



Fiche technique	1
Réalisateur Une quête de naturel	2
Genèse Éthique de la rencontre	3
Avant la séance Aventures à terre, de Stevenson à Brac	4
Découpage narratif	5
Personnages Communs singuliers	6
Genre Le documentaire au service de différents états de la parole	8
Séquence Ouvrir l'enfance	10
Mise en scène Fluidités	12
Motif Pleins et vides	14
Espaces Du clos à l'ouvert	15
Sons Mélodies du temps retrouvé	16
Influences Trois maîtres français	18
Documents L'enfance en peinture	20

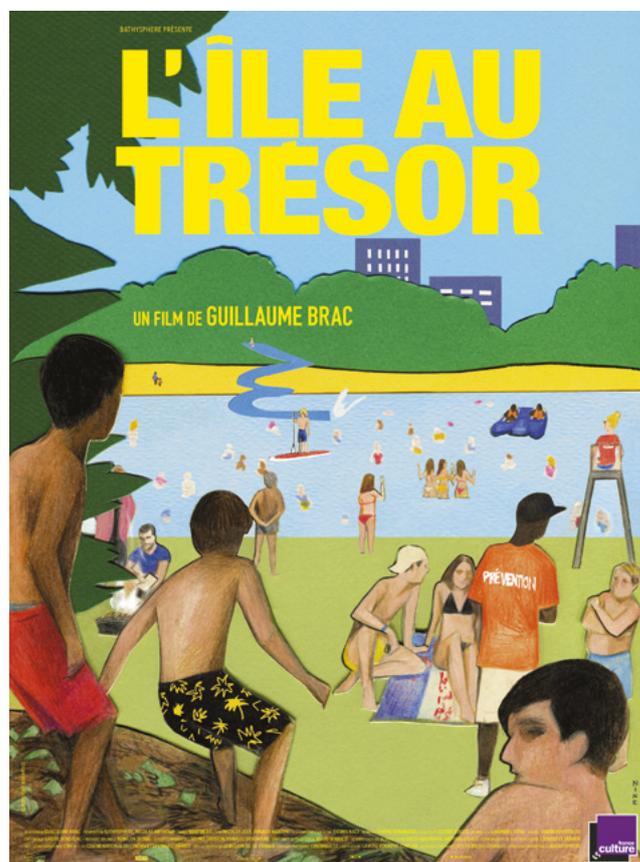
● Rédacteur du dossier

Agrégé de lettres modernes, Jean-Marie Samocki fait partie de la rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il a longtemps collaboré à la revue *Trafic*. Il a rédigé plusieurs documents pédagogiques pour les dispositifs *Lycéens et apprentis au cinéma* et *Collège au cinéma*, notamment sur *The Fits*, *Shéhérazade*, *Le Péril jeune*, *Le ciel est à vous* et *Nosferatu*. Il a rédigé une monographie sur *Il était une fois en Amérique* de Sergio Leone (*Yellow Now*, 2010) et codirigé *Richard Linklater, cinéaste du moment* (Post-éditions, 2019).

● Rédactrice en chef

Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles* et à *Chronic'art*, Amélie Dubois est formatrice, intervenante et rédactrice de documents pédagogiques pour les dispositifs *Lycéens et apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et *École et cinéma*. Elle est rédactrice en chef des livrets pour *Collège au cinéma*. Elle a été sélectionneuse à la Semaine de la Critique à Cannes et pour le festival EntreVues de Belfort. Elle écrit pour la revue *Bref* et le site Upopi (Université Populaire des Images).

Fiche technique



● Synopsis

Été 2017. Base de loisirs de Cergy-Pontoise. Des enfants encore mineurs essaient d'entrer sans payer: repérés, ils sont exclus du parc. La direction veille à encadrer strictement la sécurité. Des réunions de direction se succèdent tout l'été avec pour thèmes la canicule, la vidéosurveillance, l'interdiction des baignades. La base accueille des centres aérés; de jeunes dragueurs, comme Reda et Chakib; des familles, comme Stéphanie et sa fille Mandy; mais aussi des personnes qui préfèrent le calme et la contemplation, tels Vladimir qui nage seul au milieu des cygnes et Patrick, un professeur à la retraite, admiratif devant cette forme de paradis terrestre.

Parmi les jeunes employés de la base se détache Jérémy, qui travaille du côté des pédalos: il invite des jeunes femmes à l'accompagner à la tombée de la nuit sauter du haut du téléski ou pagayer dans la pyramide construite sur l'étang.

Si Jérémy symbolise l'insouciance de la jeunesse, avide de sensations, différentes figures incarnent l'irruption dramatique de l'Histoire. Bayo, le veilleur de nuit, raconte les persécutions subies en Guinée suite à un acte d'insolence politique. Un homme et une femme évoquent la tragédie afghane, leur arrivée en France, leur sentiment d'étrangeté lorsqu'ils sont retournés dans leur pays natal.

Voici déjà la fin de l'été. Un orage éclate. Des employés se demandent quelle formation professionnelle suivre. Deux enfants, des frères, donnent une très belle image de solidarité: le plus grand, Joëlson, rassure le plus petit, Michaël; il l'aide à marcher et à ne pas tomber. Ils triomphent d'une pente comme si c'était une montagne. Heureux, ils admirent le paysage.

● Générique

L'ÎLE AU TRÉSOR

France | 2018 | 1h 36

Réalisation, scénario

Guillaume Brac

Image

Martin Rit

Son

Nicolas Joly, Arnaud Marten

Assistante à la réalisation

Fatima Kaci

Montage

Karen Benainous

Mixage

Simon Apostolou

Musique

Yongjin Jeong

Production

Bathysphère productions

Distribution

Les Films du Losange

Genre

Documentaire

Format

1.66:1, couleur

Sortie

4 juillet 2018

Dans leur propre rôle (par ordre d'apparition)

Ryad, Nassim, Elias, Ammed et Kirian

Les jeunes fraudeurs

Nicolas et Fabien

Le directeur et son bras droit

Yves et Hervé

Les vigiles de l'entrée

Reda et Chakib

Les dragueurs de la plage

Jérémy

L'Adonis du pédalo

Lisa et Anissa

Les filles du pédalo

Patrick

Le professeur à la retraite

Bayo

Le veilleur de nuit

Michaël et Joëlson

Les deux frères

Réalisateur

Une quête de nature

La trajectoire de Guillaume Brac ne l'a pas conduit immédiatement vers le documentaire. Il a d'abord tâtonné avant de découvrir dans ce genre la cristallisation de ses recherches esthétiques.

● Formation

Né en 1977 à Paris, Guillaume Brac a commencé par mener des études de commerce à HEC (École des hautes études commerciales de Paris) avant d'entrer à la Fémis (École nationale supérieure des métiers de l'image et du son) dans la section production. Il fonde, avec notamment le cinéaste Stéphane Demoustier, la maison de production Année Zéro, qui lui permet de réaliser le court métrage *Le Naufragé* (2009). Il y dirige pour la première fois et révèle Vincent Macaigne, qui menait alors une carrière d'acteur et de metteur en scène au théâtre. Avec le moyen métrage suivant, *Un monde sans femmes* (2011), Macaigne reprend le même personnage de jeune homme perdu dans le monde des adultes, qui traîne dans sa solitude une part d'enfance, à la fois burlesque et mélancolique.

● Le tournant d'*Un monde sans femmes*

Le Naufragé et *Un monde sans femmes* se déroulent dans la même petite ville d'Ault. Mais là où une grande partie du court métrage présente les rues vides de la petite station balnéaire la nuit, le moyen métrage se passe sous la lumière changeante du ciel. La plage est recouverte de vacanciers et d'enfants. Brac s'ouvre pour la première fois non seulement au paysage, mais aussi à la recherche de l'instant, dans sa nudité, réduisant au maximum les péripéties romanesques. Il offre de longs temps morts qui permettent aux acteurs d'installer des improvisations, provoquant autant le rire qu'une forme de gêne qui le suspend. Il donne aussi à Laure Calamy son premier rôle marquant, où elle installe déjà un alliage caractéristique de crudité et de réticence maladroite. La rumeur de la mer, les criaillements des mouettes accompagnent les séductions ratées et l'amertume grandissante.



Le Naufragé (2009) © Année Zéro



Un monde sans femmes (2011) © Année Zéro



Guillaume Brac, 2018 © DR

● La base de Cergy, de la fiction au documentaire : *Contes de juillet* et *L'Île au trésor*

Brac tourne ensuite dans la campagne bourguignonne une fiction, *Tonnerre* (2014). Pour ce film, il confie à Vincent Macaigne le rôle d'un personnage dépressif qui n'arrive pas à accepter un chagrin d'amour. Le réalisateur enchaîne avec un court métrage documentaire qui prend sa passion du cyclisme pour point de départ, *Le Repos des braves* (2016). Dès le plan d'ouverture, saisissant, où un cycliste solitaire grimpe sur une route des Alpes, il donne un souffle épique à ce qui se présente aussitôt comme un conte chevaleresque. Le balancement opéré entre fiction et documentaire correspond à un double mouvement : la fiction est dépourvue de ses artifices scénaristiques alors que le documentaire, dans son attention à la présence tellurique de la nature, prend des airs de légende.

Le rapport entre les *Contes de juillet* (2017) et *L'Île au trésor* (2018) conserve cette double aspiration. Le premier des deux contes, le court métrage *L'Amie du dimanche*, prend possession de la base de loisirs de Cergy, et sa séquence centrale, où un maître nageur drague une jeune femme et veut l'emmener découvrir la base au crépuscule, semble déjà anticiper sur le personnage de Jérémie de *L'Île au trésor* et sur le moment d'intimité avec Lisa sur le pylône.

● La question de l'apprentissage

La relation à l'acteur permet de brouiller cette distinction entre documentaire et fiction et d'explorer sa porosité. Brac veille à choisir des professionnels qu'il connaît bien, et depuis longtemps. Loin de chercher à reproduire une technique, cette intimité lui permet de parasiter l'interprétation d'un personnage par la recherche de mouvements qui viennent de la vie. À l'inverse, dans ses fictions récentes – *Contes de juillet* et *À l'abordage* (2020) –, Brac travaille avec de jeunes comédiens issus pour ces deux films du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris. L'objectif n'est pas tant de les former que de se servir de leur phase d'apprentissage pour nourrir des moments d'imperfection et d'approximation.

Genèse

Éthique de la rencontre

Pour *L'île au trésor*, Brac s'appuie sur un espace qui renvoie à son enfance : la base de loisirs de Cergy-Pontoise, où il allait parfois le dimanche, à proximité de la maison où il vivait. Ainsi, l'exploration de la réalité, dès le projet, ne peut pas se séparer d'un mouvement vers une origine intérieure. La méthode de mise en scène de Brac sert surtout à préserver cette double attention : au réel tel qu'il est et au souvenir tel qu'il perdure.

