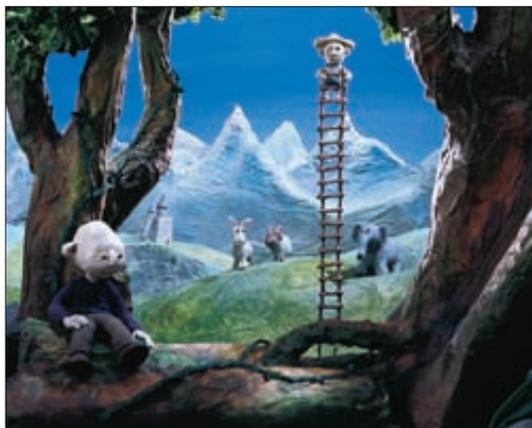


# Petites Z'escapades

---



## Sommaire

---

Un programme .....	2
Série Mon Âne	
Episodes Jean de la Lune, Meunier tu dors ....	3/13
L'Éléphant et la Baleine .....	14/20
Petite Escapade .....	21/34
Le Trop Petit Prince .....	35/44
Au bout du monde .....	45/47
Bibliographie .....	48

*Ce Cahier de notes sur ... Petites Z'escapades*  
a été écrit par Marie Diagne.

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 SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale.

- 
1. **Jean de la lune**, un épisode de la série Mon âne, Pascal Le Nôtre, animation en plastiline, décors en cartons et papiers, couleurs aux pastels secs, France, 1994, 2' 34''.
  2. **L'Éléphant et la Baleine**, Jacques-Rémy Girerd, couleurs, animation et décors en pâte à modeler, France, 1985, 7' 34''.
  3. **Meunier tu dors**, un épisode de la série Mon âne, Pascal Le Nôtre, couleurs, animation en plastiline, décors en cartons et papiers, couleurs à la gouache et collages de gommettes, France, 1994, 2' 31''.
  4. **Petite Escapade**, Pierre-Luc Granjon, noir et blanc, marionnettes en papier mâché et tissus, armatures de grillages, dessins sur celluloïd, France, 2001, 5' 30''.
  5. **Le Trop Petit prince**, Zoïa Trofimova, dessins sur celluloïd, couleurs à la gouache, France, 2001, 6' 41''.
  6. **Au Bout du monde**, Konstantin Bronzit, couleurs, dessins sur celluloïd et collages, France, 1998, 7' 45''.

---

Ce cahier de notes a été nourri par les entretiens que les différents réalisateurs ainsi qu'un compositeur\* ont accepté d'accorder à l'auteur en juin 2002. Qu'ils en soient ici remerciés. Les extraits de ces entretiens, que l'auteur convoque régulièrement, sont identifiés et datés en notes de bas de page.

\* Evguéni Galpérine (compositeur), Jacques-Rémy Girerd, Pierre-Luc Granjon, Pascal Le Nôtre, Zoïa Trofimova (réalisateurs). S'il n'a pas été possible de rencontrer Konstantin Bronzit, c'est uniquement parce que celui-ci était alors à Saint Petersburg.

Le programme *Petites Z'escapades* est édité sur support vidéo (Vhs). Il est distribué par les studios Folimage, 6 allée Jean Bertin, 26000 Valence.

## Un Programme

---

La conception de ce programme répondait pour *Les enfants de cinéma*, à un double désir : amorcer une déclinaison expérimentale d'École et cinéma en direction des très jeunes enfants (petites et moyennes sections des classes maternelles, trois à cinq ans) et développer une collaboration avec le studio Folimage, tout en offrant un panorama de ses créations.

Dans la composition de *Petites Z'escapades*, nous avons souhaité rendre compte de la diversité des créateurs réunis au sein de Folimage, depuis les fondateurs Jacques-Rémy Girerd et Pascal Lenôtre, jusqu'aux jeunes talents et artistes étrangers en résidence, en passant par des collaborations amicales, qui ont amené Michel Ocelot par exemple à réaliser les *Contes de la Nuit* à Valence...

La gageure était de réunir plusieurs univers, particuliers et uniques, des techniques multiples tout en faisant apparaître « l'esprit » et l'exigence de Folimage et en trouvant un rythme adapté à l'âge de ces enfants. Nous avons à cet effet vu beaucoup de courts-métrages, imaginé plusieurs montages, longuement discuté avec l'équipe de Folimage. Nos ambitions de composition se sont bien sûr heurtées aux contraintes du domaine cinématographique : certaines copies s'avérant indisponible et le producteur de Michel Ocelot refusant d'y intégrer l'un des épisodes des *Contes de la Nuit*....Mais souhaitons que *Petites Z'escapades* invite à une première belle découverte des talents animés développés à Folimage-Valence.

Catherine Batôt  
Vice-présidente des *enfants de cinéma*  
Crac, scène nationale, Valence



## Générique

---

Série : *Mon âne* / Episode : *Jean de la lune*.

Pascal Le Nôtre, France, 1994, 2 minutes 34, couleurs, animation en plastiline, décors en cartons et papiers, couleurs aux pastels secs.

Réalisation : Pascal Le Nôtre.

Animation – assistants de réalisation : Sandra Corallo, Jean-Loup Félicoli, Françoise Grumeau, Marjolaine Parot.

Décors et personnages : Eric Libman, Jean-Luc Gréco, Loïc Lemoine, Sandrine Héritier, Yann Dégruel, Thierry Holley, Johann Thaunay.

Image : Christian Eydoux.

Montage : Hervé Guichard, Loïc Burkhardt.

Orchestration et mixage : Serge Besset, Jean-Claude Millet.

Chant : Marie-Camille Matthias, Claire Roche.

Production : Patrick Eveno, Jacques-Rémy Girerd.

Copyright : Folimage – Valence - Production, France 3, Canal J.

## Résumé

---

Un âne, sac de randonneur au dos, découvre un être minuscule. Celui-ci est si petit, que l'âne, même à l'aide de jumelles, le perd de vue.

Comme le petit être vaque à ses occupations – brossage des dents, salut aux champignons, jeu avec des escargots et rencontre d'oiseaux – l'âne vaque aux siennes et additionne les bêtises. Il mange un morceau de champignon vénéneux dont l'effet est immédiat. Puis, alors qu'il essaie une flûte taillée dans une branche, il écrase, par inadvertance, le petit être. Il se dépêche de placer la dépouille dans un potiron. Un arbre en germe et croit aussitôt.

## Générique

---

Série : Mon âne / Episode :  
*Meunier, tu dors*, Pascal Le Nôtre  
France, 1994, 2 mn 31, animation en  
plastiline, décors en cartons et  
papiers, couleurs à la gouache et  
collages de gommettes.

Réalisation : Pascal Le Nôtre.

Animation – assistants de  
Réalisation : Sandra Corallo,  
Jean-Loup Félicoli.

Direction artistique :  
Emmanuel Charles.

Décors : François Lignier, Karine  
Lebreton.

Personnages : Loïc Lemoine,  
Isabelle Fraisse, Nancy Giraud.

Image : Christian Eydoux.

Montage : Hervé Guichard,  
Christophe Bernard.

Orchestration et mixage : Serge  
Besset, Jean-Claude Millet.

Chant : Anne Colomb, Nora  
Cismondi.

Production : Patrick Eveno,  
Jacques-Rémy Girerd.

Copyright : Folimage – Valence -  
Production, France 3.

## Résumé

---

Un âne tente en vain de réveiller le meunier endormi tout en confectionnant une pâte à crêpe. Alors qu'il fait sauter une crêpe dans la poêle, le vent, qui s'est levé, emporte crêpe et meunier, toujours endormi.



## Autour du film

---

### Note d'intention

*En juin 2002, Pascal Le Nôtre nous a accordé un entretien dans les studios de Folimage. Le réalisateur de la série Mon âne a expliqué la différence essentielle entre le dessin animé et le film d'animation en volume<sup>1</sup>. Ces phrases, que nous reproduisons ci-dessous, ne constituent pas une stricte information sur le processus d'animation d'un film en volume. Elles manifestent la manière dont un réalisateur investit, singulièrement, un procédé technique. Pascal Le Nôtre donne une place prépondérante au travail de l'animateur, qu'il n'est pas<sup>2</sup>. Il explique l'interprétation effectuée par ce partenaire privilégié pour animer les personnages. De ce fait, il dit aussi qu'il confie à ce dernier une part non négligeable de la création de leur identité, mais il indique également qu'il en reste le modèle initial.*

« Le film d'animation en volume a une caractéristique qui le distingue du dessin animé : chaque prise est unique, donc chaque moment d'animation est également unique. Pour fabriquer un dessin animé, on fait d'abord un brouillon, dont on peut corriger le rythme ; ajouter ou enlever une image, modifier un geste, ou bien modifier l'endroit où la phrase tombe pour obtenir une meilleure synchronisation des lèvres, etc. Lorsque tout ce matériel est prêt au brouillon, alors seulement on commence l'animation : on passe tout ça sur cello, et on gouache.

Dans un film en volume, on met les personnages en place, et on commence l'animation. Parfois, le réalisateur mime l'action. C'est mon cas. Je me mets devant l'ani-

mateur qui me regarde, je fais plusieurs fois la scène, et l'animateur ne regarde qu'un détail à chaque fois : les yeux, puis la main droite, puis la main gauche, etc. Ensuite, l'animateur fait une interprétation de la scène. C'est-à-dire qu'il se dit : "Bon ça, c'est ce que veut le réalisateur. Maintenant, le personnage ne peut pas faire ce geste-là, parce que ce geste est trop ample". L'animateur évalue donc les difficultés de son plan. Puis il "passe à vingt quatre images par seconde". Et il se met à animer. En une journée, selon la difficulté des plans, il va animer entre deux et sept secondes de film. Pendant tout le temps où il "se met à cette vitesse de vingt quatre images par seconde", il ne perd pas le fil de l'animation et tout ce qui est à contrôler. C'est un peu le jeu du "memory". Par exemple, si vous devez bouger les cinq doigts de la main, vous allez devoir également être attentif à la tête, au cou, aux yeux, aux épaules ... Bref, au mouvement général du personnage. Et si vous vous trouvez dans une série avec différents personnages, il va vous falloir mémoriser tous vos personnages, et refaire inlassablement les mêmes gestes jusqu'à obtenir cette unité perceptible par le réalisateur. Ce n'est que lorsque vous lui montrerez la vitesse de vingt quatre images par seconde qu'il découvrira l'action.

Cette technique demande une rigueur et une concentration hors du commun. Il faut être très observateur, avoir un regard très précis sur l'humain pour redonner de l'énergie et de la vie à une marionnette.

Si vous regardez bien l'âne, vous remarquerez qu'il ne fait pas spécialement grand-chose, mais il suffit qu'il baisse la tête pour que passe un sentiment <sup>3</sup> ! »

## Textes des chansons

*Jean de la Lune*

*Par une tiède nuit de printemps  
Il y a bien de cela cent ans  
Que sous un brin de persil sans bruit  
Tout menu naquit*

*Jean de la lune  
Jean de la lune*

*Il était grand comme un champignon  
Frêle, délicat, petit, mignon  
Et jaune et vert comme un perroquet  
Avait bon caquet*

*Jean de la lune  
Jean de la lune*

*Quand il se risquait à travers bois  
De loin de près de tous les endroits  
Merles, bouvreuils sur leurs mirlitons  
Répétaient en rond*

*Jean de la lune  
Jean de la lune*

*Quand il mourût chacun le pleura  
Dans son potiron on l'enterra  
Et sur la tombe l'on écrivit  
Sur la croix ci-gît :*

*Jean de la lune  
Jean de la lune*

*Meunier, tu dors\**

*Meunier, tu dors  
Ton moulin, ton moulin va trop vite  
Meunier, tu dors  
Ton moulin, ton moulin va trop fort*

*Refrain :*  
*Ton moulin, ton moulin va trop vite  
Ton moulin, ton moulin va trop fort  
Ton moulin, ton moulin va trop vite  
Ton moulin, ton moulin va trop fort*

*Meunier, tu dors  
Et la pluie, et la pluie tombe tombe  
Meunier, tu dors  
Et la pluie, et la pluie tombe fort*

*Refrain*  
*Meunier, tu dors  
Et le vent, et le vent souffle souffle  
Meunier, tu dors  
Et le vent, et le vent souffle fort*

*Refrain (bis)*

*Générique de début*

*Chez ma tante Marie-Caroline  
J'a un petit âne gris  
Qui rigole quand on le taquine  
C'est un copain, c'est mon ami*

*Âne, âne, animal,  
C'est un âne musical  
Âne, âne, âneries  
C'est un âne qui rit*

*Venez les enfants, venez  
Écoutez les belles chansons  
Que mon âne va chanter  
Pour les filles et les garçons*

1. Le film d'animation en volume est une forme de cinéma image par image, mais en trois dimensions, à la différence du dessin d'animation, qui reste en deux dimensions. Ainsi, la série *Mon Âne* et *L'Éléphant et la Baleine* sont des films d'animation en volume, alors que *Le Trop Petit Prince* et *Au bout du monde* sont deux dessins animés. Dans sa *Petite Escapade*, le réalisateur Pierre-Luc Granjon utilise, lui, les deux procédés.  
2. Certains réalisateurs sont leur propre animateur. C'est le cas du tchèque Jan Svankmajer, l'auteur d'*Alice*. On pourra consulter le *Cahier de notes sur...* qui lui est consacré.  
3. Pascal Le Nôtre, juin 2002.

\* « Il existe, comme pour toutes chansons essentiellement transmises de manière orale, plusieurs versions. Celle que l'on chante le plus souvent dit "ton moulin va trop vite", et c'est la version que j'ai choisie. Cependant, un propriétaire de moulins, rencontrés après la réalisation de l'épisode *Meunier, tu dors*, m'a appris que l'origine de la chanson serait "bat trop vite". Il m'a expliqué : Quand les ailes d'un moulin à vent tournaient, elles faisaient fonctionner un ensemble d'engrenages. À chaque tour de ces roues dentées, une petite pièce de bois émettait un son. Comme le meunier ne pouvait passer son temps à régler l'inclinaison des pales, donc la vitesse des voiles de son moulin, ce son régulier le rassurait. Dès que le moulin "battait trop fort", ce rythme se dérégla, et le meunier en était informé. » Pascal Le Nôtre, juin 2002.

## Un parti pris pour une série de télévision

ou comment tenter d'ouvrir une brèche narrative et  
esthétique dans les habitudes de la télévision

---

point de vue

*Mon Âne* est une série de vingt-six films courts, chacun d'environ deux minutes trente, réalisés en deux parties. Le programme des *Petites Z'escapades* propose un épisode de chacune d'entre elles. Ainsi *Meunier, tu dors* appartient-il à la première et *Jean de la lune* à la seconde.

Cette série s'inscrit dans une certaine tradition du film d'animation : des chansons populaires, transmises de manière essentiellement orales, y sont mises en scène<sup>1</sup> et leur texte apparaît dans le bas de l'écran, défilant au rythme de la voix qui les entonne.

Co-produits et diffusés par la télévision, ces vingt-six films n'en gardent pas moins des partis pris de réalisation, revendiqués comme tels. Ainsi, la présence de l'âne et le choix d'un décor qui, de la première partie de la série à la seconde, affirme son aspect plat et fermé, fonctionnant tel que dans un théâtre de marionnettes. Ainsi également, la présence du texte des chansons.

Pascal Le Nôtre crée un personnage intermédiaire entre la chanson et le spectateur, l'âne. Cette intervention d'un personnage étranger au récit initial des chansons pose évidemment un réel problème qui, tel qu'il est résolu par le réalisateur, nous informe du principe de sa mise en scène.

« Souvent, dans une classe, le personnage le plus fort, affectivement, c'est le cancre. Je suis bien sûr influencé par Jacques Prévert ... Le cancre, c'est celui qui se met un peu à part, qui a souvent une relation privilégiée avec l'enseignant, et extrêmement privilégiée avec le groupe. De ce fait, c'est un personnage à quatre vingt dix pour cent sympathique, qui entraîne immédiatement une certaine adhésion.

