

Pierre et le loup

Suzie Templeton

Grande-Bretagne / Pologne, 2006, couleurs.



Sommaire

| | |
|---|----|
| PIERRE ET LE LOUP | |
| Générique, résumé..... | 2 |
| Autour du film | 3 |
| Le point de vue de Marie Omont : | |
| <i>Affronter la Bête pour vivre libre</i> | 6 |
| Déroulant..... | 15 |
| Analyse d'une séquence | 19 |
| | |
| LE LOUP BLANC | |
| Générique, résumé..... | 26 |
| Autour du film | 27 |
| Déroulant..... | 30 |
| Analyse d'une séquence | 32 |
| | |
| Une image-ricochet | 36 |
| Promenades pédagogiques..... | 37 |

Ce Cahier de notes sur... *Pierre et le loup* a été réalisé par Marie Omont.

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.

Générique

Pierre et le loup

Suzie Templeton, adapté de l'œuvre de Prokofiev, Grande-Bretagne / Pologne, 2006, 33 mn, animation avec marionnettes, version originale sans dialogues.

Sortie en France : 23 septembre 2009.

Titre original: Piotrus i wilk.

Adaptation et scénario: Suzie Templeton, Mariana Maldonado / **Musique et livret**: Sergei Prokofiev / **Directeur musical**: Mark Stephenson / **Directeur artistique**: Hugh Gordon / **Directeur de la photographie**: Mikolaj Jaroszewicz / **Animation**: Adam Wyrwas / **Montage**: Suzie Templeton, Tony Fish / **Décors**: Marek Skrobecki, Jane Morton / **Son**: Chimney Pot / **Producteurs**: Alan Dewhurst et Hugh Welchman (BREAKTHRU FILMS) / **Co-producteur**: Zbigniew Zmudzki (Se-ma-for Studios) / **Producteur exécutif**: Lars Hellbust et Simon Olswang.

Musique interprétée par le Philharmonic Orchestra dirigé par Marc Stephenson.

Récompenses: Oscar du meilleur court métrage / Grand Prix et Prix du public festival d'Annecy.

Distributeur: Les Films du préau.

Résumé

Suzie Templeton s'est appropriée le fameux conte de Prokofiev en le situant dans la campagne russe contemporaine, balayée par les tempêtes de neige et hantée par le hurlement des loups.

Pierre vit seul avec son grand-père, un chat et un canard dans une maison faite de bric et de broc, un peu à l'écart de la ville. Le vieil homme passe son temps à scruter l'horizon, fusil à la main, et à consolider la palissade qui sépare leur cour de l'orée du bois. Mais Pierre lui n'a pas peur et rêve de sortir courir dans la forêt. Un jour que son grand-père l'a envoyé chercher des pommes de terre en ville, il est violenté par un jeune chasseur qui le jette dans une benne à ordures. De retour chez lui, accablé, il ne trouve de réconfort que dans l'affection de son canard. C'est grâce à l'arrivée d'une corneille toute déglinguée que Pierre va pouvoir s'échapper du côté de cette forêt qui le fascine tant. Mais ses glissades sur la mare gelée sont interrompues par le grand-père qui lui intime l'ordre de rester à la maison, juste avant que ne surgisse le loup qui va dévorer le doux canard. Pierre décide alors d'affronter le fauve. Il en sera vainqueur au terme d'un combat long et pénible. Mais il ne conduira pas le loup au zoo: face à la violence des chasseurs, à la cupidité de son grand-père et à l'arrogance du montreur d'ours, Pierre préférera rendre sa liberté à l'animal.

Notes sur l'auteur

Marie Omont est agrégée de Lettres modernes et enseigne dans un lycée de la banlieue parisienne, où elle est chargée de l'enseignement de l'option « cinéma-audiovisuel ». Elle a réalisé un D.E.A. d'études cinématographiques, sous la direction de Michel Marie, sur l'œuvre d'Arnaud Desplechin. Membre de l'association *Les Filles du Loir*, elle est rédactrice en chef des *Carnets du Loir*, dont l'un est consacré au film de Satyajit Ray *Goopy Gyne Bagha Byne*. Marie Omont est l'auteur du *Cahier de notes sur Le Roi des masques* paru en octobre 2010.

Autour du film

Prokofiev et le conte musical

Compositeur russe, Sergueï Prokofiev (1891-1953) écrit le texte et compose la musique de *Pierre et le loup* en 1936, après un exil aux États-Unis. Ce projet est encouragé par la directrice artistique du Théâtre central pour les enfants de Moscou, Nathalia Saz (qui en sera la première récitante). Le but de ce projet est de familiariser les enfants avec les principaux instruments de l'orchestre symphonique. La première exécution aura lieu le 2 mai 1936. Lorsque le récitant se tait, les intermèdes musicaux personnifient les acteurs principaux. Pierre est incarné par le quatuor à cordes, l'oiseau par la flûte traversière, le canard par le hautbois, le chat par la clarinette, le grand-père par le basson, le loup par les cors et les chasseurs par les bois et les cuivres (trompettes, timbales et grosse caisse). En outre, chaque personnage est reconnaissable au thème qui revient à chacune de ses entrées dans l'histoire. Depuis sa création, ce conte a connu de multiples versions orchestrales et de nombreuses adaptations, pour le théâtre notamment.

Suzie Templeton, l'âme des marionnettes

Suzie Templeton est née en 1967 dans le Hampshire. Dès l'enfance, avec son frère, elle s'est intéressée à l'animation, en expérimentant avec une vieille caméra Super-8. Pourtant, elle a d'abord étudié les sciences car elle ne se sentait pas à la hauteur d'une vie d'artiste. Alors qu'elle travaillait comme professeur d'anglais dans un orphelinat en Inde, sa mère lui envoya une photographie de *Wallace et Gromit*, ce qui libéra son désir de création.

Auteur de trois courts métrages, elle est désormais reconnue et a su créer une œuvre très cohérente et maîtrisée. Son traitement des marionnettes, dans un souci de réalisme sans

concession, leur confère toute leur humanité. Ses films sont tristes, profondément, mais comme la vie peut l'être parfois. Ils sont ainsi comme un exorcisme à la désillusion, à la mélancolie viscérale de l'homme. Suzie Templeton aime en effet à dire qu'elle est hantée par ses films. *Pierre et le loup*, sa musique, ses personnages, l'ont habitée pendant cinq ans. Hugh Welchman, futur producteur du film, avait invité le chef d'orchestre Mark Stephenson à voir le film de fin d'études de Templeton, *Dog*. Fortement impressionné, il propose le sujet du film et entraîne ainsi la jeune femme dans une aventure dont ces quelques chiffres permettent de mesurer l'ampleur: plus de deux cents techniciens, un décor de vingt-deux mètres de long sur seize mètres de large, un autre de cent septante mètres carrés, mille sept cents arbres, des milliers de petits buissons, cinquante marionnettes pour une vingtaine de personnages, une demi-journée de préparation et une journée de tournage en moyenne pour un plan. Le tournage en lui-même durera un an, d'août 2005 à septembre 2006.

Quelques secrets de réalisation de Pierre et le loup

L'animation en volume, image par image (le *stop-motion*) est une technique qui permet de créer l'illusion du mouve-



Suzie Templeton et Pierre. DR.

ment à partir d'objets immobiles. La scène est filmée à l'aide d'une caméra ou d'un appareil photo qui prend une seule image à la fois. Entre chaque image, les objets de la scène sont légèrement déplacés. Projetée à vitesse normale, la scène semble animée.

Suzie Templeton raconte (dans les bonus du DVD) que la conception et l'animation des personnages ont souvent été dictées par la musique de Prokofiev, à l'exception de Pierre. Elle l'a en effet imaginé plutôt timide et renfermé, ce qui crée une tension fort intéressante avec la mélodie qui lui est attachée. À l'origine, le loup était une louve : une femelle aurait des motivations plus complexes qu'un mâle... Mais le film n'en garde pas trace, notamment parce qu'il n'est plus question des petits que la louve rejoignait à la fin du conte.

L'animation de ce film témoigne d'un grand perfectionnisme. Afin de rendre les mouvements réalistes et de maîtriser parfaitement la mise en scène, le projet – après avoir été *story-boardé* comme c'est le cas pour la plupart des films d'animation – a été travaillé sur ordinateur. On peut voir dans un des bonus du DVD que tous les plans ont été réalisés sous forme numérique pour donner une vision approximative du film, liant les images à la musique de Prokofiev. Les mouvements des marionnettes, la place de la caméra dans les décors et le travail de l'équipe des effets visuels ont ainsi pu être prévus. Les marionnettes, trop flexibles ou trop petites, étaient reliées à des supports, sortes de grands bras métalliques, qui permettaient une grande liberté dans la conception de leurs mouvements.

Adam Wyrwas parle même du véritable « combat » qu'il

menait pour animer à la fois le support et la marionnette. Ces supports ont été ensuite effacés par l'équipe des effets visuels. Il fallait également recréer des décors, remplacés par des fonds bleus lors de certaines prises de vue, afin de permettre aux animateurs d'être libres de se déplacer sur le plateau. Tous les ballons du film sont également recréés par ordinateur, car il était impossible de les animer. Le souci des décorateurs et de Suzie Templeton était de fabriquer un univers très réaliste quoique stylisé. Les décorateurs ont imaginé la maison, la forêt et la ville avec une extrême minutie. Le canard, qui semble à première vue très stylisé, est en réalité un « coureur indien », dont la morphologie a plu à la réalisatrice. Les cheveux de Pierre et du grand-père sont en laine de lama. La beauté des marionnettes vient de ce qu'à aucun moment elles ne semblent en plastique. Ils ont pour cela utilisé une silicone spéciale, notamment pour la peau du vieil homme. Les mécanismes des marionnettes sont d'une extrême précision : ce sont de véritables squelettes miniatures. Le travail d'animation est tout simplement remarquable. Il faut songer en effet que les visages des personnages ne sont pas mobiles. Seuls les yeux peuvent bouger. Toute leur expressivité vient donc des mouvements, infimes, que les animateurs (qui portent vraiment bien leur nom!) ont su leur insuffler. On retrouve cette poésie dans l'animation de marionnettes animales dans les très belles adaptations des *Fables de La Fontaine* du russe Ladislav Starevitch (au début des années 1930) ou dans le plus récent *Fantastic Mr. Fox* de Wes Anderson.

Sombre mélancolie dans l'arrière-cour

Stanley, 1999 (7 minutes)

Écrit, réalisé et animé par Suzie Templeton, ce film d'école en *stop-motion* raconte un étrange conflit conjugal. Stanley, homme mûr, a reporté tout son amour et ses fantasmes sur l'énorme chou qu'il fait pousser dans son arrière-cour typiquement britannique, toute de briques rouges. Sa femme, ménagère carnivore hantant sa cuisine, est armée jusqu'aux dents et lorgne méchamment sur le légume. Désir, haine et frustration sont traités avec une violence dont la poésie et

l'humour noir donnent toute sa force à ce premier film. Les personnages sont volontairement repoussants : leur peau, veinée et noueuse, semble près de se fissurer et de saigner.

Dog, 2001 (6 minutes)

On s'approche de l'univers de *Pierre et le loup* en entrant comme par effraction dans le misérable logement de cette famille tronquée. La mère vient de mourir et le père ne parvient

pas à apaiser son fils ; il est distant, taiseux, trop malheureux. La maladie du chien va rejouer la mort de la mère, restée hors champ. Le père achève l'animal pour abrégé ses souffrances. Mais le fils voit tout. Comment peut-il alors accepter que la même phrase revienne dans la bouche de son père : « *It was very peacefull. He / She did'nt suffer* » ? Deuil enfantin et responsabilité de l'adulte sont traités avec retenue et intensité.

Bibliographie

Sur le net

Le site de Suzie Templeton est une mine de ressources : on y trouve des photographies, des documents de travail et des articles critiques sur ses films (en anglais). On peut visionner sept captations de mouvements du film *Pierre et le loup*.

On peut également visionner ses deux courts métrages, *Dog* et *Stanley*, dans leur intégralité.

www.suzietempleton.com

Le blog de Pierre-Luc Granjon présente divers travaux graphiques, des documents de travail sur ses films ainsi que la référence des blogs de ses complices en création.

www.pierrelucgranjon.blogspot.com

Pour voir et entendre d'autres versions de *Pierre et le loup* de Sergeï Prokofiev

L'adaptation cinématographique réalisée par Walt Disney en 1946 (15 minutes).

Le livre-CD, pour une version racontée par Gérard Philippe et illustrée par Marcel Tillard, *Le Chant du monde* (enregistrée en 1956), nouvelle édition en 2006.

Le livre-CD, pour une version interprétée par Gavin Friday et l'ensemble Friday-Seezer, racontée par Tom Novembre et

illustrée par Bono avec l'aide de Jordan et Ève, aux éditions Naïve, 2004.

Quelques histoires de loup proches de *Pierre et le loup*.

Le loup dévorateur

Le Petit Chaperon rouge de Charles Perrault.

L'Enfant qui criait au loup (conte traditionnel).

Le Loup et les sept chevreaux des frères Grimm.

Le Loup et l'agneau de Jean de La Fontaine, *Les Fables*, I, 10.

La Chèvre de monsieur Seguin d'Alphonse Daudet, in *Les lettres de mon moulin*, 1869.

Les Trois Petits Cochons (conte traditionnel).

L'impossible domestication du loup

Le Loup et le chien de Jean de La Fontaine, *Les Fables*, I, 5.

Marlaquette de Marie Colmont, illustrations de Gerta Muller, les albums du Père Castor, éditions Flammarion.

Le Loup de Marcel Aymé, in *Les Contes du chat perché* (1934-1946).

Fantastique Mister Fox de Roald Dahl et sa belle adaptation en film d'animation par Wes Anderson.

Croc-Blanc de Jack London, 1906.

La Mort du loup, in *Les Destinées*, d'Alfred de Vigny.



Affronter la Bête pour vivre libre

par Marie Omont



Pierre et le loup retrace un parcours initiatique: c'est un conte. Sans renoncer à son univers sombre et mélancolique, Suzie Templeton signe ici une œuvre plus lumineuse. Si ce film est plus optimiste, c'est que le jeune Pierre parvient à prendre sa place dans le monde des adultes.

En partant d'un univers réaliste aliénant, la réalisatrice montre comment l'enfant trouve des alliés dans sa révolte contre l'enfermement et la peur. La réécriture du conte ira même jusqu'à offrir à Pierre la force de proposer une nouvelle éthique de vie.

