valoir en invoquant le réalisme magique [cf. Écriture], les obstacles qui se dressent sur le chemin de Sacha font naître instantanément un sujet réparateur, tels Shakle, Katch, Oloukine et, dans une moindre mesure, Olga, Lund et Larson.

Dans le scénario de Fabrice de Costil et Rémi Chayé, cette part magique, sans être exclue, est plus estompée au profit du réalisme de l'action. La seule aventure l'emporte. Fabrice de Costil réduit par exemple la part onirique du récit lorsqu'il cherche à justifier à tout crin la possibilité pour Sacha d'échapper à son milieu. Il éprouve alors le besoin de lui faire faire un stage de formation accélérée, chez l'aubergiste Olga, pour justifier sa capacité à affronter ensuite le groupe masculin des marins du *Norge*. Ce faisant, il édulcore une part plus métaphysique et plus lyrique qui alimentait initialement la découverte que Sacha faisait de la mer puis de la plaine arctique. Il n'est donc pas surprenant qu'un déplacement de l'objet de la quête – d'Oloukine au profit du Davaï – se soit produit.

Pour autant, si l'on est attentif aux images, les deux univers coexistent, comme suturés par la stylisation graphique et les décors du film. Ainsi, toute la part documentaire, historique et géographique du conte est-elle prise en charge silencieusement par certains noms ou par les dessins. Le nom de Shakle entretient l'ombre de l'explorateur Shackleton. Celui de Davaï, mot russe courant, est utilisé notamment par Andreï Tarkovski vers la fin d'*Andrei Roublev* (1969), au moment de la fonte de la

cloche, et signifie : « Allez ! » ou « En avant ! ». L'architecture de Saint-Pétersbourg correspond à celle existante de cette Venise du Nord chantée par Pouchkine, au XIX^e siècle. Les différents plans trouvés par Sacha, mis bout à bout, constituent un état cartographique exact du pôle Nord à l'époque du récit. Le soin apporté à la représentation du cabinet de curiosités d'Oloukine ou à l'aménagement interne du *Norge* et à sa fonctionnalité de brise-glace fait écho avec précision à une certaine réalité. Celui apporté aux décors de la banquise et de l'espace polaire, dans ses formes, dans ses lumières et dans son chromatisme, ménage une place à la seule contemplation. Quant à l'émancipation féminine dont Sacha est porteuse, elle s'exprime à plusieurs reprises : d'une manière générale, par l'attitude fière qu'elle affiche, écho de celle des féministes russes du XIX^e siècle ; et particulièrement sur le *Norge* et sur la banquise, où elle s'oppose très consciemment à l'adage populaire caché que véhiculent plus ou moins finement les matelots, adage qui voudrait qu'une présence féminine sur un navire soit signe de malheur. Sacha n'est-elle pas de plus assignée, dès le début sur le *Norge*, à la même place que celle du chien Shakle, comme pour la rappeler à ce que devrait être sa condition, selon plusieurs matelots ?

C'est d'ailleurs ce point d'opposition qui lui fait fuir dans la tempête de neige, sans un mot, le groupe masculin sur le point de s'entretuer. Et encore lui qui permet à l'héroïne, en découvrant Oloukine, et en réhabilitant sa figure patriarcale, de résoudre paradoxalement le conflit de transmission dont traite tout le film. ■

● Les signes des images

L'observation attentive de nombreuses images des séquences du film constitue une mine inépuisable de réflexion documentaire ou de réflexion sur la nature du film :

- ① Dans le film, les moments abondent où Sacha se trouve de fait en opposition avec les personnages masculins [séq. 3, 4, 6, 7 & 9]. De leur examen peut naître une meilleure compréhension du film : celle de la place accordée à Sacha, et partant de l'émancipation féminine et de sa nature dans la Russie du XIX^e siècle.
- ② La cartographie du film [séq. 1, 3 et 6] évoque avec précision une géographie mal connue des adolescents français. Elle met aussi en place indirectement le périple de Sacha : de Saint-Pétersbourg à Arkhangelsk jusqu'au point névralgique du pôle Nord.
- ③ Les descriptifs visuels de Saint-Pétersbourg, du cabinet de curiosités d'Oloukine, du *Norge* ou de l'espace antarctique sont intéressants à mettre en relation avec une recherche de documents d'époque (peintures, dessins, photographies).

Toutes ces observations factuelles gagneraient à être prises en compte dans leur rapport à la nature des deux récits. Certaines images sont purement contemplatives, lyriques ou magiques et s'associent facilement à celles d'un conte [séq. 10], d'autres sont très documentées et peuvent participer des deux types de récit, d'autres encore sont de fiction pure et renvoient plus directement au récit d'aventure [séq. 8].



Mise en scène Dans les yeux de Sacha

Dès le prologue du générique, *Tout en haut du monde* édicte plusieurs principes de sa mise en scène. Le cadrage panoramique du film est un format CinémaScope (2,39:1)¹. Nous l'associons à l'idée d'espace, de perspective et de voyage. En dix plans, et 1 minute 28 secondes, Rémi Chayé impose le souvenir d'enfance de la petite Sacha : la vision éblouie du départ de son grand-père Oloukine du port d'Arkhangelsk à bord du *Davaï*. La sensation est celle d'un glissement majestueux et mélancolique. Celle-ci est cependant le fruit d'une conjugaison complexe, que le statisme trompeur et la simplicité apparente des plans occultent en partie, pour son mécanisme, mais alimentent pour son effet esthétique.

● Sous le signe de l'aventure, mode lamento

Durant ce temps très court de l'ouverture, plusieurs informations nous ont en effet été communiquées :

Le son intervient en off, avant toute image, et suggère de manière stylisée, par le seul écho du cri de mouettes et du cliquètement de gréements, l'idée immédiate d'un espace marin, soit d'un espace infini. Amplifié, dès le premier visuel, par des flonflons suivis des vivats d'une foule et le souffle profond de la trompe d'un navire qui prend le large, il se confond et s'enrichit, à l'horizon couchant dans lequel le navire disparaît, avec les premières notes *largo dolce* d'un mouvement musical nostalgique, un lamento. Ce traitement sonore, qui fait aussi appel à un effet de réverbération, synonyme d'écho antérieur, annonce un thème de voyage lié à une certaine tristesse.

L'image, stylisée elle aussi, est, sur le plan narratif, le doublon exact de ces informations. Après quatre premiers plans relativement statiques (serré, large, moyen, serré), où seuls certains détails bougent dans le cadre (fanions au vent, mouvement d'un orchestre, vapeur noire du navire), suggérant une attente, un cinquième plan lance le mouvement du film. La coque noire du *Davaï*, gros plan, en glissant gauche-droite, agit comme un rideau de scène ou un volet cinématographique des temps anciens, dévoilant le quai d'où s'éloigne le navire et mettant en lumière, une première fois, Sacha. Le plan suivant, contre-champ de son regard, montre en contre-plongée ce qu'elle voit : une fraction imposante du pont du bâtiment sur lequel seule la silhouette en mouvement, massive et claire d'Oloukine, au centre du cadre, s'oppose aux silhouettes totalement immobiles, fluettes et sombres, des marins qui l'entourent. Les deux plans suivants semblent répéter cet aller-retour entre les deux personnages, mais, en installant un véritable raccord dans

l'axe, ils créent cette fois un lien visuel manifeste entre Sacha et Oloukine, amplifié par un effet de mouvement dans le cadre. Un travelling optique arrière, élargissant progressivement et lentement le cadre de chaque plan, simule un éloignement du point de vue de Sacha.

L'esthétique visuelle joue d'un grand dépouillement et d'une simplification graphiques. Le tribord du *Davaï*, les personnages qui composent la foule, le quai, la mer et le ciel, dans le plan 2, par exemple, sont traités de manière équivalente. Ils ne sont que des découpes de formes, sans serti. Leur absence de contours crée, pour l'œil du spectateur, une impression de liberté où la lumière et le spectre chromatique qui en résulte semblent régner en maîtres. Ici, un jour mordoré baigne toute la séquence dans une solarisation légèrement crépusculaire qui rehausse toutes les couleurs. Cette outrance chromatique un peu criarde, non réaliste, plante avec une certaine force le premier décor du film. Il fait appel, dans la succession de chaque description opérée par les plans, à un langage proche de celui des cases de la bande dessinée, mais il introduit aussi, par ce ravissement des couleurs, à celui d'un passé. Ce traitement chromatique et cinétique, spécifique à chaque film, est l'une des singularités du dessin animé.

Le final de cette ouverture se conclut par les deux derniers plans 9 et 10, déterminant tout le point de vue du film. Le plan 9, en plongée, se focalise, gros plan, sur le visage de Sacha, que le travelling optique dézoomé légèrement. Le mouvement stylisé de son visage, dont on ne voit que la masse de cheveux à peine animée, les yeux grands ouverts suivant l'accent circonflexe de ses sourcils inquiets et la bouche entrouverte dans un dépit silencieux, exprime un désarroi nu. Le visage de Sacha, intégré en fondu enchaîné au plan 10 du *Davaï* s'éloignant à l'horizon, en s'y superposant un instant, crée une image composite éphémère qui rassemble le point de vue et le thème du film. *Tout en haut du monde* est un récit d'aventures dont l'héroïne, Sacha, va nous faire partager, à hauteur de son regard, une quête liée à son grand-père et à ce bateau.