Lorsque je me suis lancé dans cette aventure de chansons, je me suis confronté à des univers certes extraordinaires, mais très divers. Il fallait trouver une certaine unité. J'ai choisi un âne, qui n'est pas un per-

sonnage très utilisé, ou alors pour s'en moquer, parce que c'est un animal qui ne comprend rien, qui fait beaucoup de bruit, qui est têtue, obstiné ... Bref : l'âne a vraiment toutes les caractéristiques de l'antihéros ! Et il ne chante pas. Dans toutes les histoires, sauf une où il chante deux ou trois mots, ce qui lui vaut d'ailleurs d'être assommé parce qu'il chante faux, cet âne reste parfaitement "à côté de la plaque", c'est-à-dire à côté de l'histoire. Il a, me semble-t-il, ce comportement révélateur des enfants de deux ou trois ans d'être attentif à tout ce qui se passe, et plus particulièrement à certains détails. J'ai toujours pensé, peut-être à tort, que les enfants aiment qu'on leur raconte plusieurs fois la même histoire pour qu'ils puissent, dans chaque finesse du texte, en saisir un détail et le déguster pendant qu'on poursuit le récit. La fonction de l'âne est donc celle-ci : se saisir de prétextes à l'intérieur de la chanson pour pouvoir s'amuser avec et perdre son temps ; faire tout à fait autre chose que l'action qui continue de se dérouler<sup>2</sup>. »

Ainsi, ce sont des détails des différentes actions accomplies par l'âne qui le lient au récit principal de la chanson. Dans *Jean de la lune*, une fois que l'âne a perdu de vue le petit être de chêne, deux récits se déroulent alors de manière parallèle et sont montés comme tels, jusqu'à la gaffe finale de l'âne. Systématiquement, un élément de la chanson engendre la séquence suivante mettant en scène l'âne : par exemple, c'est le même champignon qui est salué par le petit être puis arraché et croqué par l'âne. Par exemple encore, ce sont les mirlitons des merles et des bouvreuils, nommés dans le texte de la chanson, qui permettent d'enchaîner sur l'âne finissant de tailler une flûte dans une branche d'arbre.



Les enfants dégustent un détail du récit pendant que celui-ci se poursuit.

La jointure du récit mettant en scène l'âne avec celui de *Meunier, tu dors* est plus déroutante : certes, l'âne tente en vain de réveiller le meunier mais parallèlement, il fabrique des crêpes. Pourtant, une fois compris en quoi consiste ce lien qui unit ces deux récits, on saisit le double objectif pédagogique de cette série : certes il s'agit bien de participer à cet effort de transmission d'un patrimoine essentiellement oral. Mais l'âne, en prélevant certains éléments du récit de la chanson, en fait la matrice de péripéties extérieures à ce récit premier dont on peut tirer un apprentissage : on ne mange pas n'importe quel champignon dans la forêt, les escargots rentrent dans leur coquille lorsqu'ils ont peur, etc. Cette tentative didactique, un peu abrupte, apparaît comme une volonté ludique d'élargir l'univers de la chanson tout en se raccrochant à celui de l'enfant.

« Pour *Meunier, tu dors*, j'étais très handicapé par le scénario : c'est très beau, un personnage muet dans une histoire, ici parce qu'il dort. On est d'ailleurs ainsi attentif au moindre geste de ce meunier. Il dort, alors même qu'il a une responsabilité. Le vent va tout démolir, mais son travail ne le préoccupe pas. Le sujet est très intéressant, mais ça laisse un personnage tout seul.



*Le même champignon est salué par Jean et croqué par l'âne...*



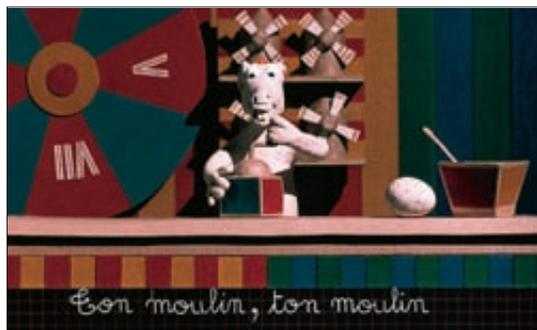
*et, des mirlitons, des merles et des bouvreuils...*



*...on glisse à la flûte de l'âne.*

1. « L'idée était de travailler autour de textes de chansons, transmises, pour la majorité d'entre elles, uniquement de manière orale. Ces chansons ont entre cent ans, pour la plus récente, et à peu près quatre cents ans pour la plus ancienne. Il en existe quelques recueils, mais elles restent essentiellement transmises aux enfants parce que les parents les chantent, et parce que les instituteurs accomplissent un gros travail pour conserver ce patrimoine. » Pascal Le Nôtre, juin 2002.

2. Pascal Le Nôtre, juin 2002.



De la farine...

Je me suis alors demandé si les enfants, lorsqu'ils ont de la farine dans les mains, comprennent que celle-ci vient du blé. Le lien entre le travail du meunier et la farine s'est perdu. Je trouvais donc drôle que l'âne ne s'intéresse pas au travail du meunier mais directement à son résultat :



il prenait la farine et faisait des crêpes. On participait à un récit épicurien : quand une roue tourne, simplement pour nous rappeler que la vie passe vite, que ce meunier a certainement des raisons de dormir, et que nous sommes pris dans ce tourbillon... Et bien *Carpe Diem* ! Mangeons des crêpes ! Mais, si l'on comprend bien la fébrilité de l'âne, et la passivité du meunier, je ne suis pas sûr que la relation entre ces deux récits en parallèle fonctionne bien. Il est peut-être surprenant de voir cet âne réaliser avec brio de la pâte à crêpes, alors que dans les autres films il ne fait rien d'aussi abouti<sup>3 et 4</sup>. »



à la crêpe.



Pour Meunier, un décor en quatre dimensions, une perspective marquée.

De *Meunier, tu dors*, qui appartient à la première partie de la série, à *Jean de la lune*, qui appartient à la seconde, on perçoit une évolution dans le traitement du décor. Autant celui de *Meunier* est conçu dans la profondeur de champ d'un espace à quatre dimensions, autant celui de *Jean* est restreint à la simple superposition de cartons qui imposent un champ visuel à deux dimensions. Dans *Meunier, tu dors*, le cadre cinématographique joue de perspectives : dans les plans qui représentent le meunier dans son lit, la ligne de fuite est marquée par une fenêtre, où l'on aperçoit les ailes du moulin qui tournent. Dans ces mêmes plans, sur l'un des murs du moulin, des ombres complètent cette perspective.

Le décor de *Jean de la lune* a été simplifié et fonctionne comme celui d'un théâtre de marionnettes : il n'y a pas de profondeur du champ. Les différents personnages ne portent donc pas leur regard vers l'arrière plan, inexistant. A l'intérieur du récit, tout communique en haut, en bas, à droite et à gauche du cadre. Seul, l'âne s'affranchit de cet espace à deux dimensions. Il sort donc du récit, et s'adresse au spectateur, dans

cette même relation d'interaction qu'entretient Guignol avec son public. On comprend ici comment le travail sur le décor peut modifier ou affirmer le statut d'un personnage : dans cette chanson, l'âne est définitivement à la fois « dedans » et « dehors ». Dans *Meunier, tu dors*, les plans frontaux de l'âne qui, posé devant un simple fond de couleur, fait le geste du moulin sur le refrain de la chanson, annonce ce traitement. Le décor travaille cette fonction médiatrice de l'âne, personnage qui devient le passeur des chansons mises en scène dans cette série.

D'une manière moins évidente, le choix progressif des matériaux utilisés participe également à cet objectif de rendre très accessible l'univers créé pour la chanson.

« Nous avons travaillé avec d'excellents chefs décorateurs. Le budget était extrêmement serré. Quand nous avons commencé à fabriquer les décors, j'étais inquiet : "Comment va-t-on s'en sortir ?". François Lignier et Emmanuel Charles m'ont répondu : "Mais c'est très simple, on va utiliser des trucs de récupération. Nous sommes les rois du car-

ton et du papier kraft". On voit d'ailleurs très bien que, notamment pour toute la première partie de la série, à laquelle appartient *Meunier, tu dors*, nous avons utilisé des matériaux élémentaires : du carton et du kraft, de la gouache comme peinture, des gommettes que nous collions ... Nous avons d'ailleurs travaillé tout en déchirant les morceaux, avec un minimum d'outils.

Pour la deuxième partie de la série est arrivé monsieur Jean-Luc Gréco<sup>5</sup>, avec de la couleur, des pastels secs. Sur la base de carton et de kraft que nous avons conservée, assez brute, déchirée, travaillée presque à la main, il a mis ses pastels.

3. Pascal Le Nôtre, juin 2002

4. C'est la même démarche didactique que ce scénario de la pâte à crêpes qui permet de comprendre la présence d'un orgue de barbarie et de roses des vents pour le couplet « Meunier tu dors et le vent souffle fort ... ».

5. Jean-Luc Gréco a co-réalisé deux films dans les studios de Folimage, en compagnie de Catherine Buffat : *La Bouche cousue* (1998) et *Fimi Zajo* (1999). La technique utilisée pour *La Bouche cousue* n'est pas sans rappeler celle de *Mon âne* : animation de marionnettes de papier mâché et décors de cartons.



1



3



2



4

Pour Jean, un décor en deux dimensions, sans profondeur de champ, dont seul l'âne s'affranchit en s'adressant au spectateur.

Comme toutes les premières séries de Folimage étaient réalisées en pâte à modeler, nous ne nous étions jamais vraiment interrogés sur le rendu d'un personnage en pâte à modeler dans un décor créé avec une autre matière. Pour la série de Mon âne, nous avons choisi un rendu strictement graphique – c'est-à-dire que le dessin restait plat, et le décor n'était composé que de feuilles découpées et posées. Ceci nous obligeait à éviter des décors de trois kilomètres de long, avec par exemple un ciel à découvert. Nous étions au contraire bloqués comme dans un théâtre de marionnettes. Je trouve toujours ce parti pris graphique fort et le rendu de ce personnage de l'âne, en pâte à modeler dans ce décor, tout à fait juste.

Pour l'âne, nous avons choisi la pâte à modeler blanche, c'est-à-dire la pâte la plus élémentaire. Nous avions auparavant fait des essais avec de l'argile, mais ce fut terrible !

Nous ne maîtrisons pas les temps de séchage. Avec nos projecteurs, la pâte séchait beaucoup trop vite. D'un jour à l'autre, nous ne pouvions pas retravailler facilement avec le personnage. Et puis, l'argile est très salissante. Mais c'est le matériau qui nous aurait le plus plu.

Ce souci que nous avons resté néanmoins bien celui de travailler avec un décor immédiatement compréhensible par des enfants. Ils peuvent facilement en reconnaître chaque objet. Tout y fonctionne dans une logique vraie et simple de rapports d'échelles et de représentation. Chacun des matériaux utilisés est complètement identifiable par les enfants. Qu'ils puissent se dire : " Ha ! De la pâte à modeler, alors je peux faire ça aussi ! Ha, le décor avec des cartons, je peux faire comme ça aussi, et je peux dessiner". Je voulais qu'on puisse se dire : " ça n'a pas l'air bien compliqué de faire ça." Donner ce sentiment que l'accès à l'image et à la reproduction d'une image comme ça, par soi-même, c'est possible<sup>6</sup>. »

L'inscription, dans le bas de l'écran, du texte des chansons participe de cette même forme de didactisme que celle qui fonde le personnage de l'âne et le décor. Comme l'explique Pascal Le Nôtre, « le karaoké, qui de toute façon n'existait pas lorsque la

première série a été réalisée, est vraiment étranger à ce que je voulais faire », mais reste fidèle à une certaine tradition du film d'animation, à laquelle quelques auteurs, et non des moindres, se sont frottés.

« Pour toutes ces chansons qui sont de traditions orales, on est libre ou non de s'accompagner du texte, mais c'est selon moi un guide qui incite à la participation du spectateur, et pas nécessairement pour le faire chanter. C'est aussi une référence à certains films canadiens. Parmi les premiers films de Norman Mac Laren, je pense en particulier à *Alouette*<sup>7</sup>. Les premières expériences de Mac Laren ont puisé dans ce désir de préserver le patrimoine chanté, tout en étant de véritables expériences filmiques.



Par ailleurs, l'inscription des paroles dans le bas de l'écran s'apparente, pour moi, à un sous-titrage et à un guide de rythme. J'aurais même souhaité un point de couleur qui défile sur le texte de la chanson, au rythme des paroles, mais ce n'était alors techniquement pas possible. J'aurais alors pu jouer du caractère ludique de l'écriture.

J'ai montré des choses écrites y compris à des enfants qui ne

savent pas lire en pensant à cette scène où un enfant qui ne sait pas lire prend un livre et fait semblant de lire avec beaucoup d'assurance, en modelant ses propres mots. Il fait du même coup une tentative pour grandir, pour mûrir, une vraie tentative d'expression, un très bel essai de narration<sup>8</sup>. »

6. Pascal Le Nôtre, juin 2002.

7. Norman Mac Laren est un cinéaste canadien d'origine écossaise (1914-1987). L'originalité de ses réalisations réside dans la pratique de deux techniques : l'animation d'objets et l'intervention directe sur pellicule (dessins et grattages). *Alouette* (1944) utilise néanmoins l'animation classique de papiers découpés.

8. Pascal Le Nôtre, juin 2002.

## Promenades pédagogiques



### Le jeu du memory

C'est à l'aide de cette expression que Pascal Le Nôtre entreprend de définir le travail de l'animateur. On peut, à partir de cette indication, décliner de nombreuses activités qui mettent en jeu la mémoire de l'enfant. Il s'agit en particulier de la mémoire affective, dans la perception intuitive que l'enfant a du mouvement général du corps, en ce qu'il caractérise un individu. On peut commencer par la reproduction spontanée, non réfléchie et intuitive d'un geste simple et significatif de l'âne.

Par exemple, lorsqu'il tente de réveiller le meunier pour la première fois, il s'approche du lit et se contente de très légers signes de la main. Mais, pour manifester cette hésitation à réveiller le meunier endormi, n'y a-t-il qu'une main qui bouge ? Dans quelle direction ses yeux regardent-ils ? Quel est le mouvement de la tête ? Celui du buste ? Des jambes ? L'âne a-t-il des sourcils ? Ensuite, on peut modifier le mouvement d'un seul de ces éléments et se demander en quoi il modifie le caractère de l'âne, son identité. On peut alors s'interroger : est-il vraisemblable de ne modifier qu'un seul de ces éléments ?

### Animer l'âne

Cette promenade développe la précédente. On pourrait écrire que l'animation de l'âne se résume à ses oreilles, et que ce sont elles qui portent toute l'expressivité du personnage. On pourra relever ces plans et décrire, sans doute les décrire en les mimant, les mouvements de ses oreilles. Que manifestent-elles ? Une autre partie du corps de l'animal est-elle régulièrement utilisée ? Comment ? On n'oubliera pas que l'âne est un personnage muet, et que par conséquent les actions qu'il accomplit et les mouvements de son corps deviennent son langage et manifestent son identité.



---

### Habiter la forêt

Conformément au projet éducatif de Pascal Le Nôtre, les éléments et les situations qui représentent la forêt dans *Jean de la lune* font tous l'objet de péripéties propres à un échange didactique. La différence de relations avec ces éléments mise en place par le réalisateur entre l'âne et le petit être en est le révélateur. Par exemple, le champignon vénéneux est salué par le petit être mais est croqué par l'âne, sans autre forme de procès. L'effet est immédiat.

On peut collecter ces éléments puis les décliner : d'autres champignons, d'autres oiseaux, etc. On choisira ensuite quelques uns de ces éléments et on imaginera de nouvelles péripéties auxquelles on fera participer l'âne et le petit être, en respectant l'identité créée pour eux par Pascal Le Nôtre.



---

### Le tourbillon de *Meunier tu dors*

L'une des difficultés de ce film, outre qu'il met en scène deux actions parallèles dont le lien reste peu explicite, est d'être bref mais très découpé, sur un rythme qui va s'accroissant. Au prologue calme du début – l'âne découvre un œuf et se demande ce qu'il va pouvoir en faire – répond la précipitation finale – la course derrière la crêpe et l'envolée du lit. Plus la chanson avance, plus l'âne enchaîne les actions avec précipitation. Pris dans ce tourbillon, il va même jusqu'à ne pas pouvoir achever certaines actions – mimer le moulin sur certaines reprises du refrain.