● Repérer

La première phase du projet a lieu au printemps 2017. Il s'agit alors non pas tant de photographier les lieux, comme on le fait classiquement, ni même de fixer ou de reconnaître une ambiance, que d'observer ce qui s'y passe, les situations quotidiennes qui impliquent les visiteurs et les professionnels. Le cinéaste s'immerge dans la base, va voir ceux qui y travaillent et leur explique le projet. Comme il le raconte dans le dossier de presse qui accompagne le film : «*Avant toute chose, j'ai eu beaucoup de chance, car le directeur de l'île de loisirs s'est avéré être un grand cinéophile, fan du cinéaste américain Frank Capra notamment ! Je lui ai montré mes films précédents, qui l'ont touché, notamment dans leur rapport au lieu et aux gens. Il a tout de suite compris ce que je venais chercher et m'a fait confiance en me laissant une liberté totale.*»

● Tourner

Le tournage a lieu deux mois pendant l'été 2017 de façon quasi continue, pour garder le plus longtemps possible un effet d'immersion. L'équipe est ultra-réduite et se compose de quatre personnes. Outre le cinéaste, elle comprend le chef opérateur Martin Rit, l'ingénieur du son Nicolas Joly et l'assistante-réalisatrice Fatima Kaci. Ils se comportent davantage en guetteurs qu'en organisateurs, attendant que les choses se produisent. Brac décrit cette situation avec ambivalence. D'un côté, il ressent l'exaltation de filmer les choses pour la première fois, de retrouver un geste archaïque situé aux origines du cinéma – celui des frères Lumière lors de leurs premières prises – qui transfigure la banalité du quotidien par le simple fait de l'enregistrer. De l'autre, il évoque une situation de déséquilibre et de domination du réalisateur du fait de sa présence avec une caméra et une équipe de tournage. Brac dit vouloir combattre cette position qui ne lui permet pas d'interagir à égalité avec les personnes.

● Rencontrer et écouter

Le motif de la rencontre lui permet de quitter la position ambiguë de celui qui attend. Il se met à disposition des gens qu'il rencontre sans anticiper ce qu'il va trouver, en faisant simplement confiance au hasard et à l'inconnu : «*Je cherche des points de rencontre, des gens qui vont me toucher et souvent*

provoquer un effet miroir au-delà des différences d'âges et de milieu. L'île au trésor raconte évidemment cet endroit de façon très subjective à travers les gens que j'ai eu envie de filmer, puis de garder au montage.»

Le cinéaste précise : «*Beaucoup de séquences et de personnages sont nés de rencontres fortuites, lors de tours à vélo sur l'île de loisirs. Comme Patrick par exemple, le professeur à la retraite. Ou Joëlson et son petit frère Michaël, rencontrés un soir par Fatima, alors qu'ils étaient venus tout seuls sur l'île.*» Cela implique aussi de respecter les gens que l'on filme, de ne pas s'arroger tous les pouvoirs et de laisser le temps passer pour que s'établisse une relation de confiance.

Une anecdote est révélatrice à cet égard. Pendant qu'il filme quelques plans du barbecue de la famille afghane, le réalisateur entend le fils poser une question à son père : «*Papa, c'est vrai que quand on avait 13-14 ans en Afghanistan et qu'on avait des poils de barbe, on était envoyés à la guerre ?*» Brac sent que ce n'est pas le moment de les interroger à ce sujet. «*J'ai attendu tout l'été qu'ils reviennent et, quand je les ai revus, alors j'ai commencé à mieux comprendre ce qu'allait être le film.*»

«**Je cherche des fragments de vie, des moments en apparence légers, qui peuvent en dire beaucoup**»

Guillaume Brac



"J'ignore s'il y a un trésor ici, déclara-t-il, mais je gagerais ma perruque qu'il y a de la fièvre."

Robert Louis Stevenson

« *L'Île au trésor*,
le livre de
Stevenson,
est une quête,
un récit
d'apprentissage
et l'histoire
d'une mutinerie,
un défi lancé
à l'autorité »

Guillaume Brac

Avant la séance

Aventures à terre, de Stevenson à Brac

Dans la mesure où le film de Guillaume Brac n'adapte pas le fameux roman de Robert Louis Stevenson, le choix d'un titre identique peut déconcerter le spectateur. Est-ce pour autant une fausse piste? Brac place dès la première image du film une épigraphe provenant du roman. La filiation existe, mais elle se situe à un niveau symbolique.

● Explication de l'épigraphe

« J'ignore s'il y a un trésor ici, déclara-t-il, mais je gagerais ma perruque qu'il y a de la fièvre. » Le passage choisi par le cinéaste figure au premier chapitre (« Comment je débutai mes aventures à terre ») de la troisième partie (« Mes aventures à terre ») du roman de Stevenson paru en 1883. Détenteur d'une mystérieuse carte au trésor, le héros de l'histoire, le jeune Jim Hawkins, embarque sur le bateau du capitaine Smollett. À bord, deux camps se forment : les uns, dont Jim, sont fidèles au capitaine ; les autres, autour du cuisinier unijambiste Long John Silver, se révoltent. Dans ce chapitre premier, le récit romanesque redémarre : Jim débarque sur l'île au trésor et va bientôt découvrir la nature maléfique de Long John. La fièvre qu'évoque la citation fait de Long John un assassin.

Que peut signifier cette fièvre, une fois la citation détachée de son contexte? Si on la rapporte au film, contrairement à Stevenson, cette énergie devient absolument positive. Voyons-y ainsi l'énergie de la jeunesse, la puissance du désir, l'instinct de survie.

Le Repos des braves (2016)
© Bathysphère productions



● Trésors

De même, que peut être un trésor s'il ne renvoie pas à un coffre rempli de richesses, or, argent ou bijoux? La fable de Jean de La Fontaine publiée en 1668, « Le laboureur et ses enfants » (*Fables*, V, 9) permet d'élaborer d'autres pistes de compréhension. Elle se termine sur cette moralité : « D'argent, point de caché. Mais le père fut sage / De leur montrer avant sa mort / Que le travail est un trésor ». Le trésor dans cette fable est à comprendre de manière métaphorique. Il renvoie à l'éloge du travail productif comme à celui de la transmission et de l'héritage des Anciens. Quelles qualités pourraient également constituer un trésor? Le terme conduit alors, plus largement, à héroïser certaines vertus.

● Îles

Qu'est-ce qui rend les îles romanesques? L'éloignement? Leur fermeture, qui les détache du monde des vivants, comme dans la série *Lost: Les Disparus* (2004-2010) de J. J. Abrams? Les êtres étranges et fascinants qu'elles abritent comme dans l'*Odyssée* d'Homère: Circé la magicienne ou Calypso l'amoureuse? La série de films *Pirates des Caraïbes* a développé jusqu'au délire les stéréotypes liés aux îles: dans le premier volet, *La Malédiction du Black Pearl* de Gore Verbinski (2003), enveloppées de brume, protégées par des pièges mortels, elles abritent des cavités secrètes remplies d'or, des couloirs étroits qui font d'elles un corps maléfique et monstrueux. Dans *Jurassic Park* de Steven Spielberg (1993), l'île imaginaire baptisée Isla Nublar réinvente la sauvagerie des temps préhistoriques.

● À l'aventure

Comment un documentaire, fondé sur l'observation du réel, peut-il s'accorder à un désir d'aventure et d'épopée? Il s'agit d'un rapport à l'épreuve, d'une volonté de dépassement qui conduit à affronter la réalité, que Brac présente dès les tout premiers plans du *Repos des braves* [Réalisateur], tourné deux ans avant *L'Île au trésor*. Dans ce court métrage documentaire, l'horizontalité des étangs cergysois n'a pas encore triomphé; au contraire, le paysage de montagne, granitique, déploie une verticalité dangereuse. L'homme est déjà seul au milieu d'une nature intemporelle et il ne peut la vaincre que par la fragilité et la vulnérabilité de son corps. Il pourrait s'effondrer, mais chaque moment prouve sa résistance et sa vaillance.

1 Traduction de Marc Porée publiée aux éditions Folio/Gallimard (2000).

Découpage narratif

- 1 LA PETITE BANDE DES RESQUILLEURS**
[00:00:00 – 00:07:29]
Cinq jeunes garçons se voient refuser l'accès à la base de loisirs de Cergy-Pontoise en raison de l'absence d'adultes pour les accompagner. Suite à l'interdiction des vigiles, ils franchissent la rivière et passent par les sous-bois. Le directeur de la base et son adjoint tiennent une réunion de sécurité. Retour à la petite bande, encadrée par deux moniteurs qui l'ont repérée. Elle est renvoyée de la base.
- 2 SÉDUCTIONS**
[00:07:30 – 00:13:08]
Alors que des enfants se baignent dans l'eau ou font du toboggan, deux adolescents, Reda et Chakib, s'amuse à séduire les jeunes femmes qu'ils croisent. Ils tentent leur chance avec Marion, la caissière, Margaux et Morgane, qui aspirent à la tranquillité sur leur serviette de bain, et Mathilde, la maître nageuse, en vain.
- 3 JEUX D'ENFANTS**
[00:13:09 – 00:17:22]
À la tombée de la nuit, le parc se vide et ferme. Puis une nouvelle journée commence. Mandy et sa mère Stéphanie se promènent. Elles imaginent l'avenir, caressent un chat, profitent de l'été au bord du lac.
- 4 SÉCURITÉS**
[00:17:23 – 00:24:16]
Deux agents de prévention de la plage, Alexandre et Latif, restent sur le pont pour éviter que le parapet ne se transforme en plongeur. Dès qu'ils quittent le lieu, Ayoub et ses amis se jettent dans l'eau. Nouvelle réunion de sécurité à propos des animaux de compagnie. Un maître nageur veille au respect des règles de baignade.
- 5 VLADIMIR ET PATRICK**
[00:24:17 – 00:30:47]
Vladimir, septuagénaire, nage au milieu des cygnes, à l'écart de la foule. Patrick, un professeur à la retraite, se souvient d'un moment platonique avec une très jeune femme.
- 6 REDA ET SES AMIS**
[00:30:48 – 00:35:13]
Reda, Chakib et leur copain Béné tombent sous le charme d'Emma et cherchent à échanger leurs numéros de téléphone portable. Lorsqu'elle les quitte, ils évoquent les histoires d'amour de leurs parents avant de partir vers la base nautique regarder Reda qui s'essaie au *flyboard* (engin nautique à sustentation hydropropulsé).
- 7 PIERROT ET JÉRÉMY**
[00:35:14 – 00:41:49]
Le petit train conduit par Pierrot comprend parmi ses passagers une petite fille brune attentive au paysage qui défile lentement. Il traverse la base et s'arrête à proximité du quai des pédalos. Jérémie, qui y travaille, propose à Lisa et Anissa de l'accompagner au téléski, après le départ des visiteurs, pour profiter des derniers rayons du soleil. Un groupe d'enfants s'amuse et chante en faisant du pédalo.
- 8 UN PARADIS**
[00:41:50 – 00:49:46]
Jérémy retrouve Lisa et Anissa. Il convainc Lisa de sauter avec lui du haut de la structure métallique. Ils repartent ensuite tous ensemble, heureux, dans le coffre d'une voiture. Patrick se souvient de la base quand la nature semblait encore sauvage. C'était un «*paradis terrestre*».
- 9 SURVEILLANCES**
[00:49:47 – 00:55:45]
Deux garçons franchissent les grilles du parc, mais un duo de vigiles les surprend. Réunion de sécurité : après les explications de Fabien à propos de l'installation de caméras de surveillance dans la base, Nicolas, le directeur, raconte comment il a rappelé Jérémie à ses responsabilités.
- 10 UN MOMENT MAGIQUE**
[00:55:46 – 01:02:32]
Jérémy, accompagné de son collègue Quentin, entraîne Manon et Lara pagayer dans la pyramide construite sur l'étang, au crépuscule. Au retour, il se souvient de moments de plaisir et d'adrénaline, où il s'est senti pleinement vivant.
- 11 LE VEILLEUR DE NUIT**
[01:02:33 – 01:09:08]
Bayo, le veilleur de nuit, fait sa ronde. Il raconte une parole insolente qu'il a prononcée devant le ministre de l'Éducation, 40 ans plus tôt, en Guinée : s'en sont alors suivis licenciement, menaces, emprisonnement. Un autre jour, il admire un cygne à qui il jette de la nourriture.
- 12 JOËLSON ET MICHAËL**
[01:09:09 – 01:12:02]
Joëlson et son petit frère Michaël jouent au bord de l'eau. Ils lancent des cailloux, font un cache-cache. Le plus grand apprend au plus petit à dire les couleurs en anglais.
- 13 FAMILLES**
[01:12:03 – 01:21:32]
Une famille portugaise chante sous un dôme de verdure. Une fillette quitte la table pour s'occuper d'un chiot. Une famille afghane fait un barbecue. Les enfants jouent au ballon, les hommes préparent les brochettes. Le père se rappelle comment, détenu par les moudjahidines, il a failli mourir. Avec son épouse, il raconte son arrivée en France à Montauban et le sentiment de décalage lorsqu'ils sont retournés dans leur pays natal. À la tombée de la nuit, une autre famille, celle de Barry, fait une partie de balle au prisonnier.
- 14 FIN DE SAISON**
[01:21:33 – 01:29:57]
Fin de l'été. Avec sa pince, Abder ramasse les déchets au bord du lac. Au snack, une jeune employée, Djonkey, évoque sa formation d'agent de sûreté à Sarcelles et imagine son collègue Yvann travailler dans la police. Un orage éclate. Les vacanciers sortent vite de l'eau. La pluie tombe sur le toboggan déserté. En raison de la baisse des températures, la direction envisage de fermer la baignade et pèse le pour et le contre. Deux employés rangent les lignes de flottaison. La saison est terminée.
- 15 FRATERNITÉ**
[01:29:58 – 01:36:12]
Joëlson et Michaël dessinent sur un banc. Quand Michaël a peur de tomber en marchant sur le pont, Joëlson le rassure. Ils quittent la base en commentant le panneau d'interdictions. Ils jouent à l'épée avec des branches. Comme Michaël a du mal à gravir une pente et manque de tomber, Joëlson le tient par la main et l'aide. Une fois l'épreuve surmontée, ils admirent le paysage.