Ce prologue, qui vient en insert dans le générique d'ouverture, est prolongé musicalement et visuellement dans la dernière partie du générique, où la titraille se superpose à l'image. Celle-ci, destinée à poser le titre, redouble, sur un plan symbolique, l'information du prologue, accentuant l'idée d'une aventure. Le panoramique latéral, qui découvre et détaille une carte du pôle Nord, par le truchement de la main de Sacha faisant glisser un jouet-navire à sa surface, fait la jonction avec le plan 10.

¹ Fritz Lang, dans *Le Mépris* (1963), de Jean-Luc Godard, fait un commentaire ironique sur ce format : « Ce n'est pas fait pour les hommes, c'est fait pour les serpents, pour les enterrements. » N'est-il pas vrai que *Tout en haut du monde* est conçu comme une procession, dont l'objectif serait non d'accompagner un mort mais d'aller à sa rencontre, en retrouver l'empreinte et l'univers ?

Le *Davaï* est réduit à l'échelle d'un jouet, comme l'est le traîneau miniature que Sacha déplace ensuite à la manière d'une pièce de jeu d'échecs ou comme l'est la maquette laissée par Oloukine sur sa table – modèle de celle du film. Ce jeu d'enfants sera aussi – comme le dit la dernière image du générique où s'enfonce, de dos, dans une tempête de neige, la silhouette illisible d'Oloukine – celui d'une ascension qui entraînera Sacha... «tout en haut du monde». Manière de se hisser au zénith de la mapemonde mais aussi, en adoptant le regard des grands, de se dépasser soi-même. Musicalement, le générique ne se ferme-t-il pas, d'ailleurs, sur quelques notes qui modifient, *largo*, le tempo initial, tendues lyriquement vers le ciel, ouvrant, dans la perspective brouillée du monde, l'espoir d'une éclaircie?



● De Saint-Pétersbourg à Arkhangelsk: montage et rythme

Presque à l'opposé du protocole classique du montage en prise de vues réelles, celui habituellement adopté sur ce type de long métrage d'animation se situe en amont de la réalisation, au moment du story-board et de la mise au point de l'animatrice. Benjamin Massoubre, le monteur, insiste sur cette caractéristique: «À l'exception de quelques plans rallongés et du raccourcissement de certains autres, après réalisation, le résultat final du film correspond à l'animatrice finale.» Son intervention a été concomitante de celle de Rémi Chayé. Toute la dramaturgie rythmique du film repose sur cette collaboration. Elle colle à la ligne dramatique du scénario et à ses points d'orgue : la fugue de Sacha, la décision de Lund de partir à la recherche du *Davaï*, le naufrage du *Norge*, la fuite de Sacha dans la tempête de neige, la découverte d'Oloukine puis celle du brise-glace. Mais elle repose avant tout, dit encore Massoubre, sur le son: «C'est le son qui crée le rythme. Ce sont les basses qui tapent au plexus. C'est le son qui va donner la chair de poule. Ce n'est pas l'image. Le son-maquette que je fais sur l'animatrice m'aide à imaginer le futur film et à déterminer la durée des plans.»

Une partie de la construction visuelle s'est faite à l'instinct, puisque «chaque film appelle une règle différente». Mais plusieurs séquences, à force d'être revues, ont provoqué une certaine conceptualisation de la rythmique du film et de la temporalité des plans et des scènes entre eux ou d'un point de vue intrinsèque. Elles montrent à quel point le montage de *Tout en haut du monde* est partie prenante de la dramaturgie.

Ainsi, les séquences 2 à 4, qui constituent toute la partie se déroulant à Saint-Pétersbourg et qui précèdent la partie du récit d'aventures proprement dit, durent près de 17 minutes. Cette durée, délibérément longue au regard de la durée totale du film, exprime, du point de vue des auteurs, le caractère pesant et le

rythme lent de la société de Saint-Pétersbourg, que la fugue de Sacha, accompagnée soudain de la musique très contemporaine de Jonathan Morali, va alors faire voler en éclats. Cette scène finale de la séquence 4 [00:16:26 – 00:17:40], jusqu'au moment où Sacha quitte le balcon de sa chambre, témoigne de cette attention à la temporalité et de son incidence sur la poétique du film.

Sacha s'est retirée dans sa chambre. Il fait nuit. Elle est dans la pénombre. Étant seule, tout dialogue est exclu. C'est donc une scène muette. Il faut, en conséquence, que le montage des plans qui vont suivre puissent communiquer au spectateur les sentiments successifs d'esseulement, d'abattement, de tristesse puis d'aspiration à une liberté et à une volonté de s'enfuir que Sacha va éprouver. En 1 minute 14 secondes, vingt-et-un plans structurent la scène : dans l'ensemble, aucun plan n'excède quatre secondes. Sans entrer dans le détail du découpage de la séquence, il est intéressant d'en observer les caractéristiques principales. Sa réussite et sa justesse reposent sur la combinaison du sentiment du lieu, de la rumeur nocturne, de la musique, de l'expression corporelle, de la respiration, du souffle et des yeux de Sacha. Au début, Sacha est prostrée au centre de sa chambre, recroquevillée en tailleur sur un sofa, tête enfouie dans ses bras, entourée de ténèbres et d'une rumeur silencieuse et lointaine. Puis, un gros plan frontal qui détaille sa prostration montre son visage qui se relève et ses yeux qui s'ouvrent presque timidement. Un plan plus large, dans le même axe, la montre regardant vers la carte, le plan et la boussole d'Oloukine posés à ses côtés puis s'emparent du plan. Son observation de celui-ci puis de la boussole modifie l'axe de sa saisie. Les plans moyens ou les gros plans installent plus carrément dans le cadre un fragment des fenêtres : la nuit extérieure est plus proche. Un gros plan de l'aiguille de la boussole pointant vers le nord justifie un panoramique bas-haut vers la fenêtre nocturne et l'amorce, très lente, du leitmotiv musical du générique. Un dernier plan montre Sacha de l'extérieur de la fenêtre fermée, prisonnière de l'imposant bâtiment. Puis, en contrechamp, elle ose enfin entrouvrir sa cage. Tout le montage s'attache alors à détailler les micro-événements que la sensation, du haut de son balcon, de la découverte de la perspective grandiose de la Neva lacérée par la neige, provoque sur le visage de Sacha. Fouettée par la bise, elle exprime un certain émerveillement, tandis que le thème musical se déploie plus complètement. Puis son regard contemplatif et ébahie revient à la boussole en gros plan qu'elle tient d'une main mais que le givre a recouverte. Suivent alors plusieurs gros plans et très gros plans, brefs, totalement épurés, presque abstraits, dont le premier insuffle littéralement corps à la pulsion qui pousse Sacha à répondre à l'appel de l'immensité du monde. En gros plan latéral, gauche-cadre, l'épure découpée du profil de son nez et de sa bouche entrouverte, une mèche de cheveux légèrement flottante, fait face, droite-cadre et sur deux tiers du cadre, au bleu nuit du ciel. La bouche de Sacha, en s'ouvrant, exhale son haleine. Son nuage blanchit la nuit. Le dernier plan, qui montre la résolution de l'héroïne, inverse sa posture de départ. En très gros plan, son visage, vu frontalement, expose ses yeux qui s'ouvrent, pupilles baissées vers le sol, le plissement de ses paupières, puis son regard qui, relevé, fixe un point dans le lointain tandis que s'affermi le thème musical. Un plan moyen cadre Sacha, droite comme un «I» sur le balcon, regard droit devant elle, défiant le hors-champ nocturne et froid, tandis qu'un nouveau thème musical de Morali, «Hi Life», souligne le retour. Sacha est prête à quitter son foyer pour affronter l'extérieur.

Un autre exemple de cette soigneuse dilatation temporelle, qui joue cette fois de la tension du dialogue, est présent en fin de la séquence 6, quand Lund tarde à prendre la décision que Sacha attend d'embarquer pour le pôle Nord, ou dans la séquence 9, lorsque la tension interne de l'équipage aboutit à une montée de la violence et à une situation de blocage, qui fait fuir Sacha.

Dans la séquence 6, vingt-et-un plans, de nouveau, rythment l'acmé de la séquence en 1 minute 20 secondes. Elle s'ouvre, en plan moyen et légère plongée sur Lund, seul, assis à une table de l'auberge, visage méditatif supporté par ses robustes mains, par



son interrogation – «Qu'est-ce qui vous fait dire qu'on a cherché au mauvais endroit?» – et se ferme, en gros plan dans le même axe, sur le visage soudain décidé de Lund qui énonce sa conclusion – «L'hiver approche. Nous partirons demain.» Dans l'entre-temps, la séquence, pour installer son suspense, s'est construite sur une progression raisonnée de l'argumentation de Sacha, abattant l'une après l'autre chaque objection possible à son hypothèse, et joue du contrechamp des hommes d'équipage dont le spectre de réactions passe de la moquerie à la surprise, puis du doute à l'intérêt bien compris, équivalent mimodramatique de la pensée de Lund.

Dans la séquence 9, qui va de Sacha, demeurée seule de dos face au désert polaire, symbole de l'échec du premier espoir d'y trouver le *Davaï* [01:04:10], à sa fuite du bivouac suite au rejet de Katch [01:05:25], vingt-sept plans construisent en 1 minute 15 secondes le dégoût et l'injustice ressentis par la jeune fille. L'agressivité montante dans le petit groupe est d'abord montrée, de manière muette, par des plans simples et expressifs, dans sa relation à la situation très difficile – climatiquement et physiquement – dans laquelle il se trouve, qui rend insupportable la faim. Elle est montrée ensuite dans sa double conséquence, avec un dialogue minimaliste : la jalouse entre les hommes provoque une bagarre. Elle monte d'un cran lorsque Katch est pris à partie parce qu'il veut apporter une assiette à Sacha. Cet incident catalyse toute l'agressivité contenue. Sacha devient un bouc-émissaire aux yeux de tous, y compris de Katch. Le summum de la violence est atteint lorsque Katch refuse le réconfort de Sacha et la rend responsable de la situation. Tous les ingrédients psychologiques sont alors posés pour que Sacha soit obligée de fuir le campement, malgré la tempête. Ils servent à justifier la découverte, centrale dans le scénario du film, qu'elle fera peu de temps après : la statue gelée d'Oloukine.