Isolement et repli

Pour son adaptation du conte de Prokofiev, Suzie Templeton a choisi un réalisme sans concession: le monde dans lequel évolue Pierre ressemble peu à la plaine enneigée de la version de Disney ou au pré fleuri de Marcel Tillard. La Russie contemporaine de Templeton est hostile, le quotidien de Pierre brutal. Le début du film nous ancre d'emblée dans un monde froid, venteux et clos. Il faut attendre cinq minutes et quarante-six secondes pour entendre la musique de Prokofiev. Avant cela, la bande son crée une ambiance sombre, faite de bruits, de craquements, de hurlements et de souffle retenu. Le choix de la tempête de neige ne vient pas d'un souci de poser un décor pittoresque. Il ne s'agit pas de faire slave, mais



de créer un monde extérieur menaçant, qui griffe et gifle les personnages autant que leur abri précaire, fait de planches et de clous. La maison de Pierre est fermée sur l'extérieur, d'où ne peut venir que le mal. Dans le plan d'ensemble qui la présente, elle est comme coincée, en marge d'un monde qui la rejette ou du moins l'ignore. Ce n'est pas sordide, mais c'est profondément triste. La mise à l'écart des deux personnages est peut-être due à la pauvreté, mais ce qui frappe surtout, c'est l'attitude du grand-père. Son rôle est de scruter l'horizon, de s'en méfier et de fermer les portes. Il ne cesse de reclover les planches pour obstruer toute ouverture possible. Sortir de la maison ne se fait que par nécessité : pour aller chercher de quoi manger puis pour marchander la vente du loup. Ainsi le grand-père ne sait-il pas comment faire habiter le monde à son petit-fils. Par deux fois dans le film, il apparaît



comme celui qui bouche l'horizon, qui bloque le mouvement d'émancipation du jeune garçon. Lorsque Pierre contemple l'espace sauvage par la brèche qu'il a faite dans la palissade (1'20), on le sent inquiet : il regarde derrière lui, guettant le grand-père qu'il semble plus craindre que les hurlements des loups. Le plan subjectif sur le paysage, par l'éclairage et le léger zoom avant, nous fait éprouver sa fascination pour cet espace. Mais le contrechamp revient très vite avec une entrée de champ brutale (rendue notamment par le bruitage) de la noueuse main du grand-père (1'30). Poignante est l'angoisse que l'on perçoit dans l'œil de la marionnette ! Le plan suivant, en demi-ensemble, permet, malgré l'absence de paroles, de comprendre que le grand-père lui impose d'aller au marché. Le choix du muet prend alors toute son intensité. Le grand-père en devient taiseux, mutique et donc brutal puisque seuls les gestes d'empoignade, de bousculade, lui permettent de signifier ce qu'il veut de Pierre. Mais Templeton ne caricature pas puisqu'elle a le souci de faire un plan sur le grand-père désarmé par ce mode de vie qu'il impose à l'enfant. Qui, lui, se tait par soumission. Pierre voit bien que son grand-père ne sait pas agir autrement, que ce n'est pas par méchanceté mais par peur qu'il lui interdit de sortir vers l'Ailleurs. Lorsqu'il glissera sur la glace, c'est encore un raccord regard qui placera le grand-père comme un obstacle devant le ciel. La beauté et la force du raccord viennent de la symétrie des deux plans :

les deux personnages sont quasiment présentés sur un même fond. Et cela emprisonne d'autant plus Pierre. C'est toujours le hors-champ proche qui représente une menace pour le jeune garçon. L'absence de tout commentaire, le refus d'un narrateur rassurant et complice (comme chez Disney ou dans les versions sonores) place le spectateur dans une attente inquiète. La réalisatrice utilise habilement la connaissance que l'on a du fameux conte pour le régénérer.

Alors, forcément, cet enfant ne peut être que replié sur lui-même. Ses grands yeux bleus irradient une profonde tristesse. Il est enfermé à la fois dans cette maison et dans son propre corps. Lors de sa première apparition dans le film, il est à l'intérieur, triplement enfermé par le vitrage, le chambranle qui le coince droite cadre et la neige qui raye le plan. Il porte cet étrange chapeau d'aviateur qui le cloue au sol et de grosses moufles, comme s'il ne pouvait pas prendre à pleines mains le monde environnant. Lorsqu'il se rend en ville, il a les yeux baissés et longe les murs. Épaules voûtées, il n'ose s'approcher de la bande d'enfants qu'il regarde de biais, méfiant.



Ainsi ne peut-il que se heurter aux autres, peu accueillants, qu'il croise en ville. Il tombe nez à nez avec l'homme à l'ours. Le monde extérieur n'est pour lui qu'hostilité. Et que l'homme lui donne un ballon bleu ne le rassure pas. La face grimaçante de l'ours l'effraie et le fait ensuite se heurter au chasseur qui le jette au fond de la benne à ordures. Le fondu au noir associe d'ailleurs subtilement, par l'ellipse, cet enfermement dans la benne à celui derrière la palissade de sa maison. Il y a là une différence de degré, pas de nature. La beauté des marionnettes donne toute son intensité à la douleur de l'enfant dont on voit à plusieurs reprises les yeux se gonfler de larmes, grâce à la glycérine qui imbibe souvent les perles de plastique bleu. Sa solitude et le fait qu'il n'ait pas d'autres parents deviennent alors pathétiques. Pierre est donc doublement coincé dans « l'espace du dehors ». La ville l'effraie à juste titre puisqu'il est exclu du groupe d'enfants et que le chasseur en fait son souffre-douleur.

C'est donc de l'autre côté, du côté de la forêt, que Pierre va chercher à s'émanciper. Quand il ferme les yeux (au générique), Suzie Templeton nous donne accès à son rêve : celui tout simple, et pourtant essentiel, de fouler l'herbe en toute liberté. Car cet enfant recèle l'énergie nécessaire pour briser le carcan dans lequel on l'a enfermé. On peut le deviner à la veste rouge qu'il porte et qui contraste avec les tonalités froides. C'est aussi tout l'intérêt du tout premier plan du film : une entrée de champ violente du pied de Pierre s'abattant contre le verrou de la porte. Ce plan rompt avec la torpeur que présentait le générique. Le cadrage serré rend en effet perceptible la force qui se cache derrière une soumission qui se fissure. De même, le contraste entre la partition musicale de Pierre (joyeuse et dynamique) et la gestuelle de la marionnette suggèrera que ce petit homme n'a pas encore trouvé à exprimer sa vraie nature. Il est vrai qu'il aura besoin d'aide !

Tendresse et humour.

Le film serait sordide s'il n'était tendre. En effet, dans sa grande solitude, Pierre a des alliés. Comme dans le conte de Prokofiev, l'oiseau et le canard vont l'aider à (s'en) sortir. Le traitement du personnage du canard est particulièrement remarquable. L'animal ne vient pas de l'extérieur, comme dans le conte originel. Il est enfermé avec Pierre. Lors de sa première apparition, il lui indique par où il faut chercher la sortie. Il ne s'agit pas de forcer la serrure scellée: il faut tricher,



aller là où le blockhaus a un défaut. Le canard est une sorte de double de l'enfant, avec sa gestuelle anthropomorphique, cou replié et ailes tombantes. Quand le grand-père vient enfermer Pierre après son escapade du côté sauvage, le raccord (13'46 / 13'49) place Pierre et le canard, dans la même attitude, de part et d'autre de la palissade. Il est aussi un compagnon de solitude, presque une sorte « d'objet transitionnel » qui permet de panser les plaies du réel et le manque de tendresse. On le sent particulièrement après l'expérience traumatisante de la benne à ordures. Pierre le tient fermement dans ses bras, seul rempart à l'effondrement. Lorsqu'il le fait glisser sur la mare gelée, il devient pour la première fois un compagnon de jeu et l'on sent bien combien cette relation contient d'affection latente. La séquence de sa dévoration par le loup (15'44 à 17') sera donc particulièrement poignante. Le choix des échelles de plan qui mettent en valeur la distance à parcourir par le volatile pour rejoindre Pierre, la bande-son réaliste, les champs contrechamps entre les deux « amis » et les plans sur le regard de Pierre dramatisent sensiblement l'épisode. Cette perte sera le point ultime de la souffrance de Pierre, accablé de culpabilité, recroquevillé pour la dernière fois sur lui-même, dans un coin, « le plus sordide des refuges »¹. La précision du lien entre image et musique est sublime: la partition musicale accompagne la plume du canard qui tombe sur le chapeau et suit le mouvement de main de Pierre mimant une caresse à l'animal disparu. Une plume qui virevolte, voilà tout ce qui reste du canard. C'est cette mort qui déterminera Pierre à sortir de sa passivité. Un regard de défi au fauve et la chasse sera lancée.

Deux autres animaux sont traités sur un registre comique afin de donner un peu de légèreté à cet ensemble saisissant. La corneille mantelée est une belle invention qui dynamise le conte. Alors que l'oiseau est tout ce qu'il y a de normal chez Prokofiev, celui de Templeton est un pauvre hère incapable de voler par ses propres moyens. Son arrivée dans la cour enclenche un second désir d'échappée belle pour Pierre, après la séquence en ville. L'oiseau veut voler le ballon bleu de Pierre, pour s'en faire une prothèse et voler! La scène est burlesque puisque la corneille en tombant se retrouvera lestée d'une pomme de terre dans le bec! Et l'on peut y voir un clin d'œil symbolique de la



réalisatrice: c'est le principe de réalité qui alourdit l'élan de vie de ces trois compagnons. Quoi qu'il en soit, c'est bien la corneille qui éclaircit le visage de Pierre pour la première fois. Il fallait qu'elle surgisse de l'extérieur pour apporter un nouveau dynamisme. Comme Pierre, elle veut franchir la palissade et les barbelés mais le ballon bleu n'y suffit pas. Elle va alors lui intimer l'ordre d'aller prendre la clef. De lui-même, Pierre n'a jamais osé voler son grand-père ni enfreindre l'interdit. Il s'agit de marionnettes animées, mais la réalisatrice leur a offert une grande profondeur psychologique! Lorsque Pierre prend la clef, avant que les deux volatiles, juchés l'un sur l'autre comme les animaux de Brême, ne le houspillent, il ne peut s'empêcher de prendre le temps de caresser la barbe du vieil homme. Cette corneille handicapée est aussi un miroir pour Pierre puisqu'elle lui indique comment voler, aux deux sens du terme. Ce sera donc avec ses deux compagnons que Pierre parviendra à sortir. Ils poussent tous les trois la porte qui résiste, tant elle semble n'avoir jamais été entrebâillée; il faut plusieurs plans, détaillant leur acharnement, pour y parvenir. L'absence de musique jusqu'alors fait éprouver la victoire de Pierre quand il sort. Il a fallu l'attendre, cette virevoltante mélodie!

Par ailleurs, le traitement burlesque de la corneille est une subtile manière de créer un lien sensible entre l'oiseau et le canard. Ce qui n'était pas le cas dans le conte, où chacun faisait plutôt preuve d'arrogance envers l'autre: « Mais quel

genre d'oiseau es-tu donc, qui ne sait voler? » dit l'oiseau en haussant les épaules. À quoi le canard répondit: « Quel genre d'oiseau es-tu, qui ne sait nager? » Ici, l'oiseau ne sait pas voler ni le canard nager! Chutes et glissades rendent la séquence de la mare particulièrement plaisante: le burlesque est à son comble! Cela fonctionne parfaitement grâce à la minutie de l'animation des animaux. Suzie Templeton a fait des recherches sur leur façon de se mouvoir, a filmé des corneilles et des canards pour se rendre familières leurs démarches. L'exploitation comique de leurs mouvements devient alors crédible et emporte l'adhésion des spectateurs. Elle parvient magistralement à donner vie de manière fantaisiste à ses personnages qui sont tout à la fois réalistes et stylisés. Conscient qu'il ne s'agit que de marionnettes et d'un conte, le spectateur éprouve pourtant une forte émotion. En outre, choisir de traiter ce moment sur le mode burlesque, c'est donner toute sa poésie à cet instant d'évasion, sans altérer la cohérence de l'ambiance du film. Rien n'est sublimé. C'est une manière de montrer la beauté possible dans le monde tel qu'il est. Quelles que soient les difficultés, malgré cette mare où se déverseraient les égouts s'ils n'étaient pris en glace, l'évasion et la fantaisie enfantines sont possibles. Le corps de Pierre pour la première fois se détend, devient léger, virevolte sur la glace, semble près de s'envoler. Et ses mouvements correspondent avec une grande justesse à sa partition musicale.



par Prokofiev. En effet, toute la première partie du film montre que l'intention de Pierre n'est pas d'affronter le loup, mais de vivre libre. Pour cela, il lui faudra assumer la violence du monde extérieur. Sa lutte avec le loup sera donc la première étape vers la liberté, et cela par une reconquête de lui-même. Physiquement, Pierre va changer. Premier signe : ses moufles. Anéanti par la mort

du chat enfin, animal hostile à Pierre, est traité lui aussi avec humour. Ce gros Raminagrobis est une sorte de double ridicule du vieil homme. Il est à Grand-Père ce que le canard est à Pierre. Il dort affectueusement avec lui, s'indigne comme lui de voir la porte du jardin ouverte. Contrairement à Pierre et aux deux maladroits volatiles, il est incapable de se mouvoir sur la glace : il s'y écrase et la brise. Comme l'adulte, il est incapable de poétiser le réel et reste bloqué dans une approche réaliste du monde. Il est également le double falot du loup. L'échec pitoyable de sa capture de l'oiseau (il reçoit même une fiente sur la truffe!) annonce la victoire du loup sur le canard. Les deux séquences sont construites de façon symétrique. Le chat vient du dedans, le loup du dehors. L'oiseau doit s'échapper en partant vers l'arbre, le canard doit se précipiter vers la maison. Le chat tombe dans l'eau et rate l'oiseau qui s'envole. Le loup fera voler haut le canard avant de l'engloutir au fond de son gosier. Le chat est ainsi un piètre prédateur que son embonpoint rend par trop maladroit. Le chat permet de rire franchement de ses attitudes grossières. Antipathique, fier et peureux, il est une soupape de décompression.

Mais ses deux animaux fétiches ne peuvent offrir à Pierre qu'un bonheur fragile et temporaire. Il va lui falloir affronter frontalement le monde pour pouvoir véritablement s'épanouir. Il va lui falloir une lutte, un corps à corps avec le loup.

Pactiser avec la Bête

Le loup est le second personnage principal du conte, dont le titre annonce la confrontation avec Pierre. Mais dans cette version, l'affrontement ne sera pas seulement celui imaginé

du canard, englouti dans le monde de l'enfance blessée, il ne pourrait se relever, si le loup ne venait le défier de l'autre côté de la palissade. Des champs contrechamps opposent Pierre et le loup. Par le bleu de leurs yeux, Suzie Templeton évoque une relation en miroir. Templeton ajoute deux plans sur le chat se léchant les babines en regardant l'oiseau. Le regard de la corneille vers Pierre semble le décider à se retrousser les manches, c'est-à-dire à retirer ses moufles. C'est la première fois que le regard de Pierre se fait si volontaire, qu'il cesse de regarder de biais vers le hors-champ. Silencieusement, Pierre comprend qu'il doit prendre en charge le monde pour en changer un fonctionnement violent dont on se satisfait d'ordinaire. À partir du moment où Pierre décide d'agir, il semble ne plus y avoir d'obstacles. La porte pourtant verrouillée ne l'arrête plus : il escalade la palissade ! Il a trouvé l'énergie nécessaire. Alors que le loup ne parvient pas à grimper à l'arbre (17'58) et que le gros chat se rattrape aux frêles branches, le montage alterné montre comment Pierre retrouve peu à peu son agilité. Un zoom arrière (18'28 – 18'37) relie enfin les deux espaces, le sauvage et celui de la maison. La vitesse du zoom permet de passer par dessus les barbelés, comme pour anticiper la sortie de Pierre sur la branche. Car maintenant, son regard est libre, comme délesté de la peur. Il regarde enfin tout autour de lui et trouve donc la solution pour sortir !

Pour capturer le loup, contrairement au texte source, il s'y prend seul. Car, habilement, Templeton se sert de son oiseau blessé pour faire de Pierre le principal responsable de la capture. Par une logique toute poétique, puisqu'il se retrouve la tête en bas dans l'affrontement, Pierre va enfin perdre son



casque. Dans la lutte, d'où il sort griffé, il se libère ainsi de ce couvre-chef qui semblait de plomb. Sa noire tignasse se libère, signe d'une vitalité enfin retrouvée.