On peut dénouer cet écheveau d'actions en repérant les différentes situations dans lesquelles est représenté l'âne : avec la poule et l'œuf ; avec la pluie, etc. On distinguera rapidement que certaines péripéties mettent en scène l'âne aux côtés du meunier, d'autres l'âne seul. On mettra ainsi en avant deux actions qui se déroulent de manière parallèle, dont on reconstituera respectivement les bouts à bout, pour obtenir deux récits, avec un début, une fin, une progression. Deux récits, oui. Mais à l'intérieur d'un seul film ! Alors, quel élément, et dans quel plan, les unit ? Il s'agit bien sûr d'une crêpe, derrière laquelle l'âne court parce qu'elle est emportée par le vent, comme l'est le lit dans lequel dort toujours le meunier ... Et l'on peut ainsi retracer le parcours qui mène du meunier à la crêpe.



## Générique

---

Jacques-Rémy Girerd, France, 1985, 7 minutes 34, couleurs, animation et décors en pâte à modeler.

**Auteur du sujet et réalisation :** Jacques-Rémy Girerd.

**Animation :** Sandra Corallo, Nathalie Moutard, Yasmina Bouachrine.

**Chef décorateur :** Jacques Houdin.

**Equipe décors :** Pascal Challier, Joëlle Cluzel, Catherine Currat, Nancy Giraud, Sophie Samsoen, Speedy.

**Figurines :** Serge Landois, Jean-Luc Gréco.

**Image :** Jean-Pierre Chaligne.

**Montage :** Christine Renaud.

**Assistant son :** Hervé Guichard.

**Mixage :** Daniel Léonard.

**Musique :** Serge Besset.

**Conseiller artistique :** Pascal Le Nôtre.

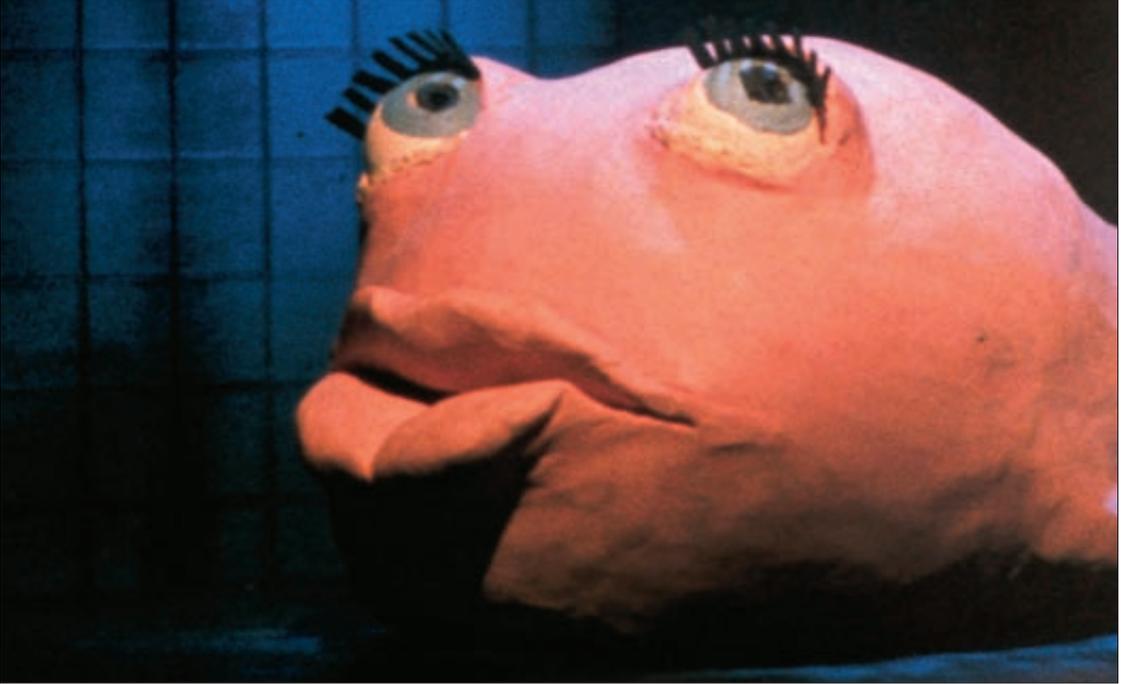
**Production :** Folimage.

## Résumé

---

Sur la place d'une église, un homme monnaie l'exhibition d'une baleine, bloquée dans une roulotte métallique, sans eau. L'homme fait recette. Le public, nombreux, est féroce. On se moque de la baleine, on la blesse. Une nuit, comme la baleine pleure, l'éléphant d'un cirque entend sa plainte. Accompagné de deux enfants, et avec la complicité d'un clown, il pousse la roulotte jusqu'à la mer, où plonge la baleine enfin libre. L'éléphant verse une larme. Le clown donne un concert en compagnie de deux acolytes. La nuit est tombée. Une ovation monte de la mer.





## Autour du film

### Les premiers pas de Folimage <sup>1</sup>

*L'Éléphant et la Baleine* est l'un des dix films du *Cirque bonheur*, réalisés par les studios de Folimage en 1985. Cette série sur le thème du cirque, entièrement en pâte à modeler, est conçue pour la télévision. Elle est exemplaire des projets sur lesquels s'est construite la maison de production de Valence. Dans le souci de ne pas abandonner la télévision aux « séries au mètre, sans intérêt, telles que *Goldorak* <sup>2</sup> », Folimage affirme que « les réalisateurs de films d'animation doivent y être présents, avec un travail graphique fort, pensé pour les enfants, qui passe non pas de manière confidentielle, mais sur des chaînes nationales <sup>3</sup> ». Jacques-Rémy Girerd réalisera six des dix films du *Cirque bonheur*.

Avant cette série, Girerd a conduit diverses activités pédagogiques. Il a notamment, dans le cadre d'un partenariat avec la Fédération des Œuvres Laïques de la Drôme, réalisé plusieurs films d'animation avec des enfants. Ces activités confirmeront son attirance pour un cinéma éducatif, pleinement destiné aux enfants, et revendiqué par Folimage.

*Le Cirque bonheur* sera, avec *Le Chevalier noir* <sup>4</sup>, la première

réalisation de la structure « Folimage Valence », créée en 1984. Une petite équipe de professionnels travaille alors en collaboration avec quelques passionnés qui apprendront ainsi leur métier. « Nous débutions. Certains plans, notamment au niveau de l'animation, sont plus réussis que d'autres. Mais il faut que vous imaginiez que nous travaillions dans le sous-sol d'une maison de quartier, où nous apprenions tout. Dans *L'Éléphant et la Baleine*, tout était en pâte à modeler, ou recouvert de pâte à modeler : les personnages, le décor, les éléments de décor. Il faisait 35° sur les plateaux. Sous les projecteurs, la pâte à modeler fondait ! Je me souviens du personnage qui joue de l'harmonica, et de la difficulté que nous avons eu à l'animer. Derrière lui, il y avait une mer bleue, entièrement fabriquée en pâte à modeler. Le chef décorateur avait trouvé un truc super : un fer à repasser très doux pour donner cet aspect lisse et brillant. La pâte à modeler a été une de nos premières amours <sup>5</sup>. »

1. Nous empruntons ce titre au chapitre « Folimage : les premiers pas » du texte « Folimage, une génération », écrit par Philippe Moins pour le catalogue de l'exposition *L'Équipée de Folimage* (Valence, Annecy ; 1999 – 2000). On pourra également y lire un intéressant entretien avec Jacques-Rémy Girerd. Les références de l'ouvrage sont indiquées dans la bibliographie de ce cahier de notes.

2. Jacques-Rémy Girerd, juin 2002.

3. Pascal Le Nôtre, juin 2002.

4. Film en papier découpé réalisé par Pascal Le Nôtre.

5. Pascal Le Nôtre, juin 2002.

## La monstruosité n'est pas celle qu'on exhibe

Point de vue

Le récit de *L'Éléphant et la Baleine* se fonde sur un argument simple : une baleine est malheureuse et un éléphant vient la sauver. A partir de cet argument, le scénario est construit de manière chronologique et linéaire. Les séquences se succèdent sans obstacle, la narration évite les bifurcations. Une fois que l'éléphant a entendu les plaintes de la baleine, l'objectif de sa libération se réalisera sans accroc.

Il n'en reste pas moins que ce film travaille une question dont s'empare régulièrement le cinématographe et à laquelle les enfants sont immédiatement sensibles : celle de la monstruosité.

Le récit fonctionne de manière binaire. Dès l'ouverture, deux mondes sont mis en place, celui du cirque, celui du montreur de baleine. Le traitement qui les oppose émeut instinctivement les enfants : caractéristique des personnages et notamment plastique des visages, choix des couleurs, bande sonore.

Par ailleurs, la technique utilisée, cette pâte à modeler qui

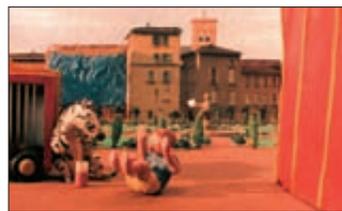
deviendra par la suite l'une des spécialités des studios de Folimage, suggère, dans quelques séquences, d'infinies possibilités de transformations. Comme on file une métaphore en littérature, ici la pâte se métamorphose, et glisse naturellement d'une forme à l'autre en entraînant l'imagination.

### La mise en place de deux univers

Le film s'ouvre, étonnamment, sur le gros plan d'une cloche d'église qui sonne. À travers les jours du campanile, en contrebas, on reconnaît le chapiteau du cirque, auréolé par le soleil qui se lève, et l'éléphant. Trois plans suivront. Le dernier se termine par un fondu au noir qui clôt la séquence. Dans ces plans, aucun édifice ne barre l'horizon bleu du ciel. C'est ce que nous indique, de manière symbolique, la statue de l'homme à l'oiseau s'envolant, qui se trouve sur la ligne de fuite de l'ultime plan de cette séquence. Le point de fuite de ce plan, lui, suggéré par un zoom avant, est le clocher.

Le cirque se trouve ainsi dans un espace ouvert, connoté de liberté, pour lequel le clocher sert de point de repère.

La seconde séquence s'ouvre, elle aussi, avec un point de vue en hauteur. Des toits, on aperçoit, également en contrebas, les sombres roulottes du montreur de baleine. Les murs des différentes constructions clôturent la place que le soleil n'a pas encore atteinte. Le montreur de baleine est installé dans un espace fermé, dont les oiseaux des toits, libres de voler, sont cette



Le clocher construit la mise en scène de l'espace de la ville, et oppose cirque et montreur de foire.



fois dissociés. De nouveau, le clocher, au pied duquel sont installées les roulottes, est le point de fuite du plan. Il permet désormais d'orienter celles-ci par rapport au cirque.

Ainsi, les deux premières séquences de *L'Éléphant et la Baleine* posent successivement deux univers dans une même petite ville : celui du cirque, celui du montreur de foire. Pour passer d'un univers à l'autre, on pivote, presque de 180°, autour du clocher. Le clocher, qui construit la mise en scène de l'espace de cette ville, distingue d'emblée ces deux univers en les opposant.

D'autres éléments confirment l'annonce de cette dualité. Le cirque est introduit par un chant d'oiseau et une bande sonore essentiellement musicale, aux couleurs rondes et douces. Au contraire, deux oiseaux, perchés sur les toits, observent dans un froid silence les roulottes du montreur de baleine. Le grincement d'un rideau métallique qu'on ouvre les fait sursauter : c'est ce brutal effet sonore qui fait entrer le montreur dans l'histoire. Sa voix qui résonne dans le haut-parleur, ses roulottes boulonnées, le tintement des pièces de monnaies, le roulement sourd de l'ascenseur composent un univers froid qui s'oppose au naturel et à la chaleur des matériaux du cirque : chapiteau de toile et roulottes de bois<sup>1</sup>.

Le traitement des couleurs différencie également ces deux univers : les bleus, verts et jaunes plutôt sales et ternes du mon-



treur forment une palette glauque qui tranche avec les couleurs toniques, lumineuses et gaies du cirque et de ses « habitants », et dont l'image parfaite est certainement le rouge claquant du toit du chapiteau qui troue le noir de la nuit.

Lorsque le montreur s'aperçoit de la disparition de sa baleine, un dernier plan d'ensemble le représente à genoux sur le sol, pleurant dans une tache du soleil. Ensuite, il disparaît de l'histoire. L'identité de ce personnage est à l'image de cette dernière apparition : elle fonctionne en cercle fermé. Elle ne se fonde que sur la possibilité d'exhiber la baleine, et de gagner ainsi de l'argent. Une fois la baleine libérée, ce personnage n'a plus aucune raison d'être. Ne reste donc que sa vanité, inutile à la progression du récit.

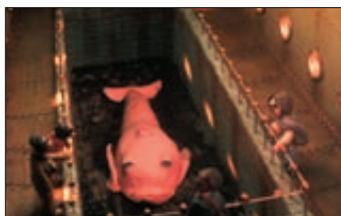
En revanche, le choix même du cirque ambulant, tel qu'il est représenté ici, s'oppose à cette clôture sur soi. Même s'il ne s'agit que d'un bref accompagnement, la baleine va croiser le parcours de l'éléphant, et les activités du cirque s'alimentent de cette nouvelle rencontre : la complicité et la générosité des animaux, des enfants et du clown, est manifeste ; les enfants font une farce au clown ; le clown rit ; le clown donne un ultime concert pour saluer la libération de la baleine. « Les idées qui s'opposent dans *L'Éléphant* synthétisent toute la révolte qui habitait notre jeunesse : d'un côté, il y a l'ordre établi, le "business", l'exploitation et l'enfermement ; de l'autre la liberté et la solidarité<sup>2</sup>. »

### La monstruosité n'est pas celle qu'on exhibe

La séquence d'exhibition s'ouvre et se clôt, à l'image comme au son, sur les mêmes éléments : une plongée en plan d'ensemble de la baleine immobilisée amplifie son état d'emprisonnement ; des rires énormes et gras résonnent dans cette

1. Lors d'une projection, un enfant expliquait que les roulottes du montreur lui évoquaient une usine, un autre un sous-marin ...

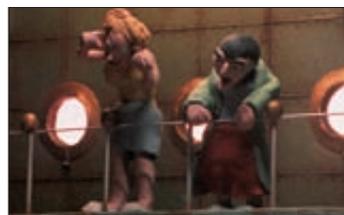
2. Jacques-Rémy Girerd, juin 2002.



roulotte métallique qui semble, elle aussi, se moquer du cétacé. Entre ces deux plans, la mise en scène des « visiteurs » bascule progressivement. Les positions initiales - spectateurs, spec-

tacle – sont bouleversées ; la monstruosité déplacée. La discussion discrète et retenue du premier couple fait place à une succession de grimaces, de sons indistincts et dégoûtés. On assiste pour finir à la monstrueuse et complète métamorphose d'un visage, point d'orgue de la succession de

gros plans répugnants qu'on vient de nous imposer. L'agressivité des badauds va croissant. Elle s'accomplit dans le jet de la boule métallique sur la baleine, et l'on pressent que la blessure



occasionnée pourrait n'être qu'une étape. Au fur et à mesure que s'affirme cette violence, y compris chez les enfants présents, le groupe se déshumanise, se « monstruosifie », et l'on est les premiers témoins de ce déplacement de point de vue opéré par le réalisateur dans cette séquence.

### Les métamorphoses de la pâte à modeler

L'univers créé pour *L'Éléphant et la Baleine* n'est pas homogène. On inscrit, dans un décor on ne peut plus réaliste<sup>3</sup>, des personnages qui le sont beaucoup moins. Ceux-ci esquissent même une véritable galerie fantastique, pure création de l'esprit. Ainsi les badauds inquiétants qui s'esclaffent devant la baleine croupissant dans son bassin asséché, mais également, dans un autre registre, le clown. Seuls, les deux enfants du cirque font l'exception. La forme générale de leur corps est ronde et douce ; leurs visages familiers ; leurs activités de notre monde : roulades, farces, connivence.

L'impossible emboîtement de ces deux univers provoque une curieuse impression de malaise, à laquelle les enfants sont sensibles.