Enfin, cette rythmique du montage a impliqué plusieurs coupes de séquences plus contemplatives figurant antérieurement dans le story-board ou dans l'animatique. C'est notamment le cas de la séquence 8, qui, pour la découverte du canot du *Davaï*, a été fortement remodelée, et que Benjamin Massoubre décrit ainsi : «Lorsque Lund et Sacha revenaient vers le *Norge*, il y avait une scène magnifique : une baleine passait sous le canot. Ils étaient perdus dans la brume. On faisait un peu monter la pression sur le danger qu'ils couraient au milieu des icebergs. La baleine les amenait accidentellement jusqu'au *Norge*, avant l'accident. Mais nous avons coupé cette partie pour ne conserver que la découverte du canot. Ensuite on reste avec Larson, à bord du *Norge*, pour faire monter le suspense et créer une angoisse.»

● Le paradoxe des personnages

Il est toujours délicat d'évoquer, pour un long métrage d'animation, la direction d'acteurs qu'implique toute mise en scène. Cependant, il est également indéniable que celle-ci prend forcément forme quelque part, même s'il s'agit dans certains cas de ne diriger que des archétypes.

Ici, la question est plus complexe. Il y a des personnages vedettes (Sacha, Oloukine, Katch, Lund, Larson), des seconds rôles (les parents de Sacha, Tomski, Loujine, Olga) et des figurants. Le style graphique adopté par Rémi Chayé ne définit pas simplement l'identité visuelle de chacun d'eux mais – en adoptant des critères simplificateurs, qui répondent à un certain diktat technique susceptible paradoxalement de réduire tous les personnages à des archétypes –, il affirme un parti pris qui détermine tout le spectre de leur action. Autrement dit, Rémi Chayé tente de faire de la standardisation technique, de plus en plus présente, un atout esthétique commandant à la fois le mouvement, le jeu, la gestuelle, l'émotion, voire les voix de ses personnages.

Son parti pris est très surjoué : il supprime par exemple systématiquement tous les détails des personnages qui, traités en 2D, donnent l'impression d'être des figurines découpées. Leurs vêtements ne comportent ni boutons, ni épingle, ni lacets. Ce principe s'applique aussi aux visages, qui sont limités au strict minimum, à tel point que même les lèvres sont souvent réduites à un unique trait. Du coup, lorsque des objets sont mis en valeur, telles les boucles d'oreilles de Sacha ou la boussole d'Oloukine, ils sont survalorisés. Chayé propose cette règle à ses animateurs pour gérer le plus rapidement et simplement possible les scènes d'action. Peu importe que la course de plusieurs personnages ou leurs sauts soient approximatifs. Les mouvements rapides, elliptiques, dissimulent sciemment d'éventuelles imperfections d'exécution. Les animateurs sont invités à se concentrer sur ce qui compte, du point de vue du réalisateur : les émotions de ses personnages et, par-dessus tout, le regard de Sacha.

Dans la séquence 9 précédemment citée, juste avant que Sacha contemple de dos la surface polaire désertique – plan qui, par son cadrage large et par l'attitude corporelle de Sacha défaite, accentuée par ses épaules tombantes, inscrit sa petitesse dans un espace insondable –, plusieurs plans mettent en scène les regards de Sacha et de Katch puis de Sacha seule, lors de leur arrivée au sommet. À [01:03:34], les yeux de Sacha, écarquillés, sa bouche affaissée, expriment, en écho à ceux de Katch au deuxième plan, une cruelle déception. Leurs regards conjugués désignent un hors-champ catastrophique, que le plan large suivant confirme : à perte de vue, aucune trace du *Davaï*.

Cette expression émotive, également stylisée, est donc réduite à quelques signes facilement identifiables, et tend à

s'estomper concernant le mouvement et la gestuelle des personnages, plutôt uniformisés. Seul le caractère alerte de Sacha est véritablement mis en opposition avec la plupart des personnages adultes, plus empesés dans leur expression corporelle. Cette distanciation graphique frise parfois la standardisation. Mais la désincarnation apparente des personnages ouvre la possibilité paradoxale, à l'instar de nos poupons d'enfance, de les doter d'une personnalité vivante, également définie et structurée par tous les signes qui les entourent.



● Dramaturgie des décors et des couleurs

C'est probablement dans la dialectique de la relation personnages-décor-objets que s'expriment le plus manifestement la dramaturgie et la poétique du film. C'est le credo que Chayé choisit dès le départ. En supprimant les contours de ses personnages, et donc en retranchant une bordure noire, il les soumet à un pur bain chromatique, un vrai bain de jouvence qui en fait presque seulement des signes de couleur. Ils sont signifiants avant même de s'exprimer, par cette seule nature plongée dans un environnement tout aussi composé: «Nous avons cherché à utiliser la couleur dans une perspective dramatique, en passant tout simplement par un tableau de couleurs numérique. Du story-board, nous extrayions quelques scènes, par séquence, puis nous leur donnions une couleur correspondant à nos envies cinématographiques et à la nature dramatique du moment.» Ainsi dans la séquence 3, [00:07:43 – 00:08:27], la mélancolie de Sacha est à la fois communiquée par la tristesse passive de son visage dans le miroir et par la tonalité chromatique de toute la scène: «On est dans sa chambre, dans le rose bonbon, dans l'enfance. Le bateau qui passe sur la Neva lui rappelle son grand-père et le cadeau des boucles d'oreilles. Mais ce qu'elle voit par la fenêtre est aussi un petit coucher de soleil rose bonbon, dans une ville pastel et dorée. Sacha est protégée par ses parents aimants. Tout va bien dans son petit monde. Et là, tout bascule...» En effet, lorsque, quelques instants plus tard [00:08:47], elle pénètre dans le cabinet de travail d'Olkine, stimulée par son envie de retrouver ses boucles d'oreilles, elle entre dans le passé, dans le lieu du deuil. Elle est dans ce souvenir dououreux. C'est l'ambiance chromatique de la scène: pénombre violacée, comme un crépuscule lointain, fouillis des objets. Ce descriptif visuel, presque d'outre-tombe, très élaboré spatialement, alimenté par de nombreux détails, dont le globe terrestre que Sacha fait tourner machinalement au passage, justifie le passage quasi sépulcral [00:09:36 – 00:09:45] où, parée de ses boucles d'oreilles, elle se salut dans le reflet de la fenêtre et où son double revêt des couleurs fantomatiques.

Les décors de *Tout en haut du monde*, et leur traitement chromatique saturé, sont de puissants vecteurs métaphoriques. Ils sont la scansion même du récit, ses accents dramatiques et sa plus grande originalité. À l'unisson de l'esthétique de l'ensemble du film, synthèses d'espaces et de volumes inspirés par des séries d'affiches publicitaires américaines de voyages ferroviaires des années 1950, ils ont été mis en couleurs et en lumière par Patrice Suau, le directeur couleurs du film. Chaque décor est inspiré, et informé minutieusement. Celui d'ouverture installe parfaitement l'architecture ancienne et la couleur de Saint-Pétersbourg, sa géographie générale et sa lumière. Celui de la fugue nocturne de Sacha le complète, en fixant la désolation grise, presque monochrome, due à la couleur des façades de la ville mais aussi à l'estompage fantastique des formes géométriques que provoque la chute de neige. Ce sont dix décors, placés sous le signe du spleen, qui accompagnent magnifiquement la fuite de Sacha dans les rues désertes de Saint-Pétersbourg. La beauté poétique du film est nichée là. ■

● Mise en scène

Le prologue du générique et plusieurs des scènes citées peuvent se prêter à un minutieux travail d'observation, de décryptage et d'analyse. Pour faciliter la compréhension, il est plus simple de séparer chaque domaine, comme on le fait au moment de la conception du film: son, graphisme, personnages, décors, couleurs, montage, etc. On pourrait aussi choisir de mener une investigation plus poussée sur l'une seulement des catégories. La mise en scène est toujours l'enjeu d'un choix dramaturgique (déclinable narrativement, stylistiquement, spatialement, chromatiquement et sur un plan sonore), de choix de durées et de mouvements, de choix techniques qui en découlent. Les deux thèmes susceptibles d'éclairer et de prolonger l'expérience du film sont probablement ceux des décors et des couleurs.

- ① Identifier les décors principaux (unités de lieux) et leurs caractéristiques peut susciter de nombreuses réflexions. Les seuls décors de Saint-Pétersbourg posent à la fois la question de son histoire, de sa construction, de sa culture architecturale ainsi que celle de leur utilisation dynamique dans l'aventure de Sacha. Le premier décor d'ouverture, informatif, permet d'identifier l'emplacement géographique de Saint-Pétersbourg, le long de la Neva, le caractère moderne de ses bâtiments et du tracé de ses avenues, la couleur particulière de ses toits et de ses façades ainsi que la nature de ses moyens de transport en 1882. Le second fait pénétrer, avec Sacha, dans l'architecture intérieure de l'époque, celle de l'Académie des sciences en l'occurrence. D'autres ensuite, univers des personnages, font allusion à la statuaire de la ville, au mobilier urbain, très parcimonieux, aux portiques des immeubles, aux canaux de la ville ou à la perspective de la Neva.
- ② Identifier la couleur des séquences 3 (Bal de Sacha), 4 (Fugue de Sacha) ou 7 (Jusqu'au pôle Nord) ou de scènes spécifiques, en se référant au timecode du découpage séquentiel, permet d'aborder et de comprendre, de manière sensible et ludique, les enjeux et les choix de la mise en scène. La couleur de la séquence 3, à dominante rouge, est celle de la chaleur de la ville et du foyer, et s'oppose, par exemple, à celle de la séquence 7, à dominante blanche, signe du froid et d'un espace inhabité.



