

U

Serge Elissalde, Grégoire Solotareff | 2006 | France

Par Nicolas Thys

GÉNÉRIQUE

Résumé

Une princesse adolescente nommée Mona, chienne fine, élancée et aux longues oreilles, vit dans une haute tour perchée sur une falaise en bord de mer avec Goomi, une vieille rate acariâtre, et Monseigneur, son fils, un rat aussi ventru que dominé par sa mère. Lassée par le couple de rats et le vide de son existence, Mona dépérirait sans sa seule amie, U, une petite licorne blanche aux yeux bleus qui lui est apparue par une nuit de grande tristesse. Depuis, elles ne se quittent plus et la chienne lui confie ses questionnements profonds ou futiles sur la beauté, l'amour ou l'avenir.

Cependant, leur vie change quand arrivent les Wévés, une famille recomposée de musiciens venue s'installer dans la forêt environnante au creux d'un vieil arbre. Baba et Mama, couple de lapins qui fait office de parents pour une petite bande qui comprend Lazare (un lézard au nez proéminent), Rouge (un loup violoniste), Mimi (une souris) et Kulka (un chat guitariste ado et mélancolique).

U, qui se prend vite d'amitié pour le lézard, encourage Mona à aller rencontrer ces nouveaux venus, tandis que les deux rats n'attendent que leur départ, surtout Goomi agacée de voir son fils épris de Mama, déjà mariée mais excellente cuisinière. Il échappe à son contrôle et elle envisage de les empoisonner.

Les sentiments vont bon train et Mona est rapidement attirée par le chat guitariste. U le vit mal sans en expliquer la raison et pleure régulièrement. Petit à petit, tous commencent à éprouver des désirs nouveaux, à découvrir une musique qui n'existait pas dans leur monde, et les secrets se dévoilent. Alors que Mona et Kulka tombent amoureux et vont jusqu'à s'embrasser avec la langue, la licorne rapetisse dangereusement. Elle explique à sa princesse qu'elle va repartir et qu'elle a une dernière chose à lui révéler, idée que Mona rejette catégoriquement.

U, devenue légère, s'envole avant de pouvoir dévoiler son secret à la chienne. Lazare la rattrape de justesse et lui déclare sa flamme. Alors qu'ils vont rejoindre Mona une dernière fois pour lui expliquer qu'elle doit accepter son amour naissant, sans cela les licornes disparaîtront toutes, Goomi tombe dans le vide et se retrouve emportée par les flots et U s'envole à nouveau. Tous décident alors de quitter cet endroit, sauf Mona qui se console de la disparition de son amie auprès de Kulka. Les deux amoureux suivront leur chemin.

Générique

U

Film d'animation en couleur de Serge Elissalde & Grégoire Solotareff

France, 2006

Durée : 72 minutes

Interprétation des voix et générique : Vahina Giocante (U), Isild Le Besco (Mona), Sanseverino (Kulka), Guillaume Gallienne (Lazare), Bernard Alane (Baba), Bernadette Lafont (Mama), Maud Forget (Mimi), Artus de Penguern (Rouge)

Titre original : U

Réalisation : Serge Elissalde

Scénario : Grégoire Solotareff

Production : Valérie Schermann et Christophe Jankovic

Musiques et chansons originales : Sanseverino

Son : Bruno Seznec et Jean-Marc Lentrelien

Production : Prima Linéa

Le film a été réalisé à Angoulême et une partie de l'animation a été faite à Shanghai (Belanim), Kiev (Borisfen Lutece) et Ho Chi Minh (Studio Armada TMT).

AUTOUR DU FILM

Angoulême, une capitale française du cinéma d'animation

Que ce soit par le studio de production, Prima Linea, installé dans la ville d'Angoulême, ou par le réalisateur, Serge Éliassalde, également directeur pédagogique de l'EMCA, école d'animation située dans la même ville, la création de *U* semble liée à la cité charentaise. Plus connue pour la bande dessinée – avec un festival (le FIBD) créé en 1974 qui attirait ces dernières années 200 000 professionnels et curieux en 4 jours et un important musée de la bande dessinée –, Angoulême est, depuis une vingtaine d'années et sous l'égide du pôle Magelis, devenue un des centres névralgiques du cinéma d'animation, du jeu vidéo et nouvelles images en France.

En 2021, on dénombrait trois écoles proposant des formations spécifiques au cinéma d'animation (EMCA, L'Atelier, Objectif 3D), deux pour les formations artistiques plus générales (EESI, L'École d'Art), une école spécialisée dans le jeu vidéo (CNAM-ENJMIN), trois filières audiovisuelles hors animation (Creadoc, LISA, IUT) et une école consacrée au manga (Human Academy). Sur les 42 000 habitants que compte la ville, 1 200 étudient les métiers de la création dans des filières post-bac. Le marché professionnel est également parmi les plus dynamiques, puisque plus de 25 studios spécialisés dans le cinéma d'animation y ont élu domicile. Le nombre est quasiment identique en ce qui concerne l'industrie audiovisuelle et près d'une quinzaine d'entreprises opèrent dans le secteur vidéo ludique.

Prima Linea

Fondée par Valérie Schermann et Christophe Jankovic en 1995, la société Prima Linea fut l'un des acteurs majeurs de la production animée française jusque début 2020, que ce soit dans le long métrage, le court métrage ou le film de commande. Elle a son propre studio à Angoulême depuis 2003.