Personnages Communs singuliers

Guillaume Brac n'établit pas de hiérarchie entre les personnages qu'il filme. Ces derniers forment devant sa caméra une grande famille, révélée par la base de loisirs.

Lors du générique de fin, Brac désigne chaque individu par son prénom, y compris les représentants de l'administration, comme le directeur et son adjoint. Il transmet ainsi un profond respect envers les gens qu'il a rencontrés, les regardant comme des personnes avant de montrer des personnages, nommant tous ceux qu'il accueille dans son film, comme lui a été accueilli dans leur vie. Il ne sépare pas les estivants et le personnel encadrant, les jeunes et les adultes, le seul ordre étant celui de leur apparition. Il exprime ainsi son souhait d'une grande famille que la base de loisirs constituerait, en réunissant les solitaires et les familles nombreuses, les vacanciers et les employés, ceux qui cherchent des sensations et ceux qui se souviennent. Ils se distinguent avant tout par leur rapport au lieu et à l'enfance.

● Les petites bandes

Tous les groupes sont filmés comme des petites bandes, que ce soit les jeunes resquilleurs du début, la famille portugaise qui chante sous les arbres ou celle de Barry qui joue



à la balle au prisonnier au crépuscule [séq. 13]. L'évidence des liens de famille se confond avec le goût de passer ensemble un moment d'insouciance et de bonheur. Devant la caméra, Reda, Chakib et Béné ne sont pas moins frères que Michaël et Joëlson. Brac étend la sensation de fraternité à tous ceux qu'il croise. Lorsqu'ils traversent le parc, les enfants qui sortent avec leur centre de loisirs se suivent à la queue leu leu, faisant une ligne unie et homogène avant de se jeter dans l'eau de manière désordonnée. Les groupes d'amis s'agglutinent au bord des rivages, formant de petites communautés qui partagent les mêmes jeux et les mêmes envies. Brac, à chaque fois, capte des instants d'échange et de communion. Lorsque après son plongeon, Jérémy repart dans le coffre de la voiture avec Anissa et Lisa, la distance entre les corps s'est réduite. Le plan délaisse pour un temps la nature et se concentre sur les personnages qui remplissent le cadre et inventent leur scène avant de disparaître dans le lointain. Chaque groupe compose son théâtre, se répartit les rôles, cherche à faire rire le camarade et à se divertir. Brac ne filme pas en moraliste : l'enfance, pour lui, n'a pas d'âge.

● Séductions

Les scènes de séduction n'explorent pas un rapport si différent à l'enfance. Brac oppose finalement deux types d'approche : celle de Reda et Chakib [séq. 2] d'un côté ; celle de Jérémy de l'autre. Lorsque la parole des deux apprentis séducteurs se fait extrêmement directe, le plan est structuré de manière rigide, chaque personnage se tenant à sa place sans interagir avec les autres. La tentative de drague de Marion, la caissière, exprime l'impossibilité du contact. Le cadre est divisé en deux espaces hétérogènes, la jeune femme à l'intérieur de sa caisse, les deux jeunes hommes à l'extérieur, les corps barrés par un portail métallique. Quel que soit l'espace où ils se trouvent, ils répètent leur parade. Ils n'existent que par le regard qu'ils fixent, de manière interchangeable, sur les jeunes femmes qu'ils croisent. La séduction est mise en scène comme la transgression impossible de frontières imaginaires. Finalement, ils se placent du côté des adultes : ils parlent même de leurs parents après avoir rencontré la jeune Emma.

Jérémy reste quant à lui du côté de l'enfance. Contrairement à Reda et Chakib, il ne recherche pas à récupérer des numéros de téléphone et n'évoque jamais l'amour. Il ne propose que la sensation du présent, la promesse d'une intensité, et inscrit sa séduction dans l'espace : verticalement (plongeon, sommet de la pyramide) et horizontalement (traversée en pagaie).

● Ceux qui travaillent

Brac singularise chaque personne qui entre dans le champ de la caméra. Un plan suffit pour la faire exister. Il n'a pas besoin de la laisser longtemps à l'image ni de multiplier les séquences. Un geste suffit pour instaurer une existence. Le monde de la base de loisirs est ainsi présenté avec un refus de toute hiérarchisation. Le cinéaste veille à mettre en valeur le personnel auquel nul ne fait jamais attention : employés de snack, conducteur de train, ramasseur de

déchets. Celui-ci frappe la mémoire du spectateur. Il n'apparaît que deux fois [séq. 14] : à l'occasion d'un plan-séquence de 30 secondes où, armé de sa longue pince, il remplit son sac-poubelle ; puis au moment de l'orage où, alors qu'il fume pendant qu'il pleut, il prend sa pince pour ramasser un papier qui flotte devant lui. Le cinéaste fixe d'abord une silhouette reconnaissable avec son chapeau de paille vissé sur la tête et sa pince en métal. Il lui laisse le temps de se déplacer, et sa caméra, bien qu'éloignée, décrit de légers panoramiques pour se caler sur son mouvement. Il n'a pas besoin de le faire parler : le silence correspond alors au respect de sa singularité. Le deuxième plan paraît inutile, pourtant il possède un contenu narratif : alors que la cigarette signale un temps de pause, l'homme ramasse le détrit, mû davantage par une exigence écologique et éthique que par un réflexe professionnel. Brac ne transforme pas un personnage secondaire en héros : il filme une personne dans un souci égalitaire absolu.



● Paradis perdu, enfance retrouvée

Parmi les estivants, Brac rencontre des adultes d'âges différents, mais assez souvent, ils en arrivent à exprimer leur rapport à l'enfance. Ce ne sont pas pour autant des séquences nostalgiques. L'enfance paraît moins perdue que suspendue par le parc de manière magique. Les paroles de Patrick [séq. 8], pourtant, pourraient marquer le regret : le parc est devenu un «Luna Park» et a perdu son côté «sauvage». La séquence ne se réduit pas à ses paroles, car à l'image, il est présenté en train de nager, sa tête dépassant à peine de l'eau, presque absorbé par un paysage de calme et d'harmonie dans lequel le ciel et l'eau partagent le même bleu, séparé par une mince bande de terre. Le plan rend à Patrick la part de passé qui a été perdue et comble le manque et l'absence. C'est le pur présent de cette image qui suspend le temps et invente une éternité absolue.

La mise en scène du souvenir de la famille afghane relève de la même logique [séq. 13]. «La ville de maman, c'est en haut la montagne et en bas, c'est vraiment la rivière... Et puis la verdure c'est exactement pareil... C'est tellement beau

à voir... » : alors que Nour, en off, se souvient de son passé en Afghanistan, l'image présente un enfant de trois quarts dos près de la rive de l'étang. Un canard s'approche. L'eau occupe la moitié droite de l'image, alors qu'un camaïeu de vert (feuilles, arbres, plantes aquatiques, herbe) colore la moitié gauche et l'arrière-plan. Le plan devient un îlot de beauté, qui porte en lui l'harmonie du monde. La posture du garçonnet pourrait générer une mélancolie qui attristerait l'ensemble et briserait les retrouvailles édéniques. Au contraire, cette curieuse solitude s'associe à l'ensemble. Le léger voile de tristesse fait aussi partie de l'unité du monde et participe de sa plénitude.

● Les doubles du cinéaste

Le carton final présente une double adresse : «À mon frère Clément / À l'enfance éternelle». Elle suit la dernière séquence, qui présente l'ascension d'une pente par deux jeunes enfants, le plus grand aidant le plus jeune à ne pas renoncer et à ne pas tomber, avant de triompher héroïquement de l'épreuve «à deux», comme le souligne Joëlson. Brac oblige le spectateur à considérer ensemble les deux frères et sa position de cinéaste. Au-delà des allusions autobiographiques, il désigne ainsi le sentiment de fraternité comme l'horizon du film [Espaces].

«L'enfance éternelle» renouvelle le rapport à la mémoire et au temps : il s'agit de refuser le cynisme et le désenchantement pour admirer le monde, et de ne voir dans chaque événement que la pointe du présent. Cette déclaration engage le rapport au cinéma : l'éternité de l'enfance est rendue possible par l'art cinématographique, qui permet de créer des séquences au présent, de glorifier la lumière et l'énergie, d'exalter les sensations par l'image et le son.

Plus globalement, Brac s'identifie aux deux frères, et non à l'un plus qu'à l'autre : c'est même ainsi qu'il justifie l'existence d'une équipe de tournage extrêmement réduite, pour ne pas être plus nombreux que les personnes filmées, dans un rapport d'égalité mais aussi de miroir.

Qu'en est-il de la petite fille brune transportée par le train de Pierrot ? Peut-on également voir en elle un double du cinéaste, ou peut-être du spectateur ?

La question de l'identification des élèves à tel ou tel personnage pourra ainsi être abordée et, à travers elle, certains trésors de l'enfance remémorés pourront être mis en partage.





Genre

Le documentaire au service de différents états de la parole

Si la méthode de Guillaume Brac s'appuie sur la rencontre, elle impose de s'adapter à la personne filmée. Comment concilier la nécessité d'organisation de la mise en scène à la liberté de l'instant et à la nécessité d'improviser? Le cinéaste trouve une solution en distinguant les états de la parole.

● Témoignages

Le témoignage constitue la part grave du film: l'individu confie une partie de sa vie et met à nu les souffrances de son histoire personnelle. Traumatisme historique pour Bayo, le veilleur de nuit, persécuté en Guinée pour avoir remis en cause, presque incidemment, le pouvoir politique, ainsi que pour Nour et son mari, qui ont dû quitter l'Afghanistan. Souvenirs et regrets pour Patrick, qui témoigne d'occasions ratées et du passage imperturbable du temps qui nous éloigne du monde et de nous-mêmes. Dans tous les cas, il s'agit de recueillir une mémoire blessée – même si les blessures diffèrent.