1



4



2



5



3



6



7

Séquence

Le fantôme d'Oloukine

[01:06:10 - 01:09:11]

La séquence commence après que Sacha, blessée par le retournement de Katch, s'est enfuie du campement en pleine tempête de neige. Cette séquence est le moment cathartique du film, son climax, qui voit enfin la ténacité et la quête de Sacha récompensées par la découverte de son grand-père, statufié par la glace. Vivant et mort se rencontrent. D'une durée de 3 minutes, elle scande en vingt-quatre plans (dont nous avons tiré [15 photographes], signalés entre crochets) le thème principal du film. Celui d'une transmission.

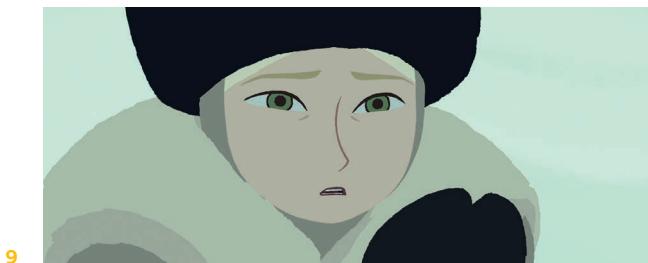
● Perdre le nord [01:06:10 - 01:06:35]

À l'ouverture, face caméra, Sacha résiste avec difficulté à un très violent blizzard. Les six premiers plans forment un seul énoncé, de couleur dominante grise: la jeune fille, totalement désorientée par le cours antérieur des événements, a littéralement perdu le nord [1]. Elle s'enfonce et se débat dans l'espace d'un décor illisible où tout point de repère a disparu. La tempête et le chaos qu'elle essuie sont autant climatiques qu'intérieurs. Ce qu'elle entrevoit à la faveur de deux plans de coupe est à la dimension de son tourment [2] – incompréhensible. Les six plans sont construits, sur un principe de champ-contrechamp, selon l'axe imaginaire de sa progression. Cette alternance, en inversant les tourbillons de neige, brouille l'orientation spatiale du spectateur et celle de Sacha. Cependant, les trois plans dominants sont les plans larges qui indiquent le sens de sa marche et structurent la mini-séquence. Chacun d'eux cadre le mouvement tourbillonnant des flocons de neige dans un axe de fuite focalisé en fond de champ. La perspective hypnotique qui en résulte est incon-

sciemment associée à un sas. Symboliquement, Sacha vient d'emprunter un passage, où surgit en fond de champ une forme qui s'affirme peu à peu. C'est Shakle, parti à sa recherche [3].

● Shakle, le passeur [01:06:36 - 01:07:07]

Cette nouvelle mini-séquence, dominée par un gris plus sombre et une accentuation du souffle du blizzard, prolonge en quatre plans le mouvement précédent, amplifiant sa nature somnambulique. La présence de Shakle, très soulignée dans le plan suivant, offre à Sacha un court répit et une présence réconfortante. Elle serre l'animal dans ses bras [4]. À la reprise de leur marche, filmée latéralement et en plan large, Sacha et Shakle, gauche-cadre, progressent à peine face à la violence des éléments, qui semblent presque les rayer du décor [5]. Le plan suivant, construit sur le modèle du photogramme [3], confondant avec la matière neigeuse en fond de champ la silhouette vacillante de Shakle, qui marche en éclaireur, accroît la dimension fantastique et hallucinatoire. L'ombre de Shakle de dos évoque fugacement la forme canidé d'Anubis, dans le culte isiaque, dont le rôle était de servir d'intermédiaire aux vivants pour l'autel [6]. Or, le plan suivant, principalement constitué d'une ultime bourrasque empêchant l'avancée latérale de Sacha et noyant tout signe ailleurs, se conclut par une nouvelle métamorphose des éléments, qui virent au blanc et semblent se stabiliser enfin. Shakle est le passeur d'une révélation à venir.



● La mort en face [01:07:08 - 01:08:45]

Les douze plans qui suivent condensent cette épiphanie : la tempête a cessé et le blanc devient symboliquement la couleur de la séquence [7]. La stature de Shakle encourage l'interprétation mythologique ; son clignement d'yeux dit : « Mission accomplie » [8]. Puis le regard écarquillé de Sacha est saisi par la nature magique d'un objet hors-champ [9]. La composition du plan large qui suit en est le cœur. La forme glacée d'un cairn (« herme » en grec ancien), que découvre Sacha à l'extrême du cadre, fait surgir d'abord plusieurs réminiscences [10] : l'Hermès de nuit qui, dans *L'Odyssée*, conduit au royaume des ombres ; la femme de Loth pétrifiée en statue de sel, dans la Bible ; par extension, Jack Frost (Bonhomme hiver), l'elfe anglo-saxon, qui a le pouvoir de sculpter le givre ; Ded Moroz (Grand-père Gel), avatar russe du Père Noël ; Blanche-Neige ou encore la Belle au bois dormant. L'affermissement du leitmotiv musical redouble, jusqu'à la fin de la séquence, cette dimension solennelle et nostalgique qu'implique la présence de la disparition. Sacha hésite à reconnaître dans cette icône gémellaire d'Oloukine – endormi ou mort ? – celle de son grand-père enfin retrouvé [11]. Elle permet cependant à Sacha, comme l'autorisent toutes les momies, d'admettre la réalité de sa mort. Cette prise de conscience est favorisée par la découverte d'un cahier dont le titre proclame, et qu'elle se répète en off : « À Sacha Tchernetsov » [12]. L'élan de tendresse douloureuse que Sacha manifeste en serrant le visage

glacé d'Oloukine contre le sien est l'expression simultanée de sa reconnaissance et de son adieu. Le testament que sa main, au premier plan, met en exergue gauche-cadre, est consolation et promesse d'une révélation future [13]. Et le phénomène du nuage sacré, propre aux régions polaires, qu'elle observe dans le plan suivant, confère à celui-ci une dimension allégorique. La catharsis accomplie, l'encombrante statue de glace peut donc glisser hors-champ, même si cette dérobade se fait à la surprise momentanée de Sacha.

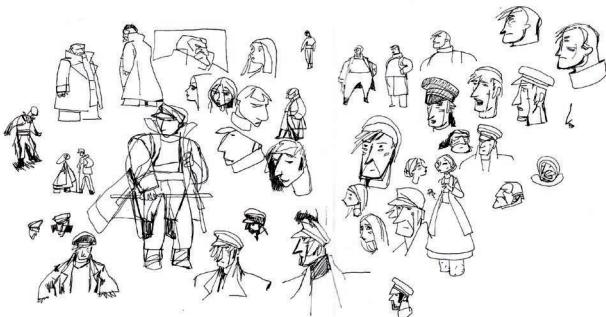
● L'omniprésence mythologique [01:08:46 - 01:09:11]

Vient alors, saisi par la puissance panoramique et funéraire du cadre scope, le temps de la séparation nécessaire des vivants et des morts. Sacha et Shakle observent, de profil, la dérive d'un bloc de banquise, qui entraîne Oloukine sur l'autre rive, vers les profondeurs [14]. Fidèle à l'imagerie mythologique, le plan évoque à la fois la grecque – « la blanche mer de Poséidon » et « l'ombre brumeuse du royaume » d'Hadès (*L'Iliade*) –, la latine – Énée, Didon et le Styx (*L'Énéide*) – et la nordique – le monde des glaces, Niflheim, celui de la déesse des enfers, Hel... Et Sacha et Shakle se souviennent, peut-être, dans le contrechamp final qui les fige, bientôt effacés par les vapeurs de brume, que l'étymologie ancienne d'Hadès (« adein ») renvoie à l'idée d'invisibilité. Ils ont vu l'invisible [15]. ■

Technique

Zéro papier

Tout en haut du monde est un cas de figure illustrant à la perfection la mutation technologique vécue par la production française en ce début de XXI^e siècle. Le protocole technique de sa production et de sa réalisation, mis au point par Rémi Chayé, bénéficie de la connaissance des pratiques antérieures classiques et du rodage des nouvelles pratiques numériques.



1

● En amont de la production

Quand on l'interroge sur la véracité du slogan qui a accompagné le film à sa sortie – «Zéro papier!» –, Rémi Chayé répond : «J'ai quand même fait quelques croquis de départ et rempli quelques carnets de recherches [1]. Mais la production elle-même est vraiment zéro papier puisque l'animation et les décors ont été réalisés directement sur machine. Nous n'avons pas acheté un seul papier. Il n'y avait pas de scan.» Pas d'ambiguïté, l'absence de papier ne signifie pas l'absence de dessinateurs, d'animateurs, de décorateurs ou de gouacheurs ou la perte de ces savoir-faire. Toutes les anciennes catégories de métiers sont présentes dans la nouvelle chaîne de travail, mais ont muté selon les contraintes et les rationalisations opérées par le numérique, et selon sa terminologie. La «machine» dont parle Chayé se décline de deux manières : d'une part, dans le choix des logiciels professionnels, qui sont le codex de la totalité du travail à exécuter sur écran d'ordinateur, d'autre part dans la panoplie d'outils qu'ils requièrent – tablette graphique, stylet et aérographe électroniques, fonctions du logiciel (gestion des traits, de la couleur, etc.).