La pâte à modeler est utilisée ici pour fabriquer la totalité des décors et des personnages. L'animation image par image se prête complètement à la souplesse et à la malléabilité de ce matériau pour que ce glissement d'éléments réalistes vers d'autres qui sont une création imaginaire, reste perceptible. Ainsi, nous suivons le chemin emprunté par l'animateur dans



la terrible transformation des badauds. Ainsi aussi, nous accompagnons le tour de magie qui, d'une boule sortie de la trompe de l'éléphant, fait apparaître un petit garçon et une petite fille. Ainsi, enfin, nous assistons au « numéro exécutée par la mer pour fêter la libération de la baleine<sup>4</sup>. »

3. Ainsi, par exemple, la place Belat de Valence, avec son clocher, est parfaitement reconstituée. On y installe les roulottes du montreur de foire.

4. Jacques-Rémy Girerd, juin 2002.



4



1



2



3

## Promenades pédagogiques

### Le pachyderme et le cétacé

Les héros de ce film sont deux des plus importants mammifères que nous connaissons. Chacun représente un milieu différent : l'un, marin ; l'autre, terrestre. On pourra discuter de ce choix en gardant à l'esprit que la baleine est, pour le montreur de foire, le monstre qu'on exhibe. Est-elle bien monstrueuse pour le spectateur ?

### La ligue des animaux

À partir du moment où l'éléphant entend la plainte nocturne de la baleine dans la nuit, une connivence des animaux du cirque accompagne la libération du cétacé. On identifiera ces différents animaux. On en repérera trois autres qui ne font pas partie du cirque et l'on distinguera ceux qui se révèlent hostiles à la baleine de celui qui, sur la jetée, et aussi minuscule soit-il, salue aussi sa libération.



### Quel langage utilise-t-on ?

Le récit de *L'Éléphant et la Baleine* fonctionne de manière binaire. L'utilisation du langage est l'un des éléments qui met en scène cette opposition et qui identifie les univers. On parle beaucoup dans celui du montreur de foire, mais quasiment pas dans celui du cirque. La voix du montreur dans le haut parleur troue le silence du matin. Les mots qu'il prononce ne sont pas directement compréhensibles.

Après plusieurs écoutes, on peut comprendre que la baleine est nommée « magnifico groubi rigolloci ». On peut également entendre les remerciements, en différentes langues, des curieux venus nombreux voir la baleine. Mais, au milieu de ces mots identifiables, comment s'expriment les personnages de cet univers ? Quelles impressions se dégagent d'un tel choix ? On réécouterà les rires grossiers, les moqueries sonores et les sons dégoûtés des badauds. On les opposera au rire simple et au « okay » joyeux du clown qui accueille la baleine dans le cirque. Les deux enfants parlent-ils ? On se souviendra de la séquence de la farce faite au clown, lorsque celui-ci remet de l'eau dans le « bassin-roulotte » de la baleine, et du geste alors réalisé par la petite fille. On se souviendra également de la nuit pendant laquelle l'éléphant entend la plainte de la baleine. L'entend-on comme on entend la sirène du train qui passe ? On sera attentif à la bande musicale et l'on notera, par exemple, le changement d'instruments qui accompagne l'alternance des plans sur la baleine qui pleure et sur l'éléphant qui l'entend. Au monde du montreur donc, la violence des sons et un langage agressif ; au monde du cirque, la possibilité des gestes doux et calmes, à l'image de l'ultime signe d'adieu de l'éléphant à la baleine. À la baleine enfin, le pied de nez final aux passagers d'un Titanic en safari ...





## Générique

**Pierre-Luc Granjon, France, 2001, 5 minutes 30, noir et blanc.**  
**Marionnettes en papier mâché et tissus, armatures de grillages ;  
dessins sur cellos.**

**Réalisation :** Pierre-Luc Granjon.

**Scénario, marionnettes, décors, animation papier :**  
Pierre-Luc Granjon.

**Animation :** Juliette Marchand, Cyril Maddalena.

**Accessoires :** Sandrine Héritier.

**Chef Opérateur :** Cyril Maddalena.

**Musique composée par :** Timothée Joly, Denis Mignard.

**Musique interprétée par :** *La petite bande*, composée par Timothée  
Joly, Denis Mignard, Balthazar Chapuis, Samuel Hercule.

**Enregistrement et mixage :** Jean-Claude Millet.

**Voix :** Adeline Mélo.

**Prise de son et montage son :** Loïc Burkhardt.

**Montage image :** Estelle Dehame.

**Bruitages et pré-mixage :** Mathias Rifkiss (stagiaire : Morgane  
Touvais).

**Production :** Folimage, Patrick Eveno, Jacques-Rémy Girerd.  
Copyright : Folimage 2001.

**Remerciements :** Sara Sponga, Florence Henrard, Hervé Guichard,  
Loïc Burkhardt, Benoît Pitaud, Pascal Le Nôtre, Roger Grange,  
Assina Benebekta, Patrick Tallaron, Jean-Christophe Levet, l'équipe  
de « Hôpital Hilltop » **Avec la collaboration de :** L'école de La  
Poudrière

## Résumé

Dans la clairière d'une sombre forêt se trouve une maisonnette. Un enfant, sac au dos, en sort. Il s'enfonce dans la forêt d'un pas tranquille puis sort du sentier tracé. Il franchit avec agilité un tronc d'arbre couché sur le sol. Il poursuit son chemin jusqu'au tronc énorme d'un autre arbre qui se trouve au pied d'un mur. Il l'escalade. Arrivé à la hauteur du mur, il s'installe sur une branche qui passe par-dessus puis regarde en bas, de l'autre côté du mur, vers le trottoir et la rue.

Une vieille femme, fichu sur la tête et fourche à la main, passe lentement. Suit, pressé, un petit facteur barbu. Du temps passe. Comme l'enfant mange un morceau de pain, trois chiens arrivent et réclament leur part. L'un d'entre eux reste bredouille. Il s'assoit au pied du mur et attend, les yeux rivés sur l'enfant. Soudain, un pas le fait gémir. Il part en courant. Un homme s'avance, fusil en bandoulière. Il lève la tête vers l'enfant qui s'enfonce aussitôt dans le creux de sa branche. L'homme passe son chemin.

La nuit est tombée, la lune luit. L'enfant écrit dans un cahier avant de prendre le chemin du retour dans la forêt, l'air souriant, aussi tranquille qu'au matin. Sur le chemin, il se raconte, d'une manière très personnelle, ses observations de la journée.

## Autour du film

Quand la prudence d'un premier film devient un parti pris de réalisation



*Pierre-Luc Granjon a fait des études en Arts Appliqués à Lyon. En dessin textile, il détournait les commandes des professeurs, et dessinait des motifs tels que monstres ou personnages étranges. Des obstacles administratifs n'ont pas permis qu'il entre aux studios Folimage de Valence comme objecteur de conscience. Ce n'est qu'une fois réformé qu'il a pu y travailler comme intermittent du spectacle. Il est engagé comme modèle<sup>1</sup> sur une série réalisée pour la télévision par Pascal Le Nôtre, Hilltop Hospital. Après une année sur les plateaux de cette série, le processus de réalisation d'un film d'animation devient plus familier à Pierre-Luc Granjon. Il commence alors la rédaction de Petite Escapade. Pourtant, de nombreuses inconnues subsistent. Pour le jeune réalisateur, il faut rester maître du tournage en simplifiant les choix techniques. Cette restriction volontaire, loin d'appauvrir le film, entraîne une interrogation constante des moyens expressifs du cinématographe. Chaque élément, utilisé avec une grande rigueur, devient constitutif, à part entière, de la mise en scène, et sert ainsi l'intention du réalisateur.*

« Comme c'était mon premier film, j'étais très prudent. Il y avait déjà suffisamment d'inconnues, ne serait ce que toute la post-production<sup>2</sup>, à laquelle je ne connaissais rien. Je voulais donc me sentir un peu maître de la situation du tournage,

et ne pas me lancer dans des trucs trop compliqués. Aussi, quand j'écrivais l'histoire et que je dessinais le story-board, j'avais besoin que, dans ma tête, la manière dont j'allais faire ce film me soit tout à fait claire. Je voulais connaître la technique que j'utiliserai. Je savais comment serait fabriqué tout ce que je dessinais, notamment au niveau des décors. En cours de route, il y a bien sûr des choses qui ont un peu changé. Mais je pouvais maîtriser.

Ainsi, par exemple, il n'y a aucun mouvement de caméra dans *Petite Escapade*. Ce ne sont que des plans fixes. Je ne voulais pas compliquer le tournage. Puis, je me suis rapidement aperçu que le plan fixe se prêtait tout à fait au sujet. Bien sûr, j'aurais pu suivre les mouvements des personnages sur le trottoir, mais ça n'aurait pas été extraordinaire ! Ça n'aurait rien apporté. Je me suis donc dit : « Bon, on va jouer le plan fixe ».

*Le choix unique du plan fixe réduit les difficultés d'éclairages posées par les mouvements de caméra. Dans ce film en noir et blanc, la forêt et le déroulement de la journée ne simplifient déjà pas le réglage des lumières.*

« Quand j'ai imaginé les passages sur le mur, je pensais qu'ils seraient filmés avec la même lumière, tout simplement pour éviter les complications. Le chef opérateur a cependant apporté quelques nuances : la fermière et le facteur sont éclairés de la même façon. Pour les chiens, il est midi, il fait bien chaud, les contrastes sont donc un peu plus forts, mais c'est tout. Pour le chasseur, c'est le soir. L'enrichissement est certain ...»



Le procédé de l'animation

Par ailleurs, outre que le plan fixe n'est pas anecdotique par rapport à la mise en scène<sup>3</sup> de Petite Escapade, il n'entraîne pas d'absence de mouvements des personnages à l'intérieur du cadre, lesquels sont, au contraire, et au même titre que la composition du cadre, parfaitement maîtrisés et significatifs. Ainsi, par exemple, la question des vides et des pleins, du cadre aéré et du cadre étouffant, pour manifester en partie deux univers différents : la forêt impénétrable et mystérieuse, le trottoir familial. Mouvements de caméra, lumières, mais également sons, deviennent les partenaires indispensables à la création de l'univers du film.

« Je n'avais pas énormément d'idées pour le son. C'est un premier film et je ne me rendais pas compte de tout ce qu'on pouvait faire à ce niveau. En travaillant, je me suis aperçu combien les possibilités d'expression, que nous n'avons pas beaucoup explorés pour ce film, sont immenses<sup>4</sup>. Les bruitages restent réalistes. Nous avons fait des essais plus saugrenus pour la partie du dessin animé. Mais là où le travail sonore était le plus intéressant, c'était pour les séquences dans la forêt. Nous avons cherché des bruits d'oiseaux bizarres, un peu étranges. Nous avons distingué des sifflements aisément associés à la nuit, d'autres au matin<sup>5</sup>. »

1. Le modelleur façonne les personnages d'un film d'animation en volume.

2. Dans le processus de fabrication d'un film, la post-production regroupe toutes les activités postérieures au tournage : notamment le montage image, le montage son, la composition et le montage de la musique, le mixage, l'étalonnage (ajustement, plan par plan, de l'intensité et de la couleur de la lumière), et enfin le tirage de la copie dite « copie zéro ».

3. Voir le développement apporté dans le *point de vue*.

4. Pour ce qui concerne le travail effectué au mixage de ce film, voir le développement apporté dans le point de vue et dans les promenades pédagogiques.

5. Pierre-Luc Granjon, juin 2002.

6. La note d'intention est un document qui est rédigé par le réalisateur. Elle accompagne le scénario et elle est destinée aux financeurs du film, au premier rang desquels le ou les producteurs. Elle vise à identifier les intentions de réalisation d'un cinéaste, c'est-à-dire à clarifier les procédés particuliers de narrations, d'esthétiques et de techniques qui seront mis en œuvre pour créer une mise en scène singulière.

7. Pierre-Luc Granjon veut parler de la différence de valeur des gris.

## Document de travail

*La note d'intention<sup>6</sup> qui suit accompagnait le scénario et le story board de Petite Escapade. Rédigée par Pierre-Luc Granjon, elle manifeste la manière dont le réalisateur, à partir de la maîtrise qu'il en a, investit un procédé technique pour le mettre au service de sa mise en scène. Nous remercions le réalisateur et les producteurs d'en avoir permis la publication.*

### Caractéristiques plastiques et procédés d'animation

Le noir et blanc est principalement un jeu d'ombres et de lumières, et cette dernière a besoin d'accroches sur lesquelles se réfléchir. Chaque élément du décor (fait en partie en grillages et en papier mâché), ainsi que les personnages, seront riches en matières, permettant ainsi un jeu visuel selon l'axe des sources lumineuses. L'image, à l'instar de gravures illustrant des contes populaires, doit être chargée en détails graphiques : écorces des arbres, surface érodée du grand mur, feuillage ...

Les personnages eux-mêmes (visage en papier mâché, costumes en tissus riches en matières) auront un aspect usé ou travaillé, et devront facilement s'intégrer dans les décors, sans pour autant s'y confondre (différence de valeurs<sup>7</sup>). Leur animation est possible grâce à une armature en fil d'aluminium, recouverte de mousse, puis habillée. Les expressions des personnages seront rendues par l'ajout de paupières en pâte à modeler (triste, sévère, las ...). Seul l'enfant aura deux têtes distinctes, l'une sérieuse et l'autre souriante.

Dans la forêt, l'image obtenue doit évoquer un lieu empli de mystères et de secrets. Les passages sur le trottoir seront au contraire beaucoup plus évidents. En effet, les personnages, aisément reconnaissables (costumes et accessoires caractéristiques de leur fonction), évoluent sur un fond à peu près uniforme. Cette identification directe des personnages est importante. On ne doit pas se douter que l'enfant sur son mur voit tout autre chose que nous.

Pierre-Luc Granjon

Copyright Folimage / Pierre Luc Granjon

## Les rêveries du promeneur solitaire

point de vue

Le générique de début de *Petite Escapade* est un dessin crayonné sur une feuille d'écolier. Tracé à la manière enfantine, un petit bonhomme traverse le cadre. Il entraîne l'inscription puis la transformation du titre en un mur, derrière lequel on aperçoit des arbres. La voix off d'un enfant annonce le titre. Puis, suit le nom du réalisateur. Quelques notes, jouées avec une boîte à musique et un piano, ponctuent ce générique. L'entrée dans la réalité de la fiction ne fait, à priori, aucun doute : dans un fondu enchaîné, le dessin animé du générique est abandonné au profit de l'animation en volume. On reste devant le



Le générique...



...frontière que l'on franchit pour se retrouver dans la réalité de la fiction.

mur et les arbres en plan frontal mais, cette fois, la représentation est en trois dimensions. Emboîtés telles des poupées gigognes, les trois plans qui suivent, installent, semble-t-il, l'espace de l'action : on franchit le mur, on s'enfonce dans une forêt dense et sombre. On découvre, au centre d'une clairière, une petite maison. Déjà, on accumule les indices, et l'on identifie, enfant ou adulte, l'archétype de l'inquiétante forêt des contes. « Il était une fois ... » Que va-t-il arriver à l'enfant qui sort de la maisonnette ?

Rien. L'enfant traverse la forêt, escalade un arbre planté au pied d'un mur et s'installe sur une branche qui passe au-dessus. Il observe, de l'autre côté du mur, en contrebas, le trottoir et la rue. Le tour est joué. L'inquiétude du spectateur, que la mise en scène de la forêt a fait naître, mais que le récit n'a pas résolue, court, sourde, sur les séquences suivantes. Pourtant, objectivement, rien n'y suscitera la peur, si ce n'est, et d'une manière avortée, l'homme au fusil. Car, de nouveau, mais cette fois sur le trottoir, il ne se passe rien. La posture du spectateur a donc changé de qualité. Il n'est plus strictement attentif au récit qui est mis en scène. Son regard reste affecté par la première séquence. Les impressions dominent. Peut-être même, son imagination se glisse-t-elle, en creux, dans sa perception des différents passages sur le trottoir. Quel est donc l'objet de la mise en scène de ce film ?

Progressivement, on se focalise sur l'enfant perché, on s'identifie à lui, on est happé par son regard. Il se passe bien quelque chose, cela n'est pas représenté dans le cadre de l'écran, cela se passe à l'intérieur de l'enfant. Pierre-Luc Granjon déplace le lieu où se réalise le conte et y conduit le spectateur. Sans doute, pour cerner le sujet de *Petite Escapade*, faudrait-il alors se souvenir, comme d'une métaphore, de cet effet par lequel, comme on traverserait une frontière fluide et poreuse, on glisse du générique dans l'univers de la fiction : le fondu enchaîné. Mais de quel côté se trouve l'enfant perché ?

