

Titre	Sous le regard de Takahata
Auteurs	<i>La Bergère et le Ramoneur</i> de Grimault et Prévert — Genèse d'un dessin animé [1955-1965]
Collection	Specto
ISBN	978-2-9550225-6-6
Format	18 × 24 cm ; 510 g
Pages	276 ; notes ; 188 illustrations ; annexes ; bibliographie ; index
Prix	25 euros
Dépôt légal	décembre 2026



Thèse principale	Isao TAKAHATA (<i>Le Tombeau des lucioles</i>, <i>Heidi</i>, <i>Pompoko</i>...) est une figure centrale de l'animation japonaise et mondiale. Cofondateur du Studio Ghibli avec son collègue Hayao MIYAZAKI, il doit sa vocation à la découverte, alors qu'il était étudiant, d'un chef-d'œuvre mutilé du dessin animé français, <i>La Bergère et le Ramoneur</i> de Grimault et Prévert. Bouleversé par ce film novateur, en forme d'ode à la liberté, le jeune Takahata décide de s'orienter en lettres françaises, puis de faire à son tour de l'animation son langage. De 1955 à ses propres débuts comme cinéaste, il étudie ce film avec passion, noircit des cahiers de notes à son sujet, en reconstitue la scénographie, les cadrages, les partitions, se livre à une retranscription commentée du script de Prévert... Ce vaste corpus autographe, inédit au Japon même, se trouve ici recensé, analysé et contextualisé afin d'éclairer la genèse d'une vocation personnelle, aussi bien éthique qu'esthétique, exposant pour la première fois de façon concrète l'influence cardinale d'un film français dans l'émergence du dessin animé moderne au Japon. En complément des recherches présentées, cet ouvrage inclut la traduction d'un texte inédit en français dans lequel Isao Takahata resitue ce film, ainsi que la version qui lui a succédé (<i>Le Roi et l'Oiseau</i>, 1980) aussi bien dans leur contexte historique que dans celui de son parcours personnel.
Ilan Nguyễn	Ilan Nguyễn (1975) est chargé de cours à l'Institut national des langues orientales (Inalco), où il enseigne la langue japonaise et l'histoire du cinéma d'animation au Japon. Il a enseigné durant près de quinze ans à l'Université des arts de Tôkyô (Tôkyô Geidai). Spécialiste reconnu de sa discipline, Ilan Nguyễn est également auteur, conférencier, conseiller scientifique et membre du comité de sélection des bourses de la Fondation Tokuma (Studio Ghibli).
Isao TAKAHATA	(1935-2018), cinéaste d'animation, est une figure intellectuelle de premier plan du Japon contemporain. Artisan de maintes évolutions majeures du dessin animé dans son pays à partir des années 1960, il est aussi l'auteur (ou le co-auteur) d'une quinzaine de livres, dont plusieurs ouvrages consacrés à des enjeux formels dans l'histoire de l'art.

Préface Dans ce court texte, Xavier Kawa-Topor revient sur la réception intime par le jeune Takahata de *La Bergère et le Ramoneur* (1953), vu en 1955 sous son titre japonais *Le Tyran Bigleux*. Le choc plastique, la spatialité des scènes le fascinent, la finesse des psychologies le touche, mais c'est surtout la portée politique et éthique du film qui le marque, suscitant en lui des sentiments forts et ambivalents : les ruines du royaume de Takicardie évoquent celles de la terrible destruction du Japon, mais également celles de l'ancien ordre impérial, auquel a succédé une ère de liberté inespérée. Takahata découvre ainsi un cinéma d'animation capable de confronter le spectateur au réel, plutôt que de l'en détourner, dans un appel à la participation réflexive à rebours du modèle disneyen.