Parmi les œuvres les plus marquantes produites ou coproduites par Prima Linea, notons *Loulou et autres loups*, court métrage réalisé, déjà, par Serge Éliassalde sur un scénario de Grégoire Solotareff ; et *U* qui furent les deux productions qui les ont lancés sur le marché national et international. Dans la foulée, Prima Linea a aussi produit *Peur(s) du noir*, un film omnibus [1] en noir et blanc qui réunit d'importants artistes graphiques contemporains comme Blutch, Lorenzo Mattotti ou Charles Burns. Chaque œuvre aborde la peur d'une manière très personnelle. Le studio retravaillera avec Lorenzo Mattotti pour son adaptation du roman jeunesse de Dino Buzzati, *La Fameuse Invasion des ours en Sicile*, à propos d'une cohorte d'ours qui part à la recherche du fils du roi des ours enlevé par les hommes. Prima Linea a également été producteur exécutif du long métrage de Michael Dudok de Wit, *La Tortue rouge* (coproduit par les studios Ghibli, Why Not et Wild Bunch), et œuvré sur *Zarafa*, long métrage animé de Rémi Bezançon et Jean-Christophe Lie autour de la première girafe exposée dans un zoo français.

Malheureusement, la liquidation judiciaire de la société de production a été prononcée par le tribunal de commerce de Paris le 7 février 2020, mettant ainsi fin aux activités de production de Prima Linea. Valérie Schermann et Christophe Jankovic conservent toutefois leur studio d'animation, 3.0 studio, toujours situé à Angoulême.

Serge Éliassalde, réalisateur

Né en 1962, Serge Éliassalde fut enseignant en arts plastiques avant de se lancer dans la conception graphique et le cinéma d'animation qu'il apprend en autodidacte. Il commence par réaliser *Le Balayeur*, en 1990, court métrage d'une vingtaine de minutes qui lui aura demandé près de 4 ans de travail et sera récompensé par un prix au festival de Hiroshima ainsi qu'une nomination au César du court métrage. En parallèle, il crée L'Atelier d'anim, structure avec laquelle il collabore à de nombreuses séries et longs métrages. Il travaille ainsi sur la série *Les Aventures de Tintin*, créée dans les années 1990, pour laquelle il est l'un des directeurs de l'animation, mais également sur *Rahan* ou *Astérix et le coup du menhir* en tant qu'animateur.

Entre *Le Balayeur* et *U*, il réalisera différents courts métrages ou spéciaux TV de 26 minutes comme *La Vie secrète d'Émilie Froust* qui obtient le prix Émile Reynaud en 1994, *Raoul et Jocelyn* ou *Verte* d'après l'œuvre de Marie Desplechin. Cette dernière est autrice à L'École des loisirs où œuvre également Grégoire Solotareff avec qui Éliassalde collabore une première fois sur *Loulou* en 2003. Le film est déjà mis en musique par Sanseverino, qui lui apporte une atmosphère singulière et pourrait le rapprocher par certains aspects de *U*. Le court métrage sera diffusé en salles dans un programme intitulé *Loulou et autres loups*.

Après *U*, Serge Éliassalde reprend le chemin du court et réalise, en 2008, *Thé noir*. Cette œuvre minimale en noir et blanc, sans fioritures et non dénuée de virtuosité montre un homme qui déprime devant du thé, et se situe à l'opposé de son long métrage. La même année, il monte avec Olivier Catherin la société Les Trois ours grâce à laquelle il coproduit plusieurs séries et courts métrages dont *Mademoiselle Kiki et les Montparnos* d'Amélie Harrault, César du meilleur court métrage en 2014. Le studio a l'économie fragile et ferme la même année, quelques mois après la récompense. Entre-temps, il aura travaillé sur différents projets comme une série avec Jean-Pierre Coffe en collaboration avec Folimage, *C'est bon !*, et sur le long métrage *Le Jour des corneilles* pour lequel il crée les personnages et le story-board mais qui sera finalement réalisé par Jean-Christophe Dessaint.

Depuis 2013, il réalise la série *Boris* pour France 5 dont la saison 3 est sortie en 2019.

Grégoire Solotareff, scénariste et concepteur graphique

Né en Égypte en 1953, Grégoire Solotareff est médecin de profession, comme son père. La trentaine atteinte, il décide d'arrêter sur un coup de tête et, rapidement, il retrouve le chemin des crayons et du dessin qu'il avait laissés de côté pendant une quinzaine d'années. À 32 ans, il passe donc à l'écriture, et plus spécifiquement au roman jeunesse illustré pour faire plaisir à son fils. Il rejoint ainsi sa sœur Nadja, elle aussi autrice et dessinatrice.

Inspiré, entre autres, par Tomi Ungerer, il publie chez Hatier puis entre à L'École des loisirs où il travaille encore et dont il devient une figure majeure. En 1989, il crée *Loulou*, qui marque les esprits notamment pour son utilisation de couleurs vives, plus violentes que celles alors utilisées dans ce type d'ouvrages. C'est un personnage qui le suivra, puisqu'il en fera de nombreuses suites et qu'il dirige une collection intitulée *Loulou & Cie* depuis 1994. Cette collection est consacrée aux albums pour les tout-petits, ce qui était à l'époque peu courant dans le milieu de l'édition.

Au total, il a écrit plus de 150 ouvrages dont *Mathieu*, en 1990, pour lequel il passe à la peinture et qui raconte l'histoire d'un souriceau qui veut être le chef de tout. En 1992, il fait *Petit Musée*,

une sorte d’imagier conçu comme un musée idéal. Citons également *Neige*, sur un loup blanc, coécrit avec sa mère Olga Lecaye en 2000, ou *Le Chat rouge*, en 2014, histoire d’un