### La forêt

« L'image de départ de *Petite Escapade* est celle de ce gamin qui traverse tranquille une forêt très sombre. Cette image vient du lieu dans lequel j'ai grandi. Ma maison était à peu près au milieu d'un parc de cinquante hectares qui n'était pas à nous. Il y avait un château à côté. Il fallait tra-



verser le parc pour aller à l'école. En hiver, lorsque je rentrais le soir, il faisait déjà nuit. J'étais très à l'aise. J'étais chez moi, peu importe qu'il fasse nuit ou jour. Mais lorsque j'amenais des amis, j'entendais plutôt : " T'as pas peur quand tu rentres chez toi ? " .

Aussi, pour ce film, je voulais une forêt immense, très inquiétante, avec de gros arbres. Une forêt dans laquelle on entend des oiseaux, alors qu'on ne les voit pas. De la même façon, on ne voit pas d'animaux, mais il y a des trous dans les troncs. On peut donc imaginer ce qu'on ne voit pas. Je ne voulais surtout pas de bestioles bien mignonnes pour rassurer, de petits animaux à la Walt Disney qui viennent. Le gamin

est réellement inclus dans la forêt, c'est son lieu, c'est son domaine. Il y a toujours un obstacle qui le cache un peu et qui vient en premier plan. Les arbres sont démesurés par rapport à sa taille. Les proportions ne sont pas réalistes. Mais c'était ce que j'avais vraiment envie de travailler. Du coup, les arbres sont assez grands pour y grimper <sup>1</sup>. »



La forêt de *Petite Escapade* est un véritable antre dans lequel on s'engouffre en deux plans, seul, et poussé malgré soi par le récit : c'est dans ce lieu que tout commence. Les cadres sont pleins voire étouffants, le nombre infini d'arbres suggère un labyrinthe impénétrable et obscur, les troncs dessinent des perspectives dont le seul horizon semble un trou noir. Lorsqu'on s'engage une deuxième fois dans cette forêt, ce sera à la suite de l'enfant, après ce plan d'ensemble, qui pourrait être le point de vue de la mère derrière la porte de la maisonnette. Réticent, on regarde alors l'enfant s'éloigner sur le sentier.

Dès lors, la forêt ne sera plus représentée que traversée par l'enfant. Le dispositif mis en place par le réalisateur - on entre seul dans la forêt avant d'y suivre l'enfant - fonctionne à plein.



---

1. Pierre-Luc Granjon, juin 2002



Des ingrédients connus sont réunis : maisonnette biscornue dans une clairière en plein cœur de la forêt, mère au visage ambigu<sup>2</sup> qui referme la porte sur son enfant, ainsi laissé seul au milieu du bois. Pris dans la toile de l'imaginaire collectif des contes et légendes, on ne perçoit pas d'emblée la tranquillité rassurante de l'enfant, son pas vif et léger, sa grande agilité. Traverser la forêt est un jeu dont il multiplie les plaisirs. Ainsi sort-il du sentier pour gagner les chemins de traverse, allant à la rencontre des obstacles qu'il franchit aisément : par exemple, le tronc d'arbre couché sur le sol. L'ambiguïté de la bande sonore, dominée par une composition en demi-teinte, que ponctuée régulièrement une boîte à musique, préserve le malaise. Le mixage des différents chants d'oiseaux a deux effets : d'une part, il agrandit l'espace, déjà démesuré, de la forêt. D'autre part, la multitude étrange ainsi créée semble habiter les moindres recoins.

Dans cet espace hostile, l'enfant reste serein, en porte-à-faux avec les impressions du spectateur. On se dit : « Que va-



t-il se passer ? », mais il ne se passe rien. Ce n'est pas dans la forêt qu'il se passe quelque chose.

« C'était juste ça que je voulais détourner : dans les contes de fées, ça serait plutôt dans la forêt que tout le fantastique arrive. Mais là, ce n'est pas le cas. Tout ce qui arrive, arrive dans la tête de l'enfant<sup>3</sup>. »

### À hauteur d'enfant

« C'est drôle d'escalader. Ce gamin grimpe partout. Et lorsqu'il se trouve dans un sentier où il n'y a rien à escalader, il le quitte pour pouvoir escalader de nouveau. C'est beaucoup plus amusant ! Dans le parc où nous habitons, il m'arrivait de ne pas vouloir toucher le sol, de passer d'arbres en arbres, et de faire le plus long parcours comme ça. Là, l'enfant touche le sol, mais c'est un peu l'idée. Je crois que quand on aime grimper aux arbres, c'est aussi pour avoir une autre vision des choses. Pour être en hauteur, pour ne plus du tout être écrasé... Dans un immeuble, je préfère être au dernier étage qu'au premier, parce que justement on respire. Et l'intérêt de grimper pour ce gamin, c'est bien de respirer. Je pense que le spectateur ressent la même chose après la traversée de cette forêt plutôt étouffante. Voir du dessus, c'est un truc que j'aime bien<sup>4</sup>. »

Voilà l'originalité : pour le cinéaste, filmer à hauteur d'enfant, ce n'est pas, si l'on prend l'expression au pied de la lettre, placer la caméra à la hauteur physique d'un enfant (c'est-à-dire à un mètre du sol, par exemple). C'est, bien au contraire, installer l'enfant très haut, à la hauteur métaphorique de son imaginaire. Pierre-Luc Granjon fait, à l'aide du cinématographe, une tentative : proposer au spectateur de l'accompagner jusqu'à, peut-être, lui permettre un accès au regard intérieur de l'enfant, inattendu<sup>5</sup>.



dans le creux d'une branche. Solitaire, il est dans ce repli privilégié du monde que la vue d'en haut met suffisamment à distance pour que sa fantaisie s'en empare.

2. « La mère a un visage un peu dur, c'est certain, mais elle n'est pas la marâtre de nos contes ! Simplement, je ne voulais pas d'une mère qui voit son gamin partir avec un grand sourire, car je voulais garder cette ambiance de forêt. Il fallait donc que la maison s'y prête, la mère aussi ». Pierre-Luc Granjon, juin 2002

3. Pierre-Luc Granjon, juin 2002.

4. *Ibid.*

5. Afin de présenter un cycle de projections intitulé « A hauteur d'enfant », Carole Desbarats écrit ceci : « [...] *l'enfant comme révélateur de cinéma : comment un cinéaste conçoit-il de représenter un enfant dans un film ? Comme un personnage comme les autres ? Difficile : l'enfant, lorsqu'il est représenté sur un écran, risque de réveiller celui qui persiste à sommeiller en chaque spectateur. [...] Redoutable enjeu que ce retour à l'enfant que nous avons été : comment construire un personnage qui aime autant l'attention du spectateur ? Bien sûr tous les cinéastes ne se posent même pas cette question et passent une couche supplémentaire à la vitrification qui fige les enfants dans les stéréotypes ! Et cela donne Heidi ou les rôles créés pour Shirley Temple [...] D'autres cinéastes s'essaient à respecter la complexité de l'humain sans la saboter sous prétexte qu'il s'agit d'un petit homme : dans leurs films, au lieu de contribuer à dissimuler les béances du réel, l'enfant irradie alors et révèle, au sens photographique du terme, le monde qui l'entoure. Pour cela, il ne faut pas se pencher sur les enfants ; avec exigence, il faut se placer très haut, à hauteur d'enfant. »*

Ce texte est publié dans *Liaisons*, le bulletin des enfants de cinéma, numéro 2, septembre 2002.

La traversée de la forêt – de la première image après le générique initial à la fin de l'installation sur la branche – dure une minute et trente-cinq secondes. À elle seule, la séquence du gros arbre – arrivée, escalade, installation – dure quarante quatre secondes, soit plus du tiers de cette traversée de forêt. Il est plus long d'escalader l'arbre que de traverser la forêt pour y arriver. Cette dilatation du temps est prise en charge par le grand découpage de cette séquence. Neuf plans multiplient les points de vue sur l'enfant qui arrive devant l'arbre, y grimpe, s'y installe. L'idée de l'ascension, l'habileté de l'enfant, ainsi que son plaisir dans cet exercice physique sont mis en avant. La prise de vue image par image rend ici palpables la précision des gestes, les mouvements des mains, l'évolution du corps. On est un peu en apnée devant cet enfant qui s'élève puis qui s'installe



L'enfant n'est plus dans la forêt, mais il n'est pas sur le trottoir. Perché sur la branche qui se trouve au-dessus du mur, il est dans un entre-deux. Derrière lui reste la forêt, sombre, sa multitude de mystères à peine retenue par le mur. En contrebas, la rue est familière, l'espace dégagé. Dans cette position symbolique, le mur devient l'omniprésente frontière sur laquelle l'enfant s'installe. Dans toute cette seconde partie du film, quatre valeurs de plans différentes sont systématiquement adoptées pour filmer chacun des passages sur le trottoir : plan large et latéral du personnage qui passe ; plan de grand ensemble latéral pour cadrer le trottoir et ce personnage, le mur et l'enfant dans l'arbre ; plan subjectif de l'enfant, en plongée sur ce personnage ; et enfin, plan serré sur l'enfant assis dans l'arbre. Par ces choix, le mur figure nécessairement à l'image. Il devient une bordure du cadre (plan serré) ou la surface homogène sur laquelle se détachent les passants (plan large et frontal), permettant ainsi leur identification sans détours, leur observation détaillée. Mais, lorsqu'il occupe les deux tiers du cadre (plan de grand ensemble) ou qu'il est vu de dessus (point de vue de l'enfant), il devient également une hauteur démesurée, une distance infranchissable entre le trottoir et l'enfant. La forêt et ses légendes sont bien le lieu de cet enfant, au contraire de la rue, du trottoir et de



leurs passages quotidiens. Au-dessus du haut mur, il est préservé de cet espace réaliste, qui est celui des adultes. Il est inaccessible, intouchable. Secrètement, il observe.

On ne nous montre jamais ce qui se trouve en face du mur. L'espace ainsi restreint concentre l'attention sur l'enfant et sur les différents passages en contrebas. Le montage régulier des quatre mêmes valeurs de plans construit un parcours triangulaire – passant, enfant, spectateur - qui fonctionne sur deux points de vue : l'un est celui de l'enfant, l'autre est à la place du spectateur, assis devant l'écran de cinéma. Ce dont il est question, c'est de voir. Voir l'enfant qui voit les passants, voir les passants, voir ce que voit l'enfant. On est amené à confronter son regard à celui de l'enfant. Et ce que l'on voit, croit-on, est bien ce que l'enfant voit. Ainsi, le regard de l'enfant devient l'objet sans question de la mise en scène de ces séquences.





**« Et c'est ainsi que dans ses solitudes, dès qu'il est maître de ses rêveries, l'enfant connaît le bonheur de rêver qui sera plus tard le bonheur des poètes <sup>6</sup> ».**

« Il me semble que j'ai d'abord imaginé les personnages du trottoir pour penser ensuite à ce qu'imaginerait le gamin. Les choses ont dû se faire dans cet ordre-là, car je me souviens que le facteur fut le personnage pour lequel ce qu'il deviendrait dans la tête du gamin fut le moins évident. En fait, j'ai d'abord eu l'idée d'un petit facteur qui courait, c'est-à-dire d'un petit personnage pressé. J'ai toujours voulu essayer des différences de rythmes. Dans cette partie sur le trottoir, il n'y a rien d'autre que le trottoir et ces gens qui passent. Moi, je n'avais jamais fait de films. J'ai alors écrit cette séquence en me disant : ce sera un peu un hommage à l'animation. Une animation lente, avec une très vieille dame, suivie d'une très rapide, avec ce facteur très pressé, puis d'une autre très tonique, avec ces chiens un peu plus fous. La musique qui accompagne ces passages a été composée dans ce même esprit. C'était donc juste ça : éprouver cette magie de pouvoir animer des marionnettes de diverses manières. Pour cela, il fallait construire des variations sur un même thème <sup>7</sup>. »

nier n'a eu qu'à quitter en descendant de l'arbre. Derrière l'enfant – passeur, on traverse le miroir, on crève l'écran de cinéma, et la clef des songes nous est alors offerte. Les frontières sont poreuses pour cet enfant dont la place est bien à la jointure de la réalité quotidienne et de l'imaginaire. Et si le récit se boucle sur cette même maisonnette au cœur de la forêt, il se boucle aussi, en creux, avec cette technique utilisée aussi bien pour représenter les rêveries de l'enfant que le générique de début : le dessin sur celluloid. Le film s'ouvre ainsi sous les couleurs de l'escapade enfantine, et les visions de l'enfant-poète rattrapent la réalité de la fiction, tant et si bien qu'elles la concluent <sup>8</sup>.



*L'enfant disparaît derrière le mur.*



Après avoir écrit une deuxième et dernière fois dans son cahier, l'enfant regarde la lune puis disparaît derrière le mur. Pourtant, le plan se prolonge de quelques images encore, le temps de comprendre qu'il faut franchir à notre tour ce mur pour boucler une histoire dont il nous semble que l'essentiel n'a pas encore été représenté. La mise en scène de l'espace – on se trouve dans une position frontale par rapport au mur – nous oblige, si l'on veut suivre l'enfant, à traverser ce mur que ce der-

6. Bachelard, « Les Rêveries vers l'enfance », I. Ce chapitre est le troisième de *La Poétique de la rêverie*, publié aux Presses Universitaires de France (voir bibliographie).

7. Pierre-Luc Granjon, juin 2002.

8. « C'est la rêverie qui nous fait premier habitant du monde et de la solitude. Et nous habitons d'autant mieux le monde que nous l'habitons comme l'enfant solitaire habite les images. Dans la rêverie de l'enfant, l'image prime tout. » Gaston Bachelard, « Les Rêveries vers l'enfance ».



## Document de travail

---

*Ce texte constitue l'intégralité de la note d'intention écrite par Pierre-Luc Granjon pour le scénario de Petite Escapade, dont l'un des premiers titres fut Un enfant perché.*

### **Un Enfant perché**

« Sur le trottoir, dans le "monde réel", ni la fermière ni le facteur ne s'aperçoivent de la présence de l'enfant. Ils ont quitté cette part de rêve spécifique à l'enfance, ils poursuivent un but et ne laissent plus vagabonder leurs regards. Seul le chasseur lève la tête (mais l'enfant se cache à temps), non pas qu'il ait gardé une part d'enfance, mais entraîné, en tant que prédateur, à rester aux aguets.

Par contre, les trois chiens ressentent immédiatement la présence de l'enfant. Ils sont les seuls à avoir un réel contact avec lui. Ce sont d'ailleurs les seuls avec qui l'enfant accepte de communiquer, sachant qu'ils ne représentent aucun danger.

Le danger pour l'enfant, c'est d'être reconnu en tant qu'être humain identique à ceux du trottoir. Il s'applique à rester invisible tout en épiaant au maximum le monde extérieur. Il est à part et ne souhaite qu'une chose, le rester. C'est dans le monde des contes et des histoires qu'il se sent réellement vivre, qu'il se sent lui-même. Etre vu par un humain du trottoir serait un terrible échec, un baron perché qui tomberait de son arbre.»

Pierre-Luc Granjon  
Copyright Folimage / Pierre Luc Granjon

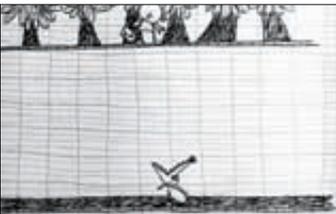
## Promenades pédagogiques

---




---

### Rêves dessinés



On reste souvent surpris devant la métamorphose de la vieille à la fourche en fée avec une baguette magique. Les fées de notre imaginaire ont plutôt le visage de Delphine Seyrig dans le *Peau d'âne* de Jacques Demy, et l'on aurait volontiers transformé la vieille passante du trottoir en sorcière ...

Pierre-Luc Granjon explique que cette transformation était trop évidente pour qu'il y sacrifie. Selon lui, le fichu de la vieille femme devenait le chapeau pointu de la fée, et cet élément suffisait.

Les rêves n'ont-ils pas la vertu d'être singuliers et inaccessibles ? Ainsi, la vieille femme étant le premier passage sur le trottoir, elle constituait la première séquence des visions de l'enfant. La rupture avec le réalisme qui précédait est franche. Une fois qu'il a traversé le mur et comme dans un rêve qui n'est pas le sien, le spectateur doit perdre pied et rester soumis à la seule logique de l'enfant. Fantastique pouvoir que d'imposer ainsi son rêve à autrui !