Le spectateur n'est jamais placé dans une attitude passive: pour éviter la création de tout rapport compassionnel et toute charge pathétique, le cinéaste choisit le plus souvent de dissocier l'image et le son [Sons], obligeant moins à écouter la parole qu'à retisser des liens entre le son et l'image. Le récit de Bayo en est un cas emblématique [séq. 11]: l'image nous place à côté du conducteur, devant les routes de la base noyées par l'obscurité trouée par les phares. En revanche, le son ne correspond pas aux mots prononcés par le veilleur de nuit en conduisant. Le témoignage a été prélevé puis monté sur ces images de grilles et de nuit. Le montage ne vise pas à inscrire le témoignage dans la vérité du moment filmé, mais à l'associer à un voyage symbolique. Quelles sont les grilles qui peuplent l'image? Celles de la base? Celles d'une prison imaginaire qui réanime le passé de Bayo? La

nuit renvoie-t-elle aux douleurs du passé? Le cinéaste crée une interaction entre la confession et l'image, associant la parole à un déplacement, à une trouée lumineuse, mais aussi à une confrontation sans issue avec un univers parsemé de grilles et de barreaux.

● Enregistrements directs

Pour présenter le dialogue entre Mandy et sa mère Stéphanie, Brac cherche encore à désynchroniser la parole et l'image. À l'écoute, les deux personnages paraissent proches du spectateur, alors qu'à l'image, ils s'enfoncent dans la profondeur de champ, de moins en moins visibles. Bayo s'adressait directement au cinéaste, au point de l'appeler «Monsieur Guillaume». Dans cet échange-ci, il n'y a aucun tiers. La concordance entre l'image et le point d'écoute n'intervient qu'au bout du troisième plan, les deux plans d'ensemble précédents accentuant la distance entre le personnage et le spectateur. Chez Brac, l'accès à la parole ne s'effectue pas tant par l'approche visuelle d'un personnage que par l'écoute. Son visage vient dans un second temps, comme après une période nécessaire d'apprivoisement par le son. C'est sa voix qui permet de l'approcher.

« Improviser, cela ne s'improvise pas »

Jacques Aumont, universitaire et critique

● Décalages

Ce contraste entre la parole et l'image produit aussi des effets politiques. Si cette base peut correspondre à une France utopique, son ancrage en banlieue n'est jamais montré directement. Rien de ce qui est situé à l'extérieur de la base n'apparaît à l'image. C'est la banlieue qui va sur l'île et non l'inverse. Certaines références, cependant, transparaissent: Lisa et Anissa viennent de Rambouillet, près de Versailles, au sud de Paris; Djonkey glisse qu'elle a reçu une formation d'agent de sûreté à Sarcelles, dans la banlieue

nord [séq. 14]. Certains jeunes hommes utilisent des façons de parler populaires: Alexandre et Latif vont «faire à grail-ler» (faire à manger), Béné et Reda lancent des «wesh, frère». Cela reste très discret.

La subtilité de Brac fait qu'il ne cherche pas tant des mar- quages linguistiques qu'une façon de se tenir et de coexister dans le plan. Si la banlieue resurgit dans le film, elle se trouve dans la façon dont les personnages se tiennent les uns à côté des autres, investissant le décor champêtre comme si c'était la cour d'une cité. Ils s'assoient sur les parapets comme sur des marches d'escalier. D  poss  d  s de la plupart de leurs attributs vestimentaires, ils investissent avec leurs codes et leurs attitudes le théâtre de verdure et y greffent leur propre théâtralité. Reda, Chakib et Béné se font face; l'un, recou- vert de sa capuche, grille une cigarette: les branches des arbres battues par le vent en arrière-plan et la dominante marron de l'espace forment autour d'eux un territoire qui n'est pas le leur, mais qu'ils habitent sans difficulté. Brac détourne alors paradoxalement les codes du naturalisme (soucieux d'ancrer ses personnages dans un cadre réaliste) tout en lui restant fidèle.

● Respecter le silence

Le silence de la personne rencontrée est aussi une forme de parole, un usage du langage. Le cinéaste ne donne jamais l'impression de forcer l'autre à parler, ni de lui imposer un mode de parole. Dans le passage consacré à Vladimir [séq. 5], une trace d'un dialogue plus long a été conservé: Vladimir montre les cygnes au cinéaste, regardant directement la caméra et pointant du doigt les animaux en déclarant: «// arrive.» à ce détail près, la séquence respecte le silence immobile du personnage. Rien ne sera dit de lui: ni expli- cation, ni récit de vie. Il n'existe que dans ce rapport muet avec la nature. Il constitue l'autre extrême de la parole, tota- lement opposé à la confession de Bayo. Brac n'enregistre pas un témoignage mais cherche à capter le retrait de la parole. Celle-ci surgit comme un lapsus, par de petits soupirs de satisfaction, proches de l'animal. Il arrive à la parole ce qui arrive ici à la figure humaine: elle se perd dans les sous-bois, devient indiscernable, se m  le aux formes de la nature pour disparaître dans un creuset plus grand qu'elle.

«C'est un film de banlieue sans la banlieue»

Guillaume Brac

● Comment capter la vie par le plan

De façon peut-être contre-intuitive, l'improvisation au cinéma ne s'improvise pas. Elle suppose une préparation en amont qui permet soit de s'adapter à la réalité impr  - visible, soit, au contraire, de créer les conditions de cette imprévisibilité. Pour certaines séquences, Brac ne cherche pas à prendre une scène sur le vif: il demande aux per- sonnes de rejouer une scène à laquelle il a assisté, avec leurs mots, ou simplement de décider eux-mêmes de l'ob- jet de leur conversation. Le but n'est pas de reproduire, mais de refaire ce qu'ils ont l'habitude de faire, sans se lais- ser corseter par une trame trop précise et contraignante.

Les élèves pourront revenir sur la discussion entre Djonkey et Yvann dans le snack-bar [séq. 14] afin de décomposer les choix de mise en scène. L'espace du snack est découpé selon deux axes, l'un dirigé sur Djonkey, qui se tient à gauche, l'autre sur Yvann, situé à droite, de façon à ce qu'ils ne soient jamais ensemble dans le même cadre. Brac ne cherche pas à monter à l'intérieur de la séquence, autrement dit à proposer un dialogue en champ-contre- champ. Dans chacun des deux plans, conçus comme deux blocs, l'un des personnages est présent à l'image alors que l'autre, hors champ, signale sa présence par sa voix *off*. La disposition de la caméra et la place du personnage dans le cadre sont ainsi, pour le cinéaste, les seuls éléments à déterminer.

Que produit ce choix de mise en scène? Pour répondre à cette question, les élèves pourront imaginer la séquence filmée en champ-contrechamp. Sa dynamique aurait-elle été la même ainsi? Le fait de séparer volontairement les deux jeunes gens du cadre génère à l'image de brusques effets contemplatifs et une impression de solitude. Le regard de Djonkey s'abîme dans le vide et s'arrête peu sur Yvann: ce sont ses mouvements mécaniques avec le stylo, ses silences et ses relances qui révèlent à la fois son inquiétude et son énergie. Au montage, le cinéaste peut raccourcir au maximum le plan pour ne garder que les imperfections qui lui paraissent significatives.

Un autre exemple intéressant de variation à l'intérieur de l'espace apparaît dans la scène où les deux moni- teurs, Alexandre et Latif, surveillent le pont [séq. 4]. Que révèlent progressivement les plans? Brac présente les deux hommes d'abord frontalement, en plan rapproché, laissant les visiteurs s'interposer entre eux et la caméra. Au plan suivant, pour présenter la bande d'amis qui se rapproche du parapet, la caméra se place derrière les moniteurs, libérant la profondeur de champ. Les deux personnages n'ont pas bougé, c'est le cinéaste qui s'est déplacé autour d'eux en cherchant quel espace diff  rent il pouvait montrer à l'arrière-plan.





1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18

Séquence

Ouvrir l'enfance

En accompagnant dès la première séquence une bande de copains âgés de 11 à 15 ans, Brac installe l'enfance au cœur de *L'île au trésor*. Très attentif à la façon dont ces garçons cherchent à s'emparer de l'espace, il ne propose pas seulement un éloge de l'instant et de l'audace ; le documentaire s'ouvre aussi à un questionnement politique.

● Seuil

Le plan d'ouverture [1] marque l'arène du combat. Les vigiles en uniforme, à la droite du cadre, raides, verticaux, masqués par une casquette et des lunettes de soleil, le visage dans l'ombre, s'opposent d'emblée aux cinq enfants. Le cinéaste prend le parti de la bande en lui accordant les trois quarts du cadre. À contre-jour, dans une obscurité de caverne, l'espace reste menaçant et comparable à des limbes symboliques délimitant extérieur et intérieur. Les barreaux à l'arrière-plan renforcent la dimension d'emprisonnement. La fixité du cadre fait du plan lui-même une cage impossible à franchir.

● Transgressions

Dans le plan suivant [2], les cinq enfants marchent à contre-courant des autres visiteurs. Le mouvement du cadre vers la gauche suit leur pas de côté et annonce leur geste de transgression. L'eau et le sous-bois apparaissent comme une trouée [3]. Si la caméra se rapproche progressivement d'eux, les filmant de face puis de dos, elle intègre la bande comme un sixième personnage, devenant pour un temps leur complice. Le passage d'un canot [4], accéléré par un faux raccord, souligne les lignes de force du plan. Latéralement, le rivage dessine une ligne-frontière, alors que la diagonale correspond à une brisure, à un franchissement et à une transgression. Le saut qu'accomplit le meneur scelle une prise de risque, une énergie – la confiance de la jeunesse.

L'eau remplit désormais la totalité du cadre [5]. Cette promesse de nature et de liberté s'étend à l'ensemble du groupe, en même temps que le cadre s'élargit. La caméra, pourtant, reste de l'autre côté de la rive [6], regardant de loin les enfants qui sortent de l'eau et s'engagent dans le sous-bois comme on traverse une ligne ennemie ou comme on perce une frontière. Le film emprunte alors les codes du western, du film d'évasion ou du film criminel. Les gestes s'accomplissent en silence, les pas ralentissent, les ombres de la végétation recouvrent mystérieusement les personnages [7]. Au loin [8], la lumière de la plage déchire le cadre, comme la promesse de l'eldorado désiré. L'ellipse qui raccorde directement du sous-bois à la plage libère la joie, l'énergie de la victoire. La seule ligne qui structure désormais le cadre appartient à l'horizon, qui agrandit immédiatement l'espace réservé aux enfants [9].

● Environnements

Brac installe alors une série de ruptures et de brefs plans-séquences qui décentrent le récit, négligeant la bande pour décrire l'environnement de la base. Tout d'abord, il resitue le lieu dans sa géographie [10, 11] : l'emplacement de la plage dans la base en gros plan et l'emplacement de la base dans la région en plan d'ensemble, comme pour désigner le lieu d'un trésor puis le plan de l'île. Le choix des couleurs primaires, maintenu pour l'affichage du titre [12], donne à l'image un aspect pop qui conserve l'esprit ludique de l'aventure. Il permet de relier l'exigence réaliste de localisation (on distingue les noms des villes de Cergy et de Pontoise, et ceux des différentes parties de l'île) au goût du jeu, de l'exploration, de l'action, avec ses lieux mystérieux (la pyramide, par

exemple). Déjà, l'eau prédomine, par les zones bleues qui mangent la carte, ainsi que par la forme serpentine de l'Oise qui entoure la base.

La seconde dimension qui apparaît est le tourisme. Un cadre fixe [13] présente le pont et ceux qui le traversent, des adultes mais surtout un groupe d'enfants. Le pont est biface : seuil à traverser et lieu de réunion symbolique (entre ville et nature, enfants et adultes, terre et eau). Le mixage donne une belle musicalité aux cris et aux rires des enfants, qui se marie à la mélodie primesautière composée par Yongjin Jeong. Brac filme deux mouvements : celui du groupe, régulé par l'axe du pont, et celui de la désobéissance et de la liberté, révélé par un saut dans l'eau qui s'oppose au mouvement de l'ensemble. C'est l'enfance retrouvée.