Cette découverte détermine sa vocation : il sera cinéaste. Entré chez Tōei en 1959, Takahata poursuit son étude du film, qu'il se fait fort de divulguer à ses collègues. Il va s'efforcer de faire sienne la leçon de Grimault et Prévert, dès *La Grande aventure de Hols, prince du Soleil* (1968), et va tout au long de sa carrière marquer l'imaginaire de centaines de millions de spectateurs à travers le monde. Xavier Kawa-Topor souligne comment, par son influence incontestable sur les créateurs français, Takahata a réintroduit à sa manière, à des décennies de distance, l'héritage de Grimault et Prévert dans le cinéma français d'animation contemporain.

Introduction Dans son introduction, Ilan Nguyên pose le cadre et les objectifs de son étude : en examinant le matériel autographe préservé dans les archives personnelles d'Isao Takahata, il s'agit de mettre en lumière l'impact de la vision de *La Bergère et le Ramoneur* sur un esprit encore en formation, mais déjà épris de culture française, et ainsi de « suivre la construction d'un regard ». L'examen méthodique des pièces d'archives éclairera également les variations entre *La Bergère et le Ramoneur* d'une part, et *Le Roi et l'Oiseau* de l'autre, variations auxquelles le réalisateur a lui-même réfléchi tout au long de sa carrière, cherchant à élucider leur sens, pour comprendre les ressorts intimes de la vision initiale de Paul Grimault et Jacques Prévert.

Prolégomènes L'auteur a désiré introduire en antéposition à ses recherches un texte d'Isao

Takahata lui-même, dans lequel le cinéaste revient sur *La Bergère et le Ramoneur* et sur sa version postérieure (*Le Roi et l'Oiseau*, 1980). Le constat de départ est le suivant : bien que le film n'ait rencontré en France qu'un succès en demi-teinte avant de sombrer dans l'oubli pour des raisons patrimoniales, il a été acclamé au Japon, où il a exercé une influence considérable sur les créateurs de la génération suivante. Takahata narre donc la manière dont il a reçu, personnellement, le film de Prévert et Grimault : ce fut un choc visuel, esthétique, narratif, mais également philosophique. Grimault et Prévert parlent de manière poétique d'enjeux graves d'un monde à peine sorti de la Deuxième Guerre mondiale. Takahata voit dans ce film un apprentissage poétique de la liberté ainsi qu'une philosophie créative qui le marquent à jamais et qu'il tente de faire siens, dès sa première réalisation (*La Grande aventure de Hols, prince du Soleil*). En ceci, il donne à voir la nature absolument matricielle du *Tyran bigleux* à ses yeux et pour la génération de créateurs qu'il a su fédérer. Takahata aborde également dans ce texte un effet imprévu de son attachement ardent au film : la question de sa difficulté initiale à accepter la seconde version du film, pourtant celle voulue par Paul Grimault, puis de sa réconciliation progressive avec *Le Roi et l'Oiseau*.

I. Repères (1955) Le premier, court chapitre, est dédié au contexte de l'arrivée de *La Bergère et le Ramoneur* au Japon : extraits de critiques, données de diffusion et classement, état de la production locale, permettent de mieux cerner la singularité d'un succès de salle satisfaisant, et d'une fortune critique unanime. Ce film français d'animation, le seul à être diffusé au Japon durant près d'une décennie, est à tous les effets une superproduction. Dans le quasi-monopole de la pléthorique production Disney de l'époque, il se distingue, par des qualités plastiques et poétiques manifestes, et surtout par un discours qui trouve résonance dans les milieux intellectuels et artistiques de la capitale japonaise. Ce premier chapitre évoque aussi les produits secondaires développés autour du *Tyran Bigleux*, tels que la bande dessinée et les *panfuretti*, ces brochures-programmes au rôle si important au Japon.

II. Révélation (1955-1959) Ce deuxième chapitre porte sur les pièces d'archives té-

moignant des travaux menés par le jeune Isao Takahata sur *La Bergère et le Ramoneur* durant ses études, avant qu'il ne devienne à son tour cinéaste.