On pourra commencer par discuter des visions de l'enfant : sont-elles possibles pour les jeunes spectateurs ? A l'aide de quels caractéristiques des différents passants du trottoir font-ils le chemin jusqu'au rêve de l'enfant ? Ne convoquent-ils pas aussi, pour effectuer ce chemin, une imagerie collective puisée dans les contes qu'ils connaissent ? Lesquels ? On discutera aussi du cas où les enfants ne s'expliquent pas le rêve de l'enfant du film. On pourra conclure par le dessin de leur propre vision des événements sur le trottoir, en ayant soin de leur laisser le choix entre les crayons de couleur ou le crayon de papier ... On discutera de ces nouveaux rêves dessinés ainsi réalisés.

---

### L'enfant dans la forêt

La forêt est le lieu de l'enfant, son domaine. Il s'y déplace avec tranquillité et agilité. Il franchit les obstacles et grimpe avec plaisir. Pourtant, la représentation étouffante de la forêt occulte l'aisance avec laquelle l'enfant traverse ce lieu.

On pourra reprendre la traversée effectuée par l'enfant. On restera strictement attentif à l'animation qui est faite de la marionnette qui représente l'enfant et l'on pourra, pour cela, passer par le mime de cette animation.

#### Un visage de papier mâché

On s'intéressera d'abord à son visage, et sans doute soulignera-t-on qu'il est difficile de trancher sur sa joie. Si, au mieux, on peut être certain qu'il n'est pas effrayé, on reste marqué par ce qu'on est tenté de nommer l'indifférence de son visage.



une tête sérieuse...

tentera, avec les enfants, de trouver les mots, ou peut-être même les images qui permettent de qualifier ce visage. On décrira ainsi sa forme particulière. On sera attentif à ses oreilles, à son teint pâle. Dans quelle mesure la matière utilisée – le papier mâché – détermine-t-il la caractérisation d'un tel visage ? Dans la mesure du possible, on comparera cette création aux personnages de Walt Disney – dessins animés, donc travail en deux dimensions, traits ronds et lisses, visages immédiatement définissables – puis à ceux de Tim Burton ou de Nick Park – animation en volume, choix particulier de matériaux, visages plus complexes. On conclura de ces réflexions que l'expression du visage de l'enfant ne donne pas les indices de son état d'esprit lorsqu'il traverse cette forêt. L'identité d'un personnage ne se réduit pas à la seule plastique d'un visage, aux mouvements des yeux et autres plissements du front. Quels autres moyens sont ici utilisés par le cinéaste ?



une tête souriante...

Pourtant, dans sa note d'intention concernant les procédés d'animation (*voir autour du film*) le cinéaste précise que l'enfant est le seul personnage pour lequel il a conçu deux têtes : l'une souriante, l'autre sérieuse. On pourra interroger les enfants : l'avaient-ils remarqué ? On essaiera de distinguer avec eux les séquences mises en scène avec chacune de ces têtes.

Le visage de l'enfant résiste au regard du spectateur. On

#### Une animation agile

On s'intéressera donc ensuite à la manière de se déplacer de l'enfant. Quelle est la qualité de son pas ? Hésite-t-il ? Se presse-t-il ? Se contente-t-il de suivre les sentiers balisés ? Comment franchit-il les obstacles rencontrés ? Dans quel univers pourrait-on soi-même imaginer qu'on se déplace de la sorte ?

Recouper les conclusions de cette promenade avec celles de



illustratif. Les passages sur le trottoir sont de petits clin d'œil au cinéma, au même titre que l'animation des passants. Par exemple, la mélodie du piano montée sur les chiens peut rappeler les films muets. Dans ces scènes, où il n'y avait que des traversées de trottoir, il ne se passe pas grand-chose. La musique les rendaient vivantes<sup>1</sup>. »

L'identité des personnages qui passent sur le trottoir est aussi bien prise en charge par la bande son et le montage des différentes pistes (ici, montage des bruitages de pas sur la bande musique) que par leur animation ou encore la plasticité de leur visage.

Ainsi, l'identité sonore de la vieille femme se compose-t-elle d'une seule phrase musicale montée en boucle sur son passage, et de deux bruitages différents : l'un pour ses chaussures, l'autre pour la fourche. La phrase musicale se répète, séparée par de courts silences. À l'écoute, on voit tout à fait le lent et égal déplacement de la femme, soulignés par les sons des pas et de la fourche. Quels sons annoncent l'arrivée du personnage ? Sur quelle image sont-ils montés ? Quelles impressions provoquent-ils ? Cette anticipation sonore du personnage, aussi brève soit-elle, prédispose le spectateur à être attentif à certaines caractéristiques du personnage. On expliquera ce choix de mise en scène de la vieille femme en ayant à l'esprit la vision finale qu'en propose l'enfant (une fée avec une baguette magique). On n'oubliera pas, également, que le souhait premier du réalisateur était de vouloir « essayer des différences de rythme ». La vieille femme s'arrête et change sa fourche de main. Comment la musique accompagne-t-elle cet arrêt ?

Ce même travail d'écoute et d'analyse pourra être repris sur chaque passage. On sera particulièrement attentif à l'entrée des sons : la musique précède-t-elle le bruitage ou est-ce l'inverse ? On décrira ces sons en partant de l'impression qu'ils provoquent. Quels personnages esquissent-ils ?

la suivante, « Le noir et blanc ». Si « la forêt fait peur », l'enfant, lui, n'est nullement inquiet. Pourquoi donc a-t-on peur ? On évoquera bien sûr la mise en scène particulière de la forêt en décrivant des plans précis (impénétrable, touffue, enfant en arrière plan, etc. Voir *Point de vue*), mais on n'oubliera pas qu'elle convoque des peurs ancestrales dont les contes se sont emparés.

### Thèmes musicaux, bruitages, pas et personnages

« Ce sont des amis de Lyon qui ont composé la musique. Je leur ai donné un montage muet du film, à partir duquel ils ont travaillé. Comme je connaissais déjà ce qu'ils faisaient, je savais que leurs propositions me plairaient. Je leur ai indiqué les séquences où j'avais envie qu'il y ait de la musique. Il y a deux grands thèmes : l'un, au tout début, est monté sur la traversée de la forêt, avec notamment la scie musicale. L'autre est monté sur le générique de fin. Au milieu, c'est plus

1. Pierre-Luc Granjon, juin 2002.

---

### Le noir et blanc

« C'est noir comme mes cauchemars <sup>2</sup>. »

« Je n'ai pas de réponse toute faite pour le noir et blanc. Pour *Petite Escapade*, j'avais envie, au moment de l'écriture du scénario, d'un film en noir et blanc. Je trouvais que la forêt s'y prêtait bien.

Pourtant, lorsque j'ai fait les décors, tout était en couleurs, mais des couleurs assez ternes. Je voulais réaliser ce décor en couleurs uniquement parce que c'était plus simple pour moi que de le réaliser avec différentes valeurs de gris. En fait, pour ce décor, je faisais une couleur à peu près naturelle qui se prêtait tout à fait aux différentes valeurs de gris de l'image en noir et blanc.

Au final, je ne regrette pas ce choix, sauf lorsque je vois le film en vidéo sur un écran de télévision. Le noir et blanc ne passe alors pas bien. On perd beaucoup de matière, alors que c'est là, pour moi, que réside l'intérêt du noir et blanc pour ce film. Le noir et blanc permet de mettre en valeur la matière, parce qu'il n'y a plus de couleurs qui viennent perturber le regard. On ne voit plus que les grains de la pellicule, que l'on perd donc sur un écran de télévision. Quand je vois ce film projeté en pellicule sur un écran de cinéma, je ne regrette pas. De nouveau, tout apparaît comme je l'avais voulu.

Mais, à part cette volonté esthétique, ce noir et blanc n'est pas justifié. Finalement, il aurait très bien pu être en couleur ce film <sup>3</sup>. »

Lorsqu'on voit *Petite Escapade*, il ne fait aucun doute que ce film devait bien être tourné en noir et blanc. Et devant la difficulté que Pierre-Luc Granjon éprouve à expliquer ce que finalement il n'appelle pas un choix, on peut alors se dire qu'il a eu une véritable intuition de cinéma. Certes, les conséquences esthétiques de ce noir et blanc sont indiscutables. Mais il est aussi un élément incontournable de la mise en scène de *Petite Escapade*. Ainsi, par exemple, la densité des noirs est parfaitement adap-

tée pour représenter la forêt impénétrable. La métaphore de l'antre est perceptible à l'image. Elle est pleinement manifeste dans un plan comme celui de l'enfant qui, de dos, s'éloigne sur le sentier et s'enfonce dans les profondeurs de la forêt <sup>4</sup>. La perspective des arbres, soulignée par le chemin, y décline différentes valeurs de gris qui progressent vers le trou noir où se dirige l'enfant. Les masses sombres des arbres au premier plan deviennent des formes indistinctes, des caches qui occultent presque l'enfant. L'association à l'inquiétante forêt des contes est immédiate, et l'on ne perçoit pas l'aisance de l'enfant dans cet univers qui lui est familier. On devient fragile, devant cet univers en noir et blanc dont notre imaginaire s'empare rapidement. Mais les peurs enfantines ne sont-elles pas en noir et blanc <sup>5</sup> ?

Et si l'on imaginait les mêmes séquences en couleur ?

On peut ainsi choisir plusieurs photogrammes significatifs de cette traversée de la forêt. Par exemple, dans ce plan précédemment cité, où l'enfant s'éloigne de dos sur le chemin. On pourra également regarder dans le plan où l'enfant franchit le tronc couché sur le sol, ou bien encore dans celui où l'enfant, dos à la caméra, regarde l'arbre qu'il va escalader. On n'oubliera pas le plan serré sur la femme dans l'encadrement de la porte de la maisonnette. Quelles couleurs seraient choisies ? Comment auraient-elles été choisies ? On pourra discuter avec les enfants de la perception qu'ils ont des dessins réalisés, et, toujours avec eux, comparer celle-ci aux impressions qu'ils ressentent devant le noir et blanc du film.

---

2. Réflexion d'un enfant âgé de cinq ans à l'issue de la projection du film de Pierre-Luc Granjon.

3. Pierre-Luc Granjon, juin 2002.

4. Ce plan est précédé d'un plan serré de la femme dans l'encadrement de la porte de la maisonnette, et suivi d'un autre de même valeur sur la porte fermée. Il se trouve dans la première séquence du film.

5. Ainsi, les ombres qui se profilent sur les murs effraient les enfants avant de devenir la matière de jeux.





## Générique

---

**Le Trop Petit Prince (Pipsqueak prince <sup>1</sup>)** Zoïa Trofimova  
France, 2001, 6 min 40, animation, couleur.

**Scénario et réalisation :** Zoïa Trofimova, avec la collaboration de Youri Tcherenkov <sup>2</sup>.

**Graphisme :** Zoïa Trofimova.

**Musique :** Evguéni Galpérine.

**Recherche et contrôle couleurs :** Maryse Tuzi.

**Mise en couleur et travail de la craie :** Frédéric Lecront, Yasmina Bouachrine, Mylène Seignobos, Assina Benebetka, Bénédicte Serre.

**Effets spéciaux :** Benoît Razy.

**Scan et compositing :** Raphaël Souveton.

**Retouches décors :** Benjamin Bourreau.

**Montage :** Hervé Guichard.

**Son :** Gérard Labadie.

**Mixage :** Glpipa.

**Remerciements :** Philippe Daurat, Yves Françon, Edouard Nazarov, Youri Norstein.

**Production :** Patrick Eveno, Jacques-Rémy Girerd.

Avec la participation : du Centre National de la Cinématographie, de la Région Rhône-Alpes et de Canal+ Et le soutien de : la Ville de Valence, le Conseil Général de la Drôme

**Distribution :** Folimage Valence.

## Résumé

---

Le jour se lève sur une toute petite planète. Un petit homme ouvre les volets d'une maisonnette, arrose une rose, fait un ménage minutieux et complet. Comme il passe un chiffon sur les volets, son œil est attiré vers le ciel : le soleil est taché. Commence alors une véritable poursuite. Alors que le soleil accomplit sa course infinie autour de la petite planète et monte de plus en plus haut dans le ciel, le petit homme cherche à l'atteindre pour nettoyer les fameuses taches. Seau d'eau, vaporisateur, table et tabouret superposés ; balai, échelle et petit hélicoptère : en vain. Le soleil se couche finalement, devenant ainsi accessible. Le petit homme l'astique, victorieux, puis rentre chez lui. Il ferme les volets. Un bruit de chasse d'eau. De l'autre côté de la planète se trouve une canalisation. Comme le soleil passe au-dessous, une curieuse masse marron en sort... et vient s'écraser sur l'astre.

---

1. La traduction française du titre russe reste, pour la réalisatrice Zoïa Trofimova, très insatisfaisante. C'est pour cette raison que, au générique de début, ce même titre est successivement traduit en français puis en anglais, avant d'être également indiqué en russe, à l'aide de l'alphabet cyrillique. La signification du titre original est développée dans le *Point de vue*.

2. Youri Tcherenkov, époux de Zoïa Trofimova, est le réalisateur de *La Grande migration*, film d'animation de 1985, également produit par le studio Folimage. voir *Cahier de notes sur ...Les Courts-métrages*.

## Autour du film

---

Une musique pour un dessin animé  
sans paroles

Entretien avec Evguéni Galpérine <sup>1</sup>

*La bande son du Trop Petit prince se réduit aux pistes mixées des bruitages, peu nombreux, et de la musique. Les seules interventions vocales de l'unique personnage du film ne sont que quelques interjections, ainsi apparentées aux bruitages. Par exemple, le son qu'il produit et qui accompagne sa mine décidée et rageuse, après qu'il s'est aperçu que le soleil est taché. Par exemple encore, le cri qu'il pousse lorsqu'il manque de tomber de l'échelle.*

*Pourtant, de l'aveu même de son compositeur, Evguéni Galpérine, la musique du Trop Petit Prince n'a pas été écrite dans l'objectif de soutenir la continuité défaillante d'un récit en manque de paroles. Bien au contraire, elle a été conçue pour prendre en charge, dans sa spécificité, et dans une pleine relation aux autres éléments de ce film (graphisme, couleurs, animation, bruitages ...), ce récit. Elle met donc en scène, elle aussi, ce petit homme du Trop petit prince, et participe à la création de son identité.*

« Quand on fait de la musique pour un film, expliquait Evguéni Galpérine, il y a plusieurs manières. On peut par exemple choisir le point de vue d'un narrateur sur l'histoire, ici celle d'un gamin qui n'a pas très bien compris comment marche le monde. Alors, on aurait pu faire une musique légèrement

mélancolique sur tout le film, comme pour exprimer une sorte de légère tristesse sur tout ça, un regard un peu distant sur tout ce qui se passe. C'est le cas de Norstein <sup>2</sup>, qui place une musique très triste sur des plans qui ne sont pas forcément mélancoliques. Là, Zoïa et Youri <sup>3</sup> voulaient plus une musique qui exprime le personnage avec son énergie, son côté espiègle et un peu insouciant, que le regard d'un narrateur. Ils voulaient une musique qui colle le personnage, qui le suit. D'une part, je crois qu'ils ne voulaient pas donner les clés de l'histoire avant la fin, et d'autre part je pense qu'ils trouvaient que les dessins, l'animation étaient très légers, et ils ne voulaient pas une musique triste par-dessus. Ils voulaient au contraire que la musique joue le jeu de leur dessin animé. »

*La bande musicale du Trop petit prince est très simplement structurée : cinq thèmes y sont plus ou moins développés, séparés ou non par des temps plus ou moins longs de silence. Autour d'un leitmotiv central – la poursuite du soleil par le petit homme – s'organisent quatre autres thèmes secondaires – le lever du soleil, la lutte avec le petit nuage, la victoire du petit homme, la berceuse finale. Ces cinq thèmes n'ont pas tous la même relation avec les différents événements de la bande image. Le travail de composition, exécuté pour la séquence du petit nuage, s'apparente ainsi à un usage répandu de la musique de film d'animation. Il se distingue aisément des quatre autres thèmes en ce que les figures musicales qui le composent y sont parfaitement synchrones avec l'action.*

« Musicalement, on ne peut de toute façon pas se permettre de rester sur le même thème pendant environ six minutes <sup>4</sup>. Ce n'est intéressant ni pour le compositeur, ni pour le réalisateur,



Autour d'un leitmotiv central, la poursuite de soleil, quatre thèmes musicaux s'organisent dont la victoire du petit homme et la berceuse finale.

ni pour le spectateur. Le thème de la poursuite du soleil est un thème qui n'illustre pas chaque geste, chaque action. C'est un thème de poursuite, qui n'entre pas dans des détails à la Walt Disney, à la *Tom et Jerry*, où chaque geste est souligné avec une musique différente, pour donner une sorte d'unité au film. Je voulais éviter ce côté très Disney, parce que je pense que la poésie s'y perd complètement. A partir du moment où l'on commence à illustrer chaque geste, où la musique devient synchrone avec l'action, il n'y a plus de deuxième degré et ça devient un peu linéaire.