Troisième et dernier environnement : l'administration [14]. Brac donne d'abord à entendre une réunion de direction avant de la montrer, plaçant la bande-son sur les images du pont. Ce décalage entre le son et l'image appuie la nature double de la base : conquise par la jeunesse, dirigée par les adultes. L'apparence solaire, dans une belle harmonie de couleurs, s'associe à une réalité plus secrète, inconnue des visiteurs. La fragmentation des espaces, renforcée par le lieu clos de la salle de réunion, réduite à un mur et deux personnages, transforme la base en mosaïque.

● Exclusion

Les derniers plans instaurent un retour à l'ordre qui exclut progressivement les enfants du champ. Ils sont d'abord enserrés par deux agents de la base, chacun situé à un bord du cadre [15]. La couleur orange de leurs tee-shirts brise l'équilibre idyllique des couleurs. La grille, au premier plan, recouvrant presque toute la surface du cadre, renforce le sentiment d'emprisonnement [16]. Ce cadrage accentue la violence symbolique de l'exclusion. Le mouvement circulaire de la caméra, de droite à gauche, accompagne autant la trajectoire des enfants qu'elle présente une déclinaison de grilles, en arrière-plan mais aussi latéralement [17]. Brac filme ce retour à la case départ comme un scandale, le triomphe des forces de l'ordre sur le désir individuel. Le dialogue que tiennent les enfants est d'ailleurs politique. Lorsque l'un d'eux accuse les vigiles de racisme, le second fait la part entre la rage du dépit et l'acceptation de la faute. Si les enfants sont toujours placés au centre de l'image, des silhouettes au premier plan les cachent, parfois même totalement. [18].

Ils n'ont fait que passer, mais leur geste de désobéissance lance le film par son énergie et sa quête de liberté.



fonctions: leurs interventions servent de points de repères au spectateur dans la traversée de la saison estivale proposée par le film, de la réunion sur la prévention de la canicule à l'interrogation finale sur la fermeture des baignades. Ils fournissent une représentation du pouvoir et de l'autorité. Même s'ils paraissent sympathiques, ils reflètent les questions politiques qui traversent la société française: que doit-on contrôler? Comment contrôler? Contrôle-t-on assez? Traversés par la dialectique de la liberté et de la protection, ils incarnent aussi la question de la règle et du plaisir: eux fixent l'importance de la règle alors que Jérémy met en valeur l'intensité de l'instant. Ils se situent au croisement de questions sociales et générationnelles.

Mise en scène Fluidités

La fluidité qui imprègne la mise en scène de Guillaume Brac lui permet de donner une unité, un mouvement général à son documentaire composé de scènes sans liens immédiats de cause à effet.

La question de la fluidité est ici essentielle. Elle n'est pas seulement liée à l'eau qui ne cesse de couler dans les plans de *L'île au trésor*, dotant de mouvement n'importe lequel de ses plans, c'est surtout une question de montage. À la fin du tournage, Brac disposait de 166 heures de rushes qu'il a fallu répertorier, organiser, exclure, de façon à ce que le film trouve sa forme finale. De même que le titre du film est venu après coup, sa structure s'est élaborée patiemment autour d'une interrogation majeure: qu'est-ce qui construit l'axe directeur, dans la mesure où il n'y a aucun personnage principal, si ce n'est l'île elle-même? Il est ainsi très difficile de dire sur combien de temps se déroule le film, puisque l'enchaînement entre les séquences ne correspond pas à une logique de cause et de conséquence. Il n'y a qu'une scène qui fasse référence à ce qui précède: les remontrances envers Jérémy que le directeur expose lors d'une réunion [séqu. 9]. En vérité, le fil suivi par la mise en scène conduit du soleil éclatant qui traverse les branchages jusqu'à l'orage, du début de l'été à la fin de saison.

● Les réunions de direction

De l'administration, Brac ne filme que deux responsables: Nicolas, le directeur, et Fabien, son adjoint. Ils sont enfermés dans une salle dont le cadrage ne nous permet pas de voir si elle comporte des fenêtres; la lumière artificielle semble indiquer qu'il n'y en a pas. Ils n'interagissent avec personne dans ces courts moments. Le cadrage varie peu d'une intervention à l'autre: plan général où ils se répartissent à égalité l'espace du plan, plan rapproché sur Fabien ou sur Nicolas à l'occasion d'une précision technique. Les éléments du cadre témoignent de leur position de contrôle: une carte de la base est fixée à l'arrière-plan, un talkie-walkie dépasse de la partie inférieure du plan. Brac s'inspire de la méthode du documentariste américain Frederick Wiseman qui cherche à montrer toutes les fonctions qui structurent une institution.

Le cinéaste français présente aussi le directeur et son adjoint comme un duo comique, intervenant presque à la manière d'un *running gag* (ou comique de répétition). Au montage, Brac ne garde des réunions que des détails à la fois concrets et absurdes, telle la gestion des rats et des serpents comme animaux de compagnie. Ils ont néanmoins trois

● La tombée de la nuit: contrepoints et flottements

Le film se divise aussi plus finement en cinq jours et cinq nuits. Cela permet de créer des sous-ensembles narratifs cohérents et de placer une évolution resserrée à partir d'un matériau foisonnant. L'ordre des séquences se distingue de celui du tournage pour s'élaborer complètement lors du montage.

La nuit, pourtant, déborde de son rôle de transition et de contrepoint pour devenir un espace propre. Brac se donne pour projet de «*rentrer dans la nuit, dans des histoires plus troubles et mystérieuses*». Du jour à la nuit, l'île passe de l'ouverture à la fermeture. Toutefois, Brac utilise le plan de coupe pour montrer un employé arroser l'espace de la piscine à ciel ouvert, présentant ainsi les ouvriers invisibles qui maintiennent l'île en vie [00:13:43].

La deuxième nuit est plus dense: un seul plan de nature quiète fait pour la première fois la part belle au ciel, auparavant réduit à une portion congrue. Le plan se regarde comme





un miroir horizontal: intensité mythologique de cette transition qui capte un sentiment d'infini se prolongeant dans le plan suivant, à la construction jumelle, à la différence près qu'un homme contemple désormais le spectacle de la nature.

La troisième transition est la plus audacieuse: pendant que Jérémy confie en *off* sa recherche de plaisir et d'intensité, sa volonté de se sentir vivant, l'image présente la tournée du veilleur de nuit qui inspecte les territoires de l'île avec sa lampe-torche. Faut-il y voir une dissonance qui présente la nature double de l'île, «*grand jardin*» enchanté pour Jérémy, grande prison que surveille Bayo? Ou au contraire y déceler une fascination pour les puissances de mystère et d'inversion de la nuit?

La nuit relit et réécrit l'île. La route que suivait Pierrot avec son petit train, filmée latéralement, permettait de regarder le grand spectacle des vacances; celle qu'emprunte Bayo est droite et conduit à des murs et des barrières. Le récit de ses humiliations apparaît comme la part nocturne et inquiétante de ce royaume méconnu. Le long plan de nuit, où s'enfonce la famille de Barry pendant 30 secondes, fait figure d'adieu. Ce sont les humains qui deviennent de plus en plus petits dans le cadre et qui abandonnent l'île. Ce plan d'absorption anticipe le plan d'orage où, subrepticement, le monde, l'espace d'un instant, disparaît.

● Gros plans

Brac n'effectue quasiment jamais de gros plans. Il s'agit certainement d'une interdiction éthique. Il peut être impudique, voire violent de s'approcher d'un visage. Le portrait, pour lui, passe au contraire par le plan d'ensemble et même par la disparition presque totale du corps dans le cadre, se dissolvant de manière sublime dans la beauté du monde.

Par conséquent, le recours à deux gros plans frappe. Le premier saisit Emma, la promise de Reda: elle est cadrée ainsi dès qu'elle apparaît à l'image, mais très vite elle s'éloigne de la caméra pour disparaître du champ. Le gros plan ne retient rien, il annonce une disparition, un évanouissement. Le second gros plan est tout aussi rapide: Bayo sort de sa

voiture et le choix du cadre est sans doute contraint par l'exiguïté de l'espace. On relève le même effet de fuite, comme si le gros plan risquait d'être irrespectueux. Il comprime l'individu et empêche le mouvement de se produire autour de lui. Prise dans cet étau, la personne filmée ne semble pas avoir d'autre solution que de quitter le cadre; loin d'être un filmeur-traqueur, Brac la laisse volontiers choisir cette option.

● Du cadrage photographique à l'incarnation cinématographique

Les élèves s'interrogeront sur les différences entre les portraits photographiques et les portraits cinématographiques. Les portraits que compose Brac doivent moins à l'art du cadrage qu'à une forme de disponibilité qui trouve son accomplissement dans l'art cinématographique. Il s'agit d'abord de ne pas conduire la personne filmée vers un point prédéterminé avant la prise. Le cinéaste choisit le cadre, de telle sorte à laisser une liberté de mouvement non seulement à la personne filmée, mais aussi à l'environnement: nature (la brise qui agite les feuilles, les ondulations de l'eau), gens de passage, gestes aléatoires. Il s'agit d'abord d'être attentif à ce qui se produit, ce qui nécessite un cadre très large.

Pour que l'imprévu puisse se manifester, le cadre est structuré par les lignes fortes, souvent horizontales, qui contrastent avec la libération de l'impulsion. C'est pourquoi le toboggan est aussi photogénique: haut, massif, rempli de lignes circulaires désordonnées à l'intérieur d'un paysage stratifié (ciel, eau, terre).

Vient ensuite l'élément essentiel, la durée. Les plans, de durée déjà longue, souvent d'au moins 20 secondes, proviennent de prises beaucoup plus longues pour pouvoir couper à l'intérieur du plan et ne garder qu'un geste signifiant.

Dernier élément: le son. Brac l'emploie avec beaucoup de liberté [Sons], mais dans le cadre du portrait, deux options l'emportent: un son direct provenant de la prise, qui peut être augmenté d'autres sons au moment du mixage, ou bien une réinvention sonore complète, avec l'ajout d'une voix *off* dont le rapport avec l'image, sans être problématique, demande de la part du spectateur un effort d'élaboration.

Le plan de l'enfant de la famille afghane est ainsi révélateur: long, accentuant l'immobilité du garçon, mais laissant l'eau, les animaux, le vent donner de la vie à l'ensemble; sans la voix *off* de Nour, la mère, il aurait composé un portrait mélancolique d'enfant solitaire. Les paroles de Nour transfigurent le plan pour en faire un tableau utopique du souvenir.





Motif Pleins et vides

L'Île au trésor met en lumière une alternance entre le plein et le vide. Certains plans chargés correspondent à l'affluence des visiteurs, qui remplissent le cadre. D'autres au contraire sont déserts et mettent en avant les moments de solitude, d'épanchement ou de repos. Ces moments inventent une respiration intime, qui restitue le rythme éternel des hommes et de l'univers.

● Foules

L'intensité de la vie dans la base de loisirs correspond aux moments où la foule envahit les lieux. Cet envahissement renvoie au plaisir de l'été, au goût de l'eau et de la lumière, à la douce ivresse des sensations. Pour conférer aux visiteurs une présence véritable, Brac insiste également sur les traversées latérales du cadre qui obstruent le premier plan et cachent les personnages au second, comme par exemple pour les resquilleurs de la séquence d'ouverture.

Inversement, par des plans d'ensemble dotés d'une immense profondeur de champ, le cinéaste augmente la colonisation de la nature par l'humain : les corps sont miniaturisés de façon à remplir l'intégralité du cadre. La ligne d'horizon se situe ici dans la partie supérieure du cadre de façon à laisser le moins d'espace possible au ciel et plus généralement à des zones vides.