Ilan Nguyễn reproduit, présente et commente ainsi les notes et relevés pris par Takahata dans l'obscurité durant les projections auxquelles il a assisté. Le spectateur passionné procède aussi à plusieurs tentatives de reconstitution des appartements secrets du Roi, de plus en plus abouties, afin de mieux cerner la scénographie et la cohérence spatiale des lieux, qui constituent chez Grimault un élément fondamental de l'expressivité et de la narration.

La principal support des recherches de Takahata dans sa période estudiantine reste l'impressionnante retranscription du script de Jacques Prévert, emprunté auprès du distributeur japonais. Takahata recopie dans un cahier de 134 pages l'intégralité des répliques du film en français, et les complète de nombreux commentaires. L'aspect sonore de *La Bergère et le Ramoneur* n'est pas négligé, et Takahata procède également à la retranscription de plusieurs mélodies du film. Des parallèles sont établis avec des séquences du film, des travaux ultérieurs ou d'autres textes de Takahata, mettant en lumière les points ayant suscité l'intérêt de l'apprenti cinéaste dans la durée. Les pièces d'archives produites par l'auteur témoignent de la granularité de l'analyse à laquelle se livre Isao Takahata, et de sa volonté de s'imprégner de tous les aspects de la narration du film.

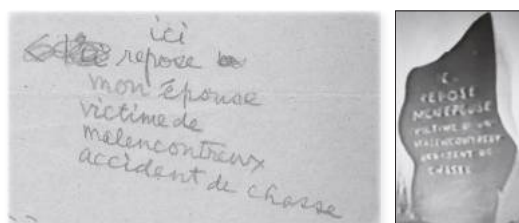
III. Référence (1959-1965) Isao Takahata entre au studio d'animation de Tôei en 1959, mais sa fascination pour *La Bergère et le Ramoneur* ne cesse pas pour autant : il continue ses recherches sur le film et s'en fait le divulgateur auprès de ses collègues de nombreuses manières. Ce troisième chapitre montre comment le film devient un réservoir de référence pour le groupe de jeunes professionnels talentueux qu'Isao Takahata parvient à réunir autour de lui.

Ilan Nguyễn produit de nouveaux documents remontant aux débuts professionnels du cinéaste, et dont il date l'écriture après son entrée au studio de Tôei. À cette époque, Takahata recherche méthodiquement des informations sur les auteurs, leur biographie et leur production, à travers des articles et des livres. Plusieurs relevés montrent qu'il a tenté de reconstituer la scénographie du début du

film, sur des plans des lieux, afin d'en disséquer les enchaînements. L'épisode le plus significatif de cette période prend place vers 1961, quand Isao Takahata parvient à accéder à une copie 35 mm du film en sept bobines et procède, avec quelques collègues, à la retranscription méthodique de son *storyboard* durant la nuit sur leur lieu de travail. L'équipe noircit 70 planches de *storyboard* (dont 18 sont reproduites et commentées dans le présent ouvrage), et prend d'innombrables photos : quoiqu'incomplet, cet imposant effort de documentation a été jalousement préservé pendant des décennies, et a nourri le processus créatif des participants des années durant, à l'image des nombreux dessins du Roi par Yasuo ÔTSUKA, également reproduits dans le livre.

Conclusion Dans sa conclusion, Ilan Nguyễn rend hommage à la fidélité du cinéaste à une œuvre qui, au-delà des termes envisagés par cette étude, a continué de nourrir sa réflexion et sa pratique, tant sur le plan éthique que formel : la « leçon de Paul Grimault » en est venue à intégrer organiquement son propre art ou, pour reprendre une expression qui lui est propre, son « dessein pour l'animation ».

Outils et références Le livre comporte dans sa pagination finale des annexes et, pour aider les lecteurs les plus exigeants, une abondante bibliographie et deux index : celui des noms propres et celui des œuvres.



