

Peau d'Âne

Jacques Demy, France, 1970,
89 mn, couleur.



Sommaire

Générique	2
Résumé	2
Filmographie	3
Notes sur l'univers de Jacques Demy	4/5
Petite bibliographie	5
Le point de vue d'Alain Philippon :	
<i>Réalisme et merveilleux</i>	6/11
<i>Déroulant</i>	12/15
<i>Analyse d'une séquence</i>	16/18
<i>Glossaire</i>	19
<i>Une image-ricochet</i>	20
<i>Promenades pédagogiques</i>	21/24

Ce Cahier de notes sur ... Peau d'Âne
a été réalisé par Alain Philippon.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.
Avec le soutien du Centre national de la Cinématographie,
ministère de la Culture et de la Communication,
et la Direction de l'enseignement scolaire,
le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale.

Générique

Peau d'Âne
un film écrit et réalisé
par Jacques Demy,
d'après le conte de Charles Perrault
France, 1970,
89 minutes, couleur.

Scénario : Jacques Demy, d'après le conte de Charles Perrault. **Musique écrite et dirigée par** : Michel Legrand. **Prises de vues** : Ghislain Cloquet, assisté de Manuel Machuel et Yves Agostini. **Son** : André Hervée. **Montage** : Anne-Marie Cotret. **Scripte** : Annie Maurel. **Maquettes des décors** : Jim Leon, **réalisées par** : Jacques Dugied. **Costumes** : Pace Tirelli et Gitt Martini. **Coiffures** : Carita et Alexandre. **Maquillage** : Alex Marcus, Éliane Marcus. **Coproduction** : Parc Film, Marianne Productions. **Distribution** : Cinémag/Gérard Lefèvre.

Interprétation : Catherine Deneuve (deux rôles : la Reine, mère de Peau d'Âne et Peau d'Âne), Jean Marais (le Roi, son père), Delphine Seyrig (la Fée, sa marraine), Jacques Perrin (le Prince), Micheline Presle (la Reine), Fernand Ledoux (le Roi), Henri Crémieux (le Médecin), Sacha Pitoeff (le Premier Ministre), Pierre Repp (Thibaud), Jean Servais (le Récitant).

Résumé

En mourant, l'épouse d'un roi lui fait jurer de n'épouser qu'une femme plus belle qu'elle. Le Roi s'enferme dans le veuvage, puis se décide à envoyer des messagers lui rapporter des portraits de princesses à marier. Un seul portrait retient son attention : celui de sa propre fille, qu'il n'avait pas reconnue. Il déclare vouloir l'épouser. Effrayée, la Princesse vient demander conseil à sa marraine la Fée, qui semble avoir un contentieux avec le Roi. Après trois échecs consécutifs (la confection, comme gage d'amour, de trois robes que la Fée croyait irréalisables), la Fée conseille à la Princesse de demander à son Père la peau d'un âne miraculeux, qui défèque de l'or, « l'âne-banquier ». Nouvel échec : le Roi apporte à sa fille la peau de l'âne. La Fée se résout à faire voyager la Princesse, revêtue de la peau de l'âne, pendant son sommeil. La Princesse arrive dans une métairie où elle va travailler comme souillon mais parvenir à se faire remarquer d'un Prince qui passait par là. Revenu dans son palais, le Prince est en proie à la « maladie d'amour ». Il demande que Peau d'Âne lui fasse un gâteau, ce qu'elle fait, mais en glissant dans la pâte une bague. Le Prince obtient de ses parents de faire défiler toutes les femmes du royaume pour savoir à qui appartient cette bague. Alors qu'on n'a trouvé personne, Peau d'Âne apparaît. Des noces en grande pompe sont organisées. **A.P.**

Cahier de notes sur...

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

Rédaction en chef : Eugène Andréanszky.

Mise en page : Camille Maréchal.

Photogrammes : Laboratoire Pro Image Service.

Repérages : Jean-Charles Fitoussi.

Impression : Raymond Vervinckt.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

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

© *Les enfants de cinéma*, janvier 2005.

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

ISBN/ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*. 36 rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris.

Filmographie

- 1956 — *Le Sabotier du Val-de-Loire*, court métrage, tourné sur les lieux de son enfance.
- 1957 — *Le Bel Indifférent*, sur un texte de Jean Cocteau ([film qui] « expérimente audacieusement avec la couleur, le décor de studio et les longs plans séquence* »).
- 1958 — *Musée Grévin*.
- 1959 — *La Mère et l'Enfant* (deux courts métrages en collaboration avec Jean Masson).
- 1959 — *Ars* (court métrage).
- 1961 — *Lola* (tourné à Nantes, avec Anouk Aimée).
- 1962 — *La Luxure* (sketch des *Sept Péchés capitaux*).
- 1963 — *La Baie des Anges* (« une descente aux Enfers », avec Jeanne Moreau).
- 1964 — *Les Parapluies de Cherbourg* (« merveilleux raffinement des couleurs et des décors de Bernard Evein », avec Catherine Deneuve).
- 1967 — *Les Demoiselles de Rochefort* (« pleines de chansons joyeuses et de numéros dansés », avec Catherine Deneuve et Françoise Dorléac).
- 1969 — *Model Shop* (tourné aux États-Unis « nouvelle descente aux Enfers, dans la lignée de *La Baie des Anges* »).
- 1970 — *Peau d'Âne*.
- 1972 — *The Pied Piper* (*Le Joueur de flûte de Hamelin*, tourné en Angleterre).
- 1973 — *L'Événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la Lune* (l'histoire de la gestation d'un enfant par un homme, avec Catherine Deneuve).
- 1979 — *Lady Oscar* (adaptation d'un roman-feuilleton historique, tourné en anglais).
- 1980 — *La Naissance du jour* (adaptation pour la télévision du roman autobiographique de Colette).
- 1982 — *Une chambre en ville* (« véritable tragédie musicale, entièrement chantée », avec Dominique Sanda).
- 1985 — *Parking* (« une tentative de moderniser le mythe d'Orphée »).
- 1988 — *Trois places pour le 26* (avec Yves Montand).



Jacques Demy est né en 1931, à Pontchâteau.
Il nous a quittés, à Paris, le 27 octobre 1990.

On doit à son épouse, la cinéaste Agnès Varda, de très beaux passages consacrés à Jacques Demy, dans son ouvrage autobiographique *Varda par Agnès*** et un film émouvant et superbe, commencé avec Jacques Demy et terminé après son départ : *Jacquot de Nantes*.

« Il était une fois un garçon élevé dans un garage où tout le monde aimait chanter. C'était en 1939, il avait huit ans, il aimait les marionnettes et les opérettes. Puis il a voulu faire du cinéma mais son père lui a fait étudier la mécanique [...] Le film est la chronique de ses jeunes années avec son petit frère, ses copains, leurs jeux, les échanges d'objets, la visite d'une tante de "Rio", les amours enfantines, les premiers essais de film... C'est une enfance heureuse qui nous est contée, malgré les événements de la guerre et de l'après-guerre. Et une adolescence obstinée. C'est l'évocation d'une vocation, filmée par celle que Jacquot a rencontrée en 1958, et qui a partagé sa vie depuis. » ■

* Ces commentaires sont extraits du *Dictionnaire du Cinéma*, sous la direction de Jean-Loup Passek, Paris, Larousse, 1986.

** *Varda par Agnès*, éditions Cahiers du Cinéma, Paris, 1994.

Autour du film

Des contes.

Notes sur l'univers de Jacques Demy

Dans le strict domaine de l'adaptation de contes, il faut ajouter à *Peau d'Âne* le film qui lui succède immédiatement, *The Pied Piper* (une production anglaise), tourné en 1971 mais sorti en France en 1975 seulement, à la sauvette, mal vu, mal connu donc. Il s'agissait d'une adaptation du conte *Le Joueur de flûte de Hamelin*, avec le chanteur Donovan comme principal interprète.