« C'est alors... c'est alors que les chasseurs sortirent de la forêt ». Mais si Pierre a affronté le loup, tout commence pour ce nouveau héros : il va lui falloir trouver et prendre sa place parmi les hommes. Les rôles des chasseurs puis celui du grand-père sont travaillés en ce sens. Le regard que Pierre lance au loup est vite détourné vers les chasseurs. Car ils sont revenus, du côté de la forêt cette fois. On suppose qu'ils cherchent à tuer le loup pour en vendre la peau au marchand. L'arrivée du second chasseur, ennemi de Pierre, est dramatisée par la partition musicale (les grosses caisses). Un zoom rapide sur un gros plan de Pierre rend sensible ce deuxième affrontement. Mais Pierre ne peut pas s'opposer, il est attaché comme le loup. Dans le conte, Pierre triomphant peut parler aux chasseurs : « Ne tirez pas ! Ne tirez pas ! petit oiseau et moi nous avons déjà attrapé le loup ! » Mais ici rien ne sert de parler avec ces deux individus en treillis. Le film muet se met là encore au service d'un monde violent où chacun trouve son prédateur. Mais le sombre duo va s'éliminer de lui-même. Bousculé par la chute de son maladroit acolyte, le blond, bien qu'ayant le loup dans sa ligne de mire, va le rater. Le coup est dévié et

va transpercer l'oreille du chat. Le chat est puni, l'oiseau rassuré, Pierre vengé et le loup sauvé. Alors que la tension était à son comble, Templeton a trouvé le moyen de dédramatiser, sur le mode comique. Le ridicule écarte un temps le danger. L'arrivée de Grand-Père dénoue la situation. Templeton lui donne ainsi un rôle plus actif que dans le conte où il arrive quand tout est réglé. Il sauve son chat en ouvrant la porte de la maison, mais reste comme tétanisé par la situation. Pour la dernière fois, on le voit crispé sur son fusil. Mais la musique ne lui correspond plus : gaie et sautillante, elle fait entendre la joie de Pierre. L'échange avec le grand-père permet de clarifier le point de vue de Pierre : il lui arrache le fusil des mains. Pour la première fois, Pierre se révolte contre son grand-père en lui intimant de cesser la lutte. Templeton inverse même un des plans de l'adaptation de Walt Disney où Pierre se faisait confisquer son fusil de bois par le grand-père. Il n'est plus ici un petit garçon bêtement batailleur.

Mais que faire de l'animal ? L'emmener au « jardin zoologique » ? Là encore, l'absence de paroles permet un suspens, car les neuf plans fixes sur les affiches et la roulotte qui ouvrent la dernière séquence suggèrent que le loup pourrait être vendu au forain. L'arrivée du héros est vraiment « triomphale ». Pierre est juché sur la cage du fauve, comme en rodéo, tenant encore le filet avec lequel il l'a capturé. La mise en scène le met enfin dans une position de domination. Enfin, il peut adresser un fier sourire à la bande d'enfants, et à la jeune fille blonde. Il a gagné sa place auprès des enfants par son courage. Rien ne sera jamais plus comme avant. Mais les choses sont plus complexes. Très vite, Pierre s'inquiète de ce qui l'entoure. Il n'en restera pas à une mesquine victoire. Car ce que Pierre refuse, c'est l'échange d'argent, la mort du loup chez le boucher ou le marchand de peau. En effet, en regardant un peu plus loin que le groupe d'enfants, Pierre voit le boucher, le vendeur de peaux et le montreur d'ours. Le rythme du montage, les gros plans sur les carcasses et les fusils ainsi que le marchandage du grand-père permettent de comprendre ce qui se joue dans la conscience de Pierre. L'ensemble de ces raccords regards va s'achever sur un champ contrechamp avec le loup. Pierre commence à douter de son choix. Le montreur d'ours semblait



présenter la solution la moins douloureuse pour la bête. Mais le laisser en vie conduirait-il à le ridiculiser en lui mettant un tutu rose comme à l'ours? Si le forain donne des ballons, le fameux ballon bleu, il porte tout de même en guise de pelisse une bête morte. Mais comment prendre une décision et laquelle? Il faudra à Pierre s'identifier au loup pour comprendre le prix de la liberté. Et c'est le rôle des chasseurs et la magnifique fin du film. Pour changer le monde, Pierre va devoir revivre deux scènes. D'abord celle où il fut mis en joue dans la benne. C'est en voyant le chasseur braquer son fusil sur le loup enfermé comme il l'avait fait avec lui que Pierre décide de libérer le loup. La subtilité de cet écho visuel est bien plus efficace qu'une réplique. On comprend, en revoyant presque la même scène, que Pierre prenne sa décision. Cette identification avec le loup lui permet en outre de régler le contentieux qu'il avait avec le sinistre individu. Car, lançant sur lui le filet, Pierre rejoue la capture de la Bête avec le chasseur. La vraie bestialité neutralisée, Pierre va pouvoir libérer l'animal. Si Templeton ne reprend pas l'idée d'emmener le loup au jardin zoologique, c'est bien parce qu'elle affirme un rapport au vivant plus problématique et riche que celui de la maîtrise savante.

Alors, c'est comme si Pierre avait défait un mauvais sort: la corneille a largement déployé ses ailes et vole! Le geste de Pierre contre le chasseur a instauré un nouvel ordre éthique qui affirme le respect du vivant. Il lui reste donc à ouvrir le dernier cadenas. Le face-à-face avec le loup est d'une grande profondeur. Pierre est conscient de son geste: il a regardé son grand-père qui parlemente avec le marchand d'armes. Il sait qu'il transgresse l'ordre établi, la loi des adultes. Mais il l'as-

sume. Ce qui est plus fort encore, c'est qu'il pardonne au loup. En effet, lors de ces champs contrechamps, Templeton joue avec la partition musicale et fait réentendre la mélodie du canard mort. En musique donc et sans paroles, on comprend que Pierre accepte le loup tel qu'il est; un prédateur. Alors seulement la libération est possible.

L'alliance entre Pierre et le loup, au nom de la vie, de la liberté et contre la violence crispée du monde des adultes, est exprimée par le plan rapproché sur les jambes et les pattes qui avancent d'un même pas devant les autres qui s'écartent et le grand-père désespéré. Le dernier plan du film, avec cette énorme lune en arrière-plan, semble installer une nouvelle manière de vivre. Un peu comme si Pierre avait permis que la neige et la tempête cessent, que le brouillard se dissipe. Au chaos du début, au désastre, se substitue l'astre lactescent d'un cosmos plus apaisé.

La poésie de Suzie Templeton est d'une efficacité merveilleuse. S'ouvrant sur un univers très sombre, le film se termine bien et libère les (petits) spectateurs de toute angoisse possible. Tout en refusant de reprendre le commentaire et d'affirmer la dimension didactique du conte, cette modernisation de l'histoire permet de venger l'enfant et de punir les méchants. Pierre a su s'opposer à la violence sociale. Le chasseur tortionnaire, violent sans raison – que l'on peut voir aussi comme un militaire désœuvré – sera neutralisé par le ridicule. La bestialité n'est pas toujours où l'on croit. L'affrontement avec le loup devient ainsi pour l'enfant le moyen de conquérir son autonomie. Pierre s'est épanoui au contact de l'extériorité la plus totale. C'est en proposant un autre rapport au monde qu'il a accédé à la maturité. En luttant contre la peur stérile de son grand-père, il accepte la violence du loup, inhérente à la vie.

¹ La Poétique de l'espace, page 131.

Déroutant

Générique

1. [0'00 à 0'51] Le film s'ouvre dans une rafale de vent et de neige. Un plan fixe en demi-ensemble nous installe à l'intérieur d'une cour: baraque en bois, palissade, barbelés. On remarque, au cliquetis qu'elle fait sur le toit, une silhouette tenant un fusil. L'image est gris bleu. Le second plan recadre la silhouette en vigie: c'est le grand-père, en veste matelassée et chapka, arme au poing, qui scrute l'horizon. Des hurlements de loup se font entendre.

Ellipse. Le grand-père, à l'arrière-plan, consolide la palissade à coups de marteau. La scène est observée par Pierre, depuis la maison. Derrière la vitre, il fixe intensément son grand-père. Ses yeux bleu clair et sa veste matelassée rouge apportent les premières vraies couleurs du film. Il est brun, coiffé d'une casquette brune à rabats. Il ferme ses yeux qui se noient soudain dans une larme. Nous entrons alors dans le rêve de Pierre, en noir et blanc. Le vent se tait. Dans une succession de plans rapides et subjectifs, on progresse dans la forêt. À hauteur d'enfant, branches et neige sont foulées. Dans un zoom avant, le titre « Pierre et le loup » s'inscrit en rouge sur la neige, en arrêt sur image.

Pierre enfermé

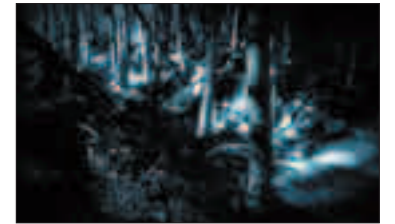
2. [0'52-2'05] La séquence s'ouvre brutalement sur un gros plan de pied forçant le cadenas de la porte du jardin, par trois fois. Le blizzard continue de souffler. Pierre tente d'ouvrir la serrure en y enfonçant une branche d'arbre qui s'y casse. Son attention est attirée par le canard qui caquette non loin. Remuant sa courte queue, il lui indique du bec un endroit précis dans la palissade. Pierre s'approche, craignant d'être vu. Il parvient à tordre la plaque et à contempler l'extérieur. Le contrechamp présente une forêt en arrière-plan et une parcelle de terre nue, illuminée par des rais de lumière passant au travers des troncs. L'ouverture d'une grosse canalisation creuse le flanc de la pente. Mais une main noueuse s'abat brutalement sur l'épaule de Pierre. Le grand-père relève violemment le garçon, lui donne un panier et l'envoie dans la direction inverse. Pierre sort de la maison, construction en bois, marron-vert, isolée à l'orée du bois, flanquée d'une sorte de silo. Fondu au noir.

Sortie en ville

3. [2'07-3'18] Pierre arrive en ville. Le vent continue de souffler. Un travelling latéral d'accompagnement le suit qui passe, tête baissée, le long d'un mur recouvert par les affiches bleues d'un cirque présentant un ours en tutu avec un ballon rouge. L'alphabet cyrillique nous indique que nous sommes en Russie. L'écho étouffé d'une conversation lui fait lever la tête et croiser le regard d'une fillette blonde vêtue de rose, accompagnée de deux autres filles. Pierre baisse les yeux puis s'éloigne en les regardant de biais. Elles rient de l'imitation de l'ours par deux garçons en skate-boards. Pierre se retrouve nez à nez avec le montreur d'ours, gigantesque, portant une cape



Séquence 1



Séquence 1



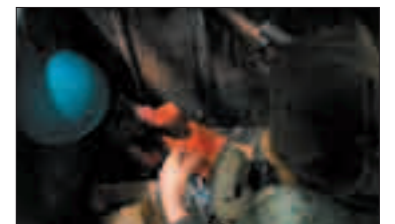
Séquence 2



Séquence 3



Séquence 3



Séquence 3



Séquence 4



Séquence 4



Séquence 4



Séquence 5



Séquence 5



Séquence 5

et un bonnet de fourrure, des ballons de couleurs dans sa main gantée de noir. Il en donne un à Pierre avant de s'éloigner. Effrayé par la face grimaçante de l'ours dont la dépouille orne la vitrine du marchand d'armes, Pierre recule et heurte un chasseur. Le jeune blond l'attrape par le col, le secoue et l'entraîne dans une ruelle adjacente. Il le plaque violemment contre la paroi d'une benne à ordures dans laquelle il finit par le jeter, sous le regard de son acolyte et, plus loin, des enfants. Terrorisé et toujours muet, Pierre a lâché son panier mais pas son ballon bleu. Le chasseur le met en joue avant de refermer brutalement le couvercle. Écran noir.

L'oiseau

4. [3'21-5'20] Ouverture au noir sur Pierre, pleurant en silence. Il est recroquevillé le long de la palissade dans le vent et les hurlements de loup. Son canard vient se blottir contre lui et Pierre le caresse de sa grosse moufle. Son regard est attiré par le cri d'une corneille mantelée en piteux état, perchée sur le rebord du toit, entre le jardin et la forêt. La caméra la suit dans son vol peu maîtrisé qui se termine dans le panier de pommes de terre. Son bec s'est planté dans une patate. L'oiseau qui s'est débarrassé du tubercule se jette sur le ballon que Pierre, ébahi, tient toujours fermement en main. La corneille se passe la corde autour du corps et saute pour s'envoler. Elle ne parvient pas à passer la barrière des barbelés. Elle frappe alors du bec sur le cadenas pour inviter Pierre à ouvrir la porte. Il s'introduit à pas feutrés dans la maison où son grand-père dort, un gros matou ronflant à son cou. Il s'étire au dessus du lit pour récupérer le trousseau de clefs. Au moment où il ferme la porte, l'œil du gros chat s'ouvre.

Sortir!

5. [5'21-9'59] Gros plan sur la clef dans la serrure, deux verrous débloqués et Pierre se presse contre la porte sous les acclamations des volatiles. Quand elle s'ouvre, ils tombent dans le jardin. Alors seulement la musique de Prokofiev démarre. Les trois amis sont éblouis par le paysage et son arbre gigantesque. Pierre aide l'oiseau à prendre son envol avec la baudruche mais l'essai n'est pas concluant : il s'écrase sur le canard qui rouspète ! L'oiseau commence à prendre son envol au rythme de la clarinette sous le regard admiratif des deux autres avant un nouvel atterrissage non contrôlé sur le canard ! Pierre se décide donc à retourner dans la cour pour prendre une corde. Mais dans la maison le chat s'est réveillé. Chassant une mouche sur le rebord de la fenêtre, il a vu Pierre sortir. Sous le regard et la partition du canard, Pierre fait un nœud coulant et hisse la corneille dans l'arbre. Lancé enfin de plus haut, l'oiseau vole un moment et jubile, le vent dans les plumes. Pierre rayonne. Mais voilà qu'à trop regarder en l'air le canard glisse et se retrouve à plat ventre sur la mare gelée. Tandis que Pierre s'avance pour le chercher, troisième atterrissage de la corneille sur le canard ! Après un câlin à Pierre, le canard se lance en patineur burlesque sous les ricanements de l'oiseau. Alors que Pierre allait se lancer à son tour, le chat fait son apparition.

Le gros chat

6. [10'00-12'34] Gros plan sur le chat jaune aux yeux verts dont la partition interrompt le jeu des trois amis. Dans un contrechamp, on le voit sortir ses griffes en contemplant le postérieur de l'oiseau. Tandis que Pierre s'engage sur la glace, le chat avance sur ses pattes de velours. Il s'élançait ! La corneille se propulse jusqu'à une branche. Le chat brise la glace devant le canard et en ressort en suffoquant, devant Pierre enchanté. Il s'ébroue et repart fièrement. Du haut de l'arbre, l'oiseau le nargue et laisse tomber une fiente entre les deux yeux du matou.

Dans son sommeil, le grand-père s'agite puis se réveille. Il se lève avec peine et constate que la porte du jardin est ouverte. Il prend son fusil et sort. Écran noir.

Fin du rêve

7. [12'35-16'57] Pierre virevolte sur la glace, se laisse glisser sur le dos. Mais le grand-père le ramène brutalement à la maison. Lui tenant fermement le bras, il jette des regards inquiets tout autour de lui. Laissant les trois animaux dehors, il referme les verrous. Pierre donne un coup dans la porte. Son regard devient inquiet tandis que la musique annonce l'arrivée du danger, mêlée aux bruits des animaux. Soulevant une fois encore la plaque de tôle de la palissade, Pierre voit le loup. Le canard au milieu de la mare vient lui aussi d'apercevoir le fauve qui s'approche. Le chat qui se poulérait sur la berge prend soudain la fuite et échappe de peu à l'animal en grimpant à l'arbre. Pierre en profite pour appeler le canard par des gestes désespérés. Mais le loup l'a vu, se précipite, s'en saisit et l'avale sous les yeux terrifiés de Pierre et de l'oiseau. Le chat s'en lèche les babines. Pierre recroquevillé pleure, de l'autre côté de la porte.

L'affrontement avec la bête

8. [16'58-22'15] Un champ/contrechamp avec le loup décide Pierre à l'affronter. Tandis que le chat, mis en appétit, profite de sa position dans l'arbre pour tenter de se rapprocher de l'oiseau, Pierre va chercher un filet. En montage alterné, on suit les gestes burlesques du chat qui glisse, se rapprochant dangereusement du loup, et Pierre déterminé à venger son animal fétiche. Il se jette sur une des branches qui touche presque la palissade, sous le regard de l'oiseau qui frétille et du loup qui attend son heure. Par gestes, il explique à l'oiseau qu'il doit aller voltiger autour de la tête du loup. Celui-ci refuse mais glisse et se retrouve agrippé sur la truffe du loup ! Les soubresauts du loup percent la baudruche et l'oiseau s'envole dans un vol anarchique jusque sur la queue du loup. Pierre a préparé son nœud coulant. En tirant dessus, il perd l'équilibre et se retrouve pris à la taille à l'autre bout de la corde, au ras du sol. Le loup se jette sur lui et le griffe à la joue. Le fauve tire sur la corde pour la rompre. Alors qu'il se précipite sur Pierre une seconde fois, l'enfant parvient à jeter le filet et à se remettre sur pieds tandis que le loup s'empêtre dans les mailles. Pierre a gagné, la partition du loup s'achève.