● Alternances

Les plans vides composent des interludes qui rythment régulièrement le film, souvent soulignés par la musique. Le cinéaste reconduit le cycle éternel qui organise la vie humaine : le jour et la nuit, l'activité et le repos, le soleil et la pluie, l'été et l'automne. Il donne à voir fins de cycles et fin de saison. Le souci de réalisme est moins déterminant que la recherche d'articulation entre des tonalités opposées. Les plans de foule et de solitude ne s'opposent pas comme le

positif au négatif. Au contraire, la foule met en avant un désir d'anonymat et de fusion alors que le vide installe une forme de recueillement et de contemplation.

● Pas de vide absolu

Pourtant, les plans qui semblent déserts ne le sont jamais tout à fait. Un ciel apparemment vide est rempli par la couleur bleue, comme lorsque Jérémy plonge depuis la pyramide [séc. 10]. Il ne s'agit plus d'une absence, mais d'une intensification. Il existe toujours dans le cadre une présence humaine, même résiduelle, aux limites parfois de la perception visuelle ou sonore. Même le plan d'un cygne solitaire suppose un homme hors champ qui lui jette de la nourriture.

Souvent le spectateur distingue une silhouette, à peine un visage. La figure humaine y devient alors un point, à l'instar des tableaux de Georges Seurat (1859-1891), dont Brac cite souvent la composition : théâtralité des silhouettes, usage systématique de la profondeur qui donne l'impression de pouvoir absorber l'univers, harmonie chromatique entre l'air et l'eau, présence luxuriante de la végétation, ligne de symétrie qui répartit le ciel et la terre.

● Contrastes

Les images de Brac ne sont efficaces que par contraste. Les élèves pourront s'interroger sur la manière dont la mise en scène élabore ces oppositions et ce qu'elles révèlent du lieu, du rapport au temps, et expriment comme émotion.

Brac construit ces contrastes de trois façons : par la lumière, en opposant le jour (velouté de la lumière lors de la séquence du télésiège) et la nuit ; par la présence humaine, en opposant les jours d'affluence et les moments creux ; par le climat, en étant sensible au vent, à la pluie, aux nuages. Les paysages aquatiques frappent car les couleurs et les textures de l'eau changent en fonction de la lumière.

Moins le cadrage bouge, plus le contraste est dramatisé, amplifiant l'effet des variations qui affectent le lieu. Ainsi transparait la fascination du réalisateur pour la picturalité. Ces variations opposent aussi éternité et modernité (tel le *flyboard* qui surgit au milieu d'un paysage qui paraît séculaire).

Les effets de remplissage et d'évidement du cadre trouvent par ailleurs leur équivalence sonore : les cris articulés, les bruits confus s'opposent moins au silence qu'à la différenciation et à la netteté des sons. Les sons d'ambiance (souffles, cris d'animaux dans le lointain, légers vrombissements) donnent au lieu sa puissance d'incarnation.





Espaces Du clos à l'ouvert

La mise en scène de Brac opère une distinction, assez simple, entre espace ouvert et espace clos. L'ouvert correspond à un désir de beauté, à une plénitude, tandis que le clos renvoie à la régulation du lieu effectuée par les hommes.

● Grilles

De façon paradoxale, l'entrée dans la base est constamment filmée comme un emprisonnement, jamais comme une libération. Que ce soit pour la petite bande de resquilleurs de la première séquence du film ou pour Reda et Chakib, l'espace de l'entrée est d'emblée divisé avec une extrême rigidité, une moitié du cadre étant recouverte par des grilles, des murs ou une zone ombrée qui instituent un enfermement. Le plan d'ensemble présente ainsi les lignes de sécurité comme des frontières grillagées qui redoublent la ligne d'horizon. Ainsi, et sans jamais forcer le discours, Brac montre comment l'obsession de la sécurité, mue par un souci légitime de protection, sépare les espaces et les fragmente. S'il ne filme ni les écrans de contrôle ni les caméras de surveillance, les réunions de direction avec Nicolas et Fabien sont en revanche exclusivement consacrées à des questions d'extension et d'application des règles de sécurité.

● Ponts et sauts

Le motif du pont réunit des espaces séparés, permet d'enjamber l'eau sans détruire le paysage et sert aussi à la régulation des déplacements et des flux. Deux possibilités existent : le traverser (horizontalité reliée à la norme), ou sauter dans l'eau (verticalité du désir et du plaisir).

Le motif du saut questionne l'obéissance à l'ordre politique. Alexandre et Latif se tiennent sur le pont pour dissuader les visiteurs de sauter. Jérémy et Lisa sautent dans l'étang depuis la structure métallique et le directeur les réprimande. Le saut correspond systématiquement à une volonté de transgression et d'intensification de la vie ; il ne libère jamais une pulsion de destruction mais rappelle les limites envahissantes du souci de sécurité.

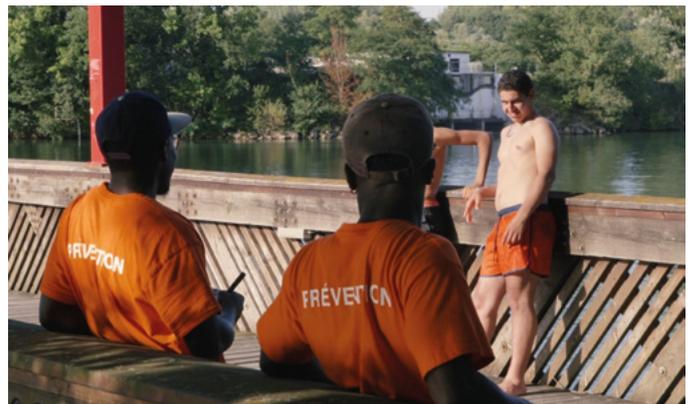
● Élargissements

Dès lors, les plans de paysage ne cherchent pas seulement à rendre hommage à la peinture impressionniste – qui a glorifié la fusion de l'eau et de la lumière. Ils ont aussi une dimension politique. Le cadrage large de ces plans correspond à un geste d'accueil de l'altérité. Ainsi, au fur et à mesure que le film progresse, Brac recompose une petite histoire de l'immigration : Portugal, Guinée, Afghanistan. Les origines se multiplient, et le parc devient un abri pour tous les exilés. La famille afghane retrouve dans le paysage la profondeur

● Varier la place de la caméra

Guillaume Brac semble appliquer les principes du peintre japonais Hokusai (1760-1849) et de ses *Trente-six vues du mont Fuji* (1831-1833) qui mettent en scène ce lieu selon différents points de vue. Les élèves pourront ainsi repérer les éléments du décor qui, comme le mont Fuji, sont représentés de différentes manières, et interroger ce que produisent ces variations.

Lorsque Brac ne choisit pas l'unité du plan-séquence pour enregistrer une action dans sa continuité, il découpe la scène en prenant appui sur un repère matériel à partir duquel il varie les emplacements de la caméra. Les élèves pourront observer ces choix de mise en scène en étant attentifs, par exemple, aux apparitions du toboggan bleu mis en évidence au début du film [séq. 2]. Point de repère dans le décor, il s'intègre discrètement à des plans d'ensemble ou peut s'imposer dans le cadre, allant jusqu'à déterminer un point de vue lorsque l'on monte dessus [00:08:40]. Sa position dans le champ permet ainsi d'identifier la façon dont le réalisateur utilise le décor : il opère différents choix de mise en scène qui enregistrent les variations du paysage, du climat ou de la journée et orientent notre perception du lieu.



de ses souvenirs d'enfance. Les plans de nature frappent par leur unité et leur compacité. Aucune faille, aucun manque. Rien ne vient troubler l'harmonie des couleurs ni l'équilibre éternel entre le ciel, l'eau et la terre. La majesté de la nature compose alors un espace édénique où chacun peut se sentir exister. *L'île au trésor* compose ainsi une utopie politique où l'espace permet de rassembler les communautés plutôt que de prôner exclusion et séparation.



se mêle à l'ensemble de manière délibérément disharmonieuse. Ce sont ces cris qui composent l'univers de la base de loisirs et qui peuvent être perçus de près (lorsque que les petits resquilleurs découvrent l'île [séq. 1]) ou de loin (lorsque les enfants du centre de loisirs montent sur le toboggan [séq. 2]). Brac utilise ces stridences comme une forme de libération et d'émancipation : de la société, du langage. Il recompose la bande-son de l'enfance, avec ses sursauts et sa cacophonie. Il les associe à une seconde série de sons, en tous points opposés, qui baignent les plans de nature, dans la lignée du cinéma d'Éric Rohmer [Influences], en particulier du *Rayon vert* (1986).

Le mixage accentue l'harmonie musicale entre timbres, cris, chuintements du vent et présence sonore des animaux (aboiements, gazouillis, stridulations ou coassements divers). Là, les sons, isolés, paraissent reconnaissables, mais hors champ. Brac ne filme pas d'oiseaux en gros plan : ceux-ci n'existent que de manière sonore, et chaque plan de nature les convoque. Cependant, il intègre dans son cadre cygnes [séq. 5], canards (qui viennent au bord de la rivière, près de l'enfant afghan [séq. 13]), chien (celui de la famille portugaise) et chat (que caressent Mandy et sa mère [séq. 3]). Ce bestiaire, visible et invisible, rejoint les sons de flottement et de souffle. Ils composent eux aussi un univers originel, qui se rapporte moins à l'enfance qu'à une éternité fantasmée de la nature. Pour Brac, l'un ne va pas sans l'autre.

● Transfigurations

Une séquence frappe par l'étrangeté de ses choix sonores : celle de la pyramide dans laquelle entre Jérémy au crépuscule, accompagné de Manon et de Lara [séq. 10]. Elle est construite sur un mouvement de flottement que le son transforme et transfigure. Avant d'entrer, les mouvements de la pagaie dans l'eau créent un bercement qui appuie la dimension douce, presque maternelle, du lieu. Très vite, les sons, amplifiés et déformés par l'écho et les réverbérations, perdent leur clarté et leur limpidité cristalline. L'image, d'ailleurs, heurte le regard par des intensités chromatiques auxquelles le film n'avait pas du tout habitué son spectateur : enténébrement soudain, bleu électrique, puis éclat lumineux dans lequel la silhouette de Jérémy se dissout. Les sons



Sons

Mélodies du temps retrouvé

Le travail sonore, capital dans la fabrication d'un film documentaire, permet – souvent même davantage que l'image – l'immersion du spectateur dans le film.

Le son fait vivre un milieu, un environnement et renforce l'existence sensorielle des images. Lors de l'étape du mixage, le cinéaste est amené à réinventer l'univers sonore, à enrichir la bande-son de ce qu'on appelle les « sons seuls », captés pendant le tournage et qui isolent un objet particulier. Il réorchestre de façon musicale tout ce qui a été enregistré, en jouant sur les rythmes, les silences, les différentes intensités. La voix devient alors un son prééminent. Brac s'inscrit dans cette recherche, même s'il utilise, de façon finalement parcimonieuse, deux musiques préenregistrées.

● Bains sonores originaires

Le motif du bain est autant littéral (plongeurs, baignades) que métaphorique. Il installe un rapport liquide à l'espace – espace réel de la base de loisirs, espace visuel, espace sonore. Certains sons imprègnent l'écoute du film et reviennent périodiquement pour le rythmer, comme l'alternance du jour et de la nuit rythme la vie des humains. Il s'agit des cris d'enfants et de la rumeur de la nature. Les premiers sont stridents, composés de sons inarticulés, parmi lesquels les mots deviennent inaudibles, comme une pâte informe qui

prennent à ce moment-là une texture fantastique et irréelle. Brac s'éloigne ainsi d'un strict naturalisme pour chercher des brisures qui intègrent les dissonances à l'unité du monde. Il le fait aussi de façon plus discrète en mettant au premier plan des sons étranges difficiles à identifier, tel le frottement de la tyrolienne [séq. 8].