À droite, fragment de photogramme de la tombe devant laquelle se recueille l'Oiseau

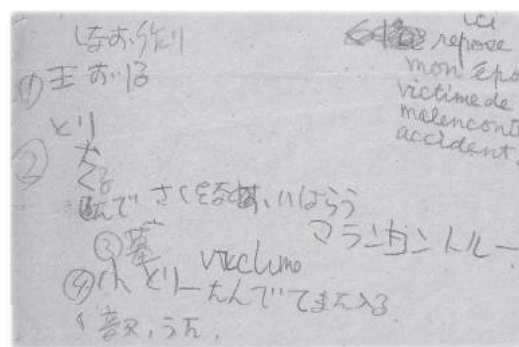
Cette netteté manuscrite laisse à penser que ce bloc de texte a été inscrit à un autre moment qu'au cours d'une projection, et résulte d'une recomposition sur la base de divers éléments d'information, dont certains figurent sur ce même feuillet (voir ci-après). Et l'une des explications possibles à un tel écart de précision serait que TAKAHATA se soit par exemple basé, pour noter cette inscription, sur un photogramme du film.

Un repentir manifeste a fait barrer à l'auteur une première inscription du mot « Ici » (avec majuscule), sur la même ligne que « repose », pour le réinscrire (en minuscules cette fois) au-dessus dudit verbe. Et de même, le terme suivant, commençant par un « m » barré de manière similaire, laisse à penser que TAKAHATA s'est basé sur une transcription du texte (par exemple à partir du script français emprunté au distributeur du film ?) disjointe de son inscription graphique dans la forme de la pierre tombale telle que montrée à l'écran. Ce qui situerait cette prise de note bien après la première découverte du film.

Cela dit, la remise en forme ainsi opérée par TAKAHATA n'est pas non plus tout à fait exacte, et omet notamment un dernier retour à la ligne entre « accident de » et « chasse », tout comme le fait qu'en réalité, l'inscription figure à l'écran entièrement en majuscules.

La séquence manuscrite suivante s'ouvre une notation mystérieuse :

64

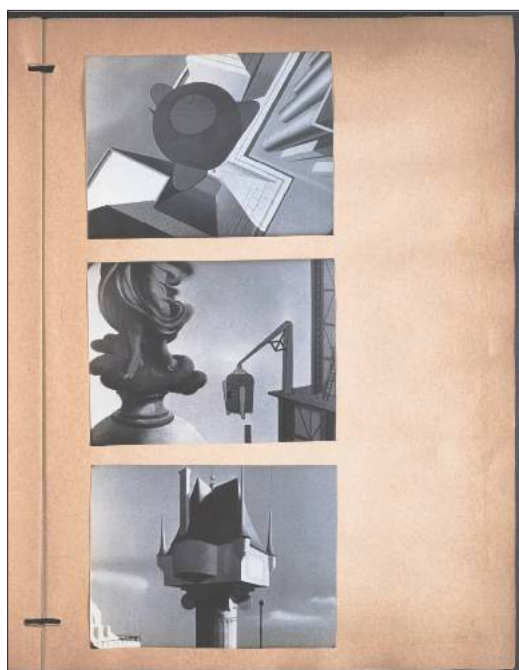


conception du scénario [?]

- ① le Roi descend
oiseau
- ② chien
arrive
lèche la grille avec sa langue [le policier préposé à la cage] le chasse
- ③ tombe victime [en français] malencontreux [en katakana]
- ④ oisillon sort un instant et retourne [dans la cage]
son, et chant

La seule hypothèse éventuelle que nous ait semblé vraisemblable serait que l'auteur ait en fait voulu écrire シナリオ作り [shinario-zukuri], mais n'y soit parvenu que partiellement (et en hiragana) en raison de l'obscurité ambiante. Quoi qu'il en soit, les éléments suivants, répartis en quatre étapes, désignent de façon minimale les protagonistes de cette succession de plans et leurs actions élémentaires. Ils ont manifestement été écrits dans l'obscurité, sans