En fait, quasi tous les films de Jacques Demy s'apparentent à des contes, et ce dès *Lola*, son premier long métrage (dédié à Max Ophüls), où une danseuse de cabaret (Anouk Aimée) retrouve, d'une façon bien improbable, un grand amour qui avait disparu aux États-Unis, tandis qu'elle laisse à Nantes un amoureux transi, très vaguement impliqué dans un trafic de diamants. On le retrouvera, diamantaire installé, dans *Les Parapluies de Cherbourg*. (De la même façon, on retrouvera Lola – toujours Anouk Aimée – à Los Angeles, dans le seul film améri-

cain de Jacques Demy, *Model Shop*, expérience assez malheureuse, semble-t-il, quant au travail avec une équipe américaine – mais le film est très beau. Ces fils qui se tissent d'un film à un autre, de façon non systématique, ne sont pas l'un des moindres charmes de l'univers de Demy.) Si *Lola* relève du conte de fées (la femme amoureuse qui attend le retour de son Prince charmant), *Les Parapluies de Cherbourg* ne relève qu'en apparence du roman de quatre sous, ou pour midinette : deux jeunes gens s'aiment, la Guerre d'Algérie les sépare, et la mère de la jeune fille intercepte les lettres du jeune homme. Ils se reverront par hasard, mais chacun marié à quelqu'un d'autre. En fait, le film est beaucoup plus noir que ne le laisse supposer son anecdote.

Lorsque *Lola* sortit, beaucoup l'accusèrent d'être un film où l'on parlait faux. C'était mal entendre les voix. Jacques Rivette fut l'un des premiers à sentir que cette impression de « fausseté » venait du fait que Demy avait tiré les voix vers le chant. En effet, *Lola*, à l'origine, devait être chanté. Il ne put l'être, pour des raisons de production. Il fallut à Demy attendre *Les Parapluies de Cherbourg* pour faire prendre à sa collaboration avec Michel Legrand sa pleine ampleur, avec leur premier film entièrement musical.

Tous les films de Jacques Demy ne sont pas des films musicaux, mais parmi ceux-ci deux tendances se distinguent. D'une part les films qui, dans leur structure, ressemblent le plus aux comédies musicales à l'américaine – là où la France n'a pas vraiment de tradition, hormis les opérettes avec Luis Mariano, par exemple –, c'est-à-dire des films où alternent des scènes dialoguées et des scènes chantées : *Peau d'Âne*, *Les Demoiselles de Rochefort*. D'autre part un genre que Jacques Demy a inventé : les films « en chanté », selon sa propre expression, comme on dit d'un film qu'il est « en couleurs » : dans *Les Parapluies de Cherbourg* (1964) ou *Une chambre en ville* (1982), tout est chanté, y compris les dialogues les plus quotidiens ou les plus réalistes : ainsi, dans



Delphine Seyrig : la Fée dans *Peau d'Âne*.

Les Parapluies de Cherbourg, entend-on aussi bien « *Il est temps de préparer le déjeuner* » chanté par Anne Vernon (la mère de Catherine Deneuve dans le film) que, dans un dialogue très amoureux entre les amants (Catherine Deneuve et Nino Castelnuovo) en train de faire des projets à long terme (l'achat et la gestion d'une station-service), « *Tu sentiras l'essence toute la journée, quel bonheur !* » chanté par Catherine Deneuve dans un épanchement de tendresse.

Demy ira encore plus loin dans *Une chambre en ville* où, lors d'une manifestation opposant grévistes et forces de l'ordre, les slogans des manifestants et les ordres de charge des CRS n'échapperont pas, quels que soient la violence réelle et le vrai ancrage social de la scène, à la règle du « en chanté ».

Il aura fallu à certains attendre 1982 et *Une chambre en ville* pour découvrir que l'univers de Jacques Demy n'était pas l'univers tendre et doux que l'on croyait. (*Peau d'Âne* est l'une des rares exceptions.) La cruauté est là dès *Lola*, avec cet amoureux transi qui reste à quai tandis que Lola et l'homme de sa vie prennent le large (la plupart des films de Demy se passent dans des ports). Quant au « bonheur » sur lequel se termine *Les Parapluies de Cherbourg*, il n'est pas très gai : il s'agit davantage d'un « bonheur quand même », d'un bonheur forcé par les circonstances, que les deux protagonistes acceptent, chacun de leur côté, faute de mieux. *Une chambre en ville*, quant à lui, est une véritable tragédie sociale, un film noir, dur, qui se solde par trois morts violentes et sèches, avec des personnages extrêmes, et dans lequel le chant n'adoucit rien. (La musique, très dense, tendue, extrêmement dynamique, n'est pas signée cette fois Michel Legrand, mais Michel Colombier.) **A.P.**

Petite bibliographie

Le conte

— Charles Perrault, *Contes*, éd. prés. et annot. par Nathalie Froloff ; texte établi par Jean-Pierre Collinet, Gallimard 1999.

Contient : *Peau d'Âne* ; *Les souhaits ridicules* ; *La Belle au bois dormant* ; *Le Petit Chaperon rouge* ; *La Barbe bleue* ; *Le Maître Chat* ou *Le Chat botté* ; *Les Fées* ; *Cendrillon* ou *La Petite Pantoufle de verre* ; *Riquet à la houppe* ; *Le Petit Poucet*.

— Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Laffont, 1976.

— Olivier Piffault, *Il était une fois... les contes de fées*, Le Seuil / BNF 2001.

— *Lire, écrire à l'école n° 22 : le conte*, Collectif, CRDP de Grenoble 2004.

— *Ma Peau d'âne*, Anne Ikhef et Alain Gauthier, Seuil jeunesse, 2002. (transposition du conte).

Peau d'Âne, le film

— Carole Desbarats, « *Peau d'Âne* », coll. Collège au cinéma, dossier 52.

— Serge Daney, « *Peau d'Âne* », *Cahiers du cinéma*, n°229, mai-juin 1971.

— Jean Douchet, « *Peau d'Âne revisité* », *Cahiers du cinéma* n° 587, février 2004.

Sur Jacques Demy

— Camille Taboulay, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, éd. Cahiers du cinéma, 1996, 192 p.

— Jean-Pierre Berthomé, *Jacques Demy et les racines du rêve*, l'Atlante, Nantes, 1982. Deuxième édition 1996, 480 p.

— « Jacques Demy ou le monde en manège », *Cahiers du cinéma*, n°438, décembre 1990.

— **La bande originale** du film est disponible sur CD ; éditeur : Playtime.

— **Le DVD** de *Peau d'Âne* est édité chez Paramount et comprend de nombreux bonus (les chansons du film, L'extrait de *L'univers de Jacques Demy*, *Peau d'Âne* raconté par des enfants etc.)

6 — Point de vue





Réalisme et merveilleux

par Alain Philippon

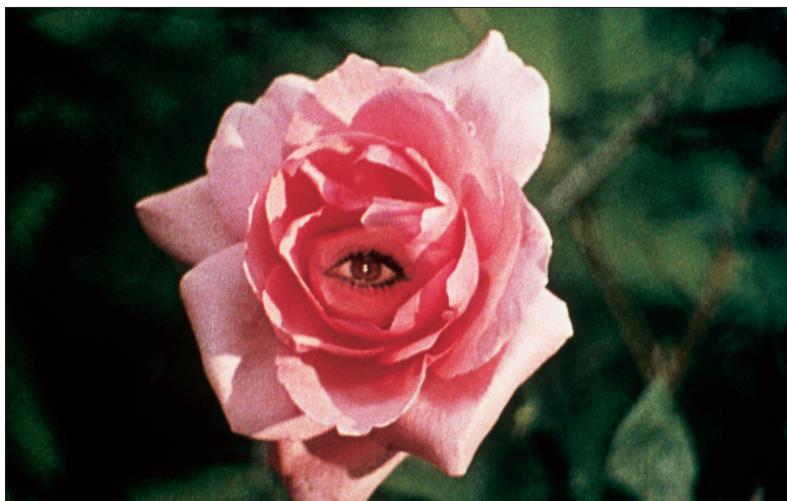
J'ai choisi comme titre « réalisme et merveilleux », et non « réalisme merveilleux », pour éviter de calquer ma formulation sur « réalisme poétique » – expression qui, sauf lorsque quelqu'un le note en passant, renvoie officiellement à une école et à un genre bien connus, alors même qu'il y a là une incontestable contradiction dans les termes.

En recourant ici au terme « merveilleux », je me réfère à un genre littéraire auquel appartiennent les contes de Perrault, et que l'on distingue traditionnellement du « fantastique ». Ici, des événements surnaturels se produisent grâce à des puissances magiques (la principale étant celle de la Fée), mais comme inscrites naturellement, sans heurt, dans la réalité. (Tous les films de Jacques Demy – ou presque – peuvent d'ailleurs être considérés comme des *contes de fées réalistes*.)