© Sacrébleu Productions / Maybe Movies

La machine de production était regroupée dans un atelier à Paris, constituée de quarante grands ordinateurs et de spécialistes *ad hoc*. Une autre partie de la production était faite au Danemark, à Copenhague.

Chayé détaille sa conception : «J'ai essayé de trouver un style graphique qui marcherait avec un pipeline¹ efficace. Il fallait qu'il soit cohérent et simple. Je l'ai organisé autour du logiciel Flash. Au départ, nous avons créé un fichier par plan pour le story-board.»

● Chaîne de la réalisation

Le story-board [2] est directement utilisé par Chayé pour filmer un brouillon, l'animatique, qui permet de visionner, dès le départ, le canevas du film et de construire sa rythmique. Parallèlement, toujours avec Flash, Chayé alimente la chaîne de développement et de réalisation du film. Chaque fichier de story-board est traité pour devenir un lay-out : l'équipe lay-out définit le cadrage du décor dans le plan et les mouvements. À son tour, l'équipe animation exécute ces indications en créant d'abord une mise en place de l'animation [3] puis le plan complet du dessin d'animation². À ce stade, un groupe effectue une exportation du travail réalisé, séquence par séquence, vers le logiciel d'effets visuels After Effect pour engager le compositing, soit la réunion de toutes les couches des exécutions techniques antérieures. Cette version est encore en noir et blanc. Les décors, extraits temporairement du lay-out, de Flash vers Photoshop, sont mis en couleurs et en lumière sur celui-ci puis réexportés vers After Effect pour le compositing. Ce dernier inclut les effets spéciaux : une équipe travaille à installer et préciser toutes les représentations cinétiques de mer, de pluie, de gouttes d'eau, de houle, de vent ou de nuage [4a][4b].

Chayé souligne l'avantage de cette manière de faire : «Ce pipeline m'a permis de conserver l'énergie et l'expressivité des croquis initiaux. Il a également permis d'intégrer la partie du film traitée en 3D. Je trouvais inutile de perdre du temps à dessiner et redessiner les moyens de transport qui émaillent l'évolution du récit : les carrosses, le train, les bateaux, les traîneaux. Tous ces éléments, extérieurs et intérieurs, ont été traités en 3D.»

1 La terminologie du numérique définit le pipeline comme un moyen d'acheminer des données les unes à la suite des autres dans un même ensemble pour pouvoir en recueillir une synthèse à la fin du processus. Elle a déteint sur le jargon de métier des animateurs contemporains.

2 Le film, au total, compte environ 88 000 dessins.





● Un collectif de travail

Cette conception, qui implique une solidarité sans faille entre les équipes de création, a également eu, à plusieurs reprises, des incidences sur la définition du film lui-même. Par exemple, initialement, le paysage imaginé de la banquise était plus plat. C'était, de l'avis de tous, insuffisant pour exprimer visuellement les difficultés extrêmes que les héros affrontent. Une idée a surgi : une partie de la surface polaire traversée par l'équipée s'est dotée de dénivellés glacés, les hummocks... Il y a aussi une manière de couvrir collectivement quelques angles morts du film : par exemple, les chiens de traîneaux disparaissent au fur et à mesure. Aucune scène ne fait remarquer qu'ils sont dévorés par nécessité...

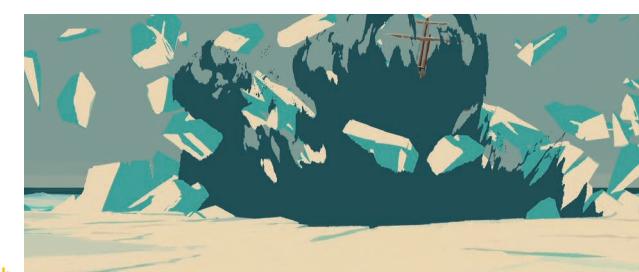
Ce processus ne couvre que la part visuelle de la création. L'autre versant, parallèle, est celui du son. Dès l'animatic, Chayé et Massoubre ont travaillé avec des sons témoins (musique de Morali, pseudo-bruitages, voix provisoires). Puis dans le cours d'élaboration du film ont eu lieu trois moments essentiels de construction du son : les enregistrements de la musique, celui des voix des comédiens et le travail d'enregistrement de sons réels.

Ce dernier travail s'est effectué à Brest, sur un bâtiment de pêche, *La Recouvrance*. Tous les sons enregistrés à son bord ont permis de constituer une bibliothèque de sons rassemblés par la société Innervision à Strasbourg. Benjamin Massoubre souligne le caractère vivant de ce processus : «J'ai fait les derniers montages son sur Strasbourg, puis le mixage à Paris. Jusqu'à la dernière heure, on a fait des changements pour remonter tout le son de la découverte du *Davaï*.» ■

● Coulisses de la fabrication

Il y a une posture implicite, depuis longtemps, qui considère le cinéma d'animation sous l'angle de ses seules techniques de captation image par image et le réduit, de fait, à ce processus de réalisation. Mais, comme tout le cinéma, ses techniques sont, avant tout, au service de propos, et ne le fondent nullement comme genre. Le cinéma, comme l'avait démontré il y a longtemps André Bazin, est hybride et impur par nature. Le cinéma d'animation ne s'en distingue pas de ce point de vue. Et la couleur et le relief, que le même Bazin devinait pour le futur, sont advenus, créant «un nouveau cycle d'érosion esthétique»¹. Tout en haut du monde s'inscrit dans ce segment historique.

Aussi abordera-t-on avec circonspection ces coulisses de la technique. Celle-ci n'est nullement duplicable. Il est donc conseillé de se reporter au supplément du DVD du film



(making-of) qui apporte des explications complémentaires et surtout des démonstrations directes des techniques qui ont été nécessaires pour la réalisation du film.

Tous ces éléments réunis peuvent permettre d'explorer plus spécifiquement certaines notions. Par exemple, l'examen, dans ce cahier, d'images du story-board ou scénarimage permettra de comprendre quelles indications dynamiques elles fournissent. De la même façon, l'examen d'un des décors, avant sa mise en couleurs, peut permettre d'établir un comparatif avec le décor finalisé et comprendre la nature unique du chromatisme.

Enfin, certains logiciels basiques d'animation, téléchargeables sur Internet, peuvent permettre de se livrer à une expérience concrète de création de mouvement animé.

¹ André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Les Éditions du Cerf, 1985, p. 106.

Univers sonore

Le mixage des pistes

Le son est toujours un enjeu central au cinéma. Plus encore peut-être dans le cinéma d'animation où un choix sonore inapproprié peut constituer une véritable faute de sensibilité, voire de goût. Dans le cinéma contemporain, il est de plus en plus sa colonne vertébrale documentaire, celle qui souvent le relie directement au réel et qui est constituée en grande partie en amont de la finalisation du film. Tous les choix faits par le réalisateur sont donc décisifs. La bande-son de *Tout en haut du monde* se divise schématiquement en trois pistes principales : la bande musique, la bande design sonore et la bande parole.

● Le choix musical

Rémi Chayé ne voulait pas de musique redondante, qui aurait souligné les émotions, mais souhaitait au contraire la raréfier pour la mettre en valeur à certains moments. Ce ne devait pas être une «musique tapisserie». Elle devait exister avec une certaine autonomie. Elle devait être faite pour être écoutée et pour insuffler un rythme singulier à la narration. Il n'était donc surtout pas question de «faire russe» ou de composer une «musique d'aventures». Rémi Chayé avait envie de travailler avec Jonathan Morali, le compositeur du groupe pop français Syd Matters, qui chante en anglais. «Dès qu'on a su, avec Benjamin Massoubre, qu'on allait travailler avec lui, nous avons utilisé plusieurs de ses chansons dans l'animatique. Toute la séquence de la fugue de Sacha a été conçue sur l'une d'entre elles. Et nous avons décidé, avec son accord, de la garder telle quelle.»

Ce choix pop folk est donc tout à fait revendiqué. Il introduit une certaine distanciation avec le sujet du film et ménage des respirations, en accord avec la poétique des décors en particulier.

● Le design sonore

Ce choix musical et l'utilisation que comptait en faire Rémi Chayé ont eu une incidence, dès le départ, sur la place du design sonore. Ce terme renvoie à tout ce qui fera la texture et l'ambiance de chaque séquence du film : la couleur générale des scènes, la rumeur de la ville, les bruitages mécaniques ou naturels. Lorsque la musique accompagne l'essentiel du film, ce travail de design du son revient à colmater quelques brèches, à suturer certains manques. Mais la raréfaction de la musique a automatiquement amplifié cette part de la conception sonore sur près de cinquante-cinq minutes du film total.

Régis Diebold a dirigé cette partie de la conception sonore, utilisant la banque de sons constituée à partir des enregistrements des bruits de navire sur *La Recouvrance*, par exemple, ou fabriquant artificiellement certains d'entre eux. «Ça a été extraordinaire pour élaborer l'ambiance sonore du Pôle. Régis s'est amusé à créer celle-ci avec un générateur artificiel de sons polaires. Et il a créé cette bizarrerie, très convaincante, de ces sons qui distordent les hululements, par exemple.»