65

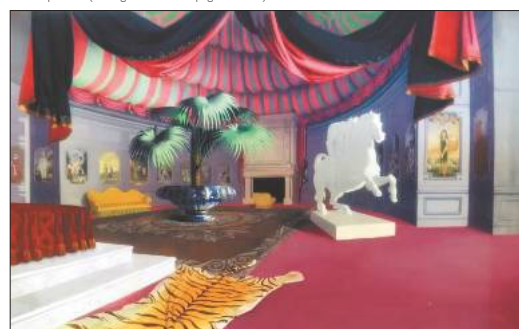


Série de photogrammes pris par TAKAHATA et ses collègues vers 1961, et consignés dans un album photo, dans laquelle le Roi emprunte l'ascenseur qui le conduit à ses appartements secrets (voir p.92).

104



Une vue panoramique du refuge royal : ces deux photogrammes permettent de saisir en partie le mouvement de caméra latéral qui balaye un instant une partie des appartements secrets du Roi, au tout début de la séquence située en ces lieux : il s'agit en effet du plan qui suit l'ouverture de l'entrée secrète par laquelle le Roi entre dans la pièce. À eux seuls, ils ne permettent pas de couvrir la totalité de ce mouvement de caméra, qui se prolonge encore ensuite vers la droite, jusqu'à inclure dans le champ une vue presque frontale du portrait mural de la Bergère, pour sa première apparition dans le film, tandis que la statue équestre du Sentencieux figure alors dans la moitié gauche du cadre. Photographiés au début des années 1960, ces éléments matériels seront venus conforter TAKAHATA dans son appréhension de ce lieu, telle qu'en témoigne le plan qu'il en avait reconstitué sur le papier quelques années plus tôt (voir agrandissement page suivante).



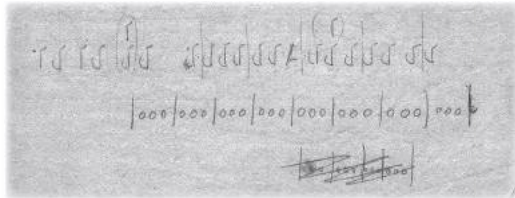
En regard : décor du film (gouache sur papier) peint par BERNARD NÉVÉ (1923-2017), intégrant dans son traitement de la perspective les déformations anamorphiques liées au mouvement de caméra (pan).

105

Au verso de ce feuillet de papier brouillon, se déchiffrent de manière incertaine quelques inscriptions au crayon de papier, et notamment, dans la partie supérieure de la page, une ligne encadrée de notes figurées en *kana*, sous laquelle figure l'extrait des paroles traduit *ô ga kutsu ni* (« le Roi d'ennui... »).



Dans la partie inférieure du feuillet, c'est le rythme qui se trouve quantifié : TAKAHATA tente de faire le décompte d'un nombre fixe d'unités de durée, avec en seconde ligne d'annotations une grille rythmique par défaut correspondant au rythme ternaire de 6/8 bien identifié par ses soins dans la première partie de la mélodie.



Nous situons en second dans l'ordre chronologique la retranscription reproduite ci-dessous. Inscrite sur du papier à partition (à portée pré-imprimée), cette version est d'un format nettement inférieur au feuillet précédent, car la partie inférieure de la page a été découpée et détachée.