François Truffaut disait ne pas aimer les dessins animés parce que « tout y (était) possible ». Sans doute affirmait-il ainsi sa nécessité personnelle de ne se mouvoir que sur le terrain du réalisme. Mais ici : si dans un conte tout est possible d'un coup de baguette magique, qu'en est-il au cinéma ? Avec quels moyens ? Dans quelles limites ? *Quid*, d'autre part, de l'adaptation d'un conte, chez un cinéaste que l'on peut également taxer de « réaliste » ?

Jacques Demy adapte de façon très scrupuleuse un conte lui-même très réaliste, les principales licences de Jacques Demy ayant trait au personnage de la Fée : quelque magiques que puissent être certains événements de *Peau d'Âne*, le conte et le film donnent de la réalité du dix-septième siècle, et principalement de sa réalité sociale, une vision juste¹. On y apprend par exemple que, dans le royaume du père du Prince, on trouve encore des souillons qui vivent et travaillent dans de véritables porcheries, et qu'il convient de remédier à cela. La Princesse n'est pas seulement revêtue d'une peau métaphorique,

¹ Cf. Catherine Magnien, introduction aux *Contes* de Perrault, Livre de Poche, 1990.



quelle qu'ait été la nature particulière de l'âne-banquier : elle pue, c'est dit crûment dans le film (même chez les rois), et sa puanteur donne même lieu à un évanouissement. Toutes les classes sociales sont représentées, exemplairement dans la scène de l'essayage de l'anneau, puisque toutes les filles du royaume (mais « pas les garçons » – légère licence ironique que se permet Demy par rapport au conte) y sont invitées. De même, avec la métairie où travaille Peau d'Âne, on a l'impression, un peu irritante d'abord, de voir une de ces images que l'on a tant vues dès qu'un film se situe avant notre siècle : une sorte de cliché, d'image d'Épinal ou d'image-SFP, tant les films réalisés avec cette instance nous ont montré maintes fois les mêmes chevaux, les mêmes figurants dans les mêmes postures (parfois totalement irréalistes de maladresse). (Serge Daney notait qu'il avait fallu Bresson et *Lancelot du Lac* pour que l'on découvre au cinéma que l'on pouvait parcourir des kilomètres et des kilomètres sans rencontrer personne, alors que tous les films sur le Moyen Âge grouillent de monde.) Or il n'en est rien : ce que l'on voit à l'image ne relève que de la fidélité au récit, où l'on peut noter, entre autres choses, la présence de l'« auge aux cochons » ou celle des valets dont la Princesse était « la butte ordinaire de tous leurs quolibets et de tous leurs bons mots ». De même Jacques Demy garde-t-il, à propos de la robe couleur du temps, le sens que le mot « Temps » avait chez Perrault et plus largement au dix-septième siècle : un

beau ciel légèrement chargé de clairs nuages. De même, lorsque les médecins, après avoir examiné le Prince, rendent leur verdict (« maladie d'amour »), il ne s'agit absolument pas d'une fantaisie : la maladie d'amour faisait partie des maladies répertoriées par l'Université au dix-septième siècle, et des remèdes – parmi eux, le mariage – étaient même préconisés. Un détail enfin souligne le désir de réalisme de Jacques Demy : lorsque (séq. 15) la Fée confie sa baguette à la Princesse, elle n'omet pas de préciser qu'elle en a une autre dans son domaine, et demande à la Princesse de la lui prêter un instant, juste pour disparaître.

Mais sans doute le trait le plus évident du souci de réalisme de Jacques Demy est-il le gros plan des mains essayant l'anneau, seul plan systématiquement et longuement répété.

Une séquence, peu réussie à mes yeux, pose très précisément la question du « Tout est possible », et fait figure de symptôme : celle, onirique, où l'on voit le Prince et la Princesse se permettre « tout ce qui est interdit ». L'inventaire de « tout ce qui est interdit » (pure invention de Jacques Demy) semble bien mince, bien pauvre (se gaver de pâtisseries, entre autres choses). On me répliquera qu'il s'agit là de rêves d'enfants. Cela n'en témoigne pas moins, à mes yeux, de la difficulté de Jacques Demy à ouvrir toutes grandes les portes de la fantaisie, comme s'il lui fallait toujours des limites à l'intérieur desquelles il se meuve aisément. Le réalisme serait alors un garde-fou contre les excès de la *fantasy* (de l'imagination ou du fantasme).

Hommage à Cocteau...

Pour en finir avec la question de l'adaptation en tant qu'elle a partie liée avec celle du réalisme, il est un personnage que Jacques Demy enrichit par rapport au conte : celui de la Fée. C'est à elle, et à elle seule, qu'il prête des visions de l'avenir : ses charmes qui s'useraient « comme des piles », suivi du délicieux « Je vieilliss » de la Fée, les deux poèmes des temps futurs (l'un est d'Apollinaire, l'autre de Cocteau) et la magnifique

idée de l'arrivée de la Fée en hélicoptère pour le dénouement de l'histoire, trait qui me semble parfaitement résumer, via l'anachronisme, la fusion du merveilleux et du réalisme.

Je rattacherai enfin au réalisme de Demy son souci d'explicitier (mais de façon plaisante, sans pédanterie aucune) l'un des éléments du conte qui ont directement trait à la psychanalyse (l'inceste, l'autre étant l'âne-banquier). Certes, Perrault n'a pas attendu l'avènement de la psychanalyse pour poser l'équivalence Argent/Fèces, pas plus que les Grecs anciens ne l'avaient attendu pour inventer le mythe d'Œdipe. Mais le *Peau d'Âne* de Demy, c'est un peu, avec discrétion, le Perrault d'après Freud et Bettelheim...



personnage de la Fée qui remonte magiquement vers les airs d'où elle était venue, sont autant d'éléments respectueusement et amoureusement empruntés à Jean Cocteau. Les « effets spéciaux », comme on dit aujourd'hui – je préférerais ici le terme de « trucages » – sont, de façon très nettement désignée, des trucages « à la Cocteau ». On entend même, dans le film, un savoureux clin d'œil en forme de jeu de mots : le « Les Fées ont toujours raison » de la Fée est manifestement une version à peine déformée du « Les Faits ont toujours raison » de Cocteau – plaidoyer, qui plus est, pour le réalisme.



Réalisme et merveilleux : voilà aussi ce qui caractérise plus d'une œuvre de Jean Cocteau, auquel Jacques Demy a rendu trois fois hommage, avec (dans le désordre) son court métrage *Le Bel Indifférent*, avec *Parking*, son avant-dernier film, remake avéré d'*Orphée*, et avec ce *Peau d'Âne* qui est manifestement un hommage à *La Belle et la Bête*. Les hommes- (ou femmes-) statues qui tiennent des chandeliers, les portes qui s'ouvrent toutes seules, le miroir de *Peau d'Âne* qui se transforme en écran de télévision pour lui permettre de voir qui elle veut, le



La main d'un homme-statue
tient un chandelier dans *La Belle et la Bête*
de Jean Cocteau.



Une étape parmi d'autres

Pour ne donner que quelques exemples du réalisme de Cocteau : dans *Orphée*, on circule sans mal entre le petit monde germano-pratin et « l'autre » monde, celui de la mort ; c'est un authentique poste de radio qui diffuse, comme au temps de la Résistance encore fraîche dans les esprits (le film date de 1950) des messages codés destinés au Poète ; la traversée du miroir qui sépare les deux mondes se fait au moyen d'une immersion dans l'eau. Dans *Le Testament d'Orphée*, le bruit très réaliste d'un décollage d'avion accompagne le lancement de la lance qui va tuer le Poète, etc.

Par ailleurs, on sait que Cocteau était friand, au cinéma comme en littérature, de réécritures de contes ou de mythes (outre les films que j'ai cités, voir, au théâtre, *La Machine infernale*). Demy adaptant Perrault, c'est un peu le même cas de figure : des contes naissent et sont transmis sur le mode oral, ils connaissent une première forme écrite en Italie, puis en France, et encore une nouvelle forme lorsqu'une nouvelle invention le permet. Dans cette optique, *Peau d'Âne* (le film) serait une étape, parmi d'autres, d'une histoire immortelle, aux formes successives différentes.

Tout est possible dans le conte, disais-je : un coup de baguette magique et tout est permis. Encore faut-il remarquer que ce n'est qu'en ultime recours que la Fée usera de sa baguette pour sauver la Princesse : on aura assisté, auparavant, au « caprice » des trois robes demandées à son père par la Princesse pour le faire renoncer à son désir de mariage ; ce n'est que parce que

les robes auront été réalisées – ce que la Fée croyait impossible – que la Fée concevra un autre plan nécessitant l'usage de la baguette, comme si Demy (et Perrault) se donnaient comme mot d'ordre de ne recourir aux artifices qu'en dernière limite.