● Les voix humaines

Rémi Chayé rêvait, pour cette partie, de disposer de temps et d'argent. Il aurait mis tous les comédiens sélectionnés autour d'une table, aurait fait des lectures du scénario, puis aurait procédé à des essais et des répétitions. Mais rien de tout ça ! Il a fallu opérer dans une vraie contrainte de temps et un véritable inconfort ainsi qu'une certaine urgence, que le réalisateur compare à ce qui a cours habituellement dans la réalisation sonore de séries animées. Il n'y a donc eu aucune répétition, les comédiens se sont lancés immédiatement, guidés par la bande-rythmo, et «tout était dans la boîte au bout de trois jours».

La directrice artistique des voix, Viviane Ludwig, a permis de tirer vers le haut ce travail et d'éviter bien des pièges. Ce travail,

mené avec Rémi Chayé, était évidemment corrélatif de tout celui de mise en scène. C'est Viviane Ludwig qui a pu exceptionnellement attirer Féodor Atkine¹ (Oloukine). Chayé n'imaginait pas la présence d'une telle vedette possible. «Mais il a débarqué ! En entrant dans le studio, sa voix si grave, si pénétrante, faisait vibrer les murs. C'était incroyable !»

Lors du casting de voix pour Sacha – rôle déterminant puisqu'il surplombait tous les autres –, Rémi Chayé a été très impressionné par la comédienne Christa Théret : «J'ai halluciné sur ce petit grain qui casse sa voix, qui donne l'émotion dès qu'elle parle. Elle a une corde vocale merveilleuse.» Pour les seconds rôles, le réalisateur indique que les comédiens choisis sont des habitués du doublage pour les chaînes télévisées. Ce qui a des avantages et des inconvénients potentiels.

Viviane Ludwig, on le voit très bien dans le *making-of* du DVD, agit vis-à-vis de toutes ces voix du film comme une véritable chef d'orchestre. Rémi Chayé et elle étaient à la recherche d'une vraie sensibilité. «Pour le coup, pour certains d'entre eux, nous avons combattu des habitudes d'acteurs de doublage qui, pour combler les trous de leur bande-rythmo, avaient tendance à introduire les archétypes mécaniques habituels et nous faisaient des "Ah/Je/Ne/Suis/Pas/Sûr/Eu/Que...".» S'il a conscience de ces faiblesses, encore perceptibles pour certains personnages secondaires (la mère et le père de Sacha, par exemple), le réalisateur a le sentiment d'avoir cependant obtenu un effet d'ensemble très convenable. ■

1 Acteur français à la longue carrière, Féodor Atkine a notamment tourné pour Woody Allen, Raoul Ruiz, Pedro Almodóvar ou encore Éric Rohmer. Également doubleur, il a prêté sa voix à des personnages de nombreux films d'animation (*Aladdin*, *Coraline*, *Ernest et Célestine*, etc.).

● Repérage sonore

Tout en haut du monde se prête à l'écoute. Avec une certaine patience, il est possible d'identifier les différentes parties qui structurent les vingt-cinq minutes de composition musicale. De même est-il possible de procéder à une observation des couleurs des voix des comédiens et du design sonore, selon les parties principales du découpage narratif.

En s'aidant du complément du *making-of* du DVD, ce repérage peut aussi amener à découvrir l'univers musical de Jonathan Morali. Celui-ci permettra de comprendre à quel point cette construction sonore est interdépendante de la dramaturgie générale et de la dramaturgie chromatique. On pourrait ainsi isoler certaines compositions du film en allant voir sur le site du compositeur (voir sitographie). Il existe notamment trois morceaux composés pour le film : «Oloukine glacé», «Rêverie» et le générique du film. Le caractère glissant et planant d'«Oloukine glacé» se prête parfaitement à cette comparaison dramaturgique. On pourra aussi repérer où se situe le morceau «Rêverie» dans le film.

Enfin, plus difficile, en repérant les noms des thèmes composés par Jonathan Morali, nous pouvons les retrouver sur son site et constater qu'elles ont fait l'objet d'arrangements spéciaux pour le film. On pourrait aussi tenter de traduire les paroles chantées en anglais.



Ouverture critique Transmission ou abolition du passé?

Après que les scénaristes de *Tout en haut du monde* eurent longtemps délibéré sur la nature du film à venir [cf. Écriture], l'hésitation fut, semble-t-il, tranchée en faveur d'un film de genre, un film d'aventures. Ce que le monteur, Benjamin Massoubre, résume hardiment : « Ma crainte, au départ, était de faire un petit film européen, contemplatif et esthétisant, insuffisamment narratif pour tenir en haleine tous les spectateurs. » Et le film emporta un indéniable succès, notamment auprès du public jeune, dont on peut néanmoins se demander s'il repose sur cette seule recette, puisque les prémisses du projet – très descriptives du cadre historique – ne furent cependant jamais remises en cause frontalement.

● Transmission impossible

À l'origine, en effet, les deux principaux auteurs, Claire Paoletti et Rémi Chayé, entretiennent chacun une très forte relation individuelle à l'histoire – notamment à celle de la Russie pré et postrévolutionnaire et à celle de la littérature, par exemple de Jules Verne ou de Jack London, que l'on pourrait qualifier de positiviste. Cette relation a eu pour conséquence de nourrir les scénarios successifs de toutes sortes de réminiscences des traditions du XIX^e siècle russe, et de jouer des nombreux détails constitutifs de ce passé dans un effet de collection : architecture, modes de locomotion, objets, représentations diverses. D'autre part, il est singulier de constater que la période historique et les lieux principaux du film, ainsi que leurs enjeux – le pôle Nord et la Russie tsariste, la conquête d'un espace alors inconnu – recoupent un enjeu et un conflit contemporains potentiellement centraux à terme. Ceux de la revendication impérialiste par la Russie actuelle d'un droit d'exploitation des ressources des sous-sols du Pôle et de son contrôle, à l'heure où celui-ci symbolise un basculement climatique terrestre. *Tout en haut du monde*, dans la perception subliminale du spectateur actuel, oscille entre ce passé et un futur proche, créant son actualité. De nature fantasмагorique, ce rapport au réel, historique ou scientifique, opère,

durant toute la projection, cet aller-retour temporel.

Cette perception ambivalente, dont il n'est pas certain qu'elle soit le fait d'une volonté assumée des auteurs et de l'équipe du film, est fixée par l'esthétique indubitablement contemporaine de l'image, donc antinomique de la source stylistique historique. Au service du récit, l'addition de cette souche historique et de cette émission esthétique moderne prétend cependant installer au centre de la thématique du film celle de la transmission. Mais de quelle transmission est-il question ? Que s'agit-il de sauvegarder ? Le souvenir glorieux des explorateurs intrépides ? Le passé dont Oloukine est censé être porteur ? Au-delà de l'anecdote immédiate qui renverrait à son journal de bord, soit à son testament, et par extension au Davaï qui ne lui appartient pas mais qui incarne son esprit d'aventure, le film laisse, paradoxalement, cette question sans réponse véritable. Oloukine ne transmet rien d'autre que l'idée de la transmission elle-même.

Cet énoncé narratif implicite, aussi stylisé que l'image et de même nature que son esthétique numérique, situe indiscutablement le lieu d'émission du récit filmique dans notre seul présent. Ce qui est probablement l'une des raisons du succès du film. Et son rapport au passé, qui ne laisse pas insensible les jeunes spectateurs, est, dans cette hypothèse, un simple rapport de recyclage, où le tissu historique fait simplement collection, ce qui questionne alors le thème même dont le film voudrait être porteur.

● Un passé inaccessible

Il devient du coup utile, pour prendre une distance avec la rhétorique de l'argumentaire scénaristique, de ne pas s'y enfermer et de tenter de comprendre la place qu'occupe ce film dans la création contemporaine en faisant appel à d'autres outils. À ceux, par exemple, de la philosophie. La question de la transmissibilité culturelle, de son rapport à la tradition et de sa représentation par l'œuvre d'art est au centre de plusieurs pensées contemporaines consacrées à la nature et au rôle de l'esthétique.

Le philosophe italien Giorgio Agamben, par exemple, considère que nos sociétés ont objectivement rompu avec la tradition, au moins depuis la fin du XIX^e siècle, et que cela « inaugure de fait une époque où, entre vieux et neuf, il n'y a plus aucun lien possible»¹. La transmission d'une antériorité authentique est devenue impossible. De ce point de vue, la posture de la statue de glace d'Oloukine peut être associée, toutes proportions gardées, à celle de l'ange de *Melencolia I* (1514) d'Albrecht Dürer, qu'Agamben qualifie d'ange de l'art. « La mélancolie de l'ange est la conscience [de] la nostalgie d'une réalité qu'il ne peut posséder autrement qu'en la rendant irréelle»², c'est-à-dire en la transformant en esthétique. C'est bien le rôle inconsciemment dévolu à Oloukine, dont la sculpture fantomatique n'a pour fonction que de mener vers cette irréalité. C'est, d'une certaine façon, la manière dont le film procède à l'égard du réel historique qui sous-tend le récit. L'esthétique moderne du film tente d'en compenser virtuellement la perte, en lui substituant un artefact numérique : ce qu'elle retransmet est l'intransmissibilité de la transmission. Soit notre impuissance face à cette rupture entre vieux et neuf. « Ainsi l'esthétique [...] est plutôt le destin même de l'art à l'époque où, une fois la tradition brisée, l'homme ne parvient plus à trouver entre passé et futur l'espace du présent et se perd dans le temps linéaire de l'histoire.»³