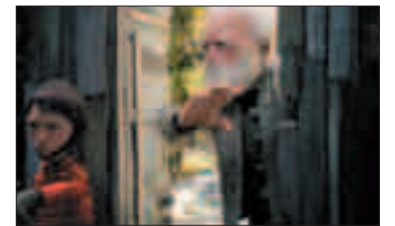
Séquence 6



Séquence 7



Séquence 7



Séquence 7



Séquence 8



Séquence 8



Séquence 9



Séquence 9



Séquence 10



Séquence 10



Séquence 10



Séquence 10

L'affrontement avec les monstres

9. [22'16-24'26] Tandis que Pierre affirme sa victoire face au loup, sous le regard de l'oiseau et du chat, les deux chasseurs sortent de la forêt. Pierre les défie du regard. Alors que le plus gros reprend son souffle, le blond s'avance en rampant, fusil à la main. Il place le loup dans son viseur et s'apprête à tirer. Mais son acolyte dérape et le coup dévié perce l'oreille du chat qui tombe à terre. L'homme furieux part en poursuivant son maladroit camarade. Le loup est à deux pas du chat mais la porte du jardin s'ouvre et le grand-père apparaît, fusil en main. Braquant le loup, il s'approche de Pierre. Le chat s'est précipité à l'intérieur sans demander son reste! Alors que l'oiseau incite le vieil homme à tirer, Pierre le désarme sous le regard ému du loup.

La liberté retrouvée

10. [24'27-28'45] Au village, la marche triomphale de Prokofiev rythme une succession de neuf plans fixes sur la bâche de la camionnette, représentant l'ours dans diverses positions humiliantes. Les enfants tentent d'apercevoir la bête depuis la fenêtre du véhicule. Le montreur d'ours en installant sa pancarte les effraye autant qu'il les fascine. Alors qu'ils allaient se disperser, Pierre arrive sur fond de pleine lune. Flanqué de la corneille et juché sur le toit d'une remorque en bois tirée par la voiture du grand-père, il tient encore le filet qui a pris le loup. De là-haut, il les regarde tous. Tandis que le grand-père parlemente avec le montreur d'ours, Pierre abaisse une trappe et montre aux enfants tétanisés la bête furieuse qui tourne en rond dans sa cage, tous crocs dehors. Pierre rayonne de fierté. Mais son regard se porte sur le marchand d'armes et le boucher. Deux plans fixes sur les carcasses suspendues aux crocs de boucher, deux sur les fusils et les peaux de bêtes, deux derniers sur le grand-père et l'affiche du cirque assombrissent brusquement Pierre. Le grand-père, qui n'a pas fait affaire, se dirige vers le marchand d'armes, le chat entre les jambes. La scène est troublée par l'arrivée des deux chasseurs. Bousculant les enfants, le blond met en joue le loup sous le regard réprobateur de Pierre, poings serrés. Pierre lance le filet sur le blond qui s'y emmêle, furieux. Personne ne l'aide. Et voici que l'oiseau déploie ses ailes et s'envole. Alors, tandis que le grand-père marchande encore, Pierre ouvre le cadenas. Un échange de regards, et le loup saute hors de sa cage. Les enfants et les adultes médusés observent puis s'écartent devant Pierre et le loup qui marchent d'un même pas. Pierre laisse le loup repartir loin du monde des hommes. Fondu au noir.

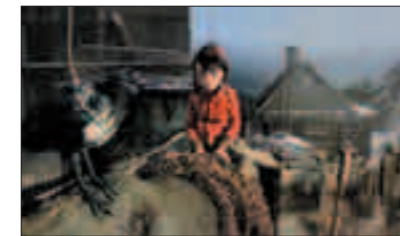
Générique de fin sur écran noir.

Analyse de séquence

La capture du loup: une scène d'action, entre sourire et terreur (19'28 à 22'15)

Pierre, à la mort du canard, décide d'en finir avec son inertie. Il ressort de la maison et s'engage sur la branche. Un champ/contrechamp relance le défi avec le loup et le combat s'engage. Templeton, en développant cet épisode majeur, a su lui redonner toute son intensité dramatique, par un jeu subtil entre respect et décalage par rapport à la musique de Prokofiev. Le traitement des personnages témoigne du souci de faire de cette capture une victoire essentielle pour Pierre, le conduisant vers l'émancipation. Dans la version de Prokofiev, Pierre n'est jamais mis en défaut, tout n'est pas dit de la capture du loup et il n'y a, à ce moment du conte, pas d'angoisse véritable. Ici au contraire, Pierre doit lutter pour prendre son courage à deux mains.

La corneille et le loup: le sourire crispé Pierre est juché sur la branche, en plan de demi-ensemble (plan 1), l'oiseau au premier plan. Le cadre est comme scindé en deux. À gauche, le silo bloque la profondeur de champ. À droite, le flanc de la montagne souligne le cadre, et la ca-

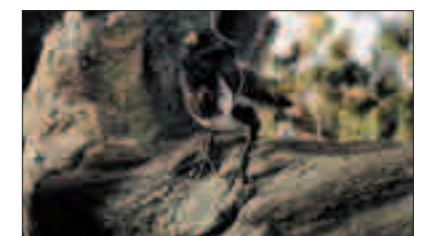


bane se détache sur un lointain brumeux et gris. La lumière éclaire Pierre, son visage et sa veste rouge. Par gestes, au son de la mélodie, il explique à l'oiseau ce qu'il attend de lui: « Va voltiger autour de la tête du loup ». Le regard des deux amis est intense. Le deuxième plan est le contrechamp de Pierre. En plan rapproché, l'oiseau signifie sa peur. Avec cet



air anthropomorphe si réussi, il semble lever les paupières. Il ne bouge pas, malgré la musique virevoltante qui s'applique donc plus ici à la proposition de Pierre qu'aux mouvements de l'oiseau. Un raccord dans l'axe (plan 3) inverse le premier plan et confirme l'appréhension et le doute de l'oiseau qui se penche pour

regarder hors champ, vers le loup. Le raccord en contrechamp sur le loup justifie la peur de l'oiseau. En plan subjectif et en plongée (plan 4), le loup est perçu par le regard de l'oiseau affolé. Le loup attend



son heure, le regard mauvais levé vers l'oiseau. On sent son museau respirer, la tension de l'animal contraste avec la partition musicale de l'oiseau. Ce projet est dément! Retour donc sur l'oiseau effrayé

sur sa branche! Les yeux écarquillés, il n'a rien du Sacha fanfaron de Disney. On remarque dans ce cinquième plan la corde qui le rattache à son ballon, tenu hors champ par le cadrage serré. Cela crée un écho avec celle que Pierre veut passer autour du loup. On sourit ici car on connaît le conte. On sait que l'oiseau accepte normalement bien volontiers cette proposition. L'appréhension de la corneille nous amuse, alors même qu'elle est justifiée. L'oiseau secoue la tête en signe de négation. Et c'est ce mouvement même qui lui fait perdre l'équilibre de façon comique, le ballon bleu ne le retenait pas dans sa chute. Templeton joue sur la tension, entre amusement et angoisse. Le ballon bleu permet un raccord mouvement fluide. Le plan de demi-ensemble en plongée (plan 6) présente l'ensemble

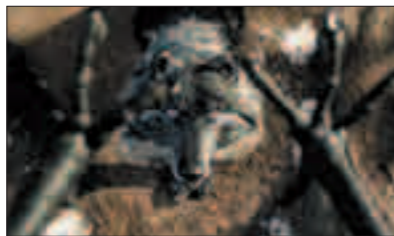


de la scène et ses acteurs. Pierre en bord cadre en haut, encore protégé, a préparé le nœud coulant. L'oiseau chute au rythme de la musique vers le loup qui l'attend, tête levée. Un plan (7) de recadrage nous place donc du point de vue du loup.



L'oiseau va, une fois de plus, atterrir malencontreusement. Mais cette fois, ce ne sera pas sur le canard. L'angoisse a remplacé le rire. L'oiseau bat des pattes pour essayer de remonter. Pierre a descendu la corde. Le chat est présent également, bord cadre à gauche. La bande-son joue avec la musique pour faire correspondre la partition du nœud coulant avec cette chute de l'oiseau.

En inversant la prise de vue, en contrechamp sur le loup, la caméra en mouvement du huitième plan nous fait vivre la



descente de l'oiseau. Le loup qui le voit s'approcher en semble presque étonné lui-même. Les pattes, en premier plan, présentent la scène de façon amusante. Le contrechamp du plan 9, en raccord regard, reprend le plan 7. Le loup a dans



son champ de vision trois proies potentielles: l'oiseau, le chat et Pierre. L'enfant est extrêmement concentré. Au moment où l'oiseau se pose sur le museau du loup resté hors-champ, sa mélodie s'achève. Bec entr'ouvert et yeux écarquillés, il est en péril tandis que Pierre et le chat sont

perchés en sécurité. La finesse de l'animation permet de rendre le plan moins dramatique: l'oiseau semble déglutir, bien embarrassé!

Le dixième plan change l'atmosphère. L'oiseau s'est tu et les « trois cors, sévères et sombres », commencent à jouer. Car la situation est grave: l'oiseau est sur le museau du loup, en plan rapproché. Yeux



bleus contre yeux verts. Mais le plan est très court. Un insert sur le chat, en contreplongée (plan 11), adoucit la peur. En ef-



fet, sa position est comique: il est énorme sur sa frêle branche. Pourtant, l'ambiance générale n'est pas brisée par cette touche comique car, en se léchant les babines, le chat laisse voir qu'il revit ici la scène du canard. La partition du loup associe bien ce plan au précédent auquel on revient vite (plan 12). Le loup cherche à se débarrasser du volatile par des mouvements de tête. Par deux plans (13 et 14), au rythme de la partition, le loup fait sauter l'oiseau pour s'en débarrasser. Le jeu de pattes de l'oiseau, mis en valeur par le changement de position de caméra, rend la scène à la

fois tendue et amusante. L'oiseau se repose sur le museau, meilleur endroit pour échapper aux dents.

Il est temps que Pierre agisse. En plan américain (plan 15), nous le retrouvons à cheval sur la branche. Le cadrage le



présente sur fond bleu, encore protégé bord cadre par la branche et le tronc de l'arbre. Son visage est braqué sur le hors-champ, sa détermination sensible. Pierre s'attache la corde autour de la taille. Ce geste est étonnant et correspond à une modification du conte où il accrochait plus logiquement l'autre extrémité de la corde à l'arbre. Par ce geste, la réalisatrice l'associe à l'oiseau et son ballon mais aussi au loup. Cette mise en danger est symbolique du passage d'une manière d'être à une autre: Pierre refuse la prudence héritée du grand-père. Le plan 16 revient sur le museau du loup, en plan plus rapproché: la menace de dévoration se précise. La confrontation des deux animaux est à son comble, tout entière contenue dans les pupilles de plastique et dans l'effrayante partition du loup.



Les plans 17 et 18 reprennent sur le mode comique les plans 13 et 14, car en propulsant l'oiseau, le loup a crevé la baudruche. Le bruitage fait passer dans la dimension burlesque. Mais là encore, la subtilité de la mise en scène maintient la tension dramatique, car le ballon crevé, l'oiseau ne maîtrise plus rien! La virtuosité arrogante dont faisait preuve l'oiseau du conte est oubliée. Et c'est cette parodie qui fera de Pierre le véritable héros de cette séquence.

Le plan d'ensemble (19) est tout occupé par l'arbre noueux qui répartit les



personnages dans l'espace, de bas en haut. Les personnages sont des points de couleur qui animent les tons ocre du paysage. L'oiseau poursuit son vol incontrôlé, au rythme du dégonflement de la baudruche. Sa partition et le plan sont dynamisés par le couinement du ballon bleu. L'éclairage permet des ombres portées, celles des branches, mais est aussi suffisamment lumineux pour nuancer l'angoisse de la scène. Ce qui se joue ici est positif: c'est l'émancipation de Pierre. Dans son vol, l'oiseau tente de se rattraper au chat. Un plan rapproché (20) souligne le burlesque de ce geste. Le chat, pesant, se rattache *in extremis* aux branches. Cet insert est comme un clin d'œil de Templeton au plan 11, comme si elle permettait à l'oiseau de se ven-

ger du chat qui se réjouissait déjà de le voir mangé! Dans la grande fluidité du montage, le point de vue change avec un plan de demi-ensemble (21). Du haut de l'arbre, Pierre regarde la scène. Le chat



se balance dangereusement et l'anarchique ballon bleu se rapproche du loup et le fait tourner sur lui-même. Mais la prise de vue en plongée rend sensible la hauteur à laquelle se trouve Pierre. C'est à la fois dangereux et positif. Lui que nous n'avions vu depuis le début du film que prostré, cloué au sol, le voilà qui prend de la hauteur pour se rendre maître du danger qui l'entoure.

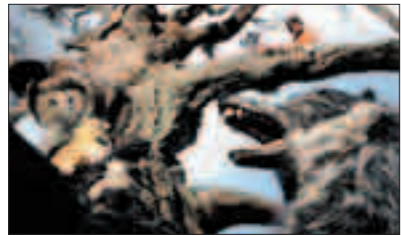
La stratégie de Pierre

Nous avons vu de haut l'oiseau se rapprocher dangereusement du loup. Ce plan moyen (22) le montre posé sur le



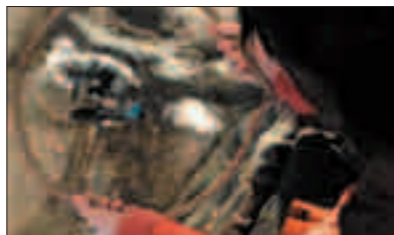
fauve, à l'autre extrémité cette fois, et la baudruche pitoyablement dégonflée. La situation est donc symétrique par rapport au début de la séquence, mais la position bien plus dangereuse! La mélodie qui mime le tournoiement ne corres-

pond plus au vol de l'oiseau voltigeant autour de la gueule du loup mais à celui du loup tournant sur lui-même pour le mordre. Le montage alterné revient sur Pierre, comme au plan 15: chaque fois que l'oiseau est en situation périlleuse, le montage ramène Pierre en scène. Ce plan rapproché (23) présente les mouvements du loup en plongée, nets, depuis le poste d'observation de Pierre qui est flou, bord cadre. Afin de mettre en valeur le danger, la caméra est à nouveau placée à hauteur du loup (plan 24). Au premier plan, le fauve tente de mordre



l'oiseau et en haut du cadre, Pierre se prépare. Le cadre est envahi par l'arbre, ce qui permet à Templeton de relier très fortement les deux espaces, le haut et le bas, comme si Pierre n'était plus si protégé. Ce qui se joue en bas le concerne. Le cadrage rend le loup gigantesque et particulièrement effrayant. Il tourne sur lui-même, crocs acérés. Le fait qu'il soit au tout premier plan le rend d'autant plus menaçant. Pierre semble, lui, bien minuscule. Même le chat (toujours en équilibre instable) semble, par l'écrasement de la profondeur de champ, à portée de dents du loup. Ses claquements de crocs suivent parfaitement le rythme de la musique. Le montage alterné nous replace en haut de l'arbre (plan 25). Le cadrage plus serré place Pierre en amorce,

sa veste rouge le rend présent même s'il est flou. En plongée, le loup poursuit sa ronde sinistre. Le point se fait alors sur Pierre qui calcule la trajectoire du nœud coulant. En gros plan, le cercle de corde encadre la scène en contrebas. À aucun



moment la mise en scène ne le montre effrayé ou passif. Il prépare son action. Le montage alterné contribue à la tension dramatique (plan 26). Tandis que Pierre bouge peu et peaufine sa stratégie, l'oiseau est en position délicate. L'angoisse monte dans ce gros plan sur la tête du loup, exaspéré par l'oiseau, babines retroussées, les yeux brillants de faim. La musique s'intensifie. Les crocs du loup envahissent l'écran au premier plan, la caméra est même contrainte de faire un léger zoom arrière! La tension est à son comble. L'oiseau n'en a plus pour longtemps.