Ici, il n'y a que quelques gestes qui sont soulignés. Par exemple, lorsque le petit homme fait un geste brusque, en particulier lorsqu'il poursuit le nuage avec le balai. Au moment où il y a ce jeu qui se crée entre lui et le nuage, il y a deux personnages qui apparaissent. C'est une partie un peu humoristique du film. Pour qu'elle gagne en consistance, je pensais que c'était une bonne idée de changer un peu de plan musical et de composer justement quelque chose de très illustratif, très particulier pour la pluie, le nuage et tout ce combat avec le petit homme. Là, l'image gagnait beaucoup à être soutenue par la musique et cette séquence aurait perdu de son efficacité si la musique avait continué à être un peu distante.



Le thème de la lutte avec le petit nuage, très illustratif, se détache des autres....

Il y a un autre moment où, pour les mêmes raisons, la musique, complètement illustrative, ne fait que souligner, rajouter un peu à ce qui se passe réellement par rapport à l'action. C'est lorsque le petit homme sort avec son hélicoptère et monte dans le ciel. Sur les autres séquences du film, elle est un peu plus détachée. Elle peut alors, de manière parfaitement distincte, ponctuer certaines actions en se synchronisant avec elles<sup>5</sup>. »

1. Entretien de juin 2002.

2. Youri Norstein est né en Union Soviétique en 1941. Il appartient à la même génération qu'un autre grand réalisateur de films d'animation russe, Garri Bardine. Il est entré à vingt ans aux studios Soyuzmoultfilms, lieu culte de l'animation de Moscou (Bardine y entra en 1975). Pendant près de douze années, il a collaboré à de nombreuses réalisations, notamment en qualité de dessinateur auprès du maître Ivan Ivanov-Vano. Depuis 1973 et en compagnie de sa femme, l'artiste peintre Franceska Yarbousova, Youri Norstein travaille à la création de ses propres films d'animation : *Le Renard et le lièvre* (1973), *Le Héron et la cigogne* (1974), *Le Petit hérisson dans le brouillard* (1975), et surtout *Le Conte des contes* – titre original : *Skazka Skazok* - (1978), par lequel il s'est fait connaître.

3. Zoïa Trofimova et Youri Tcherenkov.

4. *Le Trop Petit Prince* dure 6 minutes et quarante secondes.

5. Evguéni Galpérine, juin 2002



*Pour parler plus précisément de ce strict usage illustratif qu'il n'a pas voulu faire de la musique, Evguéni Galpérine prend l'exemple du pizzicato, cette figure musicale dont le dessin animé a, au cours de son histoire, rarement fait l'économie <sup>6 et 7</sup>.*

« Zoïa et Youri se sont référés à une symphonie de Tchaïkovski <sup>8</sup> et en particulier aux musiques pizzicato, que j'ai d'ailleurs mis à certains moments dans le film. Mais je trouvais que ce n'était pas une bonne idée, parce que « pizzicato », c'est quelque chose qui est excessivement utilisé dans le dessin animé et qui du coup a un côté très neutre. *Le Trop petit prince* est un dessin animé où il y a déjà très peu de choses, c'est très sobre, ce qui est très bien. Si en plus on met de la musique pizzicato par-dessus, ce que j'ai essayé, ça devenait ... comment dire ... l'énergie disparaissait. Il n'y a pas de violence, mais une idée obsessionnelle. Le soleil est taché, c'est une pression qui dure tout le long du film. Retrouver la situation initiale à la fin du film amplifie cette idée obsessionnelle.

Zoïa et Youri ont donc écouté cette symphonie de Tchaïkovski. Ils croyaient que ça allait bien. Je l'ai écoutée à mon tour et je leur ai dit que ça ne marchait pas beaucoup. Tout d'un coup, cette musique allégeait le tout, dans le sens où ce film devenait un dessin animé avec un garçon tout à fait sympathique. Et l'on ne comprenait pas, l'énergie disparaissait, l'idée de course disparaissait, ça devenait plutôt quelque chose de très sautillant, et ce petit garçon devenait un fils de bonne famille !

J'avais donc un problème d'énergie avec le pizzicato. J'ai persuadé Zoïa et Youri que le pizzicato retirait cette énergie, et qu'il fallait au contraire jouer avec l'archet, d'une manière légère. Je

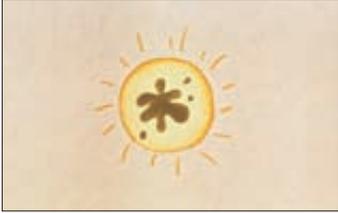
leur ai expliqué que je perdais la couleur et la connotation du pizzicato si on en mettait partout. Mais que, en revanche, en plaçant ce même pizzicato à certains moments du film, ça devenait intéressant. Ainsi par exemple, j'en ai mis pas mal lors du coucher du soleil, parce que ça s'est calmé. Le petit garçon a enfin réussi à nettoyer le soleil. »

*Qu'il explique l'usage qu'il fait du pizzicato ou le choix des instruments, Evguéni Galpérine met en valeur la manière dont un musicien s'empare à son tour de la narration d'un film et des partis pris de mise en scène adoptés par le réalisateur. Il les développe à l'aide de ses propres compétences. Ainsi, la progression du récit et la caractérisation des personnages sont évoquées ici en termes d'énergie, de sonorité ou de contrepoint instrumental. En imposant l'usage restreint du pizzicato, Galpérine évacue toute caractérisation lisse du petit bonhomme. Sa composition musicale sert l'intention du réalisateur et esquisse au contraire un personnage qui résiste <sup>9</sup>. A la « mise en scène » du réalisateur, répond, peut-être, l'un des mots clef du compositeur : « orchestration ».*

« Nous avons fait ensemble le choix des instruments. Zoïa et Youri entendaient des instruments à cordes, ce qui me paraissait une très bonne idée. Nous avons donc convenu du quatuor, auquel nous voulions ajouter un instrument à vent, flûte ou clarinette. La sonorité de la clarinette me semblait plus appropriée : nous l'avons gardée.

Les cordes, c'est l'idée obsessionnelle, c'est un mouvement perpétuel, ce côté un peu idée fixe. La clarinette, c'est quelque chose qui apporte une couleur plutôt gaie. L'énergie venait des cordes, et la couleur de la clarinette. La clarinette serait le personnage, le côté gamin, le côté gosse sans problème, sans mauvais esprit, sans arrière pensée; quelque chose de clair. Les cordes seraient cette idée qui l'obsède et qui le fait courir. Il n'est pas content, il est un peu obsédé, il veut que tout soit parfait sur sa planète. C'était ça. Je ne crois pas y avoir réfléchi autrement qu'en terme d'orchestration. Mais si j'ai pris la clarinette, c'était pour avoir quelque chose de clair. »





*L'entrée du thème principal de la poursuite et la place des pauses musicales sont réfléchies en termes de suspense narratif.*

« Au moment où le soleil apparaît, le petit garçon fait une grimace et il court. J'ai fait exprès de ne pas faire apparaître le thème tout de suite, mais de composer quelque chose qui tourne autour, comme ça, parce que tout peut encore aller très vite : il sort, il jette son seau, il asperge le soleil de son vaporisateur, et tout peut être fini là ! C'est seulement parce qu'il n'arrive pas dès ces premières fois à nettoyer son soleil que la course commence vraiment, et que le problème existe vraiment. Parce que là, on se dit qu'il va nous faire rire. Il y a donc quelques phrases musicales qui préparent le thème, et au moment où on s'aperçoit que ça ne marche pas, il y a une pause, puis la course poursuite démarre, lancée par la musique. C'est aussi le moment où le soleil commence à se lever, à devenir de plus en plus haut. Le petit garçon se lance un défi : l'histoire commence vraiment. »



*Cette économie singulière de la composition musicale est tout à fait remarquable lorsque le récit atteint son "climax" : la séquence de l'hélicoptère annonce un point de non retour, une cassure définitive dans ce récit, sans que l'on puisse pour autant*

6. L'origine de ce terme est un verbe italien (« pizzicare»), de la famille de « pincer ». C'est un « procédé » qui consiste à pincer une corde avec la main sans avoir recours à l'archet. *Histoire de la musique occidentale*, sous la direction de Jean et Brigitte Massin ; éditions Fayard 1985.

7. Dans son ouvrage *Le son au cinéma*, Michel Chion développe cette idée de musique synchrone avec l'action et de pizzicato : « Il en est de même pour un procédé musical contesté, mais largement utilisé dans beaucoup de partitions pour l'écran, et qui n'est que l'extension d'un procédé existant déjà dans le ballet, la pantomime : on lui a donné le nom plutôt dépréciateur de mickeymousing (ou d'underscoping). Cela consiste à ponctuer et accompagner les actions et les mouvements survenant dans les images du film par des figures et des actions musicales exactement synchrones, qui peuvent en réaliser en même temps le bruitage, stylisé et transposé en notes musicales. Le terme vient, bien sûr, du dessin animé, qui a fait de ce procédé un usage systématique : qui n'a pas dans l'oreille les petites successions de pizzicati ponctuant les pas d'un personnage, ou les accords d'orchestre qui marque les claquements de porte ? Mais le mickeymousing n'est pas réservé à l'univers naïf du cartoon. On le trouve aussi dans des films aussi graves que *Le Mouchard* de John Ford, célèbre pour sa partition musicale ininterrompue due à Max Steiner, qui faisait un sort à chaque situation jusqu'à « bruiteur » d'un glissando descendant la déglutition d'une boisson par un personnage. » p. 105.

8. La quatrième.

9. Il est intéressant de remarquer que la proposition du musicien s'est d'abord faite contre le désir initial de la réalisatrice, qui a ensuite pleinement validée la composition musicale exécutée.

*anticiper la péripétie suivante. À ce moment, aucune musique n'est montée sur les images. Quoique ...*

« Il y a des moments de coupures très courtes dans la musique. Ce sont des temps de respiration nécessaires pour le spectateur, quelque chose qui s'arrête et qui redémarre. Si l'énergie musicale est constante et sans interruption, elle s'annule un peu elle-même. Quoiqu'on fasse, quoiqu'on rajoute par dessus, si l'on essaie de faire plus fort encore, s'il n'y a pas un silence un moment, ce mouvement s'annule de lui-même. J'aime bien quand ça s'arrête, on ne sait pas ce qui va arriver. Par exemple, dans ce moment qui me semble être le plus important du film, celui où le petit garçon monte, monte toujours plus haut avec son hélicoptère, la musique devient de plus en plus aiguë, jusqu'au moment où on ne pouvait pas aller plus loin dans les aigus : le petit garçon tombe. On ne sait pas ce qui lui est arrivé. Là, il ne faut pas mettre de musique. D'une part, elle expliquerait quelque chose sur ce qui se passe. D'autre part, la poursuite est finie, il faut à un moment que le silence joue un rôle de questionnement. Il faut que le spectateur se dise tout d'un coup : qu'est-ce qui s'est passé ? Dans un moment comme celui-ci, le silence devient aussi de la musique.

Ensuite entre une autre musique, qu'on a déjà entendue dans le film <sup>10</sup>, mais sur un autre thème. Elle revient un peu apaisée, un peu victorieuse, dans un mouvement rapide un peu plus calme : c'est une musique de satisfaction.

Puis, lorsque le soleil disparaît dans les lunettes du petit garçon, c'est le thème de la berceuse qui monte, et il y a un moment d'émotion. C'est là où, pour moi, ce petit garçon devient véritablement un enfant ; il y a ses jouets, les couleurs sont denses ... Je trouve que c'est la plus belle séquence du film.

Donc, c'est comme si tout était fini.

L'idée est simple : c'est l'apparition du soleil qui lance l'histoire, c'est avec le coucher du soleil sur le visage du petit garçon que cette sorte de fausse musique de fin commence. Il fal-



lait qu'on y croie, le film est fini, on rentre. Et évidemment, il fallait ensuite un moment de vide musical. Les bruitages prennent alors toute leur importance et ce n'est pas la peine de dire la même chose par deux moyens différents. Puis, on voit la canalisation. L'effet de chute – la réapparition du thème de la poursuite au moment où il y a la tache sur le soleil - est beaucoup plus fort s'il n'y a pas de musique avant. »

10. Cette musique débute avec la première séquence du film : des étoiles brillent encore dans le ciel de la nuit, un travelling vertical s'arrête sur la maisonnette, la lumière du jour éclaire le toit.

## L'avorton et l'univers

point de vue

À la lecture du titre *Le Trop Petit Prince*, il est presque impossible, pour un esprit européen, de ne pas avoir à l'esprit cet autre titre d'un ouvrage célèbre d'Antoine de Saint Exupéry, *Le Petit Prince*. Il y a même, dans la première séquence du film, une rose qui s'épanouit immédiatement après avoir reçu sa ration d'eau quotidienne. Il y a aussi une toute petite planète, sur laquelle un curieux petit homme, avec trois cheveux sur la tête, habite seul. Est-il adulte ? Est-il enfant ?



Le principal acquis du *Petit Prince* de Saint Exupéry est la prise de conscience qu'il est un être responsable, et qu'en vertu de cela, il a des devoirs dont il doit s'acquitter<sup>1</sup>. Mais le petit homme de Zoïa Trofimova, la réalisatrice du *Trop Petit Prince*, nous semble tout à fait responsable ! La première séquence du film ne nous le représente-t-elle pas, ayant arrosé sa fleur, en complet ménage matinal ? Le corps du récit n'est-il pas cette poursuite que le petit homme fait du soleil afin d'en nettoyer les mystérieuses taches ?

En quoi ce petit homme est-il donc « trop » petit ? Trop petit pour atteindre le soleil ? Il ne l'est pas jusqu'à la fin du film. Son énergie rageuse ne nous évoque en rien la candeur blonde du petit garçon de Saint Exupéry.

On se souviendra que *Le Trop Petit Prince* n'est que la traduction du titre original russe. Il est à peu près certain qu'on ne peut proposer une telle traduction sans imaginer une référence à l'ouvrage de Saint Exupéry. Cependant, au générique de début se succèdent trois cartons qui indiquent chacun le titre, en français, en anglais puis en russe, à l'aide de l'alphabet cyrillique. Zoïa Trofimova explique que la traduction française restait insatisfaisante, si bien qu'il était nécessaire qu'une autre langue soit convoquée. « Pipsqueak », la proposition anglaise, est avant tout un terme argotique, issu des verbes « pip », (« piailler ») et « squeak » (« glapir comme une souris »). Cela signifie « avorton, gringalet, minus ». La connotation familière et péjorative de « pipsqueak » mord l'innocence lisse de Saint Exupéry. Que recouvre donc ce « *Trop Petit Prince* » ?

1. Qui ne se souvient de la phrase du renard : « Tu deviens responsable pour toujours de ce que tu as apprivoisé. Tu es responsable de ta rose... » *Le Petit Prince*, chapitre XXI.