D'une part on ne sent absolument pas Demy fanatique du trucage pour le trucage, d'autre part il s'agira des trucages les plus simples à réaliser : on est très loin des effets spéciaux « à l'américaine », dont je suppose que Demy, même s'il avait eu plus de moyens, les aurait refusés. Il s'agit ici de rester le plus près possible des trucages « primitifs » (de ceux que le cinéma a pu se permettre tôt : c'est la veine-Méliès de Demy, tout comme son goût du réalisme le situe dans la veine-Lumière ; dans quasi tous ses films il est à la croisée des deux voies). « Le plus près possible des trucages primitifs » signifie aussi : le plus près possible de la caméra, et le plus loin possible de ces machines aveugles que sont les « trucas » des laboratoires, où l'on n'a ni l'œil ni la main sur ce que l'on fait. Je ne donne ici que quelques exemples : faire remonter la Fée vers le ciel, faire se dédoubler l'image d'un corps, faire apparaître telle image en surimpression.

Je vois dans le geste de Demy-truqueur un plaisir qui me semble aussi proche que possible de celui de Perrault-conteur, comme si au plaisir que chaque cinéaste (ou peu s'en faut) éprouve à raconter une histoire s'ajoutait un autre plaisir, très enfantin celui-là, celui de transformer à la main ou presque, et accompagné du moins de personnes possible, l'univers dans lequel on a installé son film. Si l'invention de deux palais, l'un tout en rouge (statues vivantes et chevaux compris), l'autre tout en bleu, nous emmène déjà du côté du merveilleux, les trucages nous y plongent. Mais je ne vois pas de plus bel exemple (avec la scène de l'hélicoptère, évoquée plus haut) de cette fusion du réalisme et du merveilleux que dans la séquence chantée – mais ce n'est pas le chant en tant que tel qui ajoute au merveilleux, pour peu qu'on ait vu une ou deux comédies musicales – où *Peau d'Âne* couverte de sa peau dialogue avec *Peau d'Âne* vêtue d'une superbe robe, en un champ-contre-champ de type inédit (généralement au cinéma, on ne dialogue pas avec soi-même) sur une tâche (le suivi d'une recette de cuisine) on ne peut plus concrète et réaliste. ■

La chanson du film

« Amour Amour »

L'amour se porte autour du cou
Le cœur est fou
Quatre bras serrés qui s'enchaînent
L'âme sereine
Comme un foulard de blanche laine
L'amour s'enroule et puis se noue
Amour Amour m'a rendu fou

L'amour fait souvent grand tapage
Au plus bel âge
Il crie il déchire et il ment
Pauvres serments
Il fait souffrir tous les amants
Qui n'ont pas su tourner la page
Amour Amour n'est pas bien sage

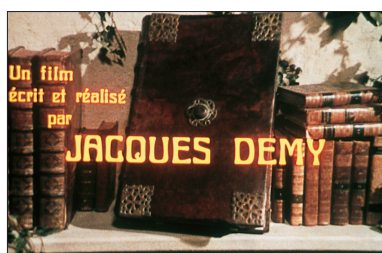
Quand il a vécu trop longtemps
Le cœur content



L'amour à la moindre anicroche
S'effiloche
Au clou du souvenir s'accroche
L'amour se meurt avec le temps
Amour Amour je t'aime tant



Peau d'Âne et la
Princesse : dialogue
autour d'une recette
de gâteau, chantée.



Générique



Séquence 1



Séquence 3



Séquence 5



Séquence 5



Séquence 6

Déroulant

(00.00) Générique : un livre, fermé, à la verticale, sur une étagère. Lors du dernier crédit (« un film écrit et réalisé par Jacques Demy »), le livre occupe tout le cadre et s'ouvre de lui-même sur son titre. Apparaissent, sous un dessin représentant un château, quelques lignes (« Il était une fois un roi etc... »). On cadre le dessin seul, qui se transforme en une vue réelle du château, aux mêmes dimensions.

1. (02.02) La voix du récitant reprend les lignes qu'on avait commencé à lire. Apparaissent successivement le Roi seul à la fenêtre d'un donjon, le Roi et la Reine dans leurs appartements, et leur fille jouant de l'orgue dans le parc. Le Roi longe une longue table où se prépare un banquet, rejoint les écuries et arrive à un âne qui défèque de l'or. Un orage éclate. Des serviteurs desservent en hâte.

2. (03.55) Toujours sous l'orage. Le récitant évoque la maladie qui frappe la Reine, et l'impuissance des médecins. La Reine, alitée, demande au Roi de se remarier avec une femme plus belle qu'elle. Le Roi jure.

3. (04.59) Le château sous la neige. Le glas sonne. Une voix annonce la mort de la Reine, que l'on voit transportée dans un globe de verre. Le Roi la suit. Sa fille le rejoint. Son Père lui dit ne plus jamais vouloir la revoir.

4. (05.46) Le château au printemps (toujours même cadre). Puis intérieurs : les ministres du Roi viennent lui dire qu'il doit se remarier : le royaume doit avoir un prince héritier. Le Roi rappelle le serment fait à la Reine et demande qu'on fasse chercher dans les états voisins une princesse digne de son serment.

5. (07.20) Un équipage de chevaux bleutés revient au château. Le Premier Ministre, accompagné de messagers, rapporte des portraits de princesses, que le Roi refuse toutes, sauf une, qui l'enchanté. Il demande qui elle est. Sa propre fille, lui répond-on. Le Roi et le Ministre s'approchent de la fenêtre. La Princesse chante, s'accompagnant à l'orgue. Pour le Premier Ministre, elle est plus belle que la Reine. Il vient la chercher. Un perroquet chante ironiquement le refrain de la chanson (« *Amour, Amour, je t'aime tant* »).

6. (11.41) La Princesse arrive dans la salle du trône, étonnée qu'on l'ait envoyé chercher. Le Roi lui lit deux poèmes des temps futurs (l'un de Cocteau, l'autre d'Apollinaire), cadeaux de la Fée, marraine de la Princesse. Le Roi dit à sa fille qu'il veut l'épouser. Affolée, la Princesse lui affirme que son amour est uniquement filial, et lui demande un délai de réflexion. Il lui donne jusqu'au lendemain.

7. (14.05) Le Roi se rend chez un vieux savant auquel il demande conseil sur le degré de culpabilité de son amour pour sa fille. Le savant consulte un livre et le rassure.

8. (15.37) La Princesse quitte le château sans être vue, sur une barque. Elle s'arrête, traverse une forêt dont, à un moment, les arbres s'ouvrent sur son passage.

Les numéros en gras renvoient aux numéros des séquences.

Les numéros entre parenthèses à la durée vidéo.

9. (16.51) Elle est dans le domaine de sa marraine la Fée, un peu irritée d'être surprise si tôt. Elle est au courant de tout. Discussion sur l'« amour » entre Père et Fille. Chanson de la Fée sur l'impossibilité naturelle et culturelle de l'inceste (« *La situation mérite attention...* »). Elle a conçu pour la Princesse un plan : qu'elle demande à son père, avant de dire « oui » au mariage, une robe couleur du temps, qu'il ne pourra faire réaliser.

10. (20.25) La Princesse formule sa demande, comme un caprice. Le Roi donne des ordres pour que la robe soit exécutée au plus vite.

11. (21.00) La Princesse revêt la robe. (Sur la robe défilent de clairs nuages.) La Fée descend dans la pièce en crevant le papier du plafond. Elle suggère à la Princesse de demander une robe couleur de lune, et repart par où elle était venue.

12. (22.42) La Princesse demande à son père cette nouvelle robe. Le Roi donne des ordres.

13. (23.18) La Princesse trouve si belle la nouvelle robe qu'elle se dit prête à épouser son père. La Fée, qu'on n'a pas vue apparaître, craint que son charme n'agisse plus. Elle suggère à la Princesse de demander une robe couleur de soleil, et lui chuchote à l'oreille, au cas où le Roi réussirait, un conseil qui révolte la Princesse. La Fée insiste et disparaît.