Le montage alterné entre haut et bas va donc préparer l'affrontement de Pierre et du loup. Une légère contre-plongée rend sensible la position de Pierre (plan 27), qui regarde intensément la scène, nœud



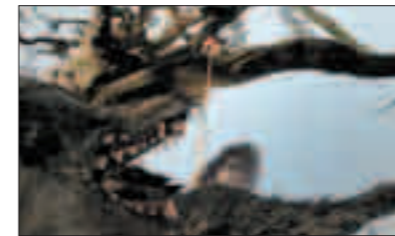
coulant préparé. La partition du loup se tait et le bruitage accompagne la musique de la corde que Pierre laisse filer. La caméra suit la musique et le nœud coulant, jusqu'au loup qui se frotte par terre pour se débarrasser de l'oiseau. Pierre tient fermement la corde qu'il balance délicatement de gauche à droite pour attraper sa proie (plan 28). On remarque le réalisme de ses mains, qui ne sont plus dissimulées, protégées par ses grosses mouffes. Comme pour le plan 24, la caméra (plan 29) se place à hauteur du loup, avec Pierre en haut du cadre. Le loup en premier plan tente d'attraper la corde, et c'est Pierre désormais qui est sa proie. Les dents redoutables sont tendues vers lui. Il est parvenu à prendre la queue dans la corde.

Perte d'équilibre

Alors on revient pour un court plan moyen sur Pierre (30). Le cadrage est à peu près le même que celui du plan 15,



mais Pierre se met en danger en se relevant pour tirer sur la corde. La tension dramatique est suscitée par la partition musicale qui reprend avec violence pour accompagner son geste. Dans le plan 31, la lutte entre les deux commence! Ils s'affrontent de haut en bas, mais dans le même plan. L'absence de profondeur de champ met en scène cette confronta-



tion. Les crocs sont visibles en premier plan tandis que Pierre semble toujours minuscule. La tension est accentuée par deux plans (32-33), en raccord dans l'axe, qui mettent la frayeur de Pierre en



valeur. Le premier le montre en plongée et le second rend visible son angoisse. On entend alors presque sa voix. Le plan 34, plus large et en plongée, resitue l'ac-



tion du point de vue inverse au plan 31: Pierre perd l'équilibre et chute, de l'autre côté de la branche. La partition musicale exprimait à l'origine les mouvements du loup qui se débat. Mais, ici, la violence de la musique s'adapte et rend angoissante la chute de Pierre. Le suspens est donc très intense. Pierre tombe en étouffant un cri. Le plan 35 en contreplongée suit Pierre dans sa chute. Il a lâché le filet. La partition musicale est accompagnée et dramatisée par les bruitages. La violence du coup est rendue sensible par



la proximité de la marionnette avec l'appareil de prise de vue. Dans un souffle, Pierre envahit le cadre avant remonter, entraîné par la corde. La mise en scène est parfaitement maîtrisée puisque cette chute correspond à celle de l'oiseau au début de la séquence. Mais l'enjeu n'est plus le même. Le cœur se serre et l'on ne rit plus.

Corps à corps, au deux bouts de la corde

Le plan 36 en demi-ensemble replace les personnages sur le champ de bataille,



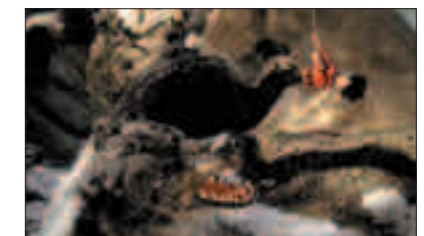
chacun de part et d'autre de la branche. D'un mouvement de croupe, le loup envoie l'oiseau sur la branche. Le bruitage met ce mouvement en valeur: à partir de maintenant, c'est Pierre face au loup, seul à seul. Mais le loup est sur ses pattes alors que Pierre est tête en bas. Il est conscient du danger, comme le montre le



plan 37, en plan rapproché poitrine. Son chapeau est tombé et sa chevelure s'est déployée. Sa bouche est grande ouverte, comme s'il s'étouffait. Le recadrage (38) en plan demi-ensemble change d'axe: Pierre est de dos à droite du cadre et le



loup à gauche. Le filet est à terre. La tignasse de Pierre rappelle la crinière du loup. Car dans cette lutte, Pierre semble comme pris d'une *foror heroicus*, qui le rend semblable à la bête, comme dans les rituels de guerriers ancestraux. C'est d'ailleurs ce que suggérait l'affiche internationale du film. Les deux ennemis sont dans une position similaire: tête en bas pour Pierre et pattes en l'air pour le loup pris par la queue. Chacun à un bout de la corde. Cet affrontement est mis en valeur par le regard de deux spectateurs (et non plus acteurs), au moyen d'un insert (plan 39). Le regard du chat suggère cependant un écho: il pourrait, lui aussi, chercher à sauter sur l'oiseau. Comme dans tout le film, il est un double ridicule du loup. Un nouveau changement d'axe inverse le plan 38. Pierre est dans la pro-



fondeur de champ et le loup, au premier plan, se débat. Il envahit l'écran de sa violence. Pierre n'est qu'un point rouge, pendu. La musique du loup continue. Templeton poursuit la symétrie avec les plans précédents sur l'oiseau. Cette fois, Pierre n'est plus en hauteur, mais à portée de griffes. La mise en scène est alors celle d'un véritable film d'action. Une série de champs/contrechamps rapides oppose Pierre et le loup. Le plan 41 change d'axe. En amorce, droite cadre et en légère plongée, Pierre est fixé par le loup dont le regard n'a jamais été aussi menaçant. Le loup s'élançait, furieux et



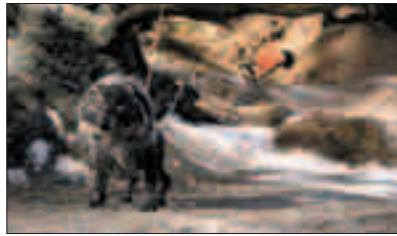
terrible. Il a trouvé son véritable adversaire. Et Pierre ne peut pas bouger, comme coincé dans le premier plan. Le raccord est aussi fluide que le coup de patte a été rapide (plan 42). Pierre vient



de recevoir un coup de griffe. Il tourne autour de la corde sous l'effet du choc. Le plan rapproché taille le montre effaré et effrayé, sa peau si lisse ouverte par trois entailles. Il porte ses mains pellées à son visage, impuissant. Le loup qui contemple la scène (plan 43) est toujours tenu par la queue mais droit sur ses pattes. Pierre, bord cadre et flou, puis se cache le visage.

La force menaçante du loup

Le montage alors se précipite et l'on croit à la victoire du loup. Une série de champs/contrechamps (plans 44 à 53)

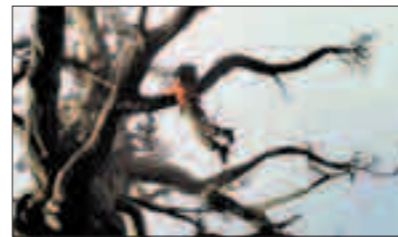


montre le loup tirant sur la corde et Pierre incapable d'agir. Les échelles de plan permettent de mettre le loup en valeur au premier plan, sûr de sa force, tirant sur la corde qui entrave Pierre à l'arrière-plan.

Les bruitages et la musique confèrent à la scène une tension extrême. Le suspens est entretenu par deux inserts (plans 45 et 49) sur la corde, qui explicitent l'intention du loup et témoignent de sa force ainsi que par un nouveau plan (plan 51) sur les spectateurs impuissants. Un plan moyen sur Pierre (plan 52) est tout particulièrement poignant. Pierre, suspendu,



regarde à présent par terre, hors champ, vers le filet. La caméra suit son mouvement pour l'attraper. Mais il remonte jusqu'à la branche qui menace de céder. On entend le souffle et les plaintes de Pierre qui se retrouve presque empalé par les branches dures, au roulement



de la musique. Les variations dans la mise en scène sont toujours au service de l'émotion. Cela permet aussi de préparer la fin de la séquence, puisque l'on sait (même si on l'oublie) que le filet salvateur est à portée de main. Ainsi, c'est parce que Pierre a réussi à se rattraper aux branches et à s'y suspendre – le plan 54, en demi ensemble en plongée, rend sensible cette échappée fragile – que le

loup devient plus agressif. Il faut alors un gros plan pour le montrer (plan 55) et rendre encore plus menaçante sa sortie du cadre. La caméra, en travelling d'accompagnement, va alors suivre le fauve, comme si sa course n'était plus entravée par la corde. À mesure qu'il s'approche de Pierre, le cadrage est plus serré. Les changements d'axe permettent de montrer tantôt sa course (plans 57 et 59) tantôt sa gueule menaçante qui s'approche



(plans 58 et 60). Mais alors que le loup va se jeter une deuxième fois sur sa faible proie (plan 61), Pierre, *in extremis*, lance le filet.

La victoire de Pierre

L'ultime série de champs/contrechamps inverse les rôles et rend Pierre vainqueur. À mesure que les plans rapprochés sur le loup le montrent s'empêtrant dans le cordage (plans 62 et 64), ceux consacrés

à Pierre (63 et 65) marquent sa victoire. Progressivement, il se redresse. Au dernier plan, il est debout, en plan rapproché épaules, défiant le loup et tenant



fermement la corde d'une main. Mais les deux adversaires semblent s'estimer : pour chacun, un léger zoom avant (plans 64 et 65) rend leur regard étonnamment intense. C'est comme s'ils se saluaient, par un regard en miroir. Le mouvement de caméra fait un léger tremblement dans leurs regards qui leur confère une grande profondeur. Alors la partition du loup s'achève et celle des chasseurs commence. Une autre bestialité approche.

Cette séquence est un bel exemple de la virtuosité de la mise en scène de Suzie Templeton. Le nombre de plans, la richesse des propositions de cadrage et les effets d'échos dans le montage témoignent d'une maîtrise parfaite de l'animation. Mais qui n'aurait que peu de force si elle n'était mise au service d'une relecture du conte. Cet affrontement prend pour Pierre des allures de combat initiatique. Ayant eu le courage d'affron-

ter concrètement un adversaire redoutable, il a désormais une autre image de lui-même, dont témoigne l'abandon de son chapeau sclérosant. L'identification avec le loup, que marque subtilement l'utilisation de la corde dans cette séquence, lui a donné la force de s'opposer à la peur sans objet de son grand-père et d'affirmer sa propre vision du monde.

Le loup blanc



Générique

Pierre-Luc Granjon / France, 2006, 8 mn, animation.

Scénario: Pierre-Luc Granjon / **Prises de vues:** Sara Sponga / **Animation:** Pierre-Luc Granjon / **Montage:** Nathalie Pat / **Son:** Loïc Burkhardt / **Mixage:** Loïc Moniotte / **Musique:** Timothée Jolly / **Voix:** Oriane Zani, Louis Sommermeyer, Hélène Ventoura, Sylvain Granjon / **Producteur:** Ron Dyens – Sacrebleu Productions.

Récompenses: Grand Prix, Festival de Vendôme / Prix de la meilleure musique originale, Lille / Grand Prix – SICAF (Corée) / Grand Prix, Festival ReAnimajca (Pologne) / Prix du jury professionnel – Plein La Bobine / Prix du public à Cinématou, Genève (Suisse) / Meilleur film pour enfants, Krok (Ukraine) / Prix spécial du jury au Curta Cinema, Rio de Janeiro (Brésil) / Prix spécial du jury à Cinanima, Espinho (Portugal).

Résumé

Arthur et son jeune frère Léo vivent avec leurs parents dans un petit village à la lisière de la forêt. Ils aiment jouer aux chevaliers, avec leurs fidèles destriers et épées de bois. Un jour qu'ils poursuivent un lapin blanc, Arthur tombe nez à nez avec une grosse bête: un loup! Fasciné, il rentre chez lui sans en parler à personne. Ce sera finalement le père qui capturera le lapin que la mère cuisinera! Arthur décide alors d'amadouer le fauve avec la tête du lapin. Reçu, le loup blanc entraîne l'enfant dans une chevauchée au plus profond de la forêt. Léo est admiratif! Mais les parents ont besoin de faire des réserves de viande pour l'hiver: le père capture le loup et la mère le décapite. Alors que Léo croit pouvoir venger son frère avec sa petite épée, Arthur assiste impuissant à la scène. Mais, au lieu de pleurer, les enfants vont enterrer la tête du loup dans la clairière. La meute des loups hurlant à la mort s'invite à leur cérémonie. Impressionnés mais contents les enfants décident d'aller chercher d'autres têtes de lapins...

Autour du film

Pierre-Luc Granjon et l'enfant créateur.

Diplômé en Arts Appliqués, c'est après des aventures collectives dans les studios de *Folimage*, où il est tour à tour modelleur, animateur ou décorateur, que Pierre-Luc Granjon se lance seul dans la réalisation de quatre courts métrages¹.

*Petite Escapade*² est un film en noir et blanc de 5 minutes 30, réalisé en 2001. Les marionnettes en papier mâché et tissu campent un univers de conte étrange. C'est en effet l'enfant lui-même qui, sortant de la forêt obscure où il habite, va s'asseoir sur un muret pour contempler le monde et le peupler de créatures fabuleuses. Le film montre, avec les dessins de l'enfant qui se substituent finalement aux marionnettes, comment, par l'imaginaire, l'enfant perçoit et assume le réel.

En 2004, *Le Château des autres* raconte en couleurs et en cinq minutes une visite scolaire dans un château labyrinthique. Thibaut – qui a lui aussi des oreilles décollées autour d'une chauve tête ronde aux traits simples – va se perdre dans un univers hanté par ses camarades brusquement devenus grimaçants. Si le noir et blanc de *Petite Escapade* n'était pas véritablement effrayant, les couleurs vives de ce second film prennent des allures d'hallucination. La bande-son, sans dialogue mais très chahutante, y est pour quelque chose! Assis seul dehors, c'est en voyant dans un petit caillou rond se modeler le visage souriant du portier que l'enfant acceptera de retourner avec lui visiter ce château qui l'avait un temps exclu.

L'Enfant sans bouche est réalisé en 2003 et produit par Cor-

ridor Production³. La technique employée est celle du papier découpé, avec un dispositif plus simple mais analogue à celui utilisé pour *Le Loup blanc*. En quatre minutes, Pierre-Luc Granjon raconte comment un enfant prend en charge la parole. Ni le chien, ni le chat, ni surtout ses parents ne l'ont conduit à concevoir la nécessité de produire des sons. C'est de voir les oreilles de son lapin blanc se rétrécir, inutiles devant son mutisme, qui le décidera à se dessiner une bouche pour lui conter maintes histoires.

À chaque fois, mise en abyme du geste créateur et collaboration avec les enfants (notamment pour la bande son) font de ces films des pépites de poésie, hommages à la vitalité de l'enfance, sans aucune concession à la mièvrerie.

Pierre-Luc Granjon : L'art d'être juste

Extraits d'un entretien dans les studios de *Folimage*, le mardi 5 juillet 2011⁴.

Quel est le point de départ du Loup blanc?

La plupart de mes films naissent d'une image qui m'est venue à l'esprit ou que j'ai dessinée. Savoir pourquoi cette image me vient, voilà qui est plus difficile à dire! *Le Loup blanc* est né de l'image des deux enfants avec le père et la mère, présents autour de la table pour couper la tête du lapin. Les deux gamins ne sont pas effrayés par ce geste quasiment quotidien qui



ne les choque plus, sans pour autant qu'ils y prennent plaisir. Ils assistent à cet acte normal de la mise à mort pour manger.