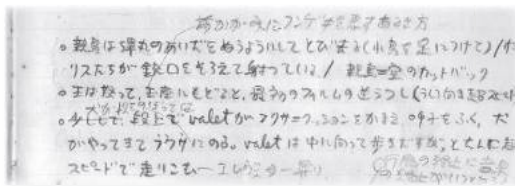
112



Le soin apporté à l'écriture du texte (en caractère manuscrits presque gothiques), ainsi que l'indication initiale « écrit pour le film "La Bergère et le Ramoneur" », mais aussi la mention explicite des noms de PRÉVERT et KOSMA : tout indique que TAKAHATA souhaitait travailler à une mise au propre de sa retranscription précédente. L'ensemble des inscriptions a été effectué à l'encre, mais un certain nombre de traces d'inscriptions au crayon à papier (repentirs, traces non effacées, indications entre parenthèses à un endroit de la partition) subsiste dans la partie inférieure de la mélodie (les deux dernières lignes). D'autre part, on retrouve au sein de ce même segment final des indications de longueur rythmique sous la forme de traits horizontaux au crayon de couleur bleu, et de notations des emplacements probables des barres de mesure, au crayon de couleur rouge. L'intitulé de la chanson est précédé d'un chiffre « 1 » », comme dans la première version retranscrite par TAKAHATA, ce qui laisse penser qu'il a peut-être voulu indiquer un ordre d'apparition des chansons dans le film ? Cela dit, en numérotant ainsi cette chanson, il laisse de côté le chant choral de la fanfare entonné à destination de l'oisillon réfugié dans sa cage :

113

Parmi les très nombreuses notations présentes sur cette même page, retenons celles-ci, concernant un caractère particulier dans l'animation du Roi et de ses valets :

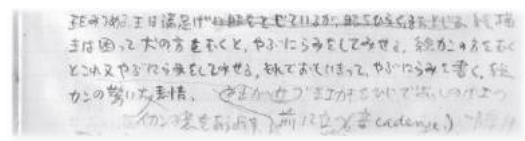


- *l'Oiseau père s'éloigne à tire-d'aile en faisant en sorte d'esquiver les balles (tout en tenant l'oisillon entre ses pattes) / les policiers lui tirent dessus, tous les canons de leurs armes tournés dans la même direction / retour [cut-back] au plan sur l'Oiseau = le ciel*
- *furieux, le Roi s'en retourne à son trône, et la pellicule défile alors en sens inverse par rapport au début de la séquence (rembobinage en vitesse très accélérée)*
- *le chien remonte l'escalier*
- *Après un instant, le valet en haut des marches porte le support brodé = coussin, souffle dans son sifflet, le chien arrive et grimpe sur le support brodé. Le valet se met en marche en direction de l'intérieur, mais s'élance instantanément en une course hyper-accelérée. — montée de l'ascenseur* [ajout textuel sans lien opéré à la suite du texte]

Dans ces deux notations corrélées, TAKAHATA note la vitesse surréelle du mouvement du Roi (ou plutôt de son trône), puis de l'un de ses valets, dépeint quant à lui dans un mouvement corporel accéléré de toute évidence irréaliste, et correspondant à une exagération stylisée, un effet de décorum destiné notamment à ridiculiser un peu plus la figure d'autorité qu'est censé incarner le Roi. En passant, il ne manque pas d'identifier sur le plan technique la reprise des mêmes images en défilement inversé, comme en un mode de rembobinage de la pellicule.

152

Dans la scène suivante, celle du portrait, la description par le menu des attitudes de chacun des personnages s'attache visiblement à un souci de précision factuelle, comme ci-dessous pour ce qui est des attermoissements du portraitiste du Roi, et de leur résolution :



Il contemple le Roi. Celui-ci a un air satisfait, les yeux fermés, qu'il ouvre, avant de les refermer. Embarrassé, le peintre se tourne vers le chien, qui lui renvoie un regard qui louche. Lorsqu'il se tourne vers le chef de la police, celui-ci lui renvoie également un regard qui louche. Prenant alors son courage à deux mains, il peint un regard qui louche. Le chef de la police prend un air étonné, en une moue de réprobation. Le Roi s'approche, repousse le peintre du coude, et se tient devant le tableau.