● Accents

Le respect lié aux rencontres et aux êtres se manifeste également par l'attention à leurs voix et à leurs accents : les dialogues de Bayo sont sous-titrés pour que l'on puisse à la fois l'entendre et le comprendre. Un espace s'ouvre dans l'image par la désynchronisation entre ses paroles et l'image [Mise en scène]. Son passé contamine non seulement ce que l'on voit, mais aussi ce que l'on entend. Son accent ne le rattache plus à la base de loisirs, mais à une Afrique quittée puis retrouvée.

De façon analogue, le film s'ouvre, dans sa progression, à d'autres accents (celui de la famille afghane) et à d'autres langues (comme le portugais chanté par une famille sous les arbres).

Quant à la grande famille de Barry, filmée dans une pénombre presque complète, il est aussi difficile de la voir que d'identifier sa nationalité. Elle est sans doute asiatique, peut-être vietnamienne. L'abstraction de l'espace crée un effet d'étrangeté, et aussi de téléportation : sommes-nous restés à Cergy ou sommes-nous arrivés dans un film taiwanais, réalisé par exemple par Hou Hsiao-hsien [Documents] ? Soudain, le film de Brac se transforme et devient un film-monde.

« Plus on entre dans [le] récit [de Bayo], plus j'ai l'impression que le paysage se transforme. On est à la fois sur cette plage de Cergy et quelque part en Afrique »

Guillaume Brac

● Musiques

Brac a demandé expressément à Yongjin Jeong de composer la ritournelle qui ponctue le film après avoir entendu son travail dans les films du réalisateur sud-coréen Hong Sang-soo, grand cinéaste de la rencontre. Elle ponctue les plans nocturnes du film ainsi que la première arrivée, solaire et joyeuse, des enfants sur la base de loisirs et le voyage dans le petit train [séq. 7]. Elle associe alors le plaisir des premières fois à la conscience de sa fin, mais aussi de son possible recommencement cyclique.

Une autre musique conclut le générique de fin : *Kingston Town* du groupe anglais UB40. Cette chanson reggae est sortie en France en 1990, lorsque Brac avait 13 ans. Il s'agit pour le réalisateur de remonter en enfance et de retrouver



la musique qui l'accompagnait. Elle produit aussi un effet miroir car, pour peu que l'on fasse attention à ses paroles, la chanson témoigne elle aussi de son attachement à un lieu idéal. Traduit en français, voici ce que dit l'un de ses passages : « Oh, la ville de Kingston / Le lieu où je souhaiterais être / Si j'avais le monde entier / Je le donnerais / Rien que pour voir les filles entrer en scène ».



● Raconter par le son

Pour donner aux élèves l'habitude d'écouter les sons autour d'eux, un premier exercice consiste à isoler des plans courts du film sans montrer les images (ce qui se fait simplement aujourd'hui avec un ordinateur), pour les amener à chercher à identifier des sons, puis à s'interroger sur leur durée.

Quelle différence y a-t-il entre le bruit d'un saut et celui d'une pagaie, par exemple ? Le spectateur voit Jérémy sauter dans l'eau, mais il comprend tout aussi bien à l'oreille de quoi il s'agit. Est-on alors obligé de le voir ? Peut-on en même temps montrer autre chose ? Il s'agit de questionner la nécessité (ou non) d'une synchronisation entre l'image et le son, d'une autonomisation de la bande-image et de la bande-son.

Brac répète aussi deux catégories de sons : les cris d'enfants indistincts sur les bords de la piscine et les sons d'ambiance de la nature. Aucun plan n'est jamais véritablement silencieux. C'est ainsi que le cinéaste capte l'esprit du lieu, en étant attentif au silence (évidemment relatif) qui s'y déploie. Il peut être intéressant de faire reconnaître aux élèves cette texture matérielle du silence, qui est différente de l'absence de tout son, et de questionner sa récurrence et sa durée.

Le long plan d'adieu de la famille de Barry [Mise en scène] correspond aussi à une progressive extinction sonore qui installe l'auditeur (et pas simplement le spectateur) dans un rapport mélancolique d'éloignement.



habitudes. La sortie du dimanche est présentée comme une pause au milieu d'un rythme effréné. La partie documentaire fait d'un lac son motif principal, et des plans de baignades, de plagistes, de forêts et de campagne tournés sur le vif s'articulent à la fiction. Trois grands maîtres ont marqué de leur empreinte l'ensemble du travail de Brac. On retrouve leurs traces dans *L'île au trésor*.

«Je ne suis pas loin de penser que *Partie de campagne* est le plus beau film de l'histoire du cinéma»

Guillaume Brac

● Jean Renoir

Comment apparaît l'influence de Jean Renoir dans le cinéma de Guillaume Brac? Il ne s'agit pas d'une imitation, mais d'une imprégnation intime et profonde telle que les plans de ce dernier paraissent couler de source, sans chercher à s'appuyer sur un plan précis de Renoir, mais en rendre l'esprit et la couleur. Comme l'indique Marcos Uzal dans son article-synthèse «Dans la barque de Brac»¹: «*L'héritage de Renoir se manifeste essentiellement par une manière de concevoir et de tourner ses films: l'immersion dans des lieux, l'imprégnation météorologique, le travail collectif, l'idée que toute fiction doit avoir une porosité documentaire.*» L'orage qui éclate à la fin de *L'île au trésor* évoque les mouvements

des nuages et du climat de *Partie de campagne* (1936)². La façon dont la couleur de la campagne éclate et dont l'eau et la forêt dialoguent évoquent aussi *Le Déjeuner sur l'herbe* (1959)³, une œuvre plus tardive mais où le travail de coloriste de Renoir est porté jusqu'à son point d'achèvement.



Influences

Trois maîtres français

Bien que reprenant des motifs venus de la peinture, Guillaume Brac revendique surtout l'influence de grands cinéastes. Jean Renoir, surnommé le «patron du cinéma français» par les jeunes Turcs de la Nouvelle Vague, ainsi qu'Éric Rohmer et Jacques Rozier s'inscrivent pour une large part dans sa filiation.

«Je ne crois pas avoir été tellement influencé par la peinture.» Faut-il entendre dans cette déclaration que porte Guillaume Brac à propos de son travail en général un pied de nez, voire une douce provocation? Les plans de *L'île au trésor* semblent se référer directement à la peinture impressionniste. Brac en reprend des motifs comme le déjeuner sur l'herbe, les miroitements de l'eau, la transfiguration du paysage par les effets de lumière, le travail sur le motif, la reprise d'un même lieu à des moments différents de la journée. Prenons pourtant la phrase au sérieux. L'influence de la peinture sur son cinéma se fait indirectement, à travers la sensibilité du réalisateur à une esthétique cinématographique qui porte en elle un certain héritage pictural.

Brac cite d'abord un film allemand, *Les Hommes le dimanche* de Robert Siodmak et Edgar G. Ulmer (1930): il allie fiction et documentaire pour raconter l'escapade dominicale d'un couple avec un de leurs amis au bord d'un lac à Berlin. Le montage insiste sur les éléments de la routine quotidienne, la vie des Berlinoises, leurs déplacements, leurs



Partie de campagne (1946) © Les Films du Jeudif

- 1 Article paru dans les *Cahiers du cinéma* n° 776, mai 2021.
- 2 Tourné en 1936, le film sortira en France en 1946.
- 3 Le titre reprend celui du célèbre tableau d'Edouard Manet peint en 1863 et qui fit scandale, actuellement exposé au musée d'Orsay: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-dejeuner-sur-lherbe-904>

Le désir, chez Renoir, est présenté de manière beaucoup plus crue que chez Brac, avec une tension sexuelle constante qui érotise les corps. Cette érotisation n'est pas aussi forte dans *L'Île au trésor*: même s'il montre les peaux et les ombres de la nature qui se projettent sur elles, le réalisateur valorise surtout une sorte de panthéisme contemporain qui célèbre l'unité de l'homme et de la nature. Même Jérémie, l'Adonis du pédalo, dont Brac montre le torse musclé et le sourire éclatant, est présenté avec une légère et tendre ironie qui le place parmi certains stéréotypes de la séduction. C'est sa parole, sa façon de revendiquer consciemment un droit au plaisir qui lui donnent une certaine profondeur. Les rapports entre jeunes hommes et jeunes femmes restent distants, même si Jérémie, au moment du plongeon, tient la main de Lisa. Pas de baisers, pas de contacts directs, aucune crudité dans les dialogues: Brac expose la part ludique de la séduction estivale, sa recherche de lumière. Il conserve du «Patron» une fluidité fondamentale: pour reprendre une métaphore renouillienne, le spectateur doit flotter «comme un bouchon dans l'eau»⁴, retrouvant la continuité qui est celle de la vie et qui doit guider le film à chaque étape de sa fabrication.



L'Ami de mon amie (1987) © Les Films du Losange

● Éric Rohmer

Guillaume Brac a toujours reconnu sa dette envers les films d'Éric Rohmer pour diverses raisons: légèreté de l'équipe de tournage, attention au climat et à la lumière, interactions entre l'acteur et l'espace, recherche d'un naturel par-delà les limites et les imperfections du jeu. Toutefois, le rapport de *L'Île au trésor* à *L'Ami de mon amie* (1987) est particulier puisque le cinéaste de la Nouvelle Vague, qui a toujours accordé une grande importance à l'urbanisme et la modernité de l'architecture, a filmé la ville nouvelle de Cergy-Pontoise et s'est intéressé le temps de quelques séquences à l'île de loisirs. «C'est à travers ce film que mes propres souvenirs d'enfance se sont réveillés», a déclaré Guillaume Brac. *J'ai ressenti une émotion particulière en retrouvant dans un film important pour moi un décor de ma propre vie.*⁵ Tourner sur l'île de Cergy constitue ainsi un retour sur une double origine: la recherche de son enfance rencontre l'enfance de son rapport au cinéma. Pour autant, les personnages du film de Rohmer n'ont rien à voir avec ceux de Brac, qui crée même leurs parfaites antithèses. Fabien, le personnage masculin principal, incarné par Éric Viellard, soutient en effet ceci à Blanche (Emmanuelle Chaulot): «Pour la plupart ici, c'est pas des gens de Cergy. Ils viennent des banlieues moches où ils vivent la semaine, entassés les uns sur les autres dans des HLM complètement délabrés. Alors, pour eux, ici c'est comme s'ils venaient au palais de Versailles.» Et elle de lui répliquer: «Oui mais odeur pour odeur, j'aime mieux celle des merguez à celle de l'essence un dimanche après-midi dans un bouchon d'autoroute.» Ce mépris de classe ne correspond pas au point de vue que Rohmer porte sur les classes populaires; il montre surtout le mépris d'une bourgeoisie qui a peur de se sentir déclassée.

Cela permet à Brac de disposer d'un espace de réinterprétation et de liberté pour arpenter l'île sans se laisser aspirer par un modèle trop écrasant. Il s'en est d'ailleurs déjà détaché dès 2016 dans un court métrage réalisé avec les élèves du Conservatoire national dramatique, *L'Amie du dimanche* [Réalisateur]. *L'Île au trésor* en conserve quelques traces: le personnage de Jérémie, l'Adonis du pédalo, réécrit celui de Jean (Jean Joudé) qui veut séduire Milena en lui proposant un tour en barque. Contrairement à Rohmer, Brac décrit un milieu populaire, métissé, qui se réapproprie un espace, de la même façon que lui se réapproprie son enfance, en arpentant une œuvre (celle de Rohmer) qu'il connaît par cœur.