14. (25.07) Le Roi accepte la nouvelle demande de sa fille, à condition qu'il ne s'agisse plus d'un caprice, mais d'un gage d'amour. On apporte la nouvelle robe. La Fée apparaît et dit à la Princesse de demander ce qu'elle lui a dit. La Princesse, hésitante, demande à son père la peau de l'âne-banquier. Le Roi devine que cette monstruosité a été suggérée par la Fée qui, dit-il, le déteste. Il promet.

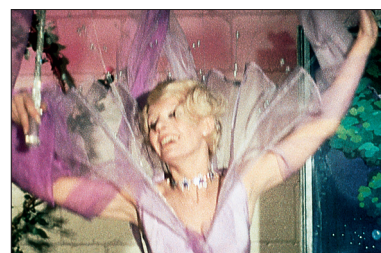
15. (27.31) Soir. Le Roi marche dans les couloirs du palais, la peau de l'âne sur les bras. L'entendant venir, la Princesse se couche. Le Roi jette la peau sur le lit et sort. La Princesse voit la peau et sanglote. Apparition de la Fée. Devant une telle preuve d'amour, la Princesse est prête à épouser son père. La Fée lui ordonne d'endosser la peau, lui confie sa baguette et une malle contenant robes et bijoux, qui la suivra partout.

16. (32.03) D'un coup de baguette, la Princesse se retrouve dans le parc, et monte dans une calèche qui part sur les chemins. Elle s'y endort. La calèche se transforme en simple charrette, et disparaît. Revêtue de sa peau, la Princesse marche au hasard dans la forêt, et se retrouve devant un mur dont les portes s'ouvrent et se ferment derrière elle.

17. (35.03) Ralenti sur la Princesse traversant en courant la cour d'une métairie dont tous les habitants sont immobiles. Elle semble attendue par une vieille femme acariâtre, qui crache des crapauds quand elle parle. « Peau d'Âne » sera sa souillon. Elle aura pour gîte une cabane dans la forêt.

18. (36.45) a) La cabane est affreusement sale. Avec la baguette magique, la Princesse la rend luxueuse. Devant son miroir, elle chante le début de la chanson déjà entendue. b) Dans le miroir d'abord, puis plein cadre : apparaît le Ministre, puis le Roi, qui parlent de la fugue de la Princesse. Le Roi donne l'ordre qu'on la cherche partout, et qu'on suspende les invitations pour le mariage. (Fermeture à l'iris).

19. (39.45) La cour de la métairie. Peau d'Âne travaille parmi les cochons. Sur un air de comptine, des enfants chantent sa laideur et sa puanteur. Puis des lavandières et



Séquence 11



Séquence 15



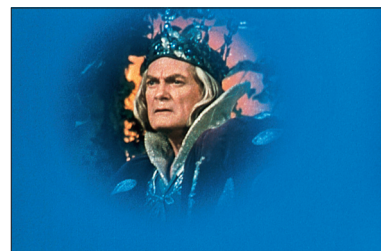
Séquence 15



Séquence 16



Séquence 18



Séquence 1



Séquence 22



Séquence 25



Séquence 29



Séquence 31



Séquence 32



Séquence 36

d'autres personnages, qui font allusion (chant) à la venue du Prince. Agressée, Peau d'Âne fuit dans la forêt et chante sa détresse devant une mare-miroir. (Fermeture à l'iris).

20. (42.42) Un équipage tout en rouge (chevaux compris) s'avance dans la forêt. En tête, un jeune homme demande si l'on est encore loin du point d'arrivée. La Princesse les voit et se cache.

21. (43.15) La métairie. Des paysans dansent au son d'un quatuor de musiciens. Le jeune homme qu'on vient de voir est attablé avec ses compagnons. Discussion sur les bizarreries du monde. Le jeune homme – le Prince, on le devine – dit croire dans le pouvoir des Fées. Il veut être seul : il se retire.

22. (44.18) Le Prince erre dans la forêt (Chanson : « *L'amour se cache dans le cœur...* »). Il se pique à une rose qui lui parle et lui conseille de continuer son chemin. (Une bouche, puis un œil de femme apparaissent au cœur de la rose.) Dans un arbre, le perroquet chante son refrain. Le Prince arrive près de la cabane de Peau d'Âne. Il se heurte à une paroi de verre invisible, grimpe jusqu'à une lucarne d'où il voit Peau d'Âne dans ses plus beaux atours, en train de chanter. Elle le voit dans son miroir et l'éblouit avec un rayon de soleil. Le Prince repart en courant. Le perroquet chante son refrain.

23. (47.52) Revenu à la métairie, le Prince s'enquiert de l'identité de la Princesse. Il confie son émerveillement à ses compagnons (chanson). Ils partent aussitôt.

24. (50.32) Forêt. Le Prince et ses compagnons galopent et arrivent de nuit dans un château où costumes et même serviteurs-statues sont rouges.

25. (51.22) Intérieur château. Le Prince arrive dans une grande salle, s'allonge sur son lit. Une femme – sa mère – le rejoint, l'interroge sur son voyage. Il dit qu'il y a encore des souillons dans le royaume : il en parlera à son père. Sa mère lui annonce un grand bal pour son retour.

26. (53.13) Grand bal costumé. Le Roi s'étonne de l'absence de son fils. La Reine propose d'aller lui parler.

27. (54.34) Le Prince écoute l'un de ses compagnons lui dire que de nombreuses Princesses le réclament. Le Prince dit n'en avoir que faire, « ne vouloir que cette fille ». Il ne quittera sa chambre que lorsqu'il l'aura retrouvée. Sa mère entre, s'enquiert de ce qui lui arrive. Il dit n'avoir goût à rien, mais que seul un gâteau fait par Peau d'Âne lui ferait plaisir. La Reine ordonne, via l'Intendant, que soit exécutée la demande du Prince. (Fermeture à l'iris).

28. (57.11) Un équipage aux chevaux rouges arrive devant la cabane de Peau d'Âne, à qui l'intendant fait part de la demande du gâteau.

29. (57.59) Dans sa cabane, Peau d'Âne cherche une recette dans un livre, s'arrête à « Cake d'Amour ». Elle revêt sa robe couleur de soleil. La préparation du gâteau, pendant laquelle elle glisse une bague dans la pâte, est chantée sur les paroles du livre de cuisine, en un champ-contrechamp montrant alternativement Peau d'Âne lisant la recette à la Princesse et celle-ci qui effectue les manipulations. Le gâteau est remis à l'Intendant. L'équipage repart.

30. (1.02.52) La chambre du Prince. Celui-ci, sur son lit, est entouré de médecins. L'un d'eux fait part de sa perplexité à la Reine et au Roi. On apporte le gâteau. Le Prince le dévore et manque s'étouffer. Il ordonne que les médecins se retirent. Son père et sa mère sortent également.

31. (1.04.47) Le Prince retire de sa bouche la bague de Peau d'Âne. Celle-ci apparaît en surimpression, dans sa robe de soleil. Le Prince se dédouble : en costume rouge il reste sur le lit ; en blanc il se lève et rejoint la Princesse. Duo chanté avec les deux corps dans la chambre. Ils disparaissent en surimpression de la forêt. Le duo chanté se poursuit. Tous deux se promettent de faire tout ce qui est interdit.

32. (1.07.29) Suite musique. Le Prince et la Princesse se roulent dans l'herbe. Au fond, une table couverte de pâtisseries, qu'ils dévorent. Puis ils sont à bord d'une barque somptueuse qui glisse sur une rivière. La barque disparaît de l'image. Fin musique.

33. (1.09.12) Le palais. Les médecins rendent leur diagnostic : « Le Prince se meurt d'amour », et conseillent le mariage, au plus vite, au Roi et à la Reine qui se dirigent vers la chambre de leur fils. Le Prince, en parfaite santé, court se coucher dès qu'il les entend arriver. Il déclare vouloir épouser celle à qui appartiendra la bague.

34. (1.11.12) La place d'un village. Ordre est donné à toutes les filles ou femmes de se présenter au palais. On prévient que l'anneau est très petit.

35. (1.12.00) Place d'un village. Un charlatan vend des élixirs (chant). Diverses filles se livrent à diverses pratiques pour faire maigrir leur annulaire, avec effets catastrophiques (chants).

36. (1.13.55) Une longue file de prétendantes à l'extérieur puis à l'intérieur du château. L'Intendant veille au bon ordre de la cérémonie. Dans la salle du trône : le Roi et la Reine demandent ce qu'ils feront si l'anneau convient à plusieurs filles. Le Prince (amusé) dit qu'il n'avait pas pensé à cela.