Ma bête est un loup, mais comme ce n'est pas évident, le titre au moins l'indique ! Je souhaitais un titre simple. Je ne sais pas pourquoi il est blanc mais c'est une bête un peu bizarre que je ne voulais pas effrayante. Elle ressemble au chien de *L'Enfant sans bouche*. Les mêmes formes en plus gros puisque c'est un loup ! Ron Dyens de *Sacrebleu* a soutenu et produit ce projet. On a retravaillé la fin qui au départ était plus enfantine et moins intéressante. Les enfants partaient avec la tête du loup, qui se mettait à rouler. Elle heurtait un gros rocher qui s'ouvrait. C'était comme une autre créature de la forêt, une sorte de gros dragon. Les deux enfants se regardaient et glissaient la tête du loup dans la gueule géante. Alors, la chose de la forêt leur permettait de grimper sur son dos et ils partaient à l'aventure. L'histoire perdait en réalisme. J'ai très vite trouvé la nouvelle fin qui permet également un rebondissement sans partir dans un fantastique qui n'avait pas de raison d'être.

La situation de départ de vos films a toujours quelque chose d'assez sombre, mais avec un traitement qu'on pourrait dire serein.

Je n'ai pas envie de cacher la dureté des choses. Je trouve que l'on vit dans un monde où l'on cache la mort, notamment celle des animaux. Je suis à chaque fois surpris de voir combien les gens ont peu conscience, en mangeant ce qu'ils mangent, du fait que cela a été un animal. Cela ne me dérange pas que l'on tue : je vois l'homme comme un prédateur. Je considère qu'il est dans l'ordre des choses de tuer un animal de ferme. Ce que je déteste, ce sont les usines à bêtes, où l'on utilise l'animal comme une matière première pour fabriquer des objets ou de la nourriture. Notre société cache tellement cela que j'ai envie de le montrer. Je savais que ce rapport à la nourriture dans *Le Loup blanc* surprendrait dans la mesure où

le film commence dans un univers assez enfantin puisque l'on suit les enfants dans leur jeu. À chaque fois que je suis dans une salle, au moment de la mise à mort du lapin, j'entends les gens réagir ! Je tenais à la montrer, sans le faire de manière trop sanguinolente. En revanche, on ne voit pas la deuxième décapitation, celle du loup, car cela aurait été de la pure provocation. Le plan est coupé alors que la hache approche du cou. On s'est attaché au loup, contrairement au lapin, même si on peut le trouver mignon et être triste pour lui !

Comment s'est fait le travail de la lumière ?

C'était un travail conséquent, parce que c'est tourné sur le multiplane. Sara Sponga était ma chef opératrice. Il y a beaucoup de choses à régler que j'ai découvertes au cours de ce tournage. J'avais en effet réalisé *L'Enfant sans bouche* sur un seul niveau, avec une vitre pour écraser les éléments de papier, les personnages étaient posés directement sur le décor. Pour *Le Loup blanc*, j'ai fabriqué un système de quatre vitres superposées. Je pose mes éléments de papier sur les niveaux différents et l'appareil est au dessus, en plongée. Chaque niveau se superpose pour créer une image. Chaque niveau doit être éclairé séparément des autres, pour éviter les ombres. Un arbre en premier plan ferait une ombre gigantesque sur les vitres situées au dessous. Il faut donc éclairer en rasant. Autre exemple : un morceau de décor posé sur la vitre, si le verso n'est pas peint en noir, fera un reflet sur la vitre du niveau inférieur si elle n'est pas entièrement recouverte par un autre décor. Pendant le tournage qui a duré quatre mois, Sara créait une nouvelle lumière adaptée à chaque plan. Comme nous travaillons ensemble depuis longtemps, elle connaît mon univers. Comme nous travaillons ensemble depuis longtemps, elle connaît mon univers. Je tiens compte de son avis, on travaille vraiment en collaboration. J'avais dessiné mes décors pour qu'ils ne soient pas trop colorés, des bleus pour la forêt et des bruns-beiges pour la maison. Il y a quelques touches de couleurs, celles du sang, entre autres ! J'avais dessiné une forêt sombre, mais il fallait que ce soit lisible. Elle est donc moins sombre que celle de *Petite escapade*. Je voulais une ambiance un peu chaleureuse le soir autour de la table ; il y a un point

lumineux sur la table autour des personnages. Il y a une fenêtre qui donne sur l'extérieur, on voit la nuit plus froide dehors. Le plan où Léo rejoint son frère dans la chambre après la mort du loup est particulièrement intéressant du point de vue de la lumière. On voit une fenêtre : au décor, j'avais dessiné des ombres. Mais Sara Sponga a créé un faisceau lumineux : quand le petit frère arrive, il entre dans la lumière et s'éclaircit au fil du plan. Il change de couleur, ce qui aurait été difficile à faire autrement qu'avec le jeu de lumière. C'est là que l'on rejoint le volume : le papier découpé, c'est du volume à plat. Et pour animer, j'ai retrouvé les mêmes réflexes, les mêmes sensations qu'avec une marionnette. L'ordinateur nous permet de vérifier la justesse du mouvement des personnages, image par image.

Quelle direction avez-vous donnée pour la création de la bande-son ?

Pour la musique, je travaille depuis longtemps avec Timothée Jolly, qui avait déjà travaillé sur *Petite Escapade* et *Le Château des autres*. Je lui indique les parties où j'aimerais avoir de la musique, et quel genre j'imagine. Il m'a envoyé en cours de tournage un morceau chanté, sans penser qu'il trouverait sa place dans le film. Mais dès la première écoute c'était évident pour moi que ce serait celle de l'enterrement du loup.

Je voulais qu'une partie du bruitage soit faite avec des instruments de musique, un piano et un violoncelle. On ouvrait le piano et on allait gratter les cordes graves avec les ongles. Ensuite, lors de la création sonore, Loïc Burkhardt a déformés les sons sur ses machines pour les rendre encore plus graves. L'ambiance de la forêt devait être assez oppressante, on devait ressentir plus qu'entendre cette nappe grave. Pour les bruitages de l'enterrement, Loïc a installé un petit espace avec de la terre et des herbes. Pour la croix, on a fait une vraie petite croix, avec de la corde. Parfois, les bruitages sont très réalistes, parfois on fait des sons qui n'ont rien à voir avec ce que l'on est censé bruite !

Votre prochain projet personnel parlera-t-il encore d'une bête ?

Je devrais tourner l'année prochaine un court-métrage

plus politique. Le film s'appellera *La Grosse bête*. Ça commence dans un royaume où l'on raconte qu'une grosse bête va venir nous manger au moment où on ne s'y attend pas. Ce sera la première phrase du film. Alors quelqu'un dit qu'il suffit de s'attendre à être mangé pour ne pas l'être. Tous essaient donc d'y penser sans cesse. Cela va les conduire à créer le mal contre lequel ils se battent, ils luttent contre la peur et cela les conduit à la créer. J'avais entendu aux infos qu'un petit village, dans l'Est, avait voté massivement pour le FN alors qu'il y avait zéro immigration chez eux. Ils se faisaient une image terrible de l'étranger (créée et véhiculée par les médias) sans y être confrontés. Le projet est né de cette peur qu'ont les gens de ce qu'ils ne connaissent pas.

Que pensez vous du fait que Les Films du préau et Les Enfants de cinéma aient rassemblé dans leur programmation Le Loup blanc et l'adaptation de Pierre et le loup par Suzie Templeton ?

J'en suis ravi ! Ce qui m'a épaté dans le film de Templeton, c'est l'atmosphère qu'elle a créée, avec cette paroi de brique et de broc, qui sépare Pierre de l'arbre. J'adore l'idée d'une ambiance rude dans un film que les enfants peuvent voir. Je trouve cela incroyable. J'aime bien qu'elle ait transformé la fin. Elle a bien fait de retirer le commentaire : on connaît l'histoire et la musique permet de se passer des dialogues. Cela correspond d'ailleurs bien à l'image que l'on peut se faire de l'Est, froid, avec des gens bourrus qui ne parlent pas trop ! Les regards suffisent.

¹ Pierre-Luc Granjon participe toujours à d'autres projets collectifs, notamment celui des aventures de l'ours Léon (*L'hiver de Léon*, *Le printemps de Mélie*, *L'été de Boniface*, la dernière saison est en cours de tournage). Lire à ce sujet le *Cahier de notes sur... 1, 2, 3 Léon!* rédigé par Pierre Lecarme.

² Lire l'analyse du film par Marie Diagne dans *Cahier de notes sur... Petites Z'escapades*.

³ Il faut voir également leur belle édition du livre-DVD, avec 48 pages d'illustrations en noir et blanc.

⁴ L'intégralité de l'entretien est disponible sur le site des *Enfants de cinéma*. Je tiens à remercier Pierre-Luc Granjon pour sa disponibilité et la confiance dont il a fait preuve en me présentant son travail.



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 3



Séquence 4

Déroulant

Générique

1. [0'-0'24] Une mélodie douce et dynamique accompagne au piano et violoncelle le travelling du générique qui s'achève sur des dessins de chevaux réalisés par Arthur et que l'on retrouvera affichés sur le mur de sa chambre, à côté de son lit.

La rencontre

2. [0'25- 02'16] Deux jeunes frères, Léo et Arthur, quittent leur chambre pour jouer aux chevaliers, enfourchant leurs chevaux de bois, épée à la main. En partant « à la guerre », ils croisent leurs parents qui tissent un grand filet. La mère leur rappelle qu'il faudra rentrer pour le dîner. Tandis que les deux frères s'enfoncent dans la forêt, ils rencontrent leur premier « ennemi » : un lapin blanc. Dans sa fuite, le lapin entraîne Arthur (l'aîné) dans les profondeurs bleues de la forêt et le laisse nez à nez avec un gros loup endormi. Effrayé, l'enfant laisse tomber ses accessoires et se réfugie derrière un tronc d'arbre. Le loup vient le renifler puis se détourne, indifférent. Arthur n'en revient pas. Dans le travelling qui les ramène au village, Arthur ne parle pas à son frère de cette étrange rencontre. Sur le chemin, ils croisent leur père qui capture le lapin pour le repas du soir.

Un nouveau cheval

3. [02'16-03'31] Le lapin est étalé sur la table de la cuisine. Sous les yeux de la famille réunie, la mère armée d'un hachoir tranche la tête du lapin. Arthur s'en saisit et sort précipitamment. Léo est dépité mais sa mère, tout en préparant la bête, lui promet la tête du prochain animal. Léo sort, déçu. Il s'enfonce dans les bois jusqu'à l'endroit où Arthur avait abandonné son cheval et son épée de bois. Un craquement le fait se relever : il surprend alors son frère qui tend la tête de lapin au gros loup blanc. L'animal, ravi, ouvre la gueule. Arthur enfourne la tête. Rassasié, l'animal le laisse monter sur son dos. Au galop, Arthur s'enfonce plus avant dans la forêt, sous le regard admiratif de son jeune frère.

Complicité

4. [03'32-04'03] La nuit est tombée. Le loup a raccompagné Arthur jusqu'au village. L'enfant l'embrasse sur le museau et chacun rentre chez lui. La famille est déjà attablée devant le lapin cuisiné. Alors que la mère demande des comptes à Arthur, Léo répond pour lui qu'il jouait au cheval. Heureux et complices, les enfants se sourient en ignorant la remarque de la mère : « *Mouais, eh bien la prochaine fois, il jouera moins tard* ».

Le rêve

5. [04'04-04'32] Sur un air de boîte à musique, la lumière s'éteint dans la chambre des enfants. Les deux frères sont couchés. Léo demande si, lui aussi, il pourra « faire du cheval ». Arthur accepte en précisant qu'il s'agit de « faire du loup », et il s'endort en souriant. Dans un fondu au blanc accompagné d'un souffle de vent et de l'air de musique précédent, nous entrons dans son rêve : armé en chevalier, il chevauche son loup, sautant par dessus le village ensoleillé. Fondu au blanc.

L'exécution

6. [04'33-05'42] Le rêve d'Arthur est brutalement interrompu par les cris angoissés de Léo. Il fait jour et par la fenêtre, ils voient le père rapporter le loup blanc dans son énorme filet. Sous le regard inquiet des enfants, le père dépose le loup devant la mère ravie qui brandit une hache. Arthur se cache les yeux pour ne pas voir la décapitation. Léo regarde son frère et, pris de colère, va chercher son épée de bois. Les parents rentrent dans une remise le corps qui leur fera « tout l'hiver ». Léo surgit et frappe son père avec son épée. Le père l'arrête, mécontent. Sa mère lui dit qu'ils lui ont gardé la tête. Alors Léo abandonne le combat mais dit : « Le loup, c'était le cheval d'Arthur ». Les parents sont embarrassés. Léo passe devant la tête sans la regarder et rejoint son frère assis sur son lit. Arthur décide d'aller l'enterrer dans la forêt.

Accomplir le rituel

7. [05'43-07'18] Mélodie et chant mélancoliques. Les deux frères poussent la lourde tête dans les profondeurs de la forêt. Elle dévale la pente jusqu'à l'endroit de leur première rencontre. Les deux enfants creusent à quatre mains un trou assez large pour y placer la tête. Ils la poussent délicatement dedans puis la recouvrent de terre, tandis que d'autres loups s'approchent. Inquiets, ils ont vu la meute les encercler en silence. Mais Arthur continue de confectionner une petite croix avec des branches. Son adieu au loup est relayé par les hurlements de la meute. Les enfants s'éclipsent, peu rassurés. Arthur dit à son frère qu'il leur faut des têtes de lapin. Ils sortent du champ, rassérénés, tandis qu'un lapin s'enfuit aux cris des loups. Fondu au blanc.

8. [07'19-08'04] Générique de fin sur un plan fixe de la forêt noire.



Séquence 5



Séquence 6



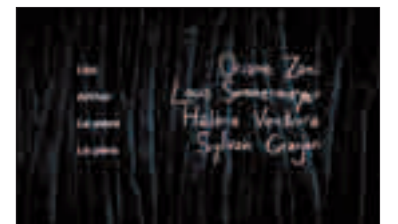
Séquence 7



Séquence 7



Séquence 7



Séquence 8

Analyse de séquence

La mort du loup ou comment l'enfant réenchante la réalité 4'32-5'43.

Arthur vient d'apprivoiser le loup blanc et a galopé avec lui dans la sombre forêt. En s'endormant, il rêve qu'il poursuit cette chevauchée en survolant collines et maisons. Mais ces cavalcades vont s'achever brutalement par la capture de l'animal par le père. Pourtant, dans cette séquence, Pierre-Luc Granjon met en scène un enfant qui n'est ni naïf ni prisonnier de son imaginaire, mais au contraire capable d'affronter la réalité de la mort du loup, tout en réenchantant le réel. Ce que les adultes ne savent peut-être plus faire.

Plan 1

La séquence s'ouvre violemment pour Arthur, réveillé par les cris angoissés de



son petit frère. Le fondu au blanc le fait sortir de son rêve et se retrouver dans son lit. La forte intensité lumineuse et le raccord sonore traduisent l'arrachement



au monde onirique. La vue en plongée montre l'enfant apaisé et souriant dans son sommeil. Sa grosse tête repose sur le blanc de l'oreiller qui est comme une page blanche à sa rêverie. Léo le ramène au monde quotidien en le secouant pour l'emmener vers le hors-champ.

Plan 2

En *cut*, la fenêtre présente ce qu'Arthur doit découvrir. Le plan est surcadré par les montants de la fenêtre qui ouvre sur l'extérieur qui se sépare en deux espaces: la forêt et le village. Dans la profondeur de champ, comme sur un écran, le père souriant arrive chargé du loup, capturé dans le gros filet qu'on lui a vu tresser avec sa femme au début du film.

Les deux enfants viennent au premier plan assister à la scène. Placés de dos, ils sont le relai du regard du spectateur sur la scène qui se déroule au second plan.