Les Naufragés de l'île de la Tortue (1976) © MK2



● Jacques Rozier

L'influence de Rozier traverse également toute l'œuvre de Brac – la présence de Bernard Ménez dans *Tonnerre* [Réalisateur], qui était au cœur de *Du côté d'Orouët* (1973) et de *Maine Océan* (1986), pour incarner le père du personnage de Vincent Macaigne, en est un signe manifeste. Elle correspond à une méthode, fondée sur l'entière disponibilité pendant le tournage, la distension des liens narratifs, l'ouverture de la mise en scène aux moments creux: ratages, ralentissements, maladresses, silences, suspensions. Cette culture de l'imprévisible et de l'inefficacité, Rozier la mène aussi vers des moments de gêne et d'inconfort, où les tonalités s'inversent facilement et où le rire conduit à des formes de mélancolie et de tristesse. Brac a nettement et volontairement joué de cette dimension en atténuant la part burlesque tout comme la part de tristesse, moins marquée dans *L'Île au trésor* que dans *Un monde sans femmes*, par exemple, qui s'achève sur des pleurs.

Pour les deux cinéastes, le temps des vacances correspond essentiellement à celui de la vacance: lacune, manque, vacuité, inachèvement. Le temps est dilaté, de sorte que l'imprévu peut se produire; chaque film devient aussi une expérience du temps, de l'instant, de ses possibilités comme de ses fragilités, de ses incertitudes comme de ses prises de risque. *L'Île au trésor* conserve le goût de la maladresse, que l'on peut retrouver, notamment, dans le personnage de Reda, dont le geste de séduction ne peut conduire qu'à des échecs. Un autre point rapproche Brac de Rozier: l'amour des îles. La Corse pour *Adieu Philippine* (1962), l'île de la Tortue pour *Les Naufragés de l'île de la Tortue* (1976), l'île d'Yeu de *Maine Océan*: il s'agit à chaque reprise de s'évader du quotidien et de chercher à s'accomplir dans un espace décalé de la réalité. Ces univers autarciques propices à une réinvention de soi définissent la véritable aventure.

4 Le cinéaste emprunte cette «théorie du bouchon» à son père, le peintre Pierre-Auguste Renoir, qui disait: «Il faut se laisser aller dans la vie comme un bouchon dans le courant d'un ruisseau.»

5 Entretien de Guillaume Brac avec Marie Richeux, *Par les temps qui courent*, France Culture, 27 juin 2018:

<https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/guillaume-brac-j'ai-l'impression-d-etre-de-plein-pied-dans-la-vie-depuis-que-je-fais-des-films-9619695>

Documents

L'enfance en peinture

En filmant les miroitements de l'eau, Guillaume Brac cite surtout le mouvement impressionniste. Pourtant, via le rapport à l'enfance, on peut le rapprocher avec profit d'un tableau plus tardif, *Le Ballon* de Félix Vallotton (1899), avec lequel il partage une façon d'isoler un personnage en mouvement et de rechercher des résonances, où une forme de liberté côtoie une douce langueur.

● Élan et séparation

L'argument tient de l'épure : un enfant court après un ballon dans un parc, alors qu'au loin se tiennent deux silhouettes. Par un effet analogue à celui d'une plongée cinématographique, le spectateur du tableau de Félix Vallotton (1865-1925), peintre et graveur postimpressionniste suisse, membre du groupe des nabis, surplombe l'enfant. Il semble flotter dans le ciel, détaché du monde des hommes, pour contempler une part d'enfance qu'il ne pourrait pas observer autrement. Figure dynamique et éclatante, l'enfant est caractérisé uniquement par le vêtement blanc qui lui serre le corps et par le chapeau jaune à tissu bleu qui couvre sa tête. Les adultes, au loin, se confondent avec des zones blanches et bleues. La présence du ballon rouge anime la figure de l'enfant, mouvement blanc qui brise l'harmonie mélancolique des couleurs et se dégage du vaste espace ombré qui divise le tableau. Si une grande ligne courbe sépare l'enfant des adultes, la partie marron clair de la toile devient un grand espace de jeu.

Le Ballon de Félix Vallotton, huile sur carton et bois, 1899 © Musée d'Orsay



● De la mélancolie à l'énergie

La séquence de la partie de balle au prisonnier entre enfants, au crépuscule [séc. 13], dialogue avec ce tableau. Ils se partagent trois motifs : le ballon, le petit enfant, l'ombre. Dans le film, le plaisir du groupe et du jeu l'emporte sur la conscience de la séparation. Le ballon a encore moins d'existence que chez Vallotton : il lui arrive de traverser l'image, mais Brac le situe le plus souvent hors champ, s'intéressant surtout aux enfants qui le cherchent ou qui l'évitent. Bien que l'éventail des âges soit large, l'énergie du jeu construit l'unité d'une famille. Le petit enfant n'est jamais véritablement isolé et participe lui aussi au jeu, oscillant entre premier plan et arrière-plan. À la fin de la séquence, le cinéaste s'attarde sur une adolescente : par la succession des deux plans, une même énergie semble circuler d'un personnage à un autre. Si la lumière est pourtant celle d'une fin de journée, propice au recueillement mélancolique, les éclats de rires mettent à distance les ombres. Brac fait de l'image un espace symbolique où la conscience de l'obscurité n'éteint pas l'énergie de l'espoir.

● Un second rapprochement cinématographique

Contrairement à Brac, le cinéaste taïwanais Hou Hsiao-hsien met en scène directement le tableau de Vallotton dans *Le Voyage du ballon rouge* (2007)¹ lors d'une séquence de visite au musée d'Orsay, où il est exposé. Dans un dispositif élaboré, il varie les mises au point entre le tableau et les personnages qui le regardent, dont un enfant prénommé Simon, jouant sur le vitrage du tableau pour les rendre tour à tour flous puis nettes. La caméra cherche à fondre ensemble le ballon peint et Simon quand survient un ballon rouge bien réel, qui cogne contre la vitre d'une fenêtre du musée et que seul Simon remarque. Les motifs de la peinture contaminent ainsi le réel. Le ballon et l'enfant se rejoignent alors dans un même sentiment de solitude, grâce auquel la mise en scène invente une géométrie de la séparation. Par un décadage violent, le ballon réel est emprisonné dans un enchâssement de vitres : allégorie de l'enfant qui vit dans un univers dont il ne comprend pas le fonctionnement ; allégorie également de l'étranger plongé dans un univers qui n'est pas le sien et dont l'ordre l'écrase.

¹ Le film d'Hou Hsiao-hsien cite également le court métrage d'Albert Lamorisse intitulé *Le Ballon rouge* (1956).



FILMOGRAPHIE

Édition du film

L'Île au trésor (2018), DVD, Potemkine.
Le DVD comporte également *Contes de juillet* (2017) et *Le Repos des braves* (2011).
En bonus figure un entretien avec Guillaume Brac et Karen Benainous, monteuse du film, consacré aux partis pris et au processus de montage de *L'Île au trésor*.

Filmographie de Guillaume Brac

Un monde sans femmes (2011), DVD, Potemkine, 2021.

Tonnerre (2014), DVD, Wild Side Video, 2014.

À l'abordage (2020), DVD, Jour2fête, 2021.

Influences

Les Hommes le dimanche (1930), de Robert Siodmak et Edgar G. Ulmer, Combo DVD + Blu-ray, Tamasa Diffusion, 2019.

Partie de campagne (1936), de Jean Renoir, DVD, Studiocanal, 2005.

Chronique d'un été (1961), de Jean Rouch et Edgar Morin, DVD, Éditions Montparnasse, 2012.

Adieu Philippine (1962), de Jacques Rozier, DVD, Potemkine, 2008.

L'Ami de mon amie (1987), d'Éric Rohmer, DVD et Blu-ray, Potemkine, 2018.

BIBLIOGRAPHIE

Articles

- Camille Bui, «Terrains de jeux», *Cahiers du cinéma* n°746, juillet-août 2018.
- Mathieu Macheret, «*L'Île au trésor* : une petite Babel à ciel ouvert», *Le Monde*, 4 juillet 2018.
- Marcos Uzal, «Dans la barque de Brac», *Cahiers du cinéma* n°776, mai 2021.

Entretiens

- Claire Allouche et Eva Markovits, «Capoter un moment - Entretien avec Guillaume Brac», *Cahiers du cinéma* n°776, mai 2021.
- Camille Bui et Stéphane Delorme, «Traits d'union - Entretien avec Guillaume Brac», *Cahiers du cinéma* n°746, juillet-août 2018.
- Mathieu Macheret, «C'est un film de banlieue sans la banlieue - Entretien avec Guillaume Brac», *Le Monde*, 4 juillet 2018.
- Marie Richeux, «Guillaume Brac : "J'ai l'impression d'être de plein pied dans la vie depuis que je fais des films"», *Par les temps qui courent*, France Culture, 27 juin 2018 :
↳ <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/par-les-temps-qui-courent/guillaume-brac-j-ai-l-impression-d-etre-de-plein-pied-dans-la-vie-depuis-que-je-fais-des-films-9619695>

Autour de la notion d'improvisation

- Jacques Aumont, «Improviser, ça ne s'improvise pas», *Trafic - Almanach de cinéma 2023*, P.O.L., 2022.
- Alain Bergala, *La Création cinéma*, Yellow Now, 2015.
- Gilles Mouëllic, *Improviser le cinéma*, Yellow Now, 2011.

SITES INTERNET

Dossier de presse du film :
↳ <https://filmsdulosange.com/wp-content/uploads/sites/2/2019/02/fr-presskit-9907-lile-au-tresor.pdf>

Marcos Uzal, dossier pédagogique sur le film édité par l'ACRIF et les CIP :
↳ https://www.acrif.org/sites/default/files/brique/fichier/09-2022/DP_20p_L_Ile_au_Tresor_BAT_Web.pdf

Dialogue entre Marie Dumora et Guillaume Brac, *Balises/Le magazine de la BPI*, 16 septembre 2018 (podcast) :
↳ <https://replay.bpi.fr/captations/generation-documentaire/dialogue-entre-marie-dumora-et-guillaume-brac>

«Saga de l'été: *L'Île au trésor*, de Guillaume Brac», CNC, 8 août 2019 :
↳ https://www.cnc.fr/cinema/actualites/saga-de-lete---lile-au-tresor-de-guillaume-brac_1031402

CNC

Sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée, retrouvez les dossiers pédagogiques *Collège au cinéma* :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos

LES POSSIBILITÉS D'UNE ÎLE

Contrairement à ce que pourrait laisser penser son titre, *L'Île au trésor* ne constitue pas une adaptation du roman de Robert Louis Stevenson. Le film de Guillaume Brac comporte bel et bien une île, mais elle n'est pas sauvage : il s'agit de la base de loisirs de Cergy-Pontoise. Pas de pirates, à part peut-être quelques enfants resquilleurs. Aucun océan : seulement des lacs, des étangs et une piscine à ciel ouvert. Les seuls bateaux sont des pédalos. Cette île cache pourtant de multiples trésors, mais il ne faut pas s'attendre à des pièces d'or ou des bijoux. Ce sont des trésors bien plus précieux : l'audace et l'énergie de la jeunesse ; les variations magnifiques de la lumière et des nuages ; la nature, encore plus belle, plus émouvante, plus poétique qu'en peinture ; une mélancolie contemplative qui n'oublie jamais d'espérer ; la mémoire qui fait de l'enfance une ressource inépuisable qui nous maintient en vie ; l'écoute de l'autre. Le cinéma fait aussi partie de ces trésors. Ce documentaire ne montre pas seulement la beauté des rencontres ; *L'Île au trésor* est une rencontre en lui-même.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS
DU
CINÉMA