37. (1.15.02) La cérémonie de l'anneau. Dames de la noblesse, puis servantes au château et filles du peuple essaient l'anneau. Le Prince note que Peau d'Âne ne s'est pas présentée. Comme l'Intendant s'apprête, sur ordre du Roi, à aller la chercher, elle fait son entrée, recouverte de sa peau. Diverses mimiques de l'assistance devant sa puauteur. Une femme s'évanouit. La Princesse laisse tomber sa peau. Murmures d'émerveillement. Le Prince et la Princesse s'approchent du trône.

38. (1.20.44) Extérieur du château. Une longue caravane d'invités se présente. Un hélicoptère apparaît dans le ciel. La Fée et le père de la Princesse en descendent. La Fée murmure à l'oreille de la Princesse que tout est arrangé : elle épouse le Roi. Celui-ci embrasse affectueusement sa fille.

39. (1.22.41) Voix du narrateur sur l'image d'une interminable procession d'invités. Arrêt sur image sur un plan très large du château et de la procession. Le plan devient l'image du livre, inversement au procédé du début du film. La couverture du livre se referme.

Générique de fin.

A.P.



Séquence 37



Séquence 38



Séquence 38



Séquence 38



Séquence 38



Séquence 38

Analyse de séquence

Séquence 37,
la cérémonie de l'anneau,
de 1.15.02 à 1.20.44

Cette séquence est la plus longue du film (près de six minutes). Elle comporte 73 plans : elle est donc extrêmement découpée (plus de dix plans par minute). Elle est particulièrement intéressante à étudier du point de vue du découpage (gestion de l'espace face à une action don-

née) et du montage (gestion du temps dans cet espace).

On l'envisagera en quatre parties, de type ABA pour les trois premières :

- 1.** Le défilé des Dames de la noblesse.
- 2.** Le même défilé soumis à un autre type de découpage.
- 3.** Le défilé des femmes du peuple.
- 4.** Les derniers plans, consacrés à Peau d'Âne elle-même.

Ce qui frappe d'emblée, c'est la présence systématique du gros plan – toujours cadré de façon identique – de l'essayage de l'anneau, à une exception près, sur laquelle nous reviendrons. La file d'atten-

te des prétendantes est très longue (les plans précédents l'ont bien montré), et Demy doit concilier la patience du spectateur (comment ne pas le lasser devant un cérémonial répétitif ?) et sa volonté de réalisme, qui est parfaitement représentée par ce plan de l'essayage de l'anneau, qui ne nous cache rien des morphologies présentées (doigts boudinés, etc.).

À la répétition du ballet des prétendantes (car c'est bien d'une chorégraphie qu'il s'agit ici) va correspondre un principe sériel de successions des plans pour chaque prétendante, Demy s'accordant cependant quelques entorses à la sérialité



qu'il s'impose, comme s'il craignait le risque d'un formalisme par trop accentué. C'est cependant le sentiment d'une stricte sérialité qui s'impose au spectateur, celui-ci n'étant sensible aux entorses faites à la sérialité que lorsque celles-ci sont violentes, de par un choix de cadre ou de taille de plan qui rompt brutalement avec le dispositif auquel on s'est accoutumé.

La série de plans (fixes, si l'on excepte un ou deux recadrages qui sont de purs mouvements d'accompagnement) qui accompagnent les prétendantes de la première partie est la suivante :

1. Gros plan de l'Annonneur qui appelle les Dames par leur nom.

2. Plan large d'une vaste partie de la salle des trônes (celui du Prince et celui de ses parents). En point de fuite, l'escalier où s'est formée la file d'attente des prétendantes. À l'extrême droite du plan, le trône du Prince. Plus à gauche dans le cadre, non loin du Prince, le personnage que nous appelons l'« Annonneur ». À l'extrême gauche, un hallebardier. La femme appelée vient de l'escalier, s'approche du trône, s'agenouille ou du moins ébauche le geste.

3. Raccord dans le mouvement, en cadre beaucoup plus serré : gauche cadre, la femme s'agenouille et tend sa main au Prince (les deux personnages sont filmés de profil). Entre elle et lui, de face, en retrait, l'Annonneur.

4. Gros plan des mains : essayage de la bague.

5. Retour au cadre du plan 3. Échange de quelques mots. La dame se relève, contourne le trône par devant puis elle sort droite-cadre.



1



2



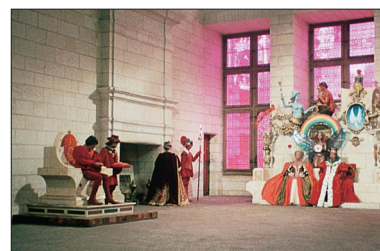
3



4

6. Raccord dans le mouvement sur la Dame qui vient se ranger de l'autre côté du trône, à côté de l'Intendant qui organise la cérémonie, nous permettant ainsi de découvrir l'espace complémentaire de celui que nous avons vu jusqu'à présent : dans un plan aussi large que le plan 1 sont

disposés le trône du Prince gauche-cadre, la Dame qui sera rejointe par d'autres et, droite-cadre, le trône du Roi et de la Reine. (Derrière eux, deux hautes fenêtres.) L'espace entier, qui réunirait les deux demi-espaces ici décrits, ne sera jamais montré, mais la conception de l'espace



5



6



7



8



est assez rigoureuse pour s'organiser autour du trône du Prince comme pivot, droite-cadre dans le premier cas de figure, gauche-cadre dans le second.

Telle est donc la série que notre mémoire retiendra. Elle s'applique aux quatre premières prétendantes Dames nobles. Signalons les quelques exceptions à la conception de ces plans, tout en précisant qu'elles ne font pas sens. Pour la troisième Dame, on a au plan 4 l'exact contrechamp (à 180°) du plan 2 (le Prince à gauche, la Dame agenouillée à droite), mais on n'a pas, au plan 5, l'entrée de la Dame dans le vaste espace complémentaire. La quatrième Dame ne vient pas de l'escalier, mais entre directement par la gauche dans l'espace complémentaire. On ne la voit pas, à la fin de son parcours, pénétrer dans cet espace.

Pour les Dames suivantes, Demy utilise, pour conserver l'idée de défilé sans lasser le spectateur, un procédé très simple, très classique mais particulière-

ment élégant et efficace ici : l'ellipse et l'accélération soutenue par la musique (celle-ci nous emportant dans une autre temporalité) : au lieu qu'on ait successivement l'appel du nom de la Dame et son arrivée, les Dames arrivent dans le plan en même temps que leur nom est prononcé. Demy traite donc ainsi (à partir de 1. 16.42) les six Dames suivantes :

- 1.** Gros plan du Prince. Entrée de champ d'une coiffure féminine floue, en amorce.
- 2.** Une Dame entre dans le champ par la droite et vient se caler en gros plan, face au Prince.
- 3.** Gros plan des mains.
- 4.** Comme au plan 1. La Dame, de dos, floue, sort du champ par la droite, tandis que l'Annonneur lance un nouveau nom.

On voit qu'ici l'accélération se fait par l'ellipse des plans larges. La seule variante, insignifiante, que l'on puisse noter dans ces six séries de quatre plans est la présence ou l'absence de la coiffure en amorce de la Dame, au plan 1.

Dans la troisième partie, consacrée aux femmes du peuple, Demy n'est pas loin de retrouver le rythme et la scénographie de la première partie, mais des modifications ont eu lieu. Le plan qui concluait la première série (l'entrée de la Dame refusée dans l'espace complémentaire) a disparu. Le cadre du plan moyen avec la femme gauche-cadre et le Prince droite-cadre est maintenant radicalement de profil (la caméra est un peu plus en arrière par rapport au trône) : l'arrière-plan n'est plus l'escalier, mais la rangée uniforme des femmes. Demy réinstalle pourtant, pour l'une des entrées, le plan large que l'on a beaucoup vu dans la première partie, et le retrouve surtout pour un raccord magnifique, extrêmement vif, presque violent, lorsque la dernière prétendante (« Mademoiselle Tristounette, sans profession », qui avait assuré le Prince que ce n'était pas la peine d'essayer) repart vivement par où elle était venue, dans le cadre du plan 1 de la première partie, comme s'il fallait que l'on voie quelqu'un partir par où Peau d'Âne va arriver. On peut passer plus vite sur la dernière partie, l'arrivée de Peau d'Âne au moment où on l'envoyait quérir.