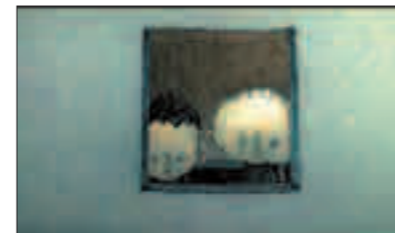


Un raccord dans l'axe présente le père en plan moyen: il emmène sa proie immobile dans le filet. Le réalisme ici n'intéresse pas Pierre-Luc Granjon. Le film joue sur les échos puisque ce loup dans le filet est comme l'hyperbole de la capture du lapin au début du film. Pour le père, il s'agit du même geste, en plus rentable puisque cette grosse proie va leur permettre de faire des réserves pour l'hiver. Aux yeux de l'adulte, il s'agit d'une différence de degré, de quantité. L'enfant y verra lui une différence de nature. Ce qui compte ici, c'est le regard du fils sur l'action du père. Le loup blanc, on vient de le voir chevauché par Arthur. Le retrouver dans le filet, capturé, témoigne d'un retour à la réalité, dans un écart brutal

pour l'enfant. Dans la bande-son, aucun autre bruit que celui du frottement des pieds du père alourdi par sa charge: les enfants sont abasourdis. Au moment où il sort du champ, le plan change pour revenir en contrechamp sur les enfants. Là encore, la fenêtre sert à mettre en valeur leur regard. Le papier blanc crée une surface fragile qui cadre les deux frères, en plein désarroi.

Plan 4 et 5

Le contrechamp du plan suivant ne correspond pas au regard subjectif des enfants puisqu'il n'est pas en plongée. Cette mise en scène permet à Pierre-Luc Granjon une touche d'humour. On retrouve la mère qui attend le père, sourit aux lèvres et armée d'une grande hache. Le père entre dans le champ et la rejoint. Le spectateur sourit aussi de cette gradation dans la tuerie alimentaire. En outre, en intercalant, entre les troisième et cinquième plans, un plan sur le regard d'Arthur et de Léo (il aurait pu faire



un travelling d'accompagnement sur le père), Granjon questionne notre perception d'un même fait, en nous offrant la possibilité d'appréhender cette capture du loup du point de vue des enfants et de celui des adultes. Il ne s'agit pas de juger, mais d'éprouver deux visions du monde.

Plan 6

Le plan suivant revient sur les enfants. Arthur anticipe le geste de sa mère et



place ses mains devant sa bouche. Cette scène muette en est d'autant plus expressive. Dans le hors-champ, on entend la lourde chute du loup. À aucun moment le loup n'aura été menaçant: il semble savoir que l'homme est un prédateur plus puissant que lui.

Plan 7 et 8

Contrechamp sur les parents en plan moyen: devant les maisons, le père a rapporté la bête et la mère brandit sa hache. Du hachoir pour tuer le lapin à la hache



pour décapiter le loup, il n'y a pour la mère, comme pour le père précédemment, qu'une simple différence de degré. Le silence donne à la scène toute sa tension dramatique. Alors même qu'elle abaisse la hache dans un bruit de vent, le plan change pour revenir, plus serré, sur les enfants. Arthur se cache les yeux. La décapitation reste hors champ: juste efficacité des courts métrages de Pierre-Luc Granjon! On a vu celle du lapin, point besoin de la montrer à nouveau. Ce se-



rait, selon le mot du réalisateur, « obscène ». En revanche, la réaction de l'enfant est essentielle. Alors qu'il prenait joyeusement la tête du lapin, cette tête-là lui est chère. Il se cache les yeux et refuse d'en voir plus. Le visage de Léo est tout aussi affligé: pas de revanche d'une quelconque jalousie, mais une vraie empathie avec son frère. Il prend sur lui de réagir: « Attends, je vais les tuer! » La violence de Léo fait écho à celle des adultes, mais sur un mode imaginaire. Il réagit de façon viscérale et immédiate car il est le plus petit. Arthur reste seul.

Plan 9

Le plan rapproché suivant, c'est toute la poésie de Pierre-Luc Granjon. En légère plongée, on voit la main de Léo se saisir de l'épée de bois. Ce qui compte n'est



pas la tête de l'enfant mais son geste. La tête du cheval, restée seule à terre, évoque celle du loup et c'est pourquoi le plan dure quelques secondes de plus, comme pour suggérer comment l'imaginaire de Léo passe de ce cheval au loup. Le graphisme de Pierre-Luc Granjon permet de montrer la fine frontière dans la tête de l'enfant entre le réel et l'imaginaire. En effet, la mort bien réelle du loup, Léo croit la venger avec un jouet. Point de doute pour lui quant à l'efficacité illimitée de sa vie affective. Alors même qu'il sort du champ, les bruitages du frottement de l'épée sur le parquet, de sa course précipitée dans l'escalier et de la porte qui claque font entendre sa détermination et son désir d'en découvrir. Arthur est résigné car il sait qu'il n'y a pas de geste à faire pour sauver le loup. La différence entre les deux frères avait été suggérée par le réalisateur, juste avant le rêve. En effet, à Léo qui lui demandait s'il pourrait lui aussi « faire du cheval », Arthur répondait : « *C'est pas un cheval, Léo, c'est un loup.* » Subtile nuance qui indique qu'Arthur est plus conscient de la réalité, de l'existence du loup, que son jeune frère qui distingue moins la différence entre jeu et réel.

Plan 10

Le loup a été tué hors champ par les parents qu'un plan moyen montre à nouveau. Ils rentrent la bête dans une remise, en la tirant par les pattes. Au moment



où la mère déclare fièrement : « *Voilà qui devrait nous faire tout l'hiver!* », Léo entre dans le champ, les menaçant de son épée de bois. La décapitation du loup est visible par le cercle rouge qui ressort nettement dans les couleurs ocre, grises et vert pâle du plan.

Plan 11

Afin de mettre en valeur le geste de l'enfant, Granjon opère un raccord dans l'axe. En plan taille, le père est frappé par son fils. Pour l'enfant, jeu et réalité se confondent. L'épée de bois, dont le bruit est sensible quand elle s'abat sur le bras du père, peut le venger. Le père l'arrête et affirme son autorité en même temps



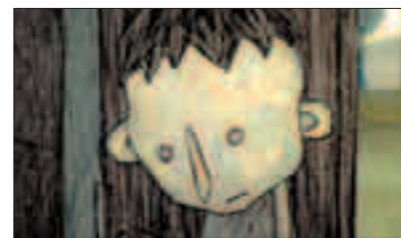
que son incompréhension. Il ne comprend pas en quoi la mise à mort pour manger peut gêner l'enfant.

En *cut*, un plan épaule fait entrer la mère en scène : « *T'as vu Léo, on t'a gardé la tête. T'es pas content?* » Le loup pour les parents n'est rien d'autre qu'un dîner. Mais Pierre-Luc Granjon prend soin de ne pas les caricaturer. La mère est aimante, se souvient de la déception de son enfant lorsqu'il n'a pas eu la tête du lapin. Les adultes vivent tout simplement dans un

autre monde, dans un univers rationnel. Qui est aussi un univers banalisé, comme aplati.

Plan 13

Le contrechamp sur Léo, en plan épaule, le montre tenu par son père. Son bras enserré dans la main du père, c'est aussi l'imaginaire bridé par les adultes. Une représentation discrète du principe de réalité victorieux du principe de plaisir? Mais le père relâche sa prise. Léo dit : « *Le loup...* ». À quoi son père répond : « *Bah quoi, le loup?* » Léo a baissé les yeux. Le contrechamp sur le père en plan épaule n'est donc pas relié au regard de son fils, braqué sur le loup qui reste hors champ. Le contrechamp accompagne la réponse de Léo : « *C'était le cheval d'Arthur.* » Léo le dit en regardant son père. Sans plus de



haine dans la voix, comme se résignant à son tour. Pourtant le « *c'était le cheval d'Arthur* » maintient la croyance de l'enfant qui emploie le passé parce que le loup est mort. Mais on peut penser qu'à ses yeux, il reste le loup / cheval de son frère.

Plan 16

Un raccord dans l'axe permet de revenir en plan de demi-ensemble sur les parents. L'enfant s'en va tête baissée et



sort du champ, tandis que les parents se sont arrêtés dans leur mouvement. Ils ne trouvent rien à répondre. Mais on sent ici l'impossible accord entre l'imaginaire enfantin et celui des parents. Ils semblent désespérés. Ils ne sont pas particulièrement méchants ou idiots. Par ce plan qui les présente attristés et qui contraste avec leur attitude conquérante du début de la séquence, Pierre-Luc Granjon ne les condamne pas. Il montre simplement qu'ils ont perdu cette part d'enfance.

Plan 17 et 18

Mais le parcours des enfants n'est pas fini. En raccord direction, un travelling latéral suit Léo qui passe devant la tête du loup, que nous n'avions pas encore vue. Elle occupe le premier plan, yeux fermés en croix, bouche invisible qui cache une grimace qui pourrait rendre le plan plus dur. Léo passe au second plan, tête bais-



sée, sans un regard pour le loup. À peine sorti du champ, il entre dans leur chambre. Le raccord de direction relie les deux espaces. Léo va retrouver son frère sans avoir rien pu faire : il prend conscience de son impuissance. Arthur est sur son lit. A-t-il vu la scène? Le travail de Sara



Sponga, chef opératrice, permet d'illuminer le plan. Insensiblement, le petit frère entre dans la lumière. Car son frère va lui proposer une solution pour sortir de la noirceur de cette mort.

Plan 19

Un raccord dans l'axe resserre la scène en plan poitrine sur les deux frères, silencieux. Alors Arthur déclare : « *Viens Léo, on va l'enterrer dans la forêt.* » Et le plan suivant, amorçant une autre séquence, les présente en plan moyen, poussant ensemble la grosse tête. Le son du frottement de la tête sur le sol sera adouci



par une musique mélancolique. Dans le hors-champ, le grand frère a donc réfléchi à la façon de prendre en charge le meurtre du loup. Il n'est plus dans la réaction infantile de Léo. Par le rituel, par l'enterrement avec son frère, il va assumer la mort, dans une grande sagesse. Ce qui est fort dans ce film, c'est aussi cette vision de la fratrie. Les parents forment couple pour rentrer la bête dans la remise, la rendre utile et mangeable. Les deux enfants se lient pour ramener la tête, l'âme du loup, dans la forêt, là où elle doit habiter.

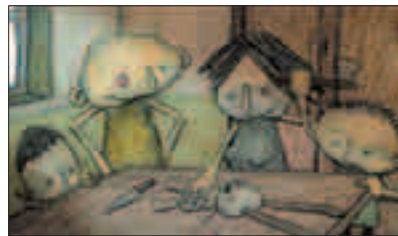
Plan 20

Cette séquence montre ce que l'on perd au sortir de l'enfance, mais aussi comment un enfant peut prendre une décision d'adulte. Les parents sont ancrés dans un monde rationnel, Léo est plongé dans l'imaginaire qu'il découvre ici inefficace à maîtriser le monde. Arthur, lui, semble réconcilier le réel et l'imaginaire. En enterrant le loup, il ritualise la mort



et en sauve la part symbolique. La fin du film réaffirmera la vie : clin d'œil de Pierre-Luc Granjon qui dit ainsi son désir de préserver l'énergie de l'enfance. Les lapins n'ont qu'à bien se cacher !

Brauner, Victor; 1903-1966.
« Le Loup-table », 1947.
Installation. Bois et parties
d'un renard empaillé.
Denise Bellon (1902-1999),
photo prise lors de l'exposition
« Le Surréalisme en 1947,
Exposition internationale du Surréalisme », Paris, galerie Maeght, juillet 1947.



© akg-images

UNE IMAGE-RICOCHET

C'est pour l'Exposition internationale du Surréalisme qui s'est tenue à Paris en 1947 que Victor Brauner a réalisé cet objet, à la demande d'André Breton qui avait vu dans deux toiles peintes en 1939 sur le même sujet un signe prémonitoire de la Seconde Guerre mondiale. Breton écrit en effet dans *Le Surréalisme et la peinture* (1946) : « Victor Brauner seul alors a tablé sur la peur, et il l'a fait au moyen de la table que l'on sait hurlant derrière elle à la mort [...]. Cette période de son œuvre nous apporte le témoignage incontestablement le plus lucide de cette époque ». N'ayant pas trouvé de loup chez le taxidermiste, Brauner le transforme en renard. Mais il conserve le titre, *Le Loup-table*, qui fait entendre l'adverbe « redoutable ». Car c'est bien à s'asseoir à la table de ce qui est redoutable que nous convie Brauner.

Comme Brauner, *Templeton* et *Granjon* nous accompagnent pour nous mettre coude à coude avec le mal, celui qui parcourt le monde ou se loge en nous-mêmes, pour l'avoir en face-à-face et l'affronter. Ces artistes-là ne croient pas au pansement de l'illusion et préfèrent nous donner les armes du décillement.

Promenades pédagogiques

Avec le loup

Loup, y es-tu ?

On connaît le loup, mais il est bon pourtant d'en rappeler la symbolique ambivalente sur laquelle reposent les deux courts métrages auxquels ce cahier est consacré. *Canis lupus*, comme l'appelle Mr Fox, jouit à l'origine d'une image positive dans nombre de mythologies. Il est un guerrier vaillant, viril et incarne donc souvent le dieu de la guerre. En Grèce comme chez les Celtes, il est un initiateur pour les jeunes garçons. Le terme « lycée » ne vient-il pas du mot grec « lycos » ? En version féminine, à Rome comme chez Kipling, la louve est une mère parfaite. C'est avec la recrudescence de ce prédateur que Moyen-Age a vu en lui l'envoyé du Diable et l'associe à la luxure. Dans *Le Petit Chaperon rouge*, sa virilité en fait le mal / mâle absolu. Dans *Les Trois petits cochons*, son désir de dévotion et de destruction n'est bridé que par le principe de réalité du plus rationnel des trois frères. Le loup représente donc une force sauvage qu'il faut maîtriser, que l'enfant, lecteur de contes, doit apprendre à contrôler. C'est cet aspect non civilisé qui va susciter les représentations comiques du loup, notamment dans les *cartoons*. Chez Tex Avery mais aussi dans le *Pierre et le loup* de Disney, la sauvagerie, les pulsions sexuelle ou de mort sont traitées de manière caricaturale et outrancière, pour mieux les vider de leur force. Car finalement, le loup fait peur et fascine, comme dans le film de Wes Anderson où Mr Fox a « la phobie des loups » mais finit par les admirer. Cette fascination vient de ce que le loup est libre, comme on le lit dans la fable de La Fontaine *Le loup et le chien*. Car si le loup a été le premier animal apprivoisé, s'il vit en meute, il refuse la domestication sous peine de devenir chien.

Dans les deux films, le loup est un compagnon de solitude

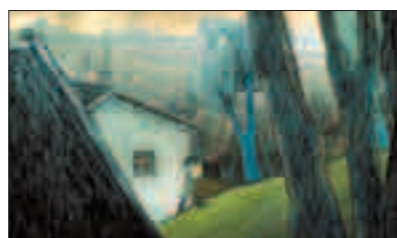
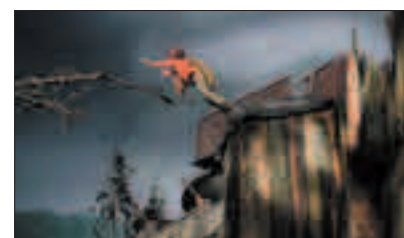
pour l'enfant et lui permet en même temps de se faire une place parmi ses pairs ou ses frères. Le loup de *Templeton* est étonnamment expressif. Il peut être redoutable mais aussi attendrissant. Cette complexité fait la richesse du film. Les hurlements de la meute de loups, invisibles au générique, tétanisent le grand-père. Cette crainte viscérale a quelque chose d'irrationnel et son affrontement « pour de vrai » avec le loup permettra à Pierre de s'en libérer. Le combat initiatique avec la bête s'achève sur une maturité de l'enfant qui propose un mode de vie plus affirmatif. Il semble que le renoncement au « jardin zoologique » ne soit pas tant une concession à une pensée écologique qu'une volonté de valoriser la notion de liberté. Dans l'univers de *Granjon* la peur a disparu. Les loups en meute effrayent un temps les enfants, mais les parents s'en réjouissent plutôt. Ce peut être là au contraire un pied de nez du réalisateur à l'idéologie de notre époque ! Cependant, ce qui l'intéresse, c'est bien plutôt la part d'imaginaire que le loup fait naître. Car s'il est blanc, ce loup, ne serait-ce



pas parce que, comme Alice, Arthur pour arriver jusqu'à lui a suivi un lapin blanc? Le loup est blanc, parce qu'il ouvre la porte du pays des merveilles. Il est vrai qu'elle peut se refermer brutalement...