Comme le montre cette reformulation par le menu du fil des événements, le peintre est amené à peindre un portrait fidèle du Roi, et à briser ainsi l'un des tabous à l'origine du complexe qui le taraude. Ce passage est aussi, parmi tant d'autres, un exemple assez parlant quant à la nature même de l'effort fourni par TAKAHATA en vue de rapprocher la forme de cette liste de dialogues de celle d'un scénario au plein sens du terme (quoique cette ambition n'ira pas à son terme pour ce film précis). La suite immédiate du texte qu'a rédigé TAKAHATA en fournit un exemple similaire, et tout aussi éloquent quant à l'approche qui l'anime :



153

La succession de trois photogrammes tirés du même plan détaille plusieurs de ces expressions de déplaisir teinté de gêne. Le dilemme entre colère, humiliation et souci de conserver malgré tout une contenance digne de son rang est alors nettement palpable. Le photogramme suivant (prenant place trois plans plus loin dans le film) illustre à sa manière la solution psychologique adoptée dans la foulée de ces moues dubitatives : celle d'une affabilité de pure façade, via l'octroi d'une décoration accrochée ostensiblement à la poitrine de l'artiste. Le rictus allant d'une oreille à l'autre, l'inclinaison de la tête, signe de concentration cérémonielle (voire cérémonieuse), la gestuelle empruntée de la main à l'auriculaire tendu, tout ici témoigne d'un effet de pure pose, de contenance composée.



Les dessins reconstitués après coup par ÔTSUKA YASUO sur la base de ces photogrammes, et reproduits ci-après, témoignent de l'attention portée par l'animateur à la richesse expressive de ce personnage. La première planche correspond précisément aux deux premiers photogrammes de la série précédente, la seconde au sourire de fausse satisfaction adopté par le Roi à peine un instant plus tard, à l'intérieur du même plan.

Le recours à des effets pouvant s'apparenter à une forme d'exagération graphique, tels que les angles formés par la moustache ou les hausses de sourcils, tout comme le principe d'asymétrie foncière en jeu dans ces expressions faciales, susciteront de fréquents échos dans la conception des personnages chez ÔTSUKA tout au long de sa carrière.

Dès son travail sur l'univers de *Lupin III*, à partir de 1969, il théorise en effet de concevoir le graphisme de ses personnages en assumant une asymétrie foncière dans leurs expressions

198



L'attitude ironique du Roi, alors que le sort du peintre est déjà scellé. À noter : la dédicace a posteriori de l'animateur PHILIPPE LANDROT.

199

Liasse de la bobine 5 : planche I

Retour à la cité vénitienne et au donjon

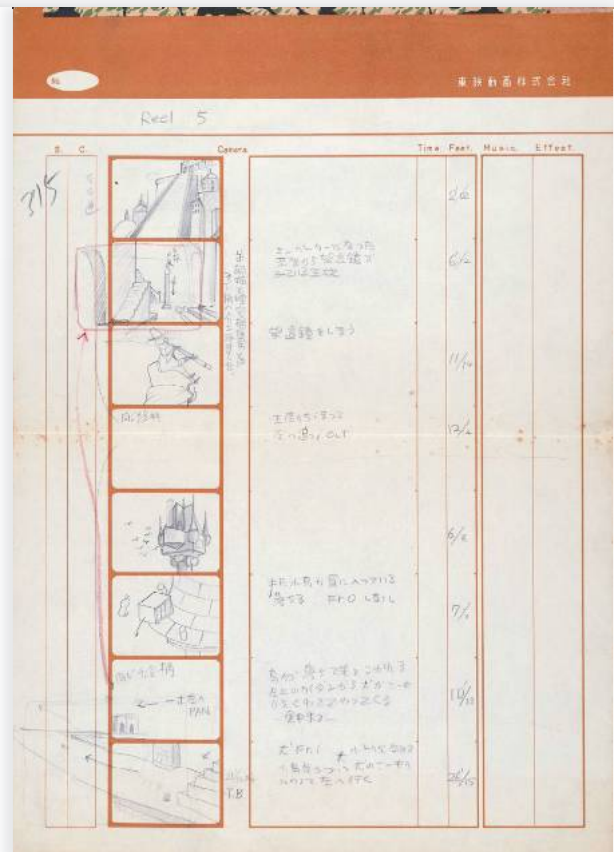
Première planche à décrire la cinquième bobine du film (mention « Reel 5 »), elle couvre huit plans :