Reste une petite énigme : pourquoi, alors que le plan de l'anneau figure pour toutes les prétendantes, ne figure-t-il pas pour Mademoiselle Gauthier, servante au château ? Peut-être le plan qui vient à la place du plan manquant nous apporte-t-il un début de réponse : le Roi et la Reine bâillent, clin d'œil, peut-être, de Demy au spectateur, façon de lui dire : « Oui, vous vous ennuyez peut-être un peu, mais c'est pour mieux être dans la fiction... » **A. P.**

Petit glossaire

Plan : deux définitions possibles, selon le point de vue adopté.

1) *Point de vue du tournage*. Le plan correspond au métrage de pellicule enregistré entre le moment où l'on met le moteur de la caméra en marche et celui où on l'éteint. C'est donc d'abord une unité indivisée, sans coupe.

2) *Point de vue du montage* (du film terminé : l'usage du terme est donc plus fréquent qu'en 1) : le plan décrit en 1 est fréquemment divisé en plusieurs unités, également nommées « plans », exemplairement dans le **champ-contrechamp** (voir ce terme). Le terme désigne alors la longueur de pellicule comprise entre deux collures. Sauf en cas de montage extrêmement rapide, le passage d'un plan à un autre est en général très sensible. Ce passage s'appelle un **raccord**.

Pour apprendre aux enfants à distinguer un plan d'un autre, on pourra commencer, dans *Peau d'Âne*, par un exemple facile : *séquence 1* : le Roi et la Reine, dans leur donjon, sont, en fin de plan, près de la fenêtre et regardent vers l'extérieur. Le plan suivant montre la Princesse jouant de l'orgue dans le parc. On graduera les exemples. La séquence 37, entièrement analysée ailleurs, peut être un bon lieu d'exercice.

N.B. Dans un tout autre sens, le mot plan est aussi utilisé pour désigner la taille de ce qui est visible à l'écran (**gros plan**, **plan d'ensemble**, etc.), ou encore pour dési-

gner diverses profondeurs dans l'espace (**premier plan/arrière-plan** par exemple).

Raccord dans le mouvement : désigne un raccord où un mouvement est amorcé dans un plan, et poursuivi dans le plan suivant. Classiquement, ce raccord implique une nette différence de taille et/ou d'axe entre les deux plans, mais est réalisé de façon à ce qu'on sente une continuité entre ces deux mêmes plans.

Exemples : *séquence 22* : en plan assez large, le Prince commence à gravir l'échelle ; 0.46.29 : on voit la suite de ce même mouvement, mais en plan plus rapproché. *Séquence 37* : la Princesse Pioche de La Vergne commence à s'agenouiller devant le Prince (plan large), et le raccord se fait sur la fin de son agenouillement (1.15.26), dans le plan suivant, où on la retrouve dans un espace plus serré et sous un autre axe (de profil face au Prince).

Champ : désigne le fragment d'espace donné à voir, délimité par les quatre côtés du cadre.

Contrechamp : désigne le fragment d'espace opposé (à 180°) au champ.

Champ-contrechamp : figure combinant alternativement les deux figures précédentes.

Exemples classiques : un dialogue entre deux personnes face à face, où l'on voit à l'écran tantôt l'une, tantôt l'autre. Un per-

sonnage regarde un objet : un plan sur le personnage, un plan sur l'objet constituent un champ-contrechamp.

Hors-champ : désigne tout l'espace non montré par le champ, mais dont l'existence est suggérée par celui-ci.

Off : se dit d'un son (voix, bruit, musique, etc.) dont l'origine ne se situe pas dans le champ. (Contraire : **in**).

Mouvements de caméra : les deux mouvements de base sont le **travelling** et le **panoramique**. Ces deux mouvements ne s'excluent pas forcément : ils peuvent être combinés l'un à l'autre.

Dans le cas du **panoramique**, la caméra, fixée sur un pied fixe (ou une épaule, dans le cas d'un tournage à la main) effectue une rotation horizontale de gauche à droite (panoramique gauche-droite) ou de droite à gauche (panoramique droite-gauche), ou un mouvement vertical de bas en haut ou de haut en bas. Un panoramique peut également balayer l'espace en diagonale.

Dans le cas du **travelling**, la caméra est fixée sur un objet en mouvement (chariot sur rails, voiture, etc.). Elle peut se déplacer latéralement (travelling latéral gauche-droite ou droite-gauche), en avançant (travelling avant) ou en reculant (travelling arrière).

A.P.



UNE IMAGE-RICOCHET

La Bête se penche sur la Belle :

La Belle et la Bête, Jean Cocteau, 1946.

*Peau d'Âne : le Roi apporte à la Princesse
la dépouille de l'âne-banquier.*



Promenades pédagogiques

L'éducation des sentiments

« Je vous aime, ma fille, et je veux vous épouser [...] M'aimez-vous ? » : dès lors que le Roi a été séduit par le portrait de sa fille (que, très étrangement, il n'a pas reconnue, comme s'il fallait que l'amour incestueux s'enracine dans une méconnaissance première) et par son chant – ce qui, chez Demy, est lourd de sens –, il n'y va pas par quatre chemins. La réponse de sa fille (« Oui, mon Père, beaucoup ») ne le satisfait évidemment pas (« Beaucoup, ce n'est pas assez »), rivé qu'il est maintenant à son désir incestueux, qui ne saurait connaître d'adverbes pour le moduler, ni de considérations morales pour le chasser. La langue française ne connaissant qu'un verbe là où l'anglaise, par exemple, en connaît deux (*to like, to love*), la première partie du film va osciller, pour la Princesse, entre les variantes possibles et les degrés d'intensité de ces sentiments. Lorsque, effrayée par la situation, elle va demander conseil à la Fée, elle ne peut s'empêcher de laisser échapper un « Mais je l'aime » qui lui vaut une réplique incisive (« Vous confondez les amours ») suivie de la chanson censée mettre les choses clairement au point (« La situation mérite attention... »). Malgré cela, la Princesse sera bien près d'accéder à la demande de son père, lorsqu'elle verra les sacrifices qu'il fait pour elle : si l'éducation des sentiments de la Princesse n'est pas bien faite, il est manifeste qu'en outre la tentation de l'amour incestueux existe bel et bien chez elle, en dépit des efforts qu'elle fait pour la chasser.



La dépouille

Lorsque après trois tentatives infructueuses de la part de la Fée (les trois robes demandées au Roi), celle-ci exige de la Princesse qu'elle demande à son père la peau de l'âne-banquier, on change radicalement de registre. Il ne s'agit plus seulement, cette fois, de demander des choses extraordinairement difficiles à réaliser, et qui demandent, outre beaucoup d'argent, l'habileté des couturiers du roi. Car l'âne-banquier n'est pas seulement un animal extra-ordinaire qui assure au royaume sa splendeur : c'est l'équivalent métaphorique de la puissance du Roi. En exigeant la peau de l'âne, la Princesse, quoi qu'il lui en coûte, « fait la peau » de son père, comme si la seule réponse à la folie de la demande initiale était cette autre folie : exiger de son père son propre sacrifice et sa propre déchéance. (On notera qu'entre ce moment et la scène finale, le Roi n'apparaît plus – à l'exception d'une vision fugitive, en incrustation, dans le miroir de Peau d'Âne –, comme si son sacrifice entraînait *de facto* sa mise hors-fiction.)

La vengeance de la Fée

En étant l'instigatrice de demandes « impossibles », puis de la plus cruelle des exigences, la Fée règle un vieux et grave grief avec le Roi (absent du conte de Perrault), vraisemblablement d'ordre amoureux si l'on en croit le dénouement. Ce n'est pourtant qu'après avoir épuisé tous ses charmes que la Fée se résout à user de sa baguette magique pour transporter la Princesse loin du royaume. En fait, que les charmes de la Fée ne fonctionnent plus qu'à moitié – c'est du moins ce qu'elle prétend – a tout pour lui plaire, car cela lui permet d'assouvir sa propre vengeance. (En termes narratifs, cela ménage ce que l'on appellerait aujourd'hui un *suspense*, mais cela renvoie également au principe de *l'émerveillement croissant* à l'œuvre dans bien des récits du Moyen Âge.)

Jacques Demy, « parolier »

C'est en ces termes que le nom du réalisateur apparaît au générique de fin. Cette mention pourrait sembler superflue, puisque le générique de début se terminait par « Un film écrit et réalisé par Jacques Demy » et semblait donc tout dire. Mais Demy mettait tant de plaisir (et un tel point d'honneur) à écrire lui-même les paroles de ses chansons qu'il pouvait bien se sentir autorisé à distinguer, en lui, le dialoguiste et le parolier ; et l'écriture des textes des chansons respire le plaisir de la collaboration entre Michel Legrand et lui-même. (Les deux plus belles, manifestement : la chanson-refrain – *Amour, amour*, ironiquement moquée par le perroquet – et celle de la Fée, *La situation mérite attention...*)

Chanson de la Fée

La Princesse vient voir sa marraine, la Fée, pour lui demander conseil.

La Fée. *Je sais que vous l'aimez, mais, je vous l'ai dit, vous confondez les amours.*

La Princesse. *Il me presse et je dois lui rendre réponse demain.*

La Fée regarde la Princesse d'un air grave, puis chante :

La situation mérite attention...

Mon enfant,

On n'épouse jamais ses parents,

Vous aimez votre père, je comprends,

Quelles que soient vos raisons,

Quels que soient pour lui vos sentiments....

Mon enfant,

On n'épouse pas plus sa maman,

On dit que traditionnellement

Des questions de culture et de législation

Décidèrent en leur temps

Qu'on ne mariait pas les filles avec leur papa.

Un prince et une bergère

Peuvent bien s'accorder quelquefois,

Mais une fille et son père, c'est ma foi

Un échec assuré, une progéniture altérée.

Mon enfant,

Il vous faut oublier, à présent,

Ces fantasmes démoralisants

Et vous rencontrerez un charmant

Va-nu-pieds ou un prince-mendiant,

Mais de grâce oubliez cet hymen insensé.

Mon enfant,

La vie vous offrira ses présents,

Mais il vous faudra auparavant

Vous conformer au plan

Que j'ai conçu pour vous savamment.

Mon enfant,

Ne craignez pas les égarements,

Je vais vous éclairer brillamment,

J'ai pour vous un chemin par mes soins tout tracé

Mais de grâce écoutez,

J'ai tout manigancé.

Somptuosité ou simplicité ?

Les trucages, on l'a vu, ne requièrent rien de très sophistiqué. Mais s'ils sont les bijoux de l'écran, celui-ci, en revanche, est somptueux. Des robes de la Princesse à la blancheur intégrale de la scène de réconciliation finale, des moindres détails des décors aux partis pris évidents de coloriste (Demy peint ici des hommes ou des chevaux comme il avait repeint les façades de la place principale de Rochefort), tout ici témoigne non seulement d'un goût constamment affirmé pour la beauté, mais d'une volonté de maîtrise absolue de la mise en scène – trait par ailleurs constant de l'œuvre entière de Demy.

Le Prince, la Princesse et la séduction enfantine

Lorsqu'au fond de sa détresse Peau d'Âne se sent observée par le Prince, elle ne manque pas sa chance et, sans un instant d'hésitation, le séduit en l'aveuglant (elle l'« allume » littéralement) avec un éclat de soleil lancé de façon provocante au moyen de son miroir. Plus tard, lorsqu'on lui demande très officiellement de confectionner un gâteau pour le Prince, c'est d'un air malicieux qu'elle glisse une bague dans la pâte. Le Prince, quant à lui, profite largement de ce que ses parents le traitent en enfant gâté pour s'amuser à leur dépens : il joue à être malade, il demande que Peau d'Âne lui fasse un gâteau. Il va surtout être l'instigateur de la « cérémonie de la bague », dont on peut un instant s'étonner : puisque manifestement le bijou ne peut appartenir qu'à Peau d'Âne, pourquoi en passer par la longue cérémonie de l'essayage ? Manifestement, dans l'esprit du Prince, pour infliger à ses parents une cérémonie qui les ennuie ferme, mais qui lui vaudra à coup sûr que la Princesse soit reconnue officiellement et publiquement. (Au moins, cette fois-ci, le Prince ne pourra-t-il pas être accusé d'avoir fait un caprice : c'est là toute l'ambiguïté de la scène.)

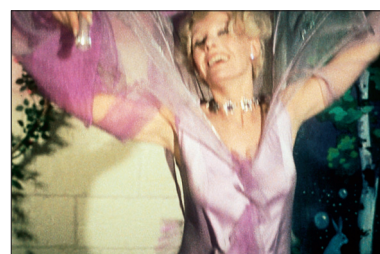
Les trucages

Les trucages de *Peau d'Âne* ont quelque chose de « primitif ». Il s'agit en effet de trucages qui d'une part demandent autant, sinon plus, à la caméra qu'au laboratoire, et qui d'autre part ne nécessitent pas une élaboration sophistiquée. Sans doute d'ailleurs leur charme vient-il en grande partie de leur simplicité. Nous allons tenter d'en répertorier quelques-uns.

Le changement à vue dans le plan : lors de la première apparition de la Fée (séquence 9), celle-ci, devant son miroir, ne se trouve pas belle avec la robe qu'elle porte et décide d'en changer, ce qu'elle fait. Pour que le changement paraisse magique, il faut impérativement ne pas changer de cadre, et tourner successivement deux plans : l'un avec la Fée en robe jaune, l'autre avec la Fée en robe lilas, la seule contrainte étant que la comédienne reprenne, dans le deuxième plan, la pose exacte qu'elle avait dans le premier.

Comment faire se mouvoir un personnage de bas en haut ? C'est le cas dans deux séquences, la 11 (où la Fée repart par où elle était venue, c'est-à-dire par un plafond de papier), et la 32 (où le Prince et la Princesse se roulent dans l'herbe en remontant une pente). Le procédé est simple, et à la portée de n'importe quel utilisateur de caméra Super 8 (en vidéo, c'est beaucoup plus compliqué).

Dans le cas de la séquence 11, le principe consiste à faire tomber Delphine Seyrig dans la chambre normalement, en lui faisant crever, dans sa chute, le plafond de papier, la caméra étant placée à l'envers. Ensuite, au montage, il suffira de monter



à l'envers le bout de pellicule : le mouvement sera ainsi inversé, mais pas le personnage, qui aura bien la tête en haut. (Même principe pour la séquence 32 où, au tournage, Jacques Perrin et Catherine Deneuve se sont laissés glisser naturellement le long d'une pente, la caméra à l'envers et le bout de pellicule inversé au montage permettant de les voir remonter la pente sans que pour autant l'image soit sens dessus dessous.)

Tout amateur aussi aura pu faire connaissance avec les diverses surimpressions ou apparitions fantomatiques de personnages dans un décor qui les rend transparents. C'est un trucage qui peut se faire sur la caméra elle-même (en exposant une première fois la pellicule, en rembobinant et en filmant une seconde fois sur un fond neutre le personnage que l'on désire voir en surimpression) ou en laboratoire. Il y a beaucoup de ces surimpressions dans le film : notons simplement la séquence 31, où le Prince, allongé sur son lit, se dédouble et vient rejoindre Peau d'Âne magiquement apparue, diaphane, dans la chambre.

Enfin, Jacques Demy a recours à plusieurs reprises (séqu. 18, 19, 27) à un type de ponctuation de fin de séquence fréquemment utilisé dans le cinéma muet : la « fermeture à l'iris », qui isole en un cercle une petite partie de l'image. (Figure inverse : l'« ouverture à l'iris » ; *Lola* et *Les Parapluies de Cherbourg* commencent ainsi, avec ouverture au centre de l'image.)

Un raccord magique

Au dernier plan de la séquence 37 qui fait l'objet ici d'une analyse à part entière, Jacques Perrin (en rouge) et Catherine Deneuve (dans sa robe de soleil) s'avancent vers la caméra et dépassent les bords du cadre. Au plan suivant, ils entrent dans le cadre (à 180° par rapport au plan précédent), tout de blanc vêtus, et se dirigent vers le Roi et la Reine dont le trône occupe tout le champ, et qui sont, eux aussi, habillés de blanc. On peut croire un instant que l'on est toujours dans la même séquence (car une impression de forte continuité est donnée par la marche de Jacques Perrin et de Catherine Deneuve) et que Demy s'est offert là un petit moment de magie sur les couleurs. Il n'en est rien : il s'avère que ce second plan inaugure en fait la séquence (en extérieurs) de la grande réunion finale. Je ne serais pas surpris que Demy ait, tout à fait délibérément, joué avec nos habitudes perceptives, en nous imposant une impression de continuité cinématographique là où il y a discontinuité narrative.

A.P.