N'est-ce pas exactement la difficulté à laquelle se confronte le film, dont l'espace du présent, qui est pourtant le seuil identifiable de son émission, est intentionnellement aboli au profit de celui de ce temps pseudo-antérieur ? Dans cet écart difficile à tenir, le duo Sacha-Oloukine, paradoxalement, s'affranchit du dilemme, zigzaguant entre passé et futur mais mimant, par décalque, un drame du temps présent. ■

1 Giorgio Agamben, «L'ange mélancolique», *L'Homme sans contenu*, Circé, Strasbourg, 1996, p. 175.

2 Ibid., p. 178.

3 Ibid., p. 180-181.

Résonances

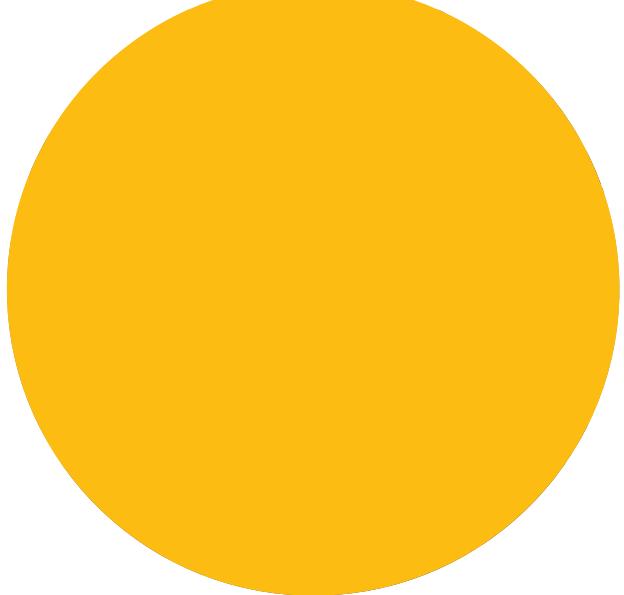
Un film sous influences

Dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1936), le philosophe Walter Benjamin établit que l'inflation citationnelle, qui caractérise nombre d'œuvres contemporaines, provoque un effet de collection qui dissocie ces citations de leurs origines [cf. [Ouverture critique](#)]. C'est ce qui se produit dans *Tout en haut du monde*, qui fourmille de citations de différente nature, dont on ne repère pas du premier coup la provenance.

● Un cabinet de curiosités mythologique et littéraires

À l'image du cabinet de curiosités d'Oloukine, le film laisse percevoir les rayonnages des disciplines qui alimentent, peu ou prou, son récit.

La section «Mythologie» est très fournie. Elle regroupe en filigrane les mythologies égyptienne, grecque, latine et d'Europe du Nord, ainsi qu'une allusion au Livre de la Genèse, sur le thème de la descente aux enfers. Sous la plume d'Homère (*L'Odysée*, XXIV), le rusé Hermès de nuit, ou Hermès psychopompe, comme le chien Shakle le fait avec Sacha, conduit le voyageur au royaume des ombres. Il est le jumeau de l'Anubis égyptien et du Mercure romain. Comme un cairn, auquel la statue de glace d'Oloukine ressemble, l'aspect phallique d'Hermès dit que la mort est déjà fécondité et source de vie – ce qui est l'une des leçons du film. Dans *Les Euménides*, dernière partie de la trilogie de *L'Orestie* (-458), Eschyle évoque la figure d'Hadès dont «l'âme voit tout». Dans *L'Énéide*, chant VI, le poète latin Virgile narre la descente aux enfers d'Énée pour consulter son père, Anchise. Cette mythologie de la statue de glace, de la pétrification et des enfers alimente plusieurs sources ultérieures, parmi lesquelles *La Belle au bois dormant* (1697), de Charles Perrault – que Bruno Bettelheim interprète dans *Psychanalyse des contes de fées* comme une initiation des fillettes aux changements qui les attendent... –, un manga japonais, dont une figure de glace est montrée au festival de Sapporo, ou encore l'extraordinaire travail photographique de Nick Brandt. Celui-ci montre, sur le lac Natron, en Tanzanie, des oiseaux minéralisés par la salinité du lac.



Sir Ernest Shackleton et ses coéquipiers sur le Nimrod en 1904. © D.P.

La section «Littérature» compte plusieurs départements, dont l'influence est sensible dans l'argument scénaristique du film. Dans celui de littérature pure voisinent des ouvrages, à dominante réaliste sociale, principalement de Jack London, Jules Verne et Fiodor Dostoïevski. Chez London font écho ses récits inspirés de ses voyages en Alaska et dans le Yukon, son célèbre roman *L'Appel de la forêt* (1903) ou des nouvelles moins connues comme *Le Silence blanc* (1900) ou *Construire un feu* (1907), que le cinéaste français Claude Autant-Lara adaptera en 1928 (mais le film est perdu). Jules Verne nourrit l'idée de l'exploration scientifique et de l'exploit humain, notamment dans le cercle polaire, avec une nouvelle, *Un hivernage dans les glaces* (1855), qui préfigure l'un de ses premiers grands romans: *Les Aventures du capitaine Hatteras* (1866). La Russie tsariste et... la Norvège sont la toile de fond de *Michel Strogoff* (1876) et de *L'Épave du Cynthia* (1885). Quant à Dostoïevski, son immense fresque de la Russie impériale, d'essence en partie balzacienne, renvoie à la fois à ses premiers récits descriptifs (*Les Pauvres Gens*, 1846) ou à ses réflexions métaphysiques (*Crime et Châtiment*, 1866), où la question de la transmission est centrale, et dont le cadre principal est Saint-Pétersbourg.

La section «Documentation» revêt une dimension exceptionnelle dans la genèse du film. On y trouve principalement le récit d'Ernest Shackleton de son voyage au cœur de l'Antarctique, *L'Odyssee de l'Endurance* (parution française en 1988), accompagné de fantastiques clichés photographiques de Frank Hurley (1885-1962), récit qui a directement inspiré Chayé. Il est en corrélation avec de nombreux autres récits d'explorations polaires faits, par exemple, par le Britannique Robert Falcon Scott (1868-1912) ou le Norvégien Roald Amundsen (1872-1928). Tous trois, figures centrales de l'âge d'or de cette exploration, ont donné leurs noms soit à des toponymes de l'Antarctique, soit à des bases scientifiques actuelles. Notons que la conquête terrestre du pôle Nord ne sera réalisée qu'en 1968, par l'expédition Plaisted.



L'Endurance pris dans les glaces, en 1915 © D.R.

Recherche hommes pour voyage périlleux. Bas salaire. Froid glacial. Longs mois de totale obscurité. Danger permanent. Retour non garanti. Honneur et reconnaissance en cas de succès.

- Annonce de l'explorateur Ernest Shackleton, publiée le 1er janvier 1914 dans le *Times*.

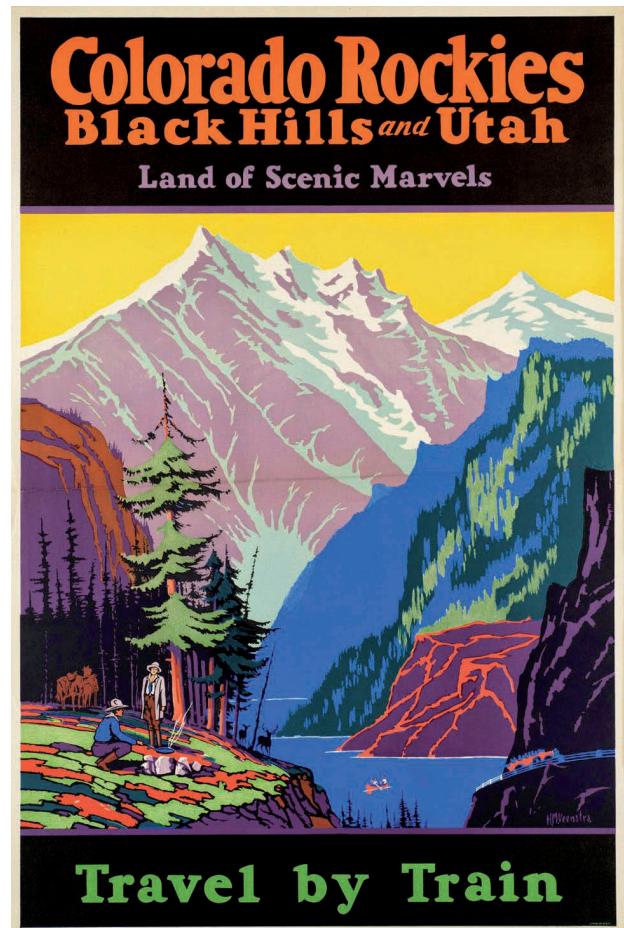


● Un cabinet de curiosités d'arts visuels

Un ensemble visuel tout aussi proliférant redouble ces sources et citations écrites, qui touche autant à une esthétique du réalisme social, au fantastique onirique, à l'illustration scientifique ou à l'anthropologie.

Côté peinture et dessin dominent une première source d'inspiration réaliste pré-impressionniste (école française de Barbizon), plusieurs peintres russes du XIX^e (Ivan Aïvazovski, pour ses remarquables marines; Constantin Korovine, pour ses paysages postimpressionnistes; Ilia Répine, pour son réalisme; Valentin Serov, pour ses portraits modernes, notamment du tsar), ainsi que la caricature politique (Gustave Doré, Honoré Daumier). En regard de ces différentes sources, consultables sur Internet, qui participent d'un certain classicisme – et dont on peut constater les résonances dans le travail de certains décors ou les représentations caricaturales des personnages aristocratiques notamment –, le style graphique et chromatique retenu par le film est lié à une épure moderne que Patrice Suau, le directeur couleurs, a suggérée: une série d'affiches publicitaires américaines des années 1950, vantant des destinations mythiques tels le Grand Canyon ou le Colorado.