- Elle s'ouvre sur un cadrage-citation reprenant la **case 2** de la **première planche de la série précédente** : ce plan, le dernier de la succession de vues remontant de la ville basse vers la cité vénitienne, vise à boucher ce trajet-retour vers le Roi peint, toujours en quête de la Bergère ; ainsi que l'indique une mention manuscrite dans la colonne « cut », à gauche du dessin, celui-ci se trouve ici, une fois de plus, inversé en un effet-miroir entre la gauche et la droite (**case 1**).
- Vue d'ensemble sur la cité vénitienne, avec le Roi peint juché tout en haut d'une colonne, sur le trône télescopique de son engin nautique. Avec sa brève volée de marches menant au canal à hauteur du musée (**case 2**), ce cadrage fait écho à une vignette précédente (**case 1** de la **planche 6, liasse de la bobine 4** ; voir p. 230-231).
- Plan large sur le Roi peint qui manipule une longue-vue perché sur son siège, puis la replie (**case 3**).
- Retour au cadrage précédent : l'escalier du Roi sort du cadre par la gauche, au fil de l'eau (**case 4**, sans dessin, mais avec une mention fléchée « *même motif graphique* » en direction de la **case 2**).
- Vue en plan très large du donjon abritant les appartements secrets du Roi, situé à droite dans le cadre, avec une agitation inhabituelle d'oiseaux en vol sur son flanc gauche (**case 5**).
- Cadrage familier du bord de toiture du donjon, où a été posée une fois de plus la cage du piège à oiseaux, l'oisillon intrépide capturé et s'agitant à l'intérieur, ses trois frères autour de la cage, et d'autres oiseaux en vol s'agitant alentour (**case 6**).
- **Case 7** (sans dessin) : une flèche renvoie à l'extension latérale du dessin de la **case 2**. Ce recadrage élargi est légèrement décalé vers la gauche, afin d'intégrer un mouvement de caméra propre au plan de la **case 7**. La cage se fracasse au pied de l'escalier, en haut duquel surgit le petit chien, le parapluie du policier entre les dents. Le petit chien en descend ensuite les premières marches.
- Enfin, la **case 8** reprend elle aussi un cadrage précédent (**case 3, planche 6, liasse de la bobine 4**, voir p. 230-231) : vue oblique du canal et de la voie pavée qui le longe, porte du musée et escalier qui y mène. La colonne « Camera » mentionne un zoom arrière « à partir de 21/12 ». Embrassant la profondeur du champ en un *pan* accompagnant ce dézoom, le dessin débord sur la vignette précédente et sur la gauche. Deux flèches obliques retracent le trajet du petit chien. La première, courte et parallèle à l'escalier, l'amène à retrouver l'oisillon au sol, inconscient parmi les débris de sa cage, qu'il réveille tandis qu'arrivent ses frères. La seconde, longue, suit la voie pavée vers l'arrière-plan à gauche, où il s'engage une fois les oisillons réunis sur le parapluie qu'il a repris entre ses crocs.

Un seul plan est numéroté (« 375 », en **case 1**). Mentions de durée pour chaque plan, dans la colonne de métrage (« Feet »), sous la forme d'un chiffre suivi de l'abréviation « ' », d'un slash, et d'un second chiffre (soit *a priori* une durée en secondes, suivie du nombre d'images excédant cette durée unitaire, sous la barre des 24 images d'une seconde de plus).

Pas d'indication sur le versant sonore, sauf une inscription verticale à hauteur des **cases 2** et **3**, citant l'annonce relayée par les haut-parleurs : « La Bergère et le Ramoneur sont entrés dans la ville basse. »

242



Contacts

31, rue Gambetta, 93330, Neuilly-sur-Marne, France
+33 (0)6 52 40 16 38 — contact@editionscertamen.fr
www.editionscertamen.fr — [X@ECertamen](https://x.com/ECertamen)