### En conflit avec les lois qui régissent l'univers

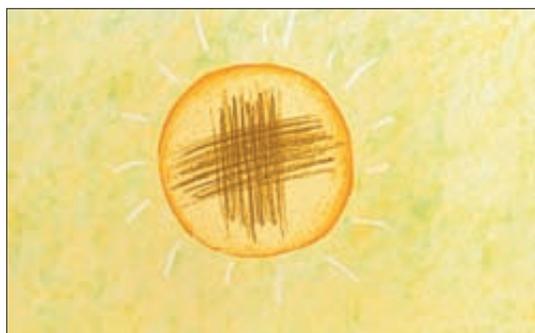
Les indices géographiques du *Trop Petit Prince* ne nous permettent pas de situer le récit ailleurs que dans l'univers, au sens physique et général du terme. Ainsi sont mis en scène, autour d'une petite planète, le soleil et la pluie ; la nuit, les étoiles et le jour ; la course du soleil autour d'une planète. La plupart des péripéties dans lesquelles le petit homme est impliqué se fondent sur un conflit opposant celui-ci aux grandes lois physiques qui régissent l'univers : par exemple, l'équilibre, dans les séquences du toit et de l'échelle, ou l'évolution de la position du soleil dans le ciel.



Comme dans les grands films burlesques, cette confrontation est la source de conclusions comiques : par exemple, le petit bonhomme qui glisse du toit, ridiculement debout sur son petit pot ; ou son cri lorsqu'il manque de basculer du haut de l'échelle. Le morcellement que le découpage opère alors dans l'espace ménage un effet d'attente et de surprise. Ainsi, lorsque le soleil atteint son zénith, le montage propose la succession suivante

: gros plan sur le visage de l'enfant, main devant la bouche, effaré de ce qu'il découvre, puis plan de grand ensemble du soleil, au-dessus du toit de la maison, au pied de laquelle se trouve le petit bonhomme. D'autres procédés techniques sont utilisés pour découper le film : lorsque le petit bonhomme monte sur un tabouret pour tenter d'atteindre le soleil, c'est un zoom arrière de la caméra qui brusquement élargit le cadre. On découvre alors que le personnage n'est pas, comme il le croyait, sous le soleil, car l'astre poursuit sa course autour de la petite planète et s'est, en toute logique physique, déplacé dans le ciel.

Parfois, l'expression du visage du petit bonhomme est montée en plan serré et en amont des plans plus larges qui nous indiquent où se trouve le problème. On est entraîné derrière l'étonnement, la colère, l'obstination, puis finalement la rage du petit bonhomme. On suit un geste pour découvrir ensuite qu'il n'aura pas la conséquence escomptée – le nettoyage du soleil à l'aide du balai. L'effet est détaché de sa cause, et l'on rit de cette rupture de liens logiques dont le petit bonhomme est responsable.



### Obsession rageuse

Une fois ouvert ses volets et arrosé sa fleur, le petit homme s'active. Les bruitages nous laissent deviner un ménage rigoureux et complet : on entend un aspirateur et un balai avant de voir le petit homme dépoussiérer les volets à l'aide d'un chiffon. Le personnage est responsable, certes, mais on nous donne là une véritable leçon de ménage. La propreté fonde l'équilibre installé par ce petit homme sur sa petite planète. Cette nécessité de propreté, représentée dès cette première séquence du film, devient la véritable matrice de la poursuite du soleil qui, en se déployant avec le déroulement de la journée et l'obstination sans faille du personnage, glisse vers une véritable obsession. Celle-ci se satisfait du long et vigoureux nettoyage du soleil, mais trouve son plein achèvement dans l'ultime astiquage d'une étoile légèrement voilée. Les mouvements des différentes variations musicales révèlent alors la progression rythmique du récit (Voir *Autour du film*).

Le petit bonhomme contrarié fronce les sourcils, frappe l'air d'un poing rageur, multiplie les tentatives de nettoyage sur un rythme effréné, se gratte le nez. Mais il reste stupéfait devant l'effet inattendu du balai, le déplacement imprévu du soleil au-dessus du toit. Ces moments interloqués interrompent brièvement le récit qui, soumis à la pression de la poursuite du soleil, s'emballe progressivement. S'esquissent alors, derrière ce petit bonhomme, les traits d'un sale gosse qui non seulement n'a pas ce qu'il veut – son soleil tout propre – mais qui encore ne comprend pas la résistance des éléments et les lois qui gouvernent le monde. Personnage ambigu, il devient un enfant attendrissant dans cette séquence où, à la nuit tombée, il rapporte ses jouets, ours, petit camion et ballon, dans sa maison.





### Trop Petit Prince

On croit à ce doux et plein retour de l'ordre sur cette petite planète, on imagine une journée extraordinairement bouleversée par un accident inhabituel. « Il faut qu'on y croie : le film est fini, on rentre », a si justement dit le compositeur, Evguéni Galpérine<sup>2</sup>. La chute finale boucle le récit. Cette journée devient alors le quotidien répété de cette petite planète.

« Comment ça fonctionne, le monde ? » pourrait-on alors demander à ce petit bonhomme qui règne de manière colérique sur son royaume sans en connaître les lois qui en régissent le fonctionnement. « Où se trouve notre poubelle ? », interrogeait Zoïa Trofimova<sup>3</sup>.

« C'est impossible de traduire autrement le titre de ce film en français. En russe, il signifie "tout petit", et on peut comprendre cette traduction si l'on s'aide du sens donné par Saint Exupéry. Le petit prince, c'est un personnage qui a compris beaucoup de choses sur la vie, au cours de ses différentes aventures sur la terre et de sa rencontre avec l'aviateur. C'est quelqu'un qui pense, qui assume complètement, qui est entier. Et par le mot "tout petit prince", on veut dire quelqu'un qui n'est pas encore mûr, qui n'a pas compris les valeurs des choses. "Petit", non pas dans le sens de la taille, ni dans celui de l'âge, mais dans le sens de l'humanité. C'est bien une variation thématique sur l'idée de petit prince. Il est donc important que les spectateurs éclairent l'exacte signification du titre à l'aide de ce récit déjà existant<sup>4</sup>. »

2. Evguéni Galpérine, juin 2002.

3. Zoïa Trofimova, juin 2002.

4. Evguéni Galpérine, juin 2002.

## Promenades pédagogiques<sup>1</sup>

### La gestuelle du petit homme

Le petit bonhomme du *Trop Petit Prince* ponctue des séquences dramatiques par des mimiques rageuses, qui peuvent appartenir à l'animation du personnage au jeu d'acteur de certains films muets. Les enfants, parfois même en cours de projection, commentent machinalement leur vision en répétant ces gestes. On pourra les repérer dans le film et les mimer. Quelle personnalité du petit bonhomme esquissent-ils ?

### Silhouette, ombres et lumière

« Dans chaque séquence de ce film, les couleurs et les lumières changent. Les décors sont très clairs. Pour qu'il y ait une unité graphique et afin de pouvoir placer les ombres de manière franche et significative, j'ai utilisé "le truc du chapeau". Le chapeau du petit personnage est large, il donne donc de l'ombre. Les yeux du petit personnage sont ainsi presque toujours sous l'ombre du chapeau. J'ai choisi un grand chapeau car ainsi, le graphisme de l'ombre sur le sol dessine ainsi une silhouette très nette, et très jolie. Un bon moyen pour identifier un personnage est de créer une silhouette bien marquée. Ça n'aurait pas été le cas si j'avais dessiné un petit chapeau<sup>2</sup>. »

On pourra dessiner la silhouette du petit bonhomme. On imaginera un autre attribut que le chapeau à larges bords, sans oublier la fonction que lui a désigné la réalisatrice. On dessinera la nouvelle silhouette ainsi obtenue. Marque-t-elle suffisamment le personnage ?

1. La carte postale qui accompagne ce cahier propose aux enfants la fabrication d'un folioscope, ou flip book, à partir de photographies tirées de la séquence de la lutte entre le petit homme et le nuage. Ce carnet, feuilleté, donne l'illusion du mouvement.

2. Zoïa Trofimova, juin 2002.



## Générique

---

**Au bout du monde** <sup>1</sup>, Konstantin Bronzit, France, 1998, 7 minutes 45, dessins sur cellos et collages.

**Réalisation** : Konstantin Bronzit.

**Animation** : Konstantin Bronzit, Ekatarina Krouglova.

**Assistant décor** : Marc Robinet.

**Recherche couleurs** : Maryse Tuzi.

**Mise en couleur** : Yasmina Bouachrine, Véronique Fillot, Myriam Gras, Carole Guénault-Valladarès, Frédérique Lecront, Marjolaine Parot, Mylène Seignobos, Isabelle Servien.

**Banc titre** : Patrick Tallaron.

**Bruitage** : Loïc Burkhardt.

**Mixage** : Dominique Picau.

**Production** : Folimage Valence.

**Remerciements** : Anatoly Prokhorov, Alexandre Boubnov, Yuri Tcherenkov.

## Résumé

---

Au sommet d'une montagne, une maison, en équilibre. Un réveil sonne, le jour se lève. Tour à tour, les habitants de cette maison, un homme, une femme, un chien, une vache et un chat, vont sortir par l'une ou l'autre des deux portes latérales, déséquilibrant ainsi régulièrement la maison en vaquant chacun à leurs activités quotidiennes.

---

1. On pourra lire le complet et intéressant texte écrit par Monique Maza pour le dispositif « Lycéens au cinéma ». Outre un découpage et une analyse du récit, ce texte comprend des éléments concernant la genèse du film (intentions et processus de fabrication), ainsi qu'un entretien avec le réalisateur, Konstantin Bronzit. Ce document pédagogique est diffusé par l'Association des Cinémas de Recherche Indépendants de la Région Alpine (AcirA). Il est également édité dans l'ouvrage *L'Equipée de Folimage*. On trouvera les références de ces deux publications dans la bibliographie de ce cahier de notes.

On peut également consulter le dossier consacré à *Au bout du monde* dans le *Cahier de notes sur...Les courts-métrages*.

## Équilibre précaire

Point de vue

*Au bout du monde* est caractérisé par un récit très simple et une grande économie de la mise en scène. Dans l'unité temporelle d'une seule journée – le récit en boucle suggérant l'infinie répétition des vingt-quatre heures ici représentées – et à l'intérieur d'un décor unique – la maison du douanier en équilibre au sommet d'une montagne – les péripéties qui se succèdent. Elles trouvent chacune leur fondement dans les activités quotidiennes des différents protagonistes. Elles deviennent ainsi l'objet même du récit, et l'on se focalise sur des gestes dont la déconcertante banalité détournerait l'attention, si leur déroulement n'était pas en permanence déréglé par la curieuse position de la maison. Ainsi conçue – « maison-frontière » à deux portes latérales – celle-ci ne peut, pour que le quotidien ait lieu, que basculer à droite ou à gauche. Absurde situation qui colore de manière dérisoire les occupations de la journée, et les transforme en une agitation crescendo jusqu'à la tombée de la nuit.



## Promenades pédagogiques

---

### Combien d'habitants dans cette petite maison ou en quelle dimension sommes-nous ?

Privilèges et magie de l'animation ... De la petite maison sortent successivement le chien attaché, la vache, la fermière ; puis le douanier et son lit. Puis, le berger traverse la maison une première fois, et deux moutons entrent. Le berger traverse une seconde fois dans sa superbe décapotable rouge, avant l'ultime déséquilibre provoqué par la vache, qui entraîne tout le monde dans la maison. Comment, d'un strict point de vue de logique spatiale, cela est-il possible ?

On peut d'abord commencer à énumérer, avec les enfants, tous ces personnages et objets qui habitent et occupent l'espace de la maison. Combien de moutons le berger apporte-t-il ? Combien de moutons entrent dans la maison ? La décapotable rouge n'est-elle pas plus longue que la maison ? On se souviendra du moment où la vache glisse le long de la montagne jusque dans la maison. N'a-t-on pas alors l'impression que cette même vache rentre juste dans l'espace de la maison ?



### Mésaventures du chat

C'est en suivant les mésaventures du chat que l'on peut saisir de quelle manière une péripétie en entraîne une autre, et comment leur rythme s'accélère. Dans l'engrenage ainsi provoqué, le rythme de la narration s'accélère, s'emballe jusqu'à la chute de la maison entre les deux versants de montagnes. On pourra reconstituer avec les enfants cet enchaînement. On prendra soin de distinguer que les événements dont le chat est le « héros » sont provoqués par l'action principale, tout en lui restant secondaires.



## Bibliographie

\* COMMUNE AUX SIX FILMS DU PROGRAMME

### Sur la technique du film d'animation

— Jean-Loup Passek, assisté de Michel Ciment, Claude Michel Cluny et Jean-Pierre Frouart, *Dictionnaire du cinéma*, Edition Larousse, 1995, Edition revue et corrigée Larousse-Bordas, 2000

On pourra notamment consulter les articles « Animation » et « Techniques de l'animation ».

— « Le film d'animation », *Textes et Documents pour la Classe*, Numéro 834, avril 2002, Editions du Centre National de la Documentation Pédagogique.

— *Le Technicien du film*, numéro 511, pages 38 – 44

A travers un entretien avec José Xavier, auteur entre autres du film *Cinémalices* (1979), et enseignant au Laboratoire d'Images Numériques d'Angoulême, on suit l'évolution des techniques du film d'animation et on en repère quelques motifs récurrents.

— *Cahier de notes sur ... Garri Bardine*

En page 32, on pourra lire « Les techniques de l'animation ». Ce chapitre a été écrit par Pascal Vimenet.

— *Zozor*

Ce catalogue cinématographique de films d'animation a été écrit pour les enfants par Pascal Vimenet. Il a été conçu en hommage à « l'un des pionniers du cinéma d'animation », Emile Cohl, et pour fêter, à sa façon, le centenaire du cinématographe de 1995. Il est constitué d'un ensemble de fiches, chacune consacrée à un film d'animation et d'un petit guide expliquant certains outils utilisés par cette forme de cinéma.

Ce catalogue est issu d'un partenariat entre Lézards Animés, Le C.N.C., Le Ministère de la Culture et de la Francophonie et le dispositif Ecole et Cinéma. Maquette et conception graphique, 1994, Dreamland

### Plus particulièrement sur le dessin animé :

— *Cahier de notes sur ... Kirikou et la sorcière*

(Réalisation : Michel Ocelot). En page 7, on pourra lire « Les étapes de la fabrication d'un dessin animé ». Ce chapitre a été écrit par Michel Ocelot.

### Sur les studios de Folimage

— *L'Équipée de Folimage, studio de films d'animation*, Editions Musée de Valence / Musée d'Annecy ; 1999.

— *Catalogue de l'exposition au musée de Valence (décembre 1999 - avril 2000) et au musée-château d'Annecy juin - octobre 2000* coordonné par Chrystèle Burgard et Maurice Corbet. Les textes de Monique Maza et Philippe Moins, ainsi que l'entretien avec Jacques-Rémy Girerd

dessinent, de manière précise et concise, le parcours des studios de Folimage de leur genèse à nos jours, et portent l'accent, avec une intention critique plus ou moins développée, sur quelques-uns des films phares qui y ont été produits.

— « Folimage, une politique hexagonale », *Le Technicien du film*, numéro 524, 15 septembre – 15 octobre 2002, pages 21 – 23.

Sur une progression chronologique, cet article met en avant les caractéristiques des studios Folimage, et notamment sa vocation pédagogique.

\*POUR L'UN DES FILMS DU PROGRAMME

### Pour *Petite Escapade*

— Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, (et en particulier le chapitre intitulé « Les rêveries vers l'enfance », éditions Quadrige / Presses Universitaires de France ; cinquième édition : janvier 1999

### Pour *Au bout du monde*

— Monique Maza, *Au bout du monde*. AcrirA – Lycéens au cinéma 159, Cours Berriat, 38 000 Grenoble.

#### Cahier de notes sur...

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

**Rédaction en chef :** Eugène Andrászky.

**Mise en page :** Camille Maréchal.

**Photogrammes :** repérages Marie Diagne. Laboratoire Imacol.

**Impression :** Raymond Vervinck.

**Directeur de la publication :** Eugène Andrászky.

Ce *Cahier de notes sur... Petites Z'escapades* 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 SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale.

Nous remercions Loïc Burkhardt, Jacques Carcédo, Délia D'Amassa, Patrick Éveno, L'équipe de Folimage et l'équipe de l'école de la Poudrière, Les Films en Hiver et Sophie Vermesch, Evguéni Galpérine, Jacques-Rémy Girerd, Pierre-Luc Granjon, Pascal Le Nôtre, Martine Lepetit, Christine Payen, Anne Souriau, Dominique Templier, Zoïa Trofimova. Et tout particulièrement Jean-Claude Rullier.

© *Les enfants de cinéma*, novembre 2002.

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.