Grands espaces, portes et grillages

Comme dans la plupart des contes, le loup doit rester à l'extérieur puisqu'il représente une menace pour le foyer. En ce sens, les deux films entrent en résonance avec *Le Loup et les 7 chevreaux*, *Le Petit Chaperon rouge*, *Les Trois Petits Cochons* ou encore *Le Loup* de Marcel Aymé. Il s'agit d'opposer la raison et la prudence à la dangereuse fascination pour l'étranger. Le travail de Suzie Templeton sur le verrouillage des portes est particulièrement remarquable. Tandis que le grand-père, de ses mains noueuses, ne cesse de fermer les verrous, Pierre passe son temps à vouloir les ouvrir. Et cela de diverses manières: avec une brindille, avec les mains, avec les pieds, avec tout le corps! Le décor hyperréaliste de l'univers de ce *Pierre et le loup* modernise la réflexion sur la peur du dehors. Le générique place d'emblée dans un espace de blockhaus qu'il faut défendre de l'agression extérieure. Et cela d'autant plus que la maison ne représente pas un espace rassurant. En ce sens, il faut noter que la réalisatrice privilégie les plans sur la cour, espace hostile à Pierre et pourtant fragile. Les quelques plans sur la chambre et les photographies du décor laissent voir un intérieur relativement douillet. Il s'agit donc bien d'un parti pris, qui met en question le choix du grand-père d'empêcher Pierre de sortir. Les parents d'Arthur et de Léo sont sympathiques en cela justement qu'ils laissent leurs garçons libres de leurs mouvements. Ils ne cessent de leur dire de revenir au foyer sans les enfermer jamais. Le battement de porte du début du film marque le dynamisme du jeu enfantin,



qui se déploie hors de l'espace familial. Et c'est précisément parce qu'Arthur et Léo peuvent sortir qu'ils acceptent bien volontiers de rentrer. Ainsi, dans la séquence de la cuisine, les enfants sont présents autour de la table, parce qu'ils vont ensuite emporter la tête de lapin dans la forêt. Deux plans montrent Arthur, puis Léo, passant le pas de la porte. De même, après sa cavalcade avec le loup, Arthur rentre dans la maison, que Pierre-Luc Granjon a voulu accueillante, comme en témoigne l'éclairage chaleureux. Fermer une porte, c'est refuser l'ouverture sur le monde.

Poétique de l'espace enfantin

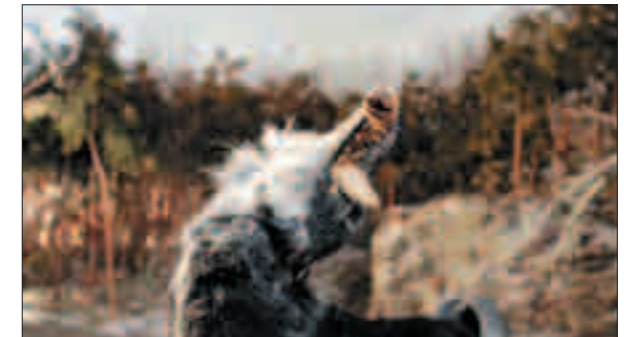
L'enfant ne colle pas tout à fait au sol. Peut-être parce qu'il cherche à s'extraire d'un rapport trop terre-à-terre avec le réel. Si les deux frères, heureux au début du *Loup blanc*, ne cessent de courir, Pierre au contraire semble incapable de marcher vite. Il est comme alourdi par le poids du quotidien, presque toujours recroquevillé. Quand il se sent libre, il se met à glisser. C'est ce que montre le moment très poétique de son patinage sur la mare gelée. Quand il reprend sa vie en main, il commence à escalader la palissade, à grimper sur une branche puis à l'arbre. Dans la dernière séquence, il arrive, triomphal, juché sur le toit de la voiture de son grand-père. Dans *Le Loup blanc*, les moments d'enfance sont aussi ceux où l'on s'élève. La chambre des enfants est au premier étage et les garçons contemplent les adultes et leurs dures lois depuis la fenêtre de leur chambre. Arthur jubile quand il chevauche le loup blanc. Son rêve représente le summum de cet élan: il vole par dessus la ville. Ce désir d'élévation est également sensible dans *Petite Escapade*, le premier film de Pierre-Luc Granjon et dans *Dog* de Templeton, où l'enfant, comme Pierre, est la plupart du temps retenu à terre par la douleur. L'espace purement enfantin sera celui de la forêt qui permet d'opposer la perception mature de l'approche enfantine. La forêt du *Loup blanc* est, comme le verso de la palissade dans *Pierre et le loup*, un espace radicalement autre, qui se laisse investir par l'enfant. Le village

est placé en contrebas de la forêt bleue, terrain de jeu pour Arthur et Léo. Le père ne semble pas s'aventurer plus loin que sa lisière alors que les enfants dévalent les pentes et suivent les lapins jusqu'au plus sombre de la forêt. Le travail de la bande-son rend cet espace tout à la fois oppressant et fascinant pour les enfants. C'est un lieu qui stimule l'imaginaire. Il en va de même pour la forêt de Templeton, dans laquelle Pierre n'a pas la liberté de s'aventurer. Elle semble se concentrer toute entière dans ce grand arbre qui marque la frontière entre les deux mondes. Mais le travail de la lumière la rend quasiment magique, jamais effrayante. En cela, la mise en scène dément visuellement la perception du grand-père.

Les deux films proposent donc bien une poétique de l'espace liée à une manière enfantine d'habiter le monde.

Manger ou dévorer?

Il existe une nette différence entre manger et dévorer. Les hommes mangent et la bête dévore. Les hommes sont rationnels et l'animal compulsif. Cette séparation est mise en doute dans les deux films. Le thème est central dans *Le Loup blanc*. En effet, les parents tuent pour nourrir la famille. Si la capture se fait de façon douce, au moyen d'un filet et sans corps à corps, la mise à mort, elle, est brutale. Le hachoir et la hache maternels s'abattent sans hésitation sur les cous frémissants. Le lapin comme le loup se soumettent au prédateur supérieur. Granjon montre, sans concession, la violence de ce geste que notre quotidien a aseptisé. Ainsi la marque rouge sur le cou coupé est-elle une des seules taches de couleur du court métrage. Les enfants sont associés à cette violence puisqu'ils y assistent sans frémir et veulent donner la tête de lapin au loup. La bête la dévore goulument. Dans l'assiette le lapin, cuisiné aux petits pois, a gardé une couleur sanguinolente. Cuite ou crue, c'est toujours de la viande morte! Mais il n'y a pas de jugement dans ce constat comme il semble y en avoir dans le film de Templeton. La dévoration du canard est une des scènes les plus violentes de *Pierre et le loup*. Comme pour le loup blanc, on s'est attaché au canard et il est difficile d'accepter sa mort. La scène, vue du point de vue de l'enfant dans



les deux films, rend l'émotion plus intense. Ce fut difficile aussi au tournage pour Suzie Templeton, car la marionnette du loup n'ayant pas de gosier, l'animateur Adam Wyrwas a dû découper le canard pour le faire entrer tout entier, image par image, dans la gueule du loup! Dans la dernière séquence, les plans sur le boucher et les carcasses décident Pierre à libérer le loup. Il veut le garder vivant, que sa peau ne soit pas détachée de sa chair pour finir suspendue le long d'un carrelage blanc. Ce refus de sacrifier l'animal était aussi sensible dans son film *Stanley* où la femme rougeaude prépare un poulet crispé quoique déjà plumé et occis. La hache qu'elle brandit est, bien plus que celle de la mère d'Arthur, castratrice. Il faut dire que son mari a d'étranges rêves où il rase les jambes de son chou vert, dont les feuilles évoquent tantôt un visage, tantôt un gigantesque sexe. Il n'y a pas de chou dans le panier de Pierre, juste des pommes de terre. La frugalité de ses repas, qui ne sont d'ailleurs pas montrés, suggère la pauvreté de sa vie. Son refus de laisser manger le loup signera la victoire de son pardon. Ainsi Pierre gagne-t-il son humanité, contrairement à la bête qui ne peut se retenir d'engloutir ses proies. Arthur et Léo marquent eux aussi leur pouvoir sur les loups en les apprivoisant avec les têtes de lapins. En cela, ils dépassent leurs parents qui ne tuent que pour manger, les enfants se servent des carcasses pour entretenir leurs rêves d'évasion. Leur imaginaire sublime leur instinct de destruction que Granjon ne veut pas dissimuler. Les deux films sont par là assez différents, autant que le ballon bleu de Pierre l'est de l'épée de bois des deux frères.

- 1, 2, 3... *Léon !* programme de courts métrages, écrit par Pierre Lecarme.
- 5 *Burlesques américains*, écrit par Carole Desbarats.
- *Alice* de Jan Svankmajer, écrit par Pascal Vimenet.
- *Un animal, des animaux* de Nicolas Philibert, écrit par Carole Desbarats.
- *L'Argent de poche* de François Truffaut, écrit par Alain Bergala.
- *Les Aventures de Pinocchio* de Luigi Comencini, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Aventures de Robin des Bois* de William Keighley et Michael Curtiz, écrit par Pierre Gabaston.
- *Azur et Asmar* de Michel Ocelot, écrit par Bernard Genin.
- *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau, écrit par Jacques Aumont.
- *Le Bonhomme de neige*, de Dianne Jackson, écrit par Marie Diagne.
- *Bonjour*, de Yasujiro Ozu, écrit par Bernard Benoliel.
- *Boudu sauvé des eaux*, de Jean Renoir, écrit par Rose-Marie Godier.
- *Le Cerf-volant du bout du monde* de Roger Pigaut, écrit par Gérard Lefèvre.
- *Chang* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, écrit par Pierre-Olivier Toulza.
- *Chantons sous la pluie* de Stanley Donen et Gene Kelly, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Cheval venu de la mer* de Mike Newell, écrit par Émile Breton.
- *Le Chien jaune de Mongolie* de Byambasuren Davaa, écrit par Marcos Uzal.
- *Le Cirque* de Charlie Chaplin, écrit par Charles Tesson.
- *Contes chinois* de Te Wei, Hu Jinqing, Zhou Keqin, Ah Da, écrit par Christian Richard, assisté d'Anne-Laure Morel.
- *Les Contes de la mère poule*, de Farkhondeh Torabi et Morteza Ahadi Sarkani, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang, écrit par Alain Bergala.
- *Le Corsaire rouge* de Robert Siodmak, écrit par Michel Marie.
- *Courts métrages*, écrit par Jacques Kermabon.
- *Nouveau programme de courts métrages* (deux programmes) écrit par Yann Goupil et Stéphane Kahn.
- *La Croisière du Navigator* de Buster Keaton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy, écrit par Michel Marie.
- *Edward aux mains d'argent* de Tim Burton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin et Catherine Schapira.
- *L'Étrange Noël de M. Jack* d'Henry Selick et Tim Burton, écrit par Pascal Vimenet.
- *Le Garçon aux cheveux verts* de Joseph Losey, écrit par Jacques Aumont.
- *Garri Bardine, six films courts*, (deux programmes) écrit par Pascal Vimenet.
- *Gauche le violoncelliste* de Isao Takahata écrit par Ilan Nguyen et Xavier Kawa-Topor.
- *Gosses de Tokyo* de Yasujiro Ozu, écrit par Fabrice Revault d'Allonnes.
- *L'Histoire sans fin* de Wolfgang Petersen, écrit par Pascal Vimenet.
- *L'Homme invisible* de James Whale, écrit par Charles Tesson.
- *L'Homme qui rétrécit* de Jack Arnold, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Jacquot de Nantes* de Agnès Varda, écrit par Michel Marie.
- *Jason et les Argonautes* de Don Chaffey, écrit par Antoine Thirion.
- *Jeune et innocent* d'Alfred Hitchcock, écrit par Alain Bergala.
- *La Jeune Fille au carton à chapeau* de Boris Barnet, écrit par Stéphane Goudet.
- *Jiburo* de Lee Jeong-hyang, écrit par Charles Tesson.
- *Jour de fête* de Jacques Tati, écrit par Jacques Aumont.
- *Katia et le crocodile* de Vera Simkova et Jan Kusera, écrit par Anne-Sophie Zuber.
- *King Kong* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, écrit par Charles Tesson.
- *Kirikou et la sorcière* de Michel Ocelot, écrit par Luce Vigo et Catherine Schapira.
- *Lumière*, écrit par Vincent Pinel.
- *Le Magicien d'Oz* de Victor Fleming, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Mécano de la « General »* de Buster Keaton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Le Monde vivant* d'Éugène Green, écrit par J.-C. Fitoussi.
- *Mon voisin Totoro* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Nanouk, l'Esquimau* de Robert Flaherty, écrit par Pierre Gabaston.
- *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, écrit par Charles Tesson.
- *Où est la maison de mon ami* d'Abbas Kiarostami, écrit par Alain Bergala.
- *Paï* de Niki Caro, écrit par Pierre-Olivier Toulza.
- *Le Passager* d'Abbas Kiarostami, écrit par Charles Tesson.
- *Peau d'Âne* de Jacques Demy, écrit par Alain Philippon.
- *La Petite Vendeuse de Soleil* de Djibril Diop Mambety, écrit par Marie Diagne.
- *Petites z'escapades*, écrit par Marie Diagne.
- *Le Petit Fugitif* de Morris Engel, Ruth Orkin, Ray Ashley, écrit par Alain Bergala et Pierre Gabaston.
- *La Planète sauvage* de René Laloux, écrit par Xavier Kawa-Topor.
- *Ponette* de Jacques Doillon, écrit par Alain Bergala.
- *Porco Rosso* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Princes et Princesses* de Michel Ocelot, écrit par Xavier Kawa-Topor.
- *Princess Bride* de Rob Reiner, écrit par Jean-Pierre Berthomé.
- *La Prisonnière du désert* de John Ford, écrit par Pierre Gabaston.
- *Rabi* de Gaston Gaboré, écrit par Luce Vigo.
- *Regards libres. Cinq courts métrages à l'épreuve du réel*, écrit par Jacques Kermabon, Amanda Robles et Olivier Payage.
- *Le Roi des masques* de Wu Tian-Ming, écrit par Marie Omont.
- *Le Roi et l'Oiseau* de Paul Grimault, écrit par J.-P. Pagliano.
- *La Ruée vers l'or* de Charles Chaplin, écrit par Charles Tesson.
- *Sidewalk stories* de Charles Lane, écrit par Rose-Marie Godier.
- *Storm Boy* d'Henri Safran, écrit par Luce Vigo.
- *La Table tournante* de Paul Grimault, écrit par J.-P. Berthomé.
- *U* de Grégoire Solorateff et Serge Elissalde, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Vacances de Monsieur Hulot* de Jacques Tati, écrit par Carole Desbarats.
- *La Vie est immense et pleine de dangers* de Denis Gheerbrant rédaction collective (A. Bergala, D. Gheerbrandt, D. Oppenheim, M.-C. Pouchelle, C. Schapira).
- *Le Voleur de Bagdad* de Berger, Powell, Whelan, écrit par Émile Breton.
- *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica, écrit par Alain Bergala et Nathalie Bourgeois.
- *Le Voyage de Chihiro* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Zéro de conduite* de Jean Vigo, écrit par Pierre Gabaston.

Cahier de notes sur...

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

Rédaction en chef : Eugène Andréanszky.

Mise en page : Thomas Jungblut.

Photogrammes : Laboratoire Pro Image Service.

Repérages : Junko Watanabe.

Impression : Raymond Vervinck.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Secrétaire de rédaction : Delphine Lizot.

Ce *Cahier de notes sur... Pierre et le loup* 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-CNDDP, ministère de l'Éducation nationale.

© *Les enfants de cinéma*, septembre 2011

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.