Côté cinéma, trois strates se superposent. Celle du documentaire, avec les œuvres fondatrices de Frank Hurley (*South*, 1919 – sur l'expédition de Shackleton) et de Robert Flaherty, *Nanouk l'Esquimaux* (1922) et *L'Homme d'Aran* (1934), qui renvoient aux dimensions polaires et marines; celle des récits de survie et d'aventures de John Ford (*La Prisonnière du désert*, 1956; *La Conquête de l'Ouest*, 1962), de Luchino Visconti (*Le Guépard*, 1963 – dont le bal a été une source d'inspiration), de Sydney Pollack (*Jeremiah Johnson*, 1972) ou d'Akira Kurosawa (*Dersou Ouzala*, 1975, d'après le livre de Vladimir Arseniev, 1921), à propos duquel Rémi Chayé note que Lund ressemble étrangement à Arseniev, qu'Ouzala appelle respectueusement «Captaine»; et celle du film animé, de *L'Arche de Noé* (1967) ou de *L'Île de Black Mór* (2004), de Jean-François Laguionie, à certaines réminiscences japonaises (série *Les Aventures de Robin des Bois*; passages cocasses dans *Porco Rosso*, 1992, de Hayao Miyazaki). ■





Document

Le Norge : un amour de 3D

Tout en haut du monde est représentatif des techniques composites actuellement utilisées dans le cinéma d'animation. Rémi Chayé essaie de gagner du temps dans l'exécution et décide, pour ce faire, de traiter la totalité des moyens de locomotion du film, carrosses, train, bateaux, traîneaux, en 3D. Une fois le modèle créé, l'avantage est de disposer d'un objet numérisé qui, automatiquement, se positionnera dans un cadrage de perspective choisi. L'inconvénient est de dépendre d'outils numériques dont la tendance mathématique et algorithmique est de produire, sur un plan esthétique, du même standardisé et aseptisé. Tout le talent du réalisateur consiste alors à jouer de cette contradiction.

Le travail réalisé sur le moyen de transport principal de l'équipée de Sacha, le *Norge*, est un bon cas d'école, qui permet à la fois de comprendre les enjeux narratifs, formels et techniques. Rémi Chayé en explique la philosophie :

« Le *Norge* a été conçu comme un vrai bateau. J'étais parti du modèle de *L'Endurance* de Shackleton, mais assez rapidement je me suis aperçu qu'il nécessitait une cinquantaine de marins et que ça allait devenir assez cauchemardesque pour l'animation. D'autant plus que, dans la version de Claire Paoletti, la moitié des marins mouraient. Il fallait donc que je puisse réduire l'équipage à douze. Je suis allé voir un copain, Sébastien Godard, qui est passionné de bateaux et qui travaille chez Folimage. Certaines années, il prend un congé sabbatique et va sur des chantiers navals comme stagiaire charpentier de marine.

Je lui ai donc demandé de réfléchir avec moi à la conception d'un bateau capable de naviguer avec une douzaine de personnes. Il avait travaillé, dans un chantier suédois, sur un brick-goélette, le *Tre Kronor*. Il s'est procuré les plans des charpentiers de marine du brick et l'a adapté à la mise en

scène. Nous avons un peu réduit l'écoute et simplifié les corrages pour laisser plus de place sur le pont de façon à pouvoir y mettre des choses en scène. Ensuite, Sébastien a exécuté un plan très détaillé du *Norge* puis en a supervisé la création d'une version 3D (Google avec Sketchup) – qui est un assistant numérique de modélisation 3D. Ce modèle a servi pour le story-board. De cette 3D initiale, nous avons ensuite réalisé une 3DS Max, dont le logiciel permet un rendu et une modélisation beaucoup plus précis.

Pour les intérieurs, ils ont été traités selon le même procédé. Je disposais de la maquette Sketchup de Sébastien. J'ai installé les différentes pièces à l'intérieur. Je me suis fait une petite 3D des pièces importantes, comme la cabine de Sacha par exemple. Et je l'ai bricolée sur Sketchup comme un vrai décor de cinéma. Je pouvais, par exemple, enlever des parois les unes après les autres, de façon à pouvoir filmer avec des caméras plus librement... ». ■

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Tout en haut du monde, DVD et Blu-ray, Diaphana, 2016.

Cette édition comprend une version du film en audiodescription pour aveugles et malvoyants et des sous-titres en français pour sourds et malentendants. Elle inclut trois compléments : la bande-annonce, un commentaire du film par Rémi Chayé et des collaborateurs ainsi qu'un *making-of* de 38 minutes.

Quelques films des producteurs

Chiennne d'histoire (2010) de Serge Avédikian, DVD, Chalet Pointu.

Free Radicals, une histoire du cinéma expérimental (2012) de Pip Chodorov, DVD, Kino Lorber.

Ernest et Célestine (2012) de Benjamin Renner, Vincent Patar, Stéphane Aubier, DVD et Blu-ray, Studiocanal.

Autour du film

Nanouk l'Esquimaude (1922) de Robert Flaherty, DVD, Arte Éditions.

L'Île de Black Mór (2004) de Jean-François Laguionie, DVD, TF1 Vidéo.

Dersou Ouzala (1975) d'Akira Kurosawa, DVD, Potemkine Films.

BIBLIOGRAPHIE

Sur *Tout en haut du monde*

- Hélène Deschamps, « Cahier de notes sur... *Tout en haut du monde* », sur la plateforme numérique « Nanouk », Les enfants de cinéma, 2017.

En résonance avec le film

- Ernest Shackleton, *L'Odyssée de l'« Endurance »*, Phébus, 2011.
Préface de Paul-Émile Victor. 32 pages de photographies noir et blanc.
- Ernest Shackleton, *Au cœur de l'Antarctique - Vers le pôle Sud (1908-1909)*, Phébus, 2010.
- Vladimir Berelowitch, Olga Medvedkova, *Histoire de Saint-Pétersbourg*, Fayard, 1996.
- Jack London, *Construire un feu*, Éditions Libertalia, 2013.
- Jules Verne, *Les Aventures du capitaine Hatteras*, Hachette, 1990.
- Peter Leek, *La Peinture russe*, Parkstone International, 2015.

Articles et entretien

- MpM, « Arras 2015 nous emmène *Tout en haut du monde* », Écran noir : ↳ ecranoir.fr/blog/blog/2015/11/08/arras-2015-nous-emmene-tout-en-haut-du-monde
- Clément Ghys, « *Tout en haut du monde*, exquise banquise », *Libération*, 26 janvier 2016.
- Stéphane Dreyfus, « *Tout en haut du monde* tutoie les sommets de l'animation », *La Croix*, 27 janvier 2016.
- Bernard Génin, « *Tout en haut du monde* », *Positif*, n° 660, février 2016.
- Florent Guézengar, « *Tout en haut du monde* », *Cahiers du cinéma* n° 720, mars 2016.
- Manon Masset, Entretien avec Rémi Chayé, *Le Courrier de Russie*, 14 septembre 2016.

SITES INTERNET

- Blog de Rémi Chayé, délivrant plusieurs facettes de ses travaux passés et en cours :
↳ remichaye.blogspot.fr
- Le site du distributeur permet notamment de visionner la bande-annonce et de télécharger l'affiche, le dossier de presse, et un petit dossier pédagogique

à destination des jeunes :
↳ diaphana.fr/film/tout-en-haut-du-monde

De fantastiques photos de Frank Hurley de l'expédition Shackleton, disponibles sur le portail de BBC News Magazine du 20 novembre 2015 :
↳ bbc.co.uk/news/magazine-34856379

La collection de peintures russes du siècle de la Galerie Tretiakov :
↳ fr.wikipedia.org/wiki/Galerie_Tretiakov

Sur les animaux pétrifiés photographiés par Nick Brandt :
↳ huffingtonpost.fr/2013/10/03/animaux-calcifies-lac-natron-nick-brandt_n_4041974.html

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.
↳ transmettrelecinema.com

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.
↳ cnc.fr/web/fr/dossiers-pedagogiques

Tout en haut du monde, premier long métrage de Rémi Chayé, est représentatif du renouvellement créatif qui porte le cinéma d'animation français en cette deuxième décennie du **xxI^e** siècle. Son titre en proclame peut-être, mine de rien, l'ambition. Prix du public du Festival international du film d'animation d'Annecy et prix Jean Renoir des lycéens en 2015, *Tout en haut du monde* a su toucher directement la jeunesse. Son esthétique dépouillée, son chromatisme original, sa poétique – portée par une quête identitaire dans des décors dépaysants de la Russie du **xix^e** mais aussi par une trame musicale pop folk – et sa technique numérique en sont sans doute les raisons croisées. *Tout en haut du monde*, indirectement inspiré dans sa fiction par les récits des premiers explorateurs polaires, est un film de genre, un film d'aventures. Il place, comme dans nombre de films d'animation japonais de ces dernières années, une jeune aristocrate, Sacha, au cœur d'une lutte contre certaines conventions et contre la rudesse de la nature. Écho de récits réalistes à la Jack London ou à la Jules Verne, il rejette cependant la tentation du passésisme pour conter une histoire très contemporaine où se nouent émancipation féminine, envie d'espaces nouveaux et recherche de racines passées.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA