

Le Roi et l'Oiseau

Paul Grimault
France, 1979, couleurs



Sommaire

Générique, résumé	2
Autour du film	3/9
Pour en savoir davantage	9

Le point de vue de Jean-Pierre Pagliano :

<i>Jusqu'au bout du rêve</i>	10/20
Déroulant	21/24
Analyse d'une séquence	25/29
Une image-ricochet	30
Promenades pédagogiques	31/35

Ce Cahier de notes sur... *Le Roi et l'Oiseau*

a été écrit par Jean-Pierre Pagliano.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image
animée, ministère de la Culture et de la Communication,
et la Direction générale de l'enseignement scolaire,
le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

Générique

Le Roi et l’Oiseau, Paul Grimault, 1979, France,
87 minutes, dessin animé, couleurs.

Production : Les Films Paul Grimault – Les Films Gibé – Antenne 2.

Réalisation : Paul Grimault.

Scénario : Jacques Prévert et Paul Grimault
d’après *La Bergère et le Ramoneur* de H.C. Andersen.

Dialogues : Jacques Prévert.

Musique : Wojciech Kilar.

Chansons : Paroles de Jacques Prévert et musique de Joseph Kosma.

Assistant réalisateur : Émile Bourget.

Décor : Paul Grimault, avec la collaboration artistique de Lionel Charpy et de Roger Duclent.

Animation : Gabriel Allignet, Marcel Colbrant, Alain Costa, Guy Faisien, Henri Lacam, Philippe Landrot, Philippe Leclerc, Franco Milia, Bernard Roso, Alberto Ruiz, Jean Vimenet, Pierre Watrin, Coraline Yordamlis.

Animation pour les extraits de *La Bergère et le Ramoneur* :

H. Lacam, G. Allignet, J. Aurance, G. Dubrisay, R. Dumotier, L. Dupont, R. Genestre, P. Granger, G. Juillet, P. Landrot, J. Leroux, L. Logé, R. Moreau, J. Mutschler, P. Ovtcharoff, J. Rannaud, R. Richez, R. Rosé, A. Ruiz, R. Ségui, J. Vasseur, P. Watrin.

Prises de vues : Gérard Soirant.

Effets sonores : Henri Gruel.

Enregistrement des voix : Claude Panier, Bob Chaubaroux.

Choix des voix et collaboration artistique : Pierre Prévert.

Montage image : Paul Grimault.

Montage son : Aline Asséo et René Chaussy.

Mixage : Jean Neny.

Voix des personnages :

Jean Martin : l’Oiseau ; Pascal Mazzotti : le Roi ; Raymond Bussières : le Chef de la police ; Agnès Viala : la Bergère ; Renaud Marx : le Ramoneur ; Hubert Deschamps : le Sentencieux ; Roger Blin : l’Aveugle ; Philippe Derrez : le Liftier, le Speaker ; Albert Médina : le Belluaire, le Haut hurleur ; Claude Piéplu : le Maire du Palais.

Première sortie en France : mars 1980.

Réédition en version restaurée : octobre 2003.

Résumé

L’Oiseau présente l’histoire dans laquelle il s’illustra...

Dans son immense et luxueux palais bâti au milieu de nulle part, le Roi Charles Cinq et Trois font Huit et Huit font Seize de Takicardie distrait sa solitude en tirant sur d’innocents volatiles – presque toujours sans succès car il louche affreusement. Cette activité lui attire l’hostilité de l’Oiseau-père, qui trouve bientôt une occasion de venger sa famille. Le despote convoite une Bergère, elle-même amoureuse d’un Ramoneur qui le lui rend bien. Le jeune couple s’évade des tableaux où ils sont peints, mais leur bonheur est de courte durée : le Roi – ou plutôt son double peint – les pourchasse avec toute sa police et un gigantesque Robot destructeur.

Grâce à l’assistance et à la ruse de l’Oiseau, après bien des péripéties et des dangers, le Ramoneur et son bienfaiteur arrachent la Bergère aux griffes du Roi au moment même de leur mariage et délivrent le peuple opprimé de la Ville Basse. Le Roi disparaît à tout jamais tandis que le Robot passe dans le camp des libérateurs en écrasant d’un poing puissant la cage-symbole de la tyrannie.

Remerciements :

à Paulette et Henri Grimault, qui m’ont très amicalement confié de précieux documents ;

à Émile Bourget, assistant-réalisateur sur *Le Roi et l’Oiseau*, qui a bien voulu raconter une journée de travail avec Paul Grimault.

J.-P. P.

Notes sur l’auteur

Jean-Pierre Pagliano est historien du cinéma et du film d’animation, spécialiste de Paul Grimault. Professeur de lettres (avec C. Duneton, il a publié *l’Anti-manuel de français*, Seuil 1978), producteur à France Culture (de 1981 à 1993), directeur d’Alliance française au Japon et en Inde (de 1993 à 2001), J.-P. Pagliano est l’auteur de nombreux articles (dans *Positif*, *Jeune Cinéma*, *CinémAction*, etc.) et de plusieurs livres : *Paul Grimault* (Lherminier 1986, Dreamland 1996), *Brunius (L’Âge d’homme 1987)*, *Le Roi et l’Oiseau* (Belin, 2012). Il a contribué à divers ouvrages collectifs (comme *Une partie de campagne*, éd. de l’Œil 2007) et préfacé *En marge du cinéma français* de Jacques B. Brunius (L’Âge d’homme 1987), *Traits de mémoire* de Paul Grimault (Seuil 1991), l’édition DVD de *Mon frère Jacques* de Pierre Prévert (Doriane Films 2004).

Autour du film

Pour faire le portrait de l'Oiseau

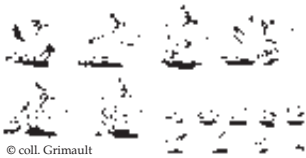


© coll. Grimault



© coll. Grimault

L'Oiseau n'a pas trouvé d'emblée sa personnalité graphique. Il a même fallu de longues recherches à Paul



© coll. Grimault

Grimault pour doter ce personnage volubile et goguenard d'un plumage digne de son ramage. Voici quelques-uns des aspects provisoirement revêtus par l'Oiseau en 1947 et 1948, après la modeste « hirondelle » imaginée par Jacques Prévert dans le premier état du scénario de *La Bergère et le Ramoneur*.

La série de dessins du petit oiseau décompose, pour l'animation, les différentes phases de la marche (avec le détail pour le « pied »).

Laissons maintenant la parole au réalisateur pour qu'il nous raconte la naissance de l'Oiseau dans *La Bergère et le Ramoneur*. Ce personnage hors du commun a bénéficié d'une double paternité : le Baron Mollet pour sa silhouette dodue et son œil de perroquet, et Pierre Brasseur, grand acteur prévertien, pour le coffre et la faconde.

« Le baron était un personnage pittoresque de Saint-Germain-des-Prés, mais il était connu de tout Paris. Il avait été autre-



© coll. Grimault

fois secrétaire d'Apollinaire. Je crois que c'est Apollinaire qui l'a fait baron ! Je dis ça pour les gens qui mettraient en doute ses titres de noblesse (...). Jacques Prévert me l'a présenté. J'étais assez impressionné par ce personnage dont j'avais souvent entendu parler. Je le trouvais formidable, il avait vraiment une tête de baron, quoi, d'authentique baron ! En plus très drôle, plein d'humour, plein d'esprit. (...)

Le Baron Mollet s'était aperçu que je le regardais toujours du coin de l'œil pendant que je préparais le film avec Jacques. Je faisais des petits bouts de croquis de temps en temps, depuis que Jacques m'avait dit : "Tu ne trouves pas qu'il ressemble à notre Oiseau ?" J'ai fini par le dire à Jean Mollet en lui montrant les croquis de l'Oiseau : "Tu vois, je m'inspire un peu de ta façon de parler et même de ton physique." Il a été épaté... Il m'a envoyé deux photos merveilleuses (...). "Voici, mon cher Paul, tout ce que j'ai retrouvé comme documents pour t'aider. Et encore une fois merci de me faire jouer dans ton dessin animé !"

L'Oiseau, c'est un mélange du Baron Mollet et de Pierre Brasseur, qui devait prêter sa voix à l'Oiseau. Même le comportement de l'Oiseau, pour les animateurs, était influencé par la respiration, la démarche, les mouvements de Brasseur. Lorsqu'on faisait les enregistrements sonores avec Pierre Prévert (...), Brasseur arrivait dans l'auditorium et, avant de parler,



© coll. Grimault

Jean Mollet (à gauche dans l'avion) avant que Paul Grimault ne le fasse voler de ses propres ailes...

il faisait le tour du studio en battant des bras, en voletant comme s'il avait des ailes, il s'essouffait, et il arrivait devant le micro dans la peau de l'Oiseau. (...) C'était l'Oiseau ! On s'attendait à le voir s'envoler ¹. »

Dans *Le Roi et l'Oiseau*, le personnage a gardé son physique mais il a changé de voix. Pierre Brasseur n'étant plus là, c'est un autre comédien, Jean Martin, qui fut proposé par Pierre Prévert ².

Du conte au film... et du film au film

Prévert et Grimault étaient amis depuis quinze ans lorsqu'ils décidèrent de réaliser quelque chose ensemble. Ainsi naquit *Le Petit Soldat*, poème d'amour fou dans la tourmente de la guerre, conçu à la fin de celle de 39-45 et terminé en 1947. Drame lyrique sans dialogue mais dont l'émotion est soutenue par la belle musique de Joseph Kosma, ce court métrage reste l'un des joyaux de l'animation mondiale.



De gauche à droite :
Paul Grimault, Jacques Prévert et Henri Villand.

L'adaptation

Pendant sa réalisation, les deux auteurs commencent à travailler au scénario de *La Bergère et le Ramoneur*, lui aussi inspiré par un conte de l'écrivain danois Hans Christian Andersen (1805-1875). Ce bref récit devra être considérablement développé puisque « la direction commerciale des Gêmeaux, raconte Paul Grimault, avait décidé de mettre en chantier un dessin animé de long métrage. La seule référence en ce domaine était alors le grand dessin animé de Walt Disney, *Blanche-Neige et les Sept Nains*, qui datait de 1937. Toute la profession était restée bouche bée devant la perfection technique de ce film ³ ».

Contrairement au *Petit Soldat*, dont le scénario, élaboré au cours de conversations, n'avait jamais eu de forme écrite, la structuration de *La Bergère* est d'une autre ampleur et nécessite des rédactions successives. Dès décembre 1945, un premier scénario de cinquante pages (sans la fin) est établi par Jacques Prévert. L'avertissement qui le précède (« L'esprit satirique de l'histoire est typiquement français, l'action tiendra les spectateurs en haleine comme un bon roman populaire ») suffit à montrer la distance prise avec le conte, qui ne fournit en fait qu'un argument : deux bibelots de porcelaine, pour protéger leur amour, veulent s'enfuir dans le « vaste monde ». Ils ne le découvriront que du toit de la maison : la bergère, prise de vertige devant l'inconnu, demande au ramoneur de la ramener au salon. Le caractère qui inspirera le personnage du Roi n'est qu'un motif sculpté dans un vieux bahut, le « major-général-en-chef-aux-pieds-de-bouc ⁴ », qui convoite la bergère.

Les adaptateurs du conte multiplient les protagonistes, comparses et figurants. Ils élargissent considérablement le cadre de l'action : la petite maison devient un gigantesque palais de roi tyrannique et mégalomane, « une invraisemblable tour de Babel, écrit Prévert, dans un style abominablement disparate et d'un luxe éclaboussant : le style qu'on pourrait appeler style néo-Sacré-Cœur-Building-Kiosque à musique-Cathédrale de Chartres-Sainte-Sophie-Dufayel-Grand-Palais-Galerie des Machines-Tour de Pise - et Trocadéro réunis ». Le monarque, qui « n'aimait personne, pas même lui », est entouré d'une foule de courtisans et de policiers, accompagné de son toutou et harcelé par un Oiseau multico-

lore et libertaire. Au pessimisme d'Andersen, à la résignation domestique qui clôt son conte, Prévert et Grimault substituent la morale tonique d'une fable politique et sociale à la portée des grands et des petits.

De *La Bergère et le Ramoneur au Roi et l'Oiseau*

La réalisation de ce long métrage constitue elle-même toute une histoire. Commencée en 1947, elle s'interrompt pour Grimault en 1950 : des dépassements de budget entraînent un grave différend avec le producteur André Sarrut et le cinéaste doit quitter le studio qu'il a fondé avec lui en 1936. Prévert et les principaux animateurs se solidarisent avec Paul Grimault. Le film sera terminé sans eux et sortira en 1953 dans une version de 63 minutes désavouée par ses auteurs, « coupé, mal monté, défiguré, avec des scènes arrangées au goût du producteur mais avec suffisamment de beaux restes pour expliquer le prix à la Biennale de Venise en 1952⁵ ».

En 1967, à l'expiration des droits, Grimault peut enfin racheter le négatif de son film. Il lui faudra beaucoup d'obstination pour parvenir à rassembler le budget nécessaire à la mise en route de la nouvelle version. Il conserve une quaran-



Une des premières versions du palais pour *La Bergère et le Ramoneur*.

© coll. Grimault

taine de minutes de *La Bergère et le Ramoneur* et tournera autant d'images nouvelles, patiemment assemblées aux éléments d'origine (l'harmonisation de l'ensemble pose de délicats problèmes techniques et esthétiques). La réalisation proprement dite a lieu de 1977 à 1979, avec une équipe composée d'anciens animateurs et de nouveaux talents,



© coll. Grimault

Esquisse au fusain pour la version définitive du palais dans le *Roi et l'Oiseau*. Paul Grimault est parvenu à faire de cette aberration architecturale un ensemble plastiquement harmonieux.

1. Propos de Paul Grimault, in Jean-Pierre Pagliano, *Paul Grimault, Dreamland*, 1996, p. 60-65.

2. Le cinéaste Pierre Prévert, frère cadet de Jacques, a apporté sa contribution aux deux versions du dessin animé en assumant le découpage technique de *La Bergère et le Ramoneur* et la recherche des voix pour *Le Roi et l'Oiseau*.

3. Paul Grimault, *Traits de mémoire*, Le Seuil, 1991, p. 143. Premier dessin animé de long métrage à être mis en chantier en France, *La Bergère et le Ramoneur* ne sera cependant pas le premier achevé : entrepris plus tard, *Jeannot l'Intrépide* de Jean Image était terminé dès 1950 et sortit l'année suivante.

4. Notons que son homologue dans le film porte comme lui un nom à rallonge : le Roi Charles Cinq et Trois font Huit et Huit font Seize de Takicardie.

5. Paul Grimault, *op. cit.*, p. 229.

parmi lesquels l'assistant-réalisateur Émile Bourget, l'assistant-décorateur Lionel Charpy, le tout jeune animateur Alain Costa.

Le projet de Paul Grimault n'était pas de conformer son long métrage au découpage de 1950 mais d'aller plus loin, de lui donner une vigueur nouvelle. Aux échos de la guerre contre les nazis (le Roi adopte le slogan cynique des camps d'extermination : « Le travail, c'est la liberté ») s'ajoute dans la nouvelle version une allusion directe à l'actualité : un personnage épisodique emprunte les traits du dictateur chilien Pinochet. Le titre définitif du film, *Le Roi et l'Oiseau*, souligne le conflit de l'autorité et de l'insoumission. En insistant sur les injustices sociales, en prenant davantage en compte l'histoire contemporaine, Grimault et Prévert (qui meurt en 1977 et ne verra pas l'œuvre achevée) s'affranchissent plus que jamais des

contraintes du « film pour enfants ». Le dernier plan du film fait table rase du passé. Sur les décombres du régime aboli, l'avenir est à construire. On est loin du repas de noce gentillet qui mettait un point final de convention à *La Bergère et le Ramoneur*.

La musique

Bien que *Le Roi et l'Oiseau* ne soit pas une comédie musicale, la musique y occupe une place importante : la partition « d'accompagnement » mais aussi la musique « interne » au film, comme les cors de chasse du début, l'orgue de Barbarie de l'aveugle ou la marche nuptiale de l'orphéon mécanique niché dans la poitrine du Robot.

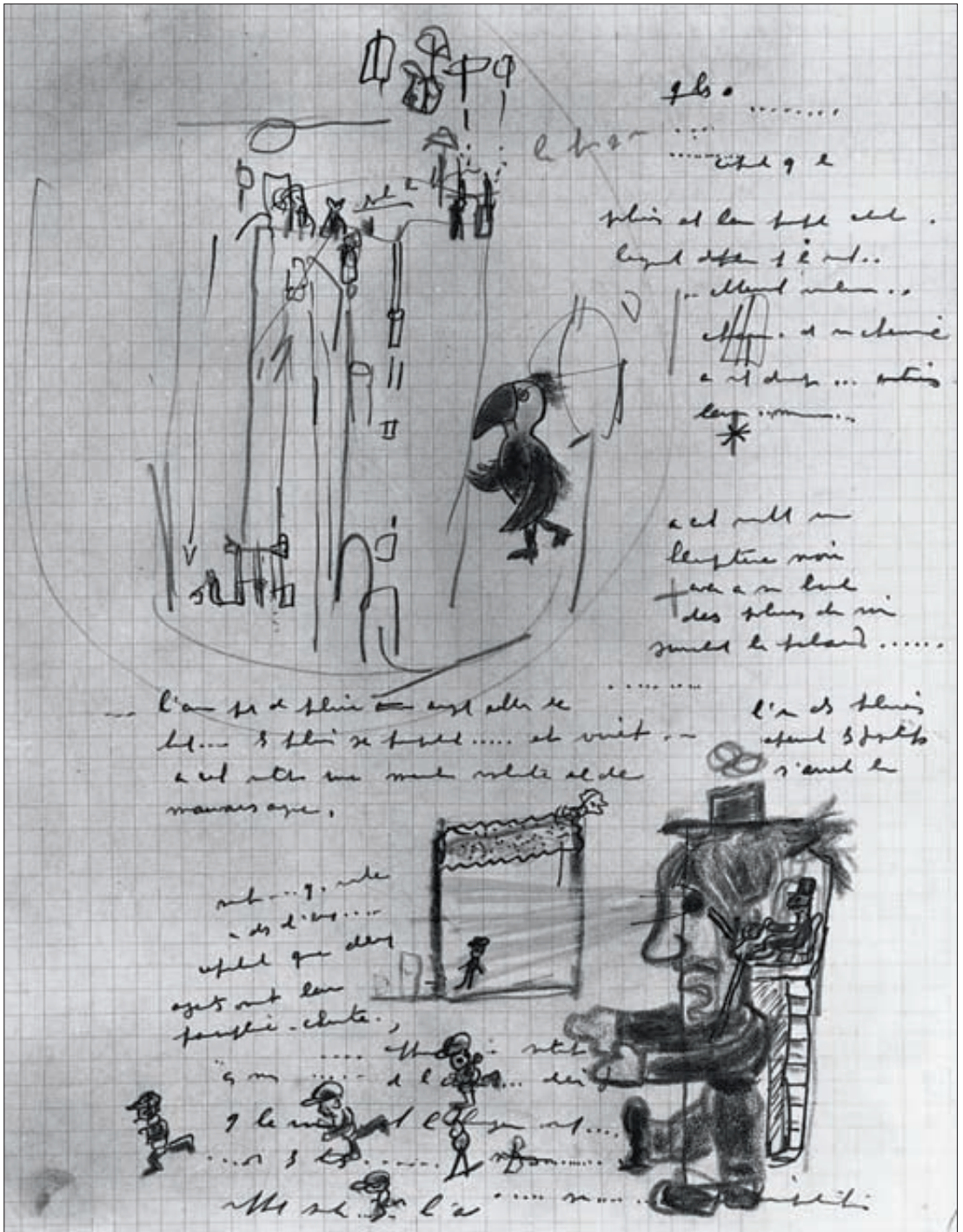
Les auteurs avaient primitivement prévu quelques chœurs destinés à donner de l'ampleur à certaines situations. *La Bergère et le Ramoneur* comportait un chœur des courtisans, gardes, rabatteurs et valets, placé sous la baguette du Chef de la Police. Leur chant hypocrite autant qu'énergique ne suffit pas à faire sortir le petit oiseau de sa cage pour servir de cible au Roi : « Allons, allons, petit, petit (...) vole vers ton nid ! »

On ne trouve plus ce chœur dans *Le Roi et l'Oiseau*, où sont en revanche conservées les chansons des oiseaux, celle de la boîte à musique et la barcarolle du gondolier, avec leurs musiques d'origine. Ce dernier point mérite un petit rappel. Grimault et Prévert se sont fâchés avec le compositeur de *La Bergère et le Ramoneur* au moment du dramatique conflit de 1950. Joseph Kosma avait refusé de se solidariser avec eux après l'exclusion de Grimault : ayant livré sa musique au producteur, il estimait n'être pas impliqué dans l'affaire. Le réalisateur trouvant par ailleurs la partition très inégale et celle-ci ne pouvant, de toute façon, pas être utilisée telle quelle dans le nouveau montage, il a bien fallu faire appel à un autre musicien pour *Le Roi et l'Oiseau*. Après un contact infructueux avec Maurice Jarre, Grimault porte finalement son choix sur le compositeur polonais Wojciech Kilar – tout en gardant les chansons écrites par Kosma sur les paroles de Prévert.



© coll. Grimault

Paul Grimault esquissant au fusain un décor du palais (*Le Roi et l'Oiseau*).



Page manuscrite de Jacques Prévert (La Bergère et le Ramoneur).

Une journée au studio Paul Grimault

Témoignage d'Émile Bourget *

À quoi ressemblait le studio ?

Situé dans une petite cour du 13^e arrondissement de Paris, le studio se composait de plusieurs salles. La pièce principale

était un grand atelier très bien éclairé par une verrière ; Paul Grimault y possédait son bureau et sa table à dessin où il peignait ses magnifiques décors. Au centre, une très grande table servait à étaler le travail lors de la visite de ses collaborateurs. Une petite table lumineuse permettait aux animateurs de faire quelques retouches sur place. Lionel Charpy, l'assistant-décorateur avec qui il collaborait étroitement, y travaillait en permanence. Communiquant avec ce grand atelier, il y avait quatre salles volontairement peu éclairées ; dans la première était installée la table de

montage qui permettait de voir le film en mouvement ; dans la deuxième, le banc-titre¹, dont s'occupait l'opérateur Gérard Soirant, servait à tourner image par image et en couleurs tous les dessins et décors ; un autre banc-titre plus rudimentaire, spécialement adapté pour filmer les dessins des animateurs sur pellicule noir et blanc, se trouvait dans la troisième salle. La quatrième servait de petit laboratoire de développement.

Matinée animée

Paul préférait en général donner rendez-vous le matin aux différents artistes qui travaillaient pour lui. Il était un réalisateur exigeant mais toujours très précis et courtois, et formulait ses remarques de manière très simple en prenant souvent ses exemples dans des scènes de rue pour expliquer le jeu et l'état

d'esprit des personnages du film. Il arrivait que des animateurs, qui sont un peu les acteurs du film, aient des idées nouvelles à proposer sur l'action ou le rythme à donner au jeu des

dessins ; il écoutait très attentivement et, quand une proposition le séduisait, n'hésitait pas à modifier son story-board. Rien n'était figé par avance si la proposition renforçait l'esprit de son récit ; cette conversation se passait en général dans la petite salle, autour de la table de montage, entre Paul, son animateur et moi-même. Dans ce métier tous les participants sont en général très impatientes de voir en mouvement des images tout nouvellement imaginées ; mais la règle était de ne montrer le travail aux autres que lorsqu'il était bon ; cela évitait bien des critiques et

des jugements inutiles. L'atelier du matin était donc animé et convivial et, l'heure de midi approchant, l'idée de se retrouver parfois à plusieurs au restaurant d'à côté n'était pas pour lui déplaire ; le travail allait continuer autrement...

L'après-midi de l'artisan

Les visites de l'après-midi étaient rares, exceptées celles de ses amis et de Roger Duclent, son décorateur. Paul s'installait au milieu de ses planches à décors, de ses tubes et de ses pinceaux. Cela sentait le travail du papier mouillé et de la peinture ; moment privilégié pour son assistant-décorateur qui profitait de ses conseils et de son savoir-faire acquis tout jeune dans les



Paul Grimault et Émile Bourget pendant la réalisation de *Roi et l'Oiseau*.

© coll. Grimault

* Émile Bourget, cinéaste d'animation, était assistant-réalisateur sur *Le Roi et l'Oiseau*.

bureaux d'études des grandes maisons de meubles du faubourg Saint-Antoine à Paris. C'était le moment de la journée où je pouvais moi-même me pencher sur les tâches plus administratives de la production : planning, identification du travail terminé, à refaire ou à modifier, etc. Paul quittait sa table à dessin pour apporter le plus grand soin à la préparation du tournage définitif avec son opérateur, modifiant parfois la longueur d'un mouvement d'appareil ou ajoutant des images à un plan fixe. C'était aussi le moment de prendre connaissance des scènes en couleurs qui revenaient fraîchement développées du laboratoire avec les mauvaises surprises du travail à recommencer mais aussi les bonnes. C'était enfin le temps consacré au tournage des dessins des animateurs en noir et blanc et de leur développement dans le petit laboratoire².

C'est le soir que l'histoire se raconte

En fin d'après-midi, alors que l'atelier se désertait peu à peu, nous nous enfermions dans la salle de montage. Les tournages provisoires en noir et blanc étaient remplacés dans la copie de travail par les mêmes en couleurs tout juste reçus du laboratoire. Le regard de Paul sur son film évoluait alors souvent ; il remettait en cause sa manière d'agencer une scène et me prenait souvent comme témoin pour savoir si telle ou telle façon de monter les plans était plus ou moins lisible. Il était toujours très préoccupé de savoir si le public allait comprendre ce qu'il avait l'intention de lui montrer ou de lui faire sentir. Il arrivait d'ailleurs que certaines scènes que l'on croyait définitives repartent au tournage pour une autre version. C'était pour Paul l'heure privilégiée d'imaginer la place et l'importance qu'il allait donner à la musique. Cette séance intimiste ne se terminait que lorsqu'il n'y avait plus rien à monter ou que le doute ou l'incertitude demeuraient. Et la nuit portait conseil...

1. Le banc-titre est un dispositif supportant verticalement une caméra image par image. Il permet le tournage sur pellicule des dessins ainsi que le déplacement des décors. Depuis quelques années, cette technique est abandonnée au profit du traitement des images par ordinateur.

2. Dans le dessin animé, mettre les dessins en couleurs coûte très cher. C'est pour cette raison, et aussi pour avoir une idée sur leur travail, que les animateurs procèdent au tournage de leurs dessins au crayon avec une pellicule en noir et blanc facile à développer soi-même ; cela s'appelle le *line-test*.

Pour en savoir davantage sur Paul Grimault et *Le Roi et L'Oiseau*

DES LIVRES

— Jean-Pierre Pagliano, *LE ROI ET L'OISEAU. Voyage au cœur du chef-d'œuvre de Prévert et Grimault*, Belin, 2012. Ouvrage de référence en couleurs sur le film et son réalisateur. Nombreux documents, dessins et témoignages inédits, étude historique et esthétique très complète.

— Paul Grimault, *Traits de mémoire*, Le Seuil, 1991. « Auto-biographie graphique » de l'artiste, couvrant l'ensemble de ses activités (cinéma, illustration, publicité, paysages...). Ouvrage grand format richement illustré, complété par une chronologie bio-filmographique très détaillée.

— Jean-Pierre Pagliano, *Paul Grimault*, Lherminier, 1986 ; réédité chez Dreamland, 1996. Analyse de l'univers de Paul Grimault, suivie d'entretiens avec le cinéaste, de témoignages, d'une filmographie complète et d'une bibliographie. Nombreux documents, photos de films, croquis, etc.

— *Paul Grimault, artisan de l'imaginaire*, catalogue de l'exposition rétrospective du Palais de Tokyo, Paris, 1991. Ouvrage collectif comportant de nombreux documents de travail et le détail des œuvres exposées.

— Paul Grimault et Jacques Prévert, *Le Roi et l'Oiseau*, Gallimard, 1980. Le film raconté en mots et en images, avec dialogues et chansons.

UN DVD

Le Roi et l'Oiseau, 2003, StudioCanal Vidéo (réf. 302144-0). Outre la version entièrement restaurée du *Roi et l'Oiseau*, ce double DVD contient l'autre long métrage de Paul Grimault, *La Table tournante* (en collaboration avec Jacques Demy), deux documents inédits sur l'artiste et sur la réalisation du *Roi et l'Oiseau*, des films publicitaires de Paul Grimault et de Jean Aurenche.

UN CD

La B.O. du *Roi et l'Oiseau* (musique de Wojciech Kilar), entièrement remastérisée, Play-Time, 1997. Distribution Wagram Music (réf. PL 970936). Livret de 16 pages couleurs (témoignages, photos, documents).

INTERNET

Le site officiel : www.paulgrimault.com



Jusqu'au bout du rêve

par Jean-Pierre Pagliano

Un film d'exception

Depuis un bon demi-siècle (la première version du film date de 1953), l'aventure de la bergère et du ramoneur traverse allègrement nos écrans et la mémoire de plusieurs générations de spectateurs. Des premiers croquis pour *La Bergère* tracés en 1945 à la sortie du *Roi et l'Oiseau* en 1980, ce fut aussi pour Paul Grimault une longue aventure, qu'il résumait ainsi : « J'ai mis cinq ans pour le réaliser et trente pour trouver l'argent ! »

Notre pays est le berceau du dessin animé. Pourtant – malgré une certaine embellie en ce début du XXI^e siècle – on y réalise peu de longs métrages, et lorsqu'on en produit ils sont généralement animés à l'étranger pour des raisons économiques. Avec une légitime fierté, Jacques-Rémy Girerd pouvait présenter sa *Prophétie des Grenouilles* (2003) comme « le premier dessin animé de long métrage entièrement fabriqué en France depuis *Le Roi et l'Oiseau* ». À cet égard déjà, le film de Grimault et Prévert est une référence. Il l'est à bien d'autres titres – si j'ose dire, puisqu'il en a précisément changé, de titre, au cours de sa houleuse histoire¹.

Bien avant que l'animation n'entre dans le champ plus large de la cinéphilie (elle cesse à peine d'être perçue comme un genre marginal), *Le Roi et l'Oiseau* avait déjà réussi cette percée. Seul dessin animé couronné par le Prix Louis-Delluc (en décembre 1979), il est également le seul – avec *Blanche-Neige et les Sept Nains* – à figurer parmi les cent films préférés des Français (sondage-palmarès du *Monde* et de la Fnac, octobre 1999).

Son importance ne se limite pas à l'Hexagone. Tout autant que *Le Petit Soldat* (1947), *Le Roi et l'Oiseau* est considéré comme un des sommets de l'animation mondiale. Et l'on sait que l'influence de *La Bergère et le Ramoneur* a été décisive sur les maîtres japonais Takahata et Miyazaki : le dessin animé pouvait

1. Voir *Autour du film* : « Du conte au film... et du film au film ».



éveiller les consciences, marier réalisme et symbolisme, dégager une profonde émotion en faisant *exister* (et pas seulement bouger) les personnages sur l'écran. Juste retour des choses : ces qualités sont aujourd'hui reconnues par le public français dans *Le Tombeau des lucioles* ou dans *Le Voyage de Chihiro*.

Au Japon, l'animation n'est pas un genre réservé à l'enfance. Elle souffre encore chez nous de ce préjugé terriblement restrictif, même si les goûts et les mentalités évoluent avec l'arrivée, notamment, des longs métrages nippons. *Le Roi et l'Oiseau*, plus nettement que *La Bergère et le Ramoneur*, s'était déjà affranchi de la barrière des âges. Ce classique se transmet de génération en génération, comme les poèmes et les chansons de Jacques Prévert, qu'on découvre dans l'enfance et qui nous accompagnent toute la vie.

Le dessin animé de Grimault peut d'ailleurs être abordé comme un film de Prévert. On y reconnaît des thèmes, des types, une invention verbale communs aux films écrits par le poète pour son frère Pierre, pour Grémillon, Renoir ou pour Marcel Carné. C'est surtout cette dernière association, étiquetée « réalisme poétique » dans les Histoires du cinéma, qu'évoquait André Bazin après la présentation de *La Bergère et le Ramoneur* au festival de Venise 1952 : « Il est troublant de constater par exemple la permanence d'un thème qu'on aurait pu croire inséparable du réalisme cinématographique, celui de la banlieue, et qui révèle ici sa véritable valeur métaphorique. À l'univers du roi méchant (...) s'opposent les quartiers souterrains où le soleil ne pénètre jamais mais où chante l'aveugle qui croit à la lumière. On pense à l'Aubervilliers du *Jour se lève* (...) et l'on comprend mieux quels symboles de la condition humaine Prévert poursuivait dans les cercles de l'enfer suburbain ². »

Réalisme dans la fantaisie et raffinement dans la satire

Si judicieux que soit le commentaire d'André Bazin, il serait mal venu d'étendre à l'ensemble du film ce réalisme noir dont Prévert a effectivement été le chantre pour Carné. La collaboration avec Grimault prend d'autres couleurs. Alors que Carné illustre le versant nocturne de Prévert, Grimault incarne son versant solaire. Le poids du destin ne pèse pas chez Grimault, la fatalité – sociale ou métaphysique – lui est étrangère. La façon

dont les deux amis s'approprient l'histoire d'Andersen est très révélatrice de leurs intentions. Dans le conte danois, la velléité émancipatrice des deux protagonistes tourne court : ils rejoignent bien vite leur coin de cheminée au lieu d'explorer « le vaste monde ». Chez Prévert et Grimault, au contraire, la résignation n'est pas de mise et l'évasion réussie des jeunes amoureux fera des émules, jusqu'à changer l'ordre du monde...

Pour distinguer l'univers Grimault-Prévert de l'univers Carné-Prévert, il est tentant de parler d'« irréalisme poétique », sans toutefois perdre de vue l'exigence de vérité qui anime le dessinateur-cinéaste. Vérité des caractères, des comportements, des attitudes... Le personnage de l'Oiseau montre combien la recherche réaliste fait bon ménage avec la fantaisie. Narquois et provocateur avec le Roi, il déploie toutes les ressources de la rhétorique démagogique avec les fauves. Généreux, imaginaire, il sait improviser pour tirer d'affaire la Bergère et le Ramoneur. Hâbleur, prodigue en effets de manches, on imagine sans peine que Pierre Brasseur fut un de ses modèles (l'acteur fut aussi le premier à lui prêter sa voix). Malgré ses gaffes et ses excès, cet individu haut en couleur est parfaitement adapté à la vie terrestre. Le moins qu'on puisse dire est que ses ailes de géant ne l'empêchent pas de marcher. Pourtant, sitôt qu'il s'envole, ce toucan d'opérette redevient un véritable oiseau : ses déplacements dans l'air ont été finement observés et rendus avec une belle précision par l'animateur.

Le souci de vérité se porte également sur le son : battements d'ailes, grincement d'armure, bruits de machines, résonance des pas variant selon la nature du sol ou le volume des pièces... Paul Grimault savait voir, sentir, écouter. Il dessinait beaucoup sur le motif, comme un écrivain prend des notes. Il faisait par exemple des croquis de ses voisins de bus : certains d'entre eux se retrouvent figurants dans la séquence du mariage. Émile Bourget, son assistant, raconte que le réalisateur évoquait des scènes de rue pour expliquer à ses collaborateurs « l'état d'esprit des personnages du film ³ ». La référence au réel nourrit en permanence un art qui vise à recréer la vie image par image – des personnages animés de l'intérieur dans des décors qui ressemblent à une projection mentale : le palais-royaume de Takicardie.

Sauf pour les innombrables effigies du Roi, ce n'est pas le

traitement des décors qui est d'inspiration satirique mais leur invraisemblable accumulation. La charge vient de la juxtaposition d'architectures hétérogènes, toutes typées : tourelles médiévales, coupoles orientales, colonnades antiques, buildings américains, Pont des soupirs vénitien... À la façon d'un nouveau riche aux moyens illimités, le monarque s'approprie le plus clinquant, le plus fameux, le plus fastueux. Dans ce palais-patchwork, le mobilier et les gadgets sont à l'unisson des bâtiments : un mélange de styles, des quatre coins du monde et de toutes les époques, avec une prédilection pour la majesté Grand Siècle et l'automatisme futuriste.

Dans une séquence d'anthologie, Prévert nous livre un de ses meilleurs « inventaires ». Lorsque le Roi se rend à sa séance de pose, le liftier énumère, comme dans un grand magasin, la spécialité de chaque étage au passage de l'ascenseur : « ...Gendarmerie, lavatoires, manu militari, grandes imprimeries royales, lettres de cachet, taxes et impôts, contrainte par corps, oubliettes et catacombes, passementerie et casse-tête » etc. etc. Sur ce carambolage de mots pas du tout innocent défilent ver-



ticalement des vues extérieures du palais, constructions disparates rendues cohérentes par la composition des plans et la maîtrise de la couleur.

Les décors du *Roi et l'Oiseau* – des gouaches, peintes pour la plupart par Grimault lui-même – sont d'une grande beauté. Chaque élément de la « pièce montée » est une merveille d'équilibre et d'harmonie chromatique. Aux bordeaux, bruns et verts des tapis et des tentures des appartements royaux répondent les blancs et les beiges de la chambre-prison de la « fiancée ». Aux camaïeux d'ocres, aux gammes pastels qui dominent aux façades du palais, sous les bleus délicats du ciel, s'opposent fortement les couleurs sombres de la Ville Basse. Sur les noirs, les gris et les marrons de ces quartiers sans soleil tranchent l'arc-en-ciel de l'Oiseau, la blondeur des chevelures, les rouges et les ors de l'orchestre mécanique.

Les décors sont plus que le cadre de l'action. Ils en expriment les lignes de force, ils tracent les axes du conflit.



2. *Cahiers du Cinéma* n° 16, octobre 1952.

3. Cf. son témoignage, « Une journée au studio Paul Grimault », dans la partie *Autour du film*.

Un univers vertical

La dimension horizontale du film se résume presque à l'horizon – l'étrange no man's land qui entoure le palais et semble s'étendre à l'infini. La seule présence « humaine » est une tombe, celle de l'épouse de l'Oiseau. C'est dire si cet espace indéfini est peu vivant... À peine, dans un plan de nuit, quelques lumières suggèrent-elles au loin l'existence d'une ville.

Les mouvements horizontaux sont plutôt rares : les déplacements du trône automatique, la chaîne de fabrication de l'usine à statues, une partie des poursuites (sur les canaux), celles-ci se déroulant bien davantage dans d'interminables escaliers ou à travers les airs. Toute la dynamique de l'œuvre procède d'ascensions ou de dégringolades.

Dès ses premières apparitions (au prologue du film, puis dans une impressionnante contre-plongée), la Takicardie s'impose comme une « ville debout ⁴ ». Cette étonnante cité paraît d'autant plus verticale qu'elle règne sur un désert absolument plat. Comme dans *Métropolis* de Fritz Lang (1926), l'organisation sociale est elle-même verticale : le pouvoir et les privilèges en haut, la servitude en bas. Mais là s'arrête la comparaison car, nous dit Grimault, « le Roi fait construire des palais dingues qu'il installe comme une cloche à fromages au-dessus d'un village. La "Ville Basse", ce n'est pas une cave qui



a été aménagée pour loger les gens, c'est un endroit qui existait, un petit village installé dans un paysage rural ⁵ ». Ce petit village est devenu un quartier d'ouvriers et d'exclus qu'André Bazin apparente à une « banlieue », à cette différence près qu'elle ne s'étend pas, comme nos banlieues, autour de la cité mais au-dessous.

La dimension verticale obéit à deux logiques antagonistes dans *Le Roi et l'Oiseau*. Celle du Roi, d'abord, qui cherche à dominer de toutes les façons et dont les appartements privés culminent au 296^e étage de la plus haute tour. Et aussi celle de l'Oiseau, maître des airs, hors d'atteinte dans l'espace mais vulnérable dans les dédales et les salles d'en bas.



Le despote exerce son pouvoir d'en haut et utilise pour cela tout un arsenal symbolique. Omniprésent dans le royaume par ses statues gigantesques, il se surpasse pour son mariage avec un feu d'artifice de jour qui fait briller dans le ciel son effigie multicolore. Il peut à tout moment se percher sur le casque-plateforme de l'automate géant, bien utile dans les opérations répressives. On voit le Roi s'élever (et s'élever seulement) dans ses ascenseurs extérieurs. Même le trône, télescopique, bénéficie de ce pouvoir ascensionnel.

S'il commande d'en haut, le Roi punit par le bas, en évacuant par des trappes à géométrie variable, vers les oubliettes et les catacombes, tous les opposants ou témoins gênants. C'est également en bas qu'on trouve tous les dangers (espions invisibles, fauves affamés) et tous les tourments (travaux forcés, prison, logements sans soleil).

Ambivalence de la verticalité : le Roi y appuie son pouvoir mais elle offre aussi aux deux jeunes amoureux la possibilité de lui échapper. Première étape de leur affranchissement : ils *descendent* des tableaux. Seconde étape : ils *grimpent* par la cheminée jusqu'aux toits du palais. Poursuivis, ils fuient *par le bas* : contre-poids du poste de police, escaliers dévalés, refuge-piège de la Ville Basse, d'où ils *remonteront* vers le jour, séparément et après de grosses émotions. Leur libération ne sera définitive qu'après l'expulsion du Roi vers les étoiles.



L'envol et la pesanteur

Dans la première partie du film se joue une lutte pour la maîtrise de l'espace aérien entre les sbires du Roi – bien pourvus en engins volants ou en escouades de flics-chauves souris – et nos héros qui ne manquent pas non plus d'atouts : l'Oiseau – « C'est tout naturel ! » – et le Ramoneur, habitué par sa profession à évoluer au-dessus du vide. Il faut en effet n'être pas sujet au vertige pour sauver l'imprudent oisillon piégé dans la cage à deux doigts de la chute. Dans cette scène et dans plusieurs autres, Grimault joue avec les perspectives, les plongées réellement vertigineuses. Combinées aux ressources du cadrage et de la profondeur de champ, il utilise celles de l'animation la plus souple pour faire glisser le Ramoneur le long des tourelles, l'emporter avec la Bergère au bout d'une corde dont le balancement à travers l'espace rappelle une scène des *Passagers de la Grande-Ourse*.

Ramoneur, voleur de paratonnerres, passager clandestin d'un « vaisseau de l'air » : les héros de Paul Grimault, dans



4. C'est ainsi que L. F. Céline qualifie New York dans *Voyage au bout de la nuit*. Pour connaître l'opinion (très hostile) de Grimault sur l'homme Céline, se reporter à notre ouvrage : Jean-Pierre Pagliano, *Paul Grimault*, Dreamland éditeur, 1996, p. 117.

5. Jean-Pierre Pagliano, *op. cit.*, p. 56.

ses divers films, répondent avec enthousiasme à l'appel des toits ou du plein ciel. Le chemin de la liberté passe par les hauteurs. Leurs adversaires, qui s'obstinent à vouloir les ramener sur terre, sont tous coulés dans le même moule : rondouillards, moustachus, chapeautés. Le modèle le plus courant est celui du policier en costume noir, avec croquenots et parapluie. Ces serviles représentants de l'ordre bête et méchant ne peuvent être que les ennemis de la jeunesse et de la liberté. La plupart des scénarios se ramènent au conflit de la légèreté et de la pesanteur, de l'esprit et de la matière, de la générosité et de la rapacité. C'est cette dialectique, cette dynamique, qui « anime » les films (faut-il ajouter que l'art de Grimault et de son équipe y est aussi pour quelque chose ?...)

La victoire est consommée, dans *Le Roi et l'Oiseau*, lorsque le plus obtus, le plus lourd des personnages, l'automate géant, est contaminé à son tour par le vent de liberté. Pour la première fois, il fait preuve d'esprit et d'indépendance (il n'était jusque-là qu'une machine manipulée) : il délivre le petit oiseau et écrase définitivement sa cage.



Un château de cartes biseautéés

Comme le clame l'Oiseau, « C'est pas les pièges qui manquent dans ce vaste royaume de Takicardie. Pièges à enfants, pièges à oiseaux, pièges à... ». C'est le royaume du faux-semblant, où les murs ont des oreilles, où les espions se confondent avec la muraille, où les pièces de l'échiquier commandent les redoutables trappes qui débarrassent le tyran des importuns et des témoins gênants. Il en sera lui-même victime, escamoté par son double descendu du tableau. Mais à trompeur, trompeur et demi : une des ruses de l'Oiseau consiste à dissimuler les fuyards sous une foule de mouettes composant une gigantesque statue de Charles Cinq et Trois etc.

Ce palais qui finira comme un château de cartes est aussi le lieu d'étranges métamorphoses. À minuit, dans les appartements privés de Sa Majesté, les peintures s'animent, un vieillard de pierre se met à parler... De *La Cruche cassée* de Greuze coule une eau qui éteint un vrai feu, permettant à la Bergère et au Ramoneur de s'enfuir par la cheminée.

Un « vrai » feu, vraiment ? Ces personnages qui quittent leur tableau et descendent dans le « réel » à l'aide de l'échelle du ramoneur ne quittent pas pour autant le dessin animé. Il ne s'agit pas d'un jeu entre fiction et réalité mais entre *deux degrés de fiction*. La seule liberté que Grimault accorde pour le moment à ses personnages



c'est d'échapper à la fixité, d'acquérir le mouvement – étape nécessaire à la victoire finale sur le tyran et à l'amour libre dans le vaste monde. Dans son dernier film, *La Table tournante* (1988), le cinéaste ira plus loin dans l'affranchissement de ses créations (dont le Ramoneur et la Bergère) puisqu'il les gratifiera du rare privilège de rendre visite à leur créateur, présent sur l'écran en vues réelles, c'est-à-dire quasiment en chair et en os.

Le cas du Roi est un peu différent : il se dédouble. Le souverain du début, le « vrai Roi », est un autocrate mégalomane qui fait le vide autour de lui. Il ne supporte que son chien et son image améliorée (son portrait débarrassé par ses soins d'un strabisme gênant). Dans l'intimité de ses appartements secrets, il savoure le plaisir – solitaire – de se pâmer pour les beaux yeux d'une bergère de chromo. Cet amour ne peut qu'être platonique et virtuel puisque les deux êtres ne sont pas de même nature : un roi vivant et une peinture. À partir du moment où, pendant le sommeil de son soupirant, la Bergère déserte son tableau avec l'aide du Ramoneur, le désir du Roi va pouvoir aboutir : c'est son double peint qui prend le relais. Il sort du cadre pour entrer dans le jeu. Les trois protagonistes sont alors sur le même plan : des dessins qui s'animent, des personnages inertes qui prennent vie. Ils reproduisent la situation déjà traitée par Prévert et Grimault (et déjà à partir d'un conte d'Andersen) dans *Le Petit Soldat* où trois jouets s'animaient durant la nuit. La jolie danseuse, le tendre acrobate et le diable sorti de sa boîte préfiguraient la Bergère, le Ramoneur et le Roi tyrannique. Amour, délice et morgue.

Ainsi, après avoir envisagé l'horizontalité et la verticalité dans *Le Roi et l'Oiseau*, pouvons-nous aborder ce film selon un troisième axe, qui concerne également le scénario et la mise en scène : la transversalité. Entendons par là la circulation des per-



sonnages entre une fiction donnée pour le réel et une fiction au second degré qui génère les protagonistes : le Roi peint et le jeune couple. Quant à l'Oiseau, il jouit d'un statut particulier de héros-narrateur, le seul en fait de tous les personnages dont on soit certain qu'il survive à cette histoire puisqu'il est là, sur l'écran, au début du film, à nous raconter l'aventure qu'il a vécue.

Mise en abyme

La circulation transversale des personnages s'effectue aussi bien d'une peinture à l'autre (le Ramoneur passe dans le tableau de la Bergère, y cueille un fruit qu'il lance dans le portrait du





La transversalité



Roi) que d'un tableau au « monde réel » (la descente du cadre) ou dans des déplacements qui impliquent objets d'art, espace pictural et espace « réel » : le Roi peint s'empare d'un cheval sculpté pour caracoler dans la chambre avant de plonger dans une tapisserie... Le dessin animé permet la plus grande liberté dans ces combinaisons : qu'ils évoluent dans un espace ou dans l'autre, les personnages sont toujours représentés en deux dimensions. C'est ce qui explique que personne dans le palais ne soupçonne un tour de passe-passe. Bien sûr, on peut s'étonner que la correction visuelle du nouveau Roi passe inaperçue, mais ce thème du strabisme, dans les différents états du scénario de *La Bergère et le Ramoneur*, avait déjà beaucoup perdu de son importance (Prévert avait d'abord imaginé que tous les cour-

tisans – y compris le chien – louchaient servilement à chaque apparition de leur souverain !).

Ces péripéties nocturnes ont été préparées par une autre séquence essentielle, celle du peintre officiel. On y apprend que le Roi doit faire une grosse consommation de portraitistes : celui-ci est annoncé comme « nouveau » et de nombreux portraits de Sa Majesté, œuvres de ses prédécesseurs, sont accrochés aux murs. Premier face-à-face du Roi avec son double, cette séquence constitue une véritable « mise en abyme » puisque, sous le pinceau de Paul Grimault, un peintre de son invention brosse le portrait d'un autre de ses personnages bientôt remplacé par son image.

Le réalisateur met en somme la création en perspective comme, à divers moments, il nous offre de mini-spectacles à l'intérieur de ce grand spectacle qu'est *Le Roi et l'Oiseau* : la danse du petit clown qui cherche vainement à distraire le monarque, la marche nuptiale exécutée par l'orchestre mécanique, sans parler de tout le décorum lié à l'étiquette du palais. Le Roi lui-même s'offre en spectacle dans sa lamentable prestation au tir. Mais le plus exhibitionniste de la troupe, le plus ouvertement comédien de tous les personnages reste l'Oiseau multicolore et polyglotte. Il étale sa science et son plumage, hurle une berceuse toute la nuit, conduit la chorale de ses petits, fait un numéro à risques devant les fauves, où sa harangue prend la forme





d'une fable à l'intérieur du conte... Vêtu en Monsieur Loyal dans le prologue, il change plusieurs fois de couvre-chef selon les circonstances : haut-de-forme, bonnet de nuit, casquette de pilote enfin, aux commandes du Robot qui détruit le royaume de Takicardie.

La Bergère et le Ramoneur soulignait davantage cet aspect « spectacle dans le spectacle » : l'Oiseau présentait le film devant un rideau rouge qui s'ouvrait pour que commence la projection. Paul Grimault avait déjà utilisé l'effet rideau de théâtre dans son court métrage *L'Épouvantail*, écrit avec Jean Aurenche (1943).

La représentation dans tous ses états

Ainsi le film tout entier est-il donné comme une « représentation » au sens théâtral du mot. Mais il est aussi une réflexion sur la *représentation* au sens esthétique, pictural du terme. Il fourmille de propositions allant dans ce sens. L'Oiseau unique, le Roi double, les flics multiples et interchangeable évoluent dans un véritable collage architectural. L'activité essentielle du royaume de Takicardie consiste à produire, répandre et exposer l'effigie du monarque sous les formes les plus variées. Jardins, corridors, musée, tout est voué au culte du Roi, qui détourne sans vergogne la statuaire et la peinture mondiales : Charles Cinq et Trois etc. en *Discobole* grec, en *Penseur* de Rodin, en *Louis XIV* de Hyacinthe Rigaud... Le



mariage est l'occasion d'une débauche de bustes royaux sculptés dans des buis, fleuris dans les parterres, projetés en feux d'artifice (quant à la retransmission « radiophonique » de la cérémonie, elle nous renseigne assez sur la conception takicardienne de l'information...). Pour nourrir leur dénonciation de l'art officiel et de la propagande d'État, Prévert et Grimault n'ont pas eu besoin de beaucoup caricaturer ce que l'actualité (ou un passé récent) leur offrait dans les pays totalitaires, sous différentes latitudes.

Bien que dans un registre plus léger, leur ironie s'exerce tout autant sur les clichés culturels. On sait que Jacques Prévert a toujours alimenté sa verve au fonds commun des images et du langage. Paul Grimault, dans cette activité comme dans bien d'autres, était parfaitement accordé à la tournure d'esprit de son ami⁶. Pastiches brossés par Grimault : les grands classiques de la peinture, dans la galerie de tableaux du Roi, de Rembrandt à Picasso, en passant par *Le Fifre* de Manet. Parodie de Victor Hugo glissée par Prévert dans le bec de l'Oiseau : « Échevelés, livides, au milieu des tempêtes ! » Les deux comères ne résistent pas à la tentation de brocarder Venise et son gondolier qui roucoule en boucle : « Toujours, Amour, toujours ! »... Ailleurs, c'est une expression toute faite prise au pied de l'image : un espion au manteau véritablement « couleur de muraille » devient invisible dans un escalier de la Ville Basse.

Au cours de la nuit décisive où tout s'anime dans la chambre royale, le vieux cavalier radoteur, après avoir donné une leçon d'intolérance aux jeunes amoureux (« Vous n'êtes pas faits l'un pour l'autre, d'abord vous n'avez pas la même couleur ») assène cette sentence définitive : « C'est écrit dans les livres : les bergères épousent les rois ! » Bien entendu, les auteurs du scénario se sont appliqués à donner tort aux contes traditionnels. Ont-ils pour autant évacué tous les clichés hérités de ces contes ? Il convient à ce propos de s'attarder un peu sur les personnages de la Bergère et du Ramoneur.

Les « enfants qui s'aiment », en butte à la méchanceté du monde, sont intimement liés à l'univers du poète-scénariste : on les rencontre dans des chansons, des poèmes, des films et notamment dans *Le Petit Soldat*. Mais Prévert et Grimault n'ont pas désiré les charger ici de la puissance émotionnelle qu'ils

avaient dans ce court métrage. Ils demeurent des héros de contes plus conventionnels. Ils sont jeunes, frais, amoureux, simplement tendus vers leur désir de liberté. Ils sont une entité : la-bergère-et-le-ramoneur. C'est d'ailleurs cette entité qui constituait le titre de la première adaptation. Pour la version définitive, qu'ils souhaitaient plus musclée, les auteurs ont titré sur *le conflit* du Roi et de l'Oiseau et non plus sur *l'union*, moins intéressante dramatiquement, des deux personnages présentés par Grimault lui-même comme des « amoureux-prétexte ». S'ils n'ont pas le relief du Roi et de l'Oiseau, ils sont cependant traités avec infiniment de grâce et de souplesse par leurs animateurs. Leur voix ne manque pas non plus de charme, même si les comédiens n'ont pas l'aura poétique, le timbre unique d'Anouk Aimée et de Serge Reggiani, la première Bergère et le premier Ramoneur⁷.

Dans son auto-remake, en même temps qu'il corrigeait les insuffisances d'une version terminée par d'autres dans la hâte et l'approximation, Grimault s'attachait à développer les aspects satiriques (l'ascenseur-inventaire, le feu d'artifice de jour), sociaux (l'usine), politiques (la scène finale) d'un dessin animé engagé qui est aussi un conte moral, une fantaisie pleine de sens sur l'art et la vie, et un film d'amour. Quel beau « prétexte » que ce couple qui sait aller jusqu'au bout de son rêve et nous donne envie d'en faire autant ! Paul Grimault fut le premier à suivre son exemple en consacrant le meilleur de sa carrière à concrétiser le sien. L'ouvrage accompli, ce voyageur débutant de 80 ans est allé présenter *Le Roi et l'Oiseau* aux quatre coins du monde. Mais ça, c'est une autre histoire...

6. Lire à ce sujet : « Grimault-Prévert, les bons amis font les bons contes » dans *CinémAction* n° 98 (premier trimestre 2001).

7. Anouk Aimée et Serge Reggiani ont enregistré les voix de la Bergère et du Ramoneur en 1948, l'année même où ils interprétaient le couple des *Amants de Vérone*, film d'André Cayatte également dialogué par Jacques Prévert. Dans une jolie séquence de *La Table tournante*, quarante ans plus tard, Paul Grimault et Anouk Aimée évoquent la voix de la Bergère : « Oh ! regarde : les oiseaux ! »

Déroulant *

0. Générique, sur fond de paysage désertique (on comprendra qu'il s'agissait là du site du palais bien après sa destruction).

À côté du dernier carton (« un film de Paul Grimault »), apparaît cette mention manuscrite : « dédié à Jacques Prévert ».

1. [1'19] Prologue

L'Oiseau, en habit de cérémonie, présente l'histoire « absolument véridique » à laquelle il fut mêlé.

Flash-back : le palais s'inscrit en fondu enchaîné dans le paysage du générique.

La voix *off* de l'Oiseau accompagne le portrait du Roi et différentes statues à son (avantageuse) effigie. « Pour tout vous dire, nous n'étions pas amis. »

2. [2'25] L'entraînement au tir

Le Roi s'entraîne sur une cible qui représente un oiseau. Un assistant en armure est là pour figurer les impacts de balles par de rapides coups de poinçon : le Roi a manqué la cible.

3. [3'22] La chasse

Tandis que l'Oiseau se recueille sur la tombe de son épouse, le Roi (qui louche effroyablement) se prépare pour la chasse. Au son des cors, on lâche... un oisillon apeuré, que le Roi rate à bout portant. L'Oiseau a reconnu un de ses petits ; il traite le Roi d'assassin puis s'envole avec son rejeton, en évitant les tirs.

4. [6'43] Le grand ascenseur emmène le Roi vers un étage élevé. Au passage des différents niveaux, la voix du liftier énumère : « Premier étage : affaires courantes, contentieux, trésorerie, orfèvrerie... » À travers le hublot, l'Oiseau se moque du souverain et perturbe l'ascension. Une horloge-jacquemart frappe quatre coups.

5. [8'30] Le portrait du Roi

Le Roi arrive dans le salon de peinture pour une séance de pose. Le nouveau peintre officiel commet une énorme bévue : il n'a pas corrigé sur la toile le strabisme du Roi. Celui-ci le fait passer à la trappe... après l'avoir décoré. Le Roi et son chien s'éloignent en jouant avec la perruque du disparu.

6. [11'59] Les appartements secrets de Sa Majesté

L'ascenseur dépose le Roi tout en haut du palais, au 296^e étage, celui de ses appartements privés. Escalier dérobé, entrée masquée... Enfin seul !

Le Roi contemple amoureuxment le portrait d'une jolie bergère mais fait la grimace devant le tableau voisin, celui d'un jeune ramoneur. Puis il retouche son propre portrait : il ne louchera plus.



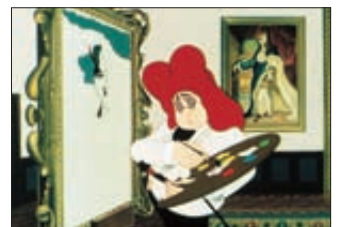
séquence 1



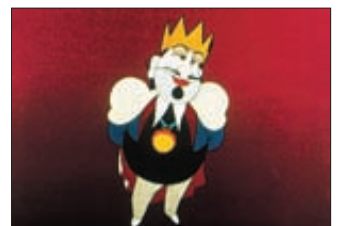
séquence 3



séquence 4



séquence 5



séquence 6

* Le chiffre en gras indique le numéro de la séquence. Il est suivi, entre parenthèses, d'un repère chronométrique correspondant au début de chaque séquence (support utilisé : le DVD).



séquence 7



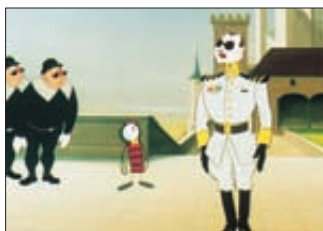
séquence 8



séquence 9



séquence 11



séquence 12



séquence 14

7. [15'00] La fugue

Le palais s'endort, malgré la voix de stentor de l'Oiseau qui hurle sa berceuse paternelle. Dans la chambre du Roi, le Sentencieux – vieillard à cheval... sur les principes – surprend la conversation chuchotée des deux amoureux, la Bergère et le Ramoneur. Ses remontrances sont vaines : ils vont s'évader. Ils descendent du tableau de la Bergère par l'échelle du Ramoneur puis s'enfuient par la cheminée. Arrivés tout en haut, ils contemplant le ciel étoilé.

8. [22'14] La substitution

Dans sa chambre, le Roi affronte son double peint, qui le fait disparaître dans une trappe. Désormais, le Roi peint remplace le vrai Roi. Les policiers appelés au secours ne s'aperçoivent pas de la substitution. Ils sont chargés de retrouver la « charmante petite bergère » et le « misérable petit ramoneur de rien du tout ».

9. [25'43] Au matin sur les toits

Du haut de la cheminée, les amoureux sont toujours plongés dans la contemplation du vaste monde. La Bergère découvre avec ravissement les oisillons sur le bord du toit. Le petit imprudent de la bande est secouru par l'agile Ramoneur. L'Oiseau-père le remercie et met ses protégés en garde : le royaume est plein de pièges. Il fait entonner à sa progéniture un hymne aux « merveilles du monde » puis se livre à une démonstration sur la rotondité et la gravitation terrestres.

10. [30'21] L'alerte

Les haut-parleurs annonçant une « forte récompense » pour leur capture, la Bergère et le Ramoneur doivent s'enfuir. Grâce à une ruse de l'Oiseau, ils peuvent descendre des toits sur le contrepoids du poste de police ascensionnel.

11. [32'53] La méprise

Le Chef de la police livre au Roi... deux des siens à la place des fuyards. Il échappe de peu à la trappe !

12. [34'26] Le numéro du petit clown

Un petit clown en forme de lampion exécute une gracieuse danse pour distraire le Roi. Peine perdue.

Un officier qui ressemble au général Pinochet s'indigne de l'inefficacité de la police : « On devrait la retrouver cette petite bergère ! »

13. [35'20] La poursuite s'organise sur les canaux. Les amoureux évitent de justesse l'arrivée du Roi. Le petit chien soupçonne (sympathiquement) leur cachette. Avec malice, il s'en prend au Chef de la police.

14. [36'49] Dans le musée

La Bergère et le Ramoneur ont trouvé refuge dans le musée, où le gardien les reconnaît. Ils doivent reprendre leur course. Une nouvelle ruse de l'Oiseau (la statue géante composée de mouettes) les dérobe aux regards du Roi et de ses sbires.

15. [39'21] Les cent mille marches

Dans leur fuite éperdue, la Bergère et le Ramoneur dévalent les escaliers les uns après les autres jusque dans la Ville Basse, toujours survolés par l'Oiseau.

16. [41'00] La Ville Basse

Une grille de fer s'abat derrière eux. Le jeune couple se retrouve seul dans l'obscurité... Un espion signale leur présence par haut-parleur.

17. [43'06] Une chute spectaculaire

L'imprudent oisillon, une nouvelle fois victime d'un piège, est assommé dans sa chute. Il reprend connaissance grâce au chien du Roi.

18. [43'43] La sortie du Robot

Le Roi s'installe sur le casque-terrasse d'un automate géant, qui émerge lentement de son garage souterrain. Le pilote braque son phare et met en route l'impressionnant androïde.

19. [45'42] La rencontre de l'aveugle

La Bergère et le Ramoneur suivent la musique d'un orgue de Barbarie. Elle les conduit à un aveugle qui joue devant quelques tristes habitants de la Ville Basse. L'aveugle apprend avec joie que le soleil brille ailleurs et que les oiseaux existent.

20. [47'47] La capture

L'apparition du Robot sème la panique sur la place du village. Les fugitifs ont trouvé refuge... en prison (où se trouvait déjà l'Oiseau, un boulet à la patte). L'énorme main de l'automate passe à travers les murs et s'empare du jeune couple et de l'Oiseau moqueur.

Le Roi menace de jeter le Ramoneur en pâture aux fauves si la Bergère ne lui cède pas. Sur le conseil de l'Oiseau, « pour gagner du temps », la Bergère effondrée accepte le mariage.

21. [50'43] La marche nuptiale

Un orchestre mécanique apparaît dans le buste du Robot. Il exécute *La Marche nuptiale*.

22. [51'54] Le travail, c'est la liberté

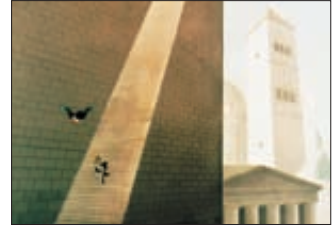
Le Robot jette l'Oiseau et le Ramoneur à la porte des Ateliers du Roi — et l'aveugle dans la fosse aux lions.

23. [52'34] L'Usine

Le Ramoneur et l'Oiseau sont engagés de force à l'usine des statues royales. Ils sabotent le travail à la chaîne en agressant les bustes du Roi.

24. [55'42] Article 28

Le Roi ordonne l'application du Code pénal : la fosse aux lions (où le musicien aveugle tourne déjà tristement la manivelle de son instrument). Le Ramoneur est en danger ; il est sauvé par le changement de tempo : les lions l'abandonnent pour danser la polka !



séquence 15



séquence 19



séquence 20



séquence 21



séquence 23



séquence 24



séquence 25



séquence 26



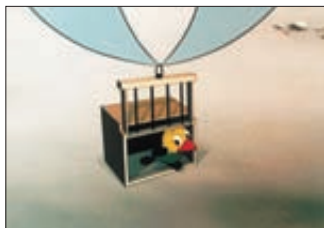
séquence 27



séquence 28



séquence 29



séquence 30

Un nouveau changement de rythme dans la musique de l'aveugle plonge les fauves dans une profonde mélancolie. C'est le moment que choisit l'Oiseau pour s'adresser à eux.

25. [62'15] **Les préparatifs du mariage**

Jardiniers et pâtisseries s'affairent pour satisfaire le Roi, tandis que la malheureuse Bergère est retenue prisonnière en robe de mariée.

26. [63'10] **La révolte des lions**

Pendant ce temps, l'Oiseau poursuit sa harangue pour dresser les lions contre le Roi et sauver la Bergère. Il y réussit si bien que les fauves se libèrent et forment un cortège dans les rues de la Ville Basse, guidés par l'Oiseau et le Ramoneur.

27. [66'20]. **Le mariage en grande pompe**

À la question rituelle du Maire du palais, c'est le Chef de la police qui répond « oui » pour la Bergère. Un feu d'artifice tiré en plein jour apporte le bouquet final à cette fête... gâchée par l'irruption des insurgés. Le Roi fuit devant les lions, emportant dans ses bras la Bergère.

28. [70'20] **La destruction du palais**

Le Roi a trouvé refuge sur la passerelle du Robot, avec la « mariée ». Les oiseaux transportent le Ramoneur dans les airs et le déposent face au monarque. C'est la bagarre... L'Oiseau neutralise le pilote et prend les commandes de l'engin géant, qui procède à l'anéantissement du palais. Les courtisans affolés s'enfuient de tous côtés. Sa mission accomplie, et tandis qu'agonise l'orchestre mécanique, le Robot lui-même semble rendre l'âme.

29. [75'01] **La fin du Roi**

Alors qu'il tente sournoisement de poignarder le Ramoneur, le Roi est saisi par le Robot, dont la puissante soufflerie l'expédie dans le cosmos.

30. [76'13] **Épilogue**

Sur les décombres du palais, le Robot est immobilisé dans une attitude pensive. Au milieu des ruines s'agite la petite cage où l'oisillon s'est encore fait prendre. Ce sera la dernière fois : le Robot ouvre la porte du piège d'un geste délicat de ses énormes pinces. Le petit oiseau s'envole joyeusement...

L'automate devenu maître de ses gestes en accomplit un décisif : son poing s'élève et s'abat sur la cage.

31. [78'] **Générique de fin**

Analyse de séquence

La révolte à l'usine

23 plans (2 minutes 19 secondes)
de la séquence 23

Description

1. (19'') Plongée sur une trappe, dont un surveillant policier commande l'ouverture du pied : on découvre au sous-sol des ouvriers qui font tourner une grande roue horizontale (a). La trappe se referme, l'homme sort du champ par la droite. Panoramique vertical vers un jeu de rouages et de courroies de transmission : c'est le mécanisme commandé par l'effort des ouvriers du sous-sol (b).
2. (6'') Plan moyen fixe. Des moules en forme de coquetiers, en file sur un tapis roulant courbe, arrivent du fond de l'image. Chaque moule est immobilisé au premier plan pour le remplissage.
3. (6'') Plan moyen fixe. Défilement des moules, de droite à gauche et sur trois rangées.
4. (7'') Plan moyen fixe. Nouvelle étape de la fabrication : sur une rangée, les moules entrent un à un dans un four.
5. (5'') Plan moyen fixe. Les moules sortent du four ; leurs deux moitiés se séparent latéralement, dégageant les têtes blanches représentant le Roi.

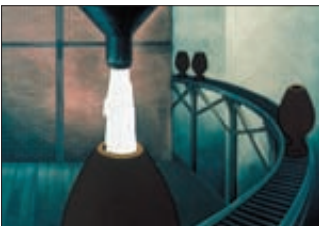
Contrairement au cinéma de vues réelles, l'unité première dans le cinéma d'animation n'est pas le plan mais l'image. Néanmoins, ce filmage réalisé image par image s'organise en plans qui eux-mêmes composent des séquences. On peut donc analyser une séquence de dessin animé comme on le fait pour tout autre film – sans perdre de vue la spécificité du processus de création.



Plan 1 (a)



Plan 1 (b)



Plan 2



Plan 4



Plan 5



plan 6



plan 7



plan 8



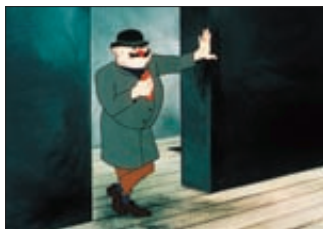
plan 9



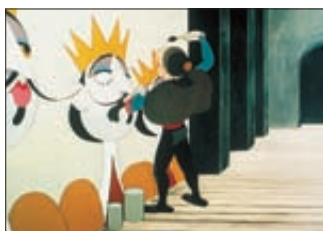
plan 10



plan 11



plan 12



plan 13



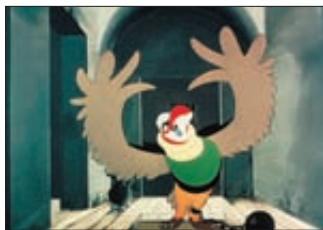
plan 14



plan 15



plan 16



plan 17

6. (7'') Plan large fixe. Sur plusieurs rangées défilent de droite à gauche les mêmes statuettes à ce premier état de leur fabrication.

7. (6'') Plan fixe rapproché des têtes royales, qu'une machine dote maintenant d'une couronne dorée et d'une chevelure noire.

8. (5'') Plan moyen fixe. Un contrôleur assis pointe les statuettes qui défilent devant lui.

9 (4'') Plan moyen fixe. Un ouvrier puise avec une louche, dans un bassin carré, la pâte qu'il envoie...

10. (8'')... dans un moule horizontal, pour la confection de demi-bustes royaux, effigies d'un autre type.

11. (6'') La file de ces bustes creux passe devant des ouvriers qui leur appliquent quelques rapides touches de peinture.

12 (6'') Un contremaître, debout, mange un sandwich. Derrière lui, on devine la présence de l'Oiseau.

13. (4'') Le Ramonneur peint à la chaîne la moustache et l'œil noirs de l'effigie royale.

14. (3'') L'Oiseau, de profil, un boulet à la patte, actionne une roue à aubes en maugréant « Patience ! Tout cela n'aura qu'un temps ! »

15. (16'') Même cadrage que 12. Le garde-chiourme a fini son sandwich. Il arrache à l'Oiseau une plume dont il orne son chapeau melon. Il sort par la gauche.

16. (3'') Le Ramonneur s'en prend alors violemment, à grands coups de pinceaux et de peinture noire, aux portraits du Roi qui défilent devant lui.

17. (4'') Face à nous, l'Oiseau jubile malgré son entrave et...

18. (5'') ... de dos, on le voit saboter à son tour les portraits du Roi passés entre les mains du Ramoneur : il projette ses plumes, comme des fléchettes.

19. (4'') Nouveau retour sur le Ramoneur, qui redouble d'ardeur et d'application dans le sabotage pictural (même cadrage que 13 et 16).

20. (6'') La série de portraits passe devant le directeur assis (trois quarts dos) à son bureau. Il se dresse lorsqu'il voit les premiers sabotages.

21. (2'') Gros plan fixe. Stupéfaction du directeur, face à nous.

22. (3'') Les portraits saccagés défilent en gros plan (contrechamp du plan précédent).

23. (4'') Retour au cadrage de 20. Debout cette fois-ci, le directeur se précipite sur son téléphone : la catastrophe se confirme sur le mur (il semble s'agir d'un écran de contrôle).

Commentaire

En réalité, cette séquence commence six plans plus tôt, avec l'arrivée sous escorte de l'Oiseau et du Ramoneur au guichet d'accueil de l'usine. C'est le thème du compositeur Wojciech Kilar qui assure l'unité de la séquence : sa musique, qui intègre magistralement les bruits et les rythmes de l'usine, débute à l'entrée de nos malheureux héros et se poursuit jusqu'au plan 23 (en réalité 29, pour la raison susdite). J'ai préféré centrer mon analyse sur le travail à la chaîne proprement dit. Les plans précédents – le préambule, en somme – concernent l'éta-

blissement des « cartes d'identité de travailleur volontaire » aux noms du Ramoneur et de l'Oiseau, puis leur traversée de l'entrepôt et du grand atelier.

L'histoire de cette séquence

Il est intéressant de noter que ce préambule de six plans n'existait pas dans *La Bergère et le Ramoneur*. N'existaient pas non plus les douze plans suivants (n° 1 à 12) : ces dix-huit plans ont été réalisés pour *Le Roi et l'Oiseau*, car cette séquence à l'intérieur de l'usine, dans *La Bergère et le Ramoneur*, démarrait de manière beaucoup plus abrupte avec le saccage des effigies royales. Les dix plans de sabotage réalisés par Paul Grimault pour cette séquence de *La Bergère* ont été conservés dans la version définitive de son film (ils sont numérotés ici 13 et 14 et 16 à 23)¹.

Ainsi, toute la partie « documentaire » du travail à la chaîne était absente de *La Bergère et le Ramoneur*. Pourquoi Grimault a-t-il étoffé de la sorte cette séquence de l'usine lorsqu'il a restructuré son film ? Un premier élément de réponse est fourni par l'examen du scénario de *La Bergère*. Les auteurs avaient manifestement prévu de dénoncer les conditions de travail aux « Entreprises Générales de Sculptures Officielles et Royales, reconnues d'utilité publique ». Jacques Prévert parle de « la voix obsédante et lamentable des travailleurs de la ville souterraine, qui chan-

1. Pour être encore plus précis, on peut ajouter ceci : les plans 13 et 16 n'en font qu'un dans *La Bergère et le Ramoneur*; le réalisateur l'a coupé en deux dans *Le Roi et l'Oiseau* pour monter en parallèle l'action du garde-chiourme (cf. plan 15) qui figurait dans le scénario de *La Bergère* mais pas dans le film..



plan 18



plan 19



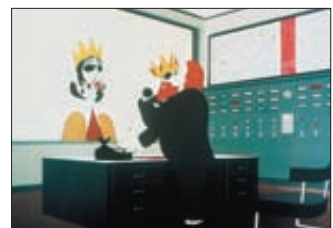
plan 20



plan 21



plan 22



plan 23

tent en sourdine une désolante plainte rythmant leur pénible labeur, cependant que d'énormes bétonnières dans un vacarme épouvantable déversent du ciment à l'intérieur d'énormes moules ». Plus loin, alors que le petit Ramoneur exécute sans entrain sa « tâche monotone et fastidieuse » de peintre en statues royales, « un garde-chiourme (...) juge le travail du jeune débutant avec un mépris non dissimulé et l'encourage tout de même à persévérer en lui administrant une formidable paire de claques ».

Aucun de ces éléments ne se retrouve dans *La Bergère et le Ramoneur*, que Paul Grimault, rappelons-le, a été contraint d'abandonner en 1950 et qui a été « terminé » à sa façon par le producteur André Sarrut. Les plans correspondants n'avaient certainement pas été tournés lorsque Grimault a dû quitter le studio des Gémeaux en laissant son film inachevé (le souci du producteur fut alors de l'achever au plus vite et à moindres frais). Mais comment expliquer qu'on ne trouve pas non plus ces plans dans *Le Roi et l'Oiseau* ? On sait que les auteurs n'ont pas cherché, une vingtaine d'années plus tard, à reconstituer le film tel qu'ils l'avaient conçu à l'époque. Tout en préservant l'essentiel du scénario originel, ils ont voulu tenir compte de ce recul et d'une maturation nouvelle du projet. C'est ainsi qu'a été réintroduite la dimension sociale et politique de cette séquence du travail à la chaîne, mais sous une forme moins « expressionniste », plus documentaire et certainement plus convaincante. Si les esclaves modernes ne chantent plus leur souffrance, si les

gardes-chiourmes extériorisent moins leur violence, l'exploitation de l'homme par l'homme est tout autant stigmatisée dans *Le Roi et l'Oiseau* que dans le scénario de *La Bergère et le Ramoneur* (jusqu'en 1950). Elle l'est même infiniment plus dans le vigoureux plan final. En prenant quelques libertés avec Karl Marx, on peut avancer que Prévert et Grimault ont, à leur manière, introduit la lutte des classes dans le dessin animé grand public.

Le rythme : montage et musique

Aliénation par un travail purement mécanique et répétitif, individus réduits à l'état de bêtes de somme (les ouvriers du sous-sol, qui font tourner sans fin les engrenages) – cette dénonciation n'est pas la seule justification des plans décrivant le fonctionnement « normal » de la chaîne de fabrication. Ils offrent au moins un autre intérêt : ils contribuent à l'efficacité de la séquence, en préparant le scandale du sabotage. Le martèlement des machines, souligné par la musique et mêlé aux notes, introduit une régularité de marche, un rythme qui semble ne pas pouvoir être altéré. C'est pourtant ce qui se passe brutalement avec l'irruption des gestes sacrilèges, le déchaînement iconoclaste du Ramoneur aussitôt suivi par l'Oiseau qui sait improviser avec ses propres ressources (en l'occurrence ses plumes transformées en vindicatives fléchettes).

L'accélération de la séquence – intensifiée par le crescendo des percussions – provient à la fois du montage et du rythme interne des plans. Le rythme interne, c'est essentiellement celui du défi-

lement des bustes (précipité dans le dernier plan) ainsi que le mouvement des personnages à l'intérieur du cadre : la gestuelle fiévreuse du Ramoneur entraînant l'agitation de son complice. Quant au montage, il consiste, on le sait, à assurer la continuité narrative du film et à lui imprimer un rythme. C'est ce dernier point qui nous intéresse ici.

L'examen des durées respectives des plans confirme notre impression. Celui qui donne le coup d'envoi du sabotage (n°16, trois secondes) marque une nette rupture avec le précédent, les seize secondes dévolues au garde-chiourme (c'est après avoir constaté, du coin de l'œil, la sortie du garde que le Ramoneur déclenche les hostilités). Les huit derniers plans (n° 16 à 23) constituent la série la plus rapide de la séquence : sept plans de deux à cinq secondes ; le seul qui atteigne six secondes (le n° 20) a besoin de cette durée légèrement supérieure pour préparer la surprise (le directeur va découvrir le scandale), surprise prolongée et soulignée par le gros plan suivant.

On dit d'une telle séquence – composée de nombreux plans pour une durée modeste – qu'elle est très découpée. Le dynamisme qu'elle y gagne est amplifié ici par la musique. En se penchant un peu sur l'histoire musicale de cet épisode du *Roi et l'Oiseau*, on va faire une petite découverte assez étonnante.

La bande son, d'une grande richesse dans l'ensemble du film, est particulièrement importante dans cette séquence presque sans dialogue (il est réduit à trois manifestations de l'Oiseau : un cri, une phrase et un rire). C'est la musique,

mariée aux bruits de l'usine, qui donne sa puissance à la scène. Wojciech Kilar a composé sa partition après avoir vu le film (sauf deux thèmes, *Le Petit Clown* et *La Marche nuptiale*, qui ont été enregistrés d'abord et sur lesquels Grimault a conçu l'animation de ces deux séquences). Le réalisateur a laissé complètement libre le musicien polonais qu'il avait choisi et qui s'est immédiatement senti à l'aise dans l'univers du film. L'apport du compositeur est tellement indissociable aujourd'hui du *Roi et l'Oiseau* qu'on a peine à croire qu'avant de penser à lui Paul Grimault s'était tourné vers... Henri Salvador pour cette séquence de l'usine ! Jacques Prévert avait écrit un texte en onomatopées évoquant le vacarme et les cadences des machines : pressenti pour le mettre en musique, Salvador s'était déclaré heureux d'habiller « un poème de Prévert » mais il y avait finalement renoncé. La tonalité de la séquence, à coup sûr, eût été fort différente...

D'un plan à l'autre

Arrêtons-nous sur trois exemples intéressants pour mieux comprendre comment le sens circule à l'intérieur d'un plan (exemple 1) ou d'un plan à l'autre (exemples 2 et 3).

1) Plan n° 1. On a dans le même plan un mouvement interne (la trappe s'ouvre et se ferme) puis un mouvement externe (la caméra se déplace vers le haut pour découvrir les rouages et les poulies). Le mouvement de caméra établit le lien entre le travail des forçats du sous-sol et le mécanisme d'entraînement de la chaîne.

2) Plans 9 et 10. La continuité d'un

plan fixe à l'autre est assurée par l'entrée dans le champ (au plan 10) de la grande louche utilisée par l'ouvrier au plan 9. On comprend, sans mouvement de caméra, l'enchaînement des gestes et des opérations.

3) Plans 17 et 18. Comme dans l'exemple précédent, il s'agit de montage. Plus précisément ici du raccord dans le mouvement des deux plans de l'Oiseau exultant. Changement d'axe mais continuité du geste : l'Oiseau saute, de face, dans le plan 17 et retombe sur ses pattes, de dos, dans le plan suivant.

Des héros iconoclastes

Pour l'Oiseau et le Ramoneur, cet épisode marque le début de la révolte. Solidaires sur les toits – refuge naturel des oiseaux et des ramoneurs –, solidaires dans la fuite, ils le sont encore dans l'incarcération et la rébellion. Dans l'univers iconoclaste de la Takicardie, leur activité subversive ne peut être qu'iconoclaste. Elle s'exerce à la source, sur le lieu même de fabrication des icônes royales. La violence rageuse des deux profanateurs est à la mesure de leur rancœur : le tyran a enlevé la Bergère, il a tué la femme de l'Oiseau et menace en permanence sa progéniture. Faute de pouvoir encore s'en prendre directement au coupable, ils saccagent ses images, les maquillent de façon bouffonne – réplique obscène à l'obscénité du culte de la personnalité.

Barbouiller, emplumer, en bref ridiculiser l'effigie du Roi est un « crime de lèse-majesté » passible, selon l'intéressé, de l'article 28 du Code pénal : la fosse aux lions. Voilà pour la suite de l'histoire (on

va y revenir). Sur un autre plan, il s'agit d'une étape essentielle dans l'entreprise de destruction des stéréotypes qui s'achèvera sur les décombres du palais, cette compilation de clichés architecturaux. On peut en effet lire tout le film comme le triomphe de cette gageure : faire mentir les idées reçues, y compris celles que véhicule à travers les contes la « sagesse populaire ». Non, les rois n'épousent pas toujours les bergères. Non, le travail n'est pas forcément la liberté... Dans cette perspective, s'en prendre à la profusion d'images édifiantes produites par le pouvoir – véritables clichés ou poncifs, au sens étymologique – c'est faire œuvre salutaire, bien au-delà du royaume de Takicardie.

Pour la suite de l'histoire (on y revient), cette séquence crée la dynamique de l'insurrection. Dressés contre le roi par l'éloquence démagogique mais efficace de l'Oiseau, les fauves vont apporter leur impressionnante contribution. Le chien du Roi, dans un tout autre genre, va se révéler l'intelligent protecteur des oisillons (on l'avait déjà vu mordre les fesses d'un flic, signe indéniable d'une prise de conscience politique...). Ce sera enfin au Robot de porter, symboliquement, le coup fatal à la dictature.



© AKG - Paris

UNE IMAGE-RICOCHET

Giorgio de Chirico,

Les Plaisirs du poète, huile sur toile, 1912-1913, coll. particulière.

Ce paysage urbain à la fois vide et fascinant entretient de secrètes correspondances avec la ville-palais du *Roi et l'Oiseau*. Hasard objectif ? Tel un plateau de théâtre où le drame se jouerait en coulisse, le tableau de Chirico pourrait à tout moment accueillir un rêveur égaré dans ce décor de rêve, des amoureux furtifs, des personnages clandestins venus d'autres toiles, d'autres univers, du « monde réel » par exemple, et personne ne soupçonnerait leur origine coupable puisque tout se serait passé en coulisse, comme pour les héros de Prévert et Grimault sortis en contrebande, sur le coup de minuit, des appartements secrets de Sa bien misérable Majesté.

Promenades pédagogiques

Du côté des fables

Le bestiaire de Paul Grimault

Paul Grimault (1905-1994), Parisien fidèle toute sa vie à la place d'Italie, était aussi un véritable amoureux de la nature. Grimault des villes et Grimault des champs cohabitaient en lui très harmonieusement. Les animaux abondent dans son œuvre, depuis l'autruche avaleuse de croches du *Marchand de notes* (1942) jusqu'au brochet du *Fou du Roi*, le très court métrage réalisé pour *La Table tournante* (1988).

Évidemment, le réalisateur du *Roi et l'Oiseau* n'est pas un cinéaste animalier et la fantaisie, chez lui, se mêle le plus souvent à l'observation. Paul Grimault se comporte avec les animaux comme un Perrault ou un La Fontaine. Dans son « autobiographie graphique », il établit un parallèle entre son travail et celui des fabulistes : « Le dessin animé, dans une large mesure, prolonge la très ancienne tradition des fables et des contes : on se décharge sur les animaux des saloperies de l'espèce humaine. Plutôt que de représenter un type chafouin, on montre un renard. Le langage procède de la même façon, dans quantité d'expressions populaires : une peau de vache, une tête de cochon, un caractère de chien, rire comme une baleine, un faisán, un maquereau, un requin, des larmes de crocodile, etc. ¹ »

Celui que Prévert appelait affectueusement « le bon chat jaune » s'est même identifié à un brave gros ours : au début de *La Table tournante*, l'ours en dessin animé se transforme à vue en un Paul Grimault en chair et en os, au moment où il entre dans son studio. Si l'ours – voyez celui du *Roi et l'Oiseau* – est chez Grimault doux et compatissant, l'image qu'il donne du chat est curieusement plus ambiguë. Le chaton du long métrage, menacé par le dompteur, est aussitôt secouru par un tigre : la solidarité est l'un des principaux thèmes du *Roi et l'Oiseau*. Plus étonnant,



de la part d'un tel complice de la gent féline, est le rôle dévolu au chat dans *L'Épouvantail*. Cet inquiétant personnage recourt aux pires ruses pour s'emparer de oiseaux protégés par... l'épouvantail. Le chat de ce court métrage a les mouvements souples, féminins de l'animal (Grimault excelle dans l'animation ondoyante) et en même temps toute la cruauté dont sont capables les chats et les humains. Il appartient d'ailleurs aux deux espèces à la fois, très crédible lorsqu'il se déguise en vamp sexy pour détourner l'attention de l'épouvantail. Observation réaliste et transformation fantaisiste, traits empruntés à la nature et stylisation anthropomorphique : on a là une recette commune à La Fontaine et à Grimault.

Anthropomorphisme

Le Roi et l'Oiseau se prête à une étude des différents traitements que le dessinateur-cinéaste réserve aux espèces animales.

Certaines ne sont que des représentations à l'intérieur du

1. Paul Grimault, *Traits de mémoire*, Le Seuil, 1991.

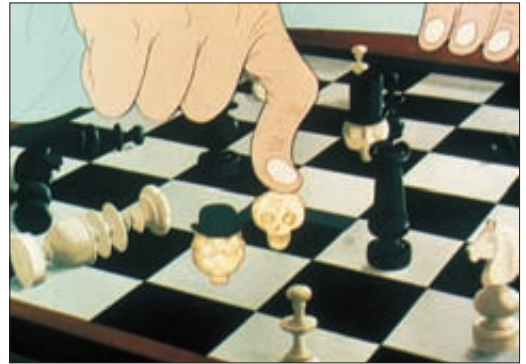
film, des objets en forme d'animaux : les chevaux sont des sculptures (monture du Sentencieux, statues équestres du Roi), le rhinocéros une énorme horloge-gong de plein air. D'autres sont d'oniriques créatures volantes, des flics-chauves souris : chapeau melon et ailes de vampire.

La plupart sont de vrais animaux, simples figurants (les singes du zoo) ou personnages à part entière. Ceux-ci s'avèrent plus ou moins contaminés par notre gestuelle, par nos us et coutumes. Ainsi le petit chien courtisan dort-il à l'humaine dans un lit à sa taille et apparaît-il en tenue de page au mariage royal – ce qui ne l'empêche pas de remuer la queue, de jouer et de se gratter dans le plus pur style canin. Les lions rugissent et se déplacent comme des fauves mais ils applaudissent et expriment leurs émotions la larme à l'œil, comme vous et moi (et dansent mieux que moi, même si leur polka n'est pas très orthodoxe).

L'Oiseau surtout nous ressemble, en plus cocasse et plus généreux peut-être. Loquace et gouaillieur, il parle « avec les mains » comme un Méridional. Ses ailes deviennent des bras, ses plumes des doigts, sans cesser cependant d'être des ailes et des plumes... Quant à ses petits, ils pratiquent le chant choral, sur une musique de Kosma et des paroles de Prévert, ce qui ne constitue pas le répertoire le plus courant des oiseaux de nos villes et de nos champs. Dans le scénario de *La Bergère et le Ramoneur*, les oisillons avaient des manières davantage calquées sur celles des humains. Jacques Prévert avait par exemple imaginé qu'ils attendaient le retour du père autour d'une table, sur des chaises et devant des assiettes, à l'abri d'un parasol. Cette idée un peu facile a été abandonnée : on ne la trouve ni dans le film de *La Bergère* ni, a fortiori, dans *Le Roi et l'Oiseau*.

Cette promenade dans le bestiaire de Paul Grimault peut être prolongée par la visite d'autres univers. De *Starewitch* à *Norstein*, des marionnettes aux papiers découpés, des fables éclairées aux contes en images de synthèse, on n'est pas près d'épuiser les films d'animation dont les personnages sont des animaux, le plus souvent doués de la parole. Sans oublier les poèmes de Prévert, dessins animés sans images, qui font la part si belle aux oiseaux.

Du côté du Père Ubu



Le personnage d'Ubu a été inspiré à un potache breton par un professeur de physique dont la classe avait fait sa tête de Turc. La farce satirique qui deviendra *Ubu Roi* a d'abord été jouée par des marionnettes, en 1888. Son auteur, Alfred Jarry, avait alors quinze ans.

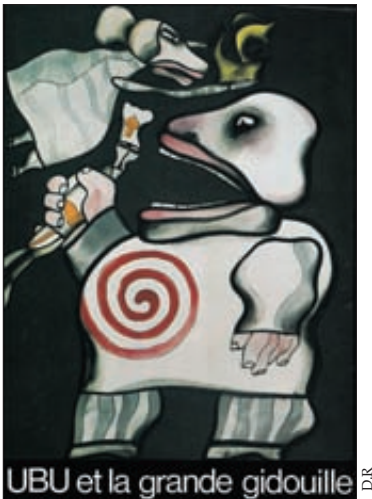
Dans le palais dont il a usurpé le trône, le Père Ubu fait disparaître son entourage d'une façon déjà taticardienne, après avoir sans ambages proclamé ses intentions : « J'ai l'honneur de vous annoncer que pour enrichir le royaume je vais faire périr tous les Nobles et prendre leurs biens (...). Ceux qui seront condamnés à mort, je les passerai dans la trappe, ils tomberont dans les sous-sols du Pince-Porc et de la Chambre-à-Sous, où on les décervèlera. » (*Ubu Roi*, III, 2). S'ensuit une série d'interrogatoires express, immédiatement accompagnés du passage des nobles à la trappe. À leur tour, magistrats et financiers connaissent le même sort.

Paul Grimault ne promet pas le décervelage aux victimes du Roi de Taticardie. Il espère même qu'au fond de leurs oubliettes, elles passent le reste de leur existence à taper le carton. Prévert et lui étaient de doux anars, contrairement à Jarry qui déchargeait son revolver sur les plafonds ou sur le jardin des voisins... Le père d'Ubu fut aussi celui du docteur Faustroll, inventeur de la 'Pataphysique, « la science des solutions imaginaires ». André

Breton célébrera en Alfred Jarry l'un des maîtres de l'humour noir.

L'action d'*Ubu Roi* « se passe en Pologne, c'est à dire Nulle Part ». À supposer que Prévert et Grimault aient pensé aux trappes d'Ubu en imaginant celles de Charles Cinq et Trois etc. à l'époque de *La Bergère et le Ramoneur*, il y a bien peu de chances que cette mention liminaire ait incité Grimault, trente ans plus tard, à demander la musique du *Roi et l'Oiseau* à un compositeur polonais... D'ailleurs, ajoute Jarry, « Nulle Part est partout, et le pays où l'on se trouve, d'abord. C'est pour cette raison qu'Ubu parle français ».

Ubu Roi ou ses suites (*Ubu cocu*, *Ubu enchaîné*) ont connu quelques adaptations en dessins animés, notamment un long métrage de Jan Lenica, *Ubu et la grande gidouille* (1979), que son auteur présentait ainsi : « Mise à part mon admiration pour Alfred Jarry, je trouve que c'est par excellence le sujet prédestiné à un film d'animation. Burlesque, grotesque, grandguignolesque, surréel, *Ubu* perd beaucoup de son agressivité et de son absurdité quand il est interprété par des acteurs vivants. C'est pourquoi je me suis décidé à présenter *Ubu* dans un spectacle cinématographique de marionnettes : les personnages que j'ai dessinés ne sont que des marionnettes en deux dimensions. »



Ubu et la grande gidouille de Jan Lenica.

Du côté du surréalisme.



À la différence de Jacques Prévert, Paul Grimault n'a jamais participé aux activités du groupe surréaliste. Il en a pourtant été proche, dès ses amitiés de jeunesse : Desnos, Brunius, les frères Prévert... Il reconnaissait volontiers l'empreinte laissée par le surréalisme sur sa sensibilité créatrice : « Le mouvement surréaliste m'a beaucoup marqué, mais je n'ai pas été très loin dans mes rapports avec eux. Je ne peux pas dire que j'aie fait partie de leur propre groupe, ils vivaient beaucoup entre eux. Mais j'ai connu Benjamin Perret, avec qui j'étais assez copain, j'ai bien connu Max Ernst bien sûr². J'ai rencontré Breton. J'avais beaucoup de respect pour le bonhomme, c'était quelqu'un (...). J'ai connu Man Ray, Masson, Michel Leiris... C'était vraiment un mouvement important et qui a laissé des traces³. »

L'amour fou et la révolte, au cœur des deux principaux films de Prévert et Grimault, sont des thèmes éminemment surréalistes. Le rêve en est un autre. *Le Roi et l'Oiseau* offre bien

2. Max Ernst a été le beau-frère d'un des meilleurs amis de Grimault, le scénariste Jean Aurenche. Il apparaît dans certains des petits films publicitaires très libres, d'un humour surréalisant, qu'Aurenche tournait dans les années 1930, souvent en collaboration avec Paul Grimault.

3. Propos de P. Grimault, in Jean-Pierre Pagliano, *op. cit.*, p. 117.

des ouvertures sur le rêve : la transmutation d'objets d'art en êtres vivants, la confusion des espèces et des origines, les plus improbables métissages : engins volants ou aquatiques aux formes animales, croisements d'hommes et de chauves-souris... À cette atmosphère onirique contribuent les poursuites sans fin, comme dans les cauchemars, avec ces amoureux qui dévalent les cent mille marches en les effleurant à peine... L'espace se dilate vers le ciel constellé ou plonge dans de vertigineuses lignes de fuite. Les proportions s'inversent lorsqu'un personnage est brusquement happé par un géant métallique.

Elles se brouillent, superbement, quand les ombres des deux fuyards se convulsent dans le phare du Robot comme des flammes noires horizontales.

La subversion surréaliste s'exerce aussi sur le langage. Elle revêt alors un aspect ludique et franchement réjouissant : on

n'en attend pas moins de Jacques Prévert ! L'Oiseau est un porte-parole digne de lui, dès sa première intervention face au Roi, auquel il lance un assassin « Qu'est-ce qui m'a fichu un oiseau pareil ! » De même que Prévert prend le langage à contre-pied, Grimault illustre une expression au pied de la lettre : un homme « couleur de muraille » ne peut être distingué que s'il se détache du mur et découvre son visage.

Un autre maître du dessin animé, représentant d'un genre extrêmement différent, le *cartoon* américain, procédait de cette façon. Mais lui le faisait de manière systématique et sur un tout autre tempo puisque son art reposait entièrement sur le gag. Il s'agit de Tex Avery, qui pratiquait le délire à jet continu,

comme une sorte de surréalisme inconscient. Ce *cartoonist* fou aux effets réglés comme du papier à musique a souvent exploité des trouvailles semblables à celle que nous avons relevée dans *Le Roi et l'Oiseau*. Un exemple parmi cent : dans *Droopy en Alaska* (1945), un loup d'allure très humaine entre dans un bar et l'on comprend vite qu'il est à moitié mort puisqu'il a, littéralement, « un pied dans la tombe » (une de ses chaussures est remplacée par une tombe miniature).

On sait que les surréalistes s'adonnaient jadis à des jeux comparables – cadavres exquis, proverbes détournés – qui

sont depuis longtemps entrés à l'école et au collège comme autant d'exercices de créativité. Le gag de Tex Avery peut inciter à prendre et illustrer au pied de la lettre un certain nombre d'expressions imagées : « les yeux plus gros que le ventre », « le cœur sur la main », ainsi que d'autres anomalies anatomiques à découvrir



dans notre langue familière. Voilà de quoi faire naître de drôles de dessins (pas nécessairement animés) aussi bien que des récits dont l'humour sera plus efficace s'ils sont écrits avec un sérieux et une logique imperturbables.

Pour en finir avec les jeux de mots, on ne pourra pas éviter de s'interroger, dictionnaire (médical ?) à l'appui, sur les intentions plus ou moins cachées de Prévert : pourquoi nommer « Takicardie » le royaume de Charles Cinq et Trois font Huit et Huit font Seize ?

Du côté du ciel

Paul Grimault m'a raconté un jour son plus ancien souvenir : quand il était petit, il s'asseyait sur un ballon en attendant qu'il s'envole...

Tout se passe comme si l'animation lui avait permis de réaliser ce fantasme de l'enfance. Quand ils ne sont pas eux-mêmes des oiseaux, les héros de Grimault cherchent de film en film à échapper à l'attraction terrestre. Irrésistiblement attirés par les hauteurs, ils grimpent sur les toits (*Le Roi et l'Oiseau*, *Le Voleur de paratonnerres*), ils s'envolent dans de drôles d'engins (*Les Passagers de la Grande-Ourse*, *Le Diamant*). Au début de sa carrière, Grimault a même fait chanter les astres et les planètes (*Le Messager de la lumière*, 1938). Dans un autre court métrage, *La Flûte magique*, il imagine avec son scénariste Roger Leenhardt que la musique peut faire décoller les individus les plus lourdauds, les entraînant contre leur gré dans une danse véritablement endiablée. Il est vrai que c'est un oiseau qui s'est transformé en flûte magique...

On vole beaucoup dans les dessins animés, de toutes les façons et dans les contextes les plus divers. Du *Peter Pan* de Disney aux aventures intergalactiques de la science-fiction, des longs métrages bardés de technologie planante aux films de recherche recréant l'envol avec des moyens d'artisan ou d'artiste solitaire. En deux minutes magistrales et savoureuses, *L'Homme volant* de George Dunning (1962) exprime l'essence du mouvement avec toute la fluidité permise par la peinture sur verre.

Si l'on ne veut retenir qu'un exemple, qu'on s'arrête un instant sur celui d'Hayao Miyazaki, l'un des plus grands noms de l'animation contemporaine. Chacun de ses longs métrages bat les records de recettes au Japon et ses derniers films ont également remporté des succès publics et critiques en Europe (*Le Voyage de Chihiro* a même triomphé au festival de Berlin). Ce prestigieux cinéaste ne cache pas son admiration pour Paul Grimault. Dans sa première réalisation pour le cinéma, *Le Château*



de Cagliostro, il rendait hommage au *Roi et l'Oiseau* à travers l'esthétique du palais et quelques autres clins d'œil de connivence.

Bien davantage encore que ceux de Grimault, les dessins animés de Miyazaki annexent l'espace. Le ciel est souvent le point de départ de l'histoire et l'un des principaux lieux de l'action. C'est le cas du *Château dans le ciel*, l'île volante inspirée par les voyages de Gulliver. C'est le cas de *Kiki, la petite sorcière* de treize ans, qui voyage sur son balai professionnel, au-dessus des paysages, tandis que son copain Tombo fabrique des machines volantes à la Léonard de Vinci. C'est le cas de *Porco Rosso* et de ses hydravions historiques. Hayao Miyazaki, fils d'un constructeur d'avions, voue une véritable passion aux vieux avions.

On pourrait donner bien d'autres preuves de sa constante inspiration aérienne : Nausicaa et son scooter volant, les envolées heureuses des petites filles accrochées à Totoro, les fulgurantes trajectoires du dragon blanc de *Chihiro*... Exaltation passagère, aspiration profonde ou enjeu essentiel, le ciel est une dimension fondamentale de l'imaginaire miyazakien. Comme l'Alice de Lewis Carroll, ses jeunes héroïnes nous ouvrent les portes d'un univers onirique, d'une mythologie troublante qui a tout pour nous dépayser mais qui, étrangement, résonne très fort en nous.

Les enfants de cinéma



Créée par la volonté d'un groupe de professionnels du cinéma et de l'éducation, l'association *Les enfants de cinéma* naît au printemps 1994. Elle est porteuse du projet d'éducation artistique au cinéma destiné au jeune public scolaire et à ses enseignants, *École et cinéma*, aujourd'hui

premier dispositif d'éducation artistique de France.

Très vite le projet est adopté et financé par le ministère de la Culture (CNC) et le ministère de l'Éducation nationale (Dgesc & CANOPÉ), qui confient son développement, sa mise en œuvre, son suivi et son évaluation à l'association. Celle-ci est aussi chargée d'une mission permanente de réflexion et de recherche sur le cinéma et le jeune public, ainsi que d'un programme d'édition pédagogique à destination des élèves et des enseignants (*Cahiers de notes sur...*, cartes postales).

L'association nationale coordonne l'ensemble du dispositif *École et cinéma*, elle est aussi une structure ressource dans les domaines de la pédagogie et du cinéma.

Elle développe un site internet, sur lequel le lecteur du présent ouvrage pourra notamment retrouver un dossier numérique sur chaque film avec : l'extrait du film correspondant à l'analyse de séquence, le point de vue illustré, une bibliographie enrichie, des photogrammes et l'affiche en téléchargement. Un blog national de mutualisation d'expériences autour d'*École et cinéma* est également mis en œuvre par *Les enfants de cinéma*.

Il est possible de soutenir *Les enfants de cinéma* et d'adhérer à l'association.

La liste des titres déjà parus dans la collection des *Cahiers de notes sur...* peut être consultée sur le site internet de l'association.

Pour toute information complémentaire :

Les enfants de cinéma

36 rue Godefroy Cavaignac, 75011 Paris

Tel. 01 40 29 09 99 – info@enfants-de-cinema.com

Site internet : www.enfants-de-cinema.com

Blog national : <http://ecoleetcinemanational.com>

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... Le Roi et l'Oiseau* a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

© *Les enfants de cinéma*, septembre 2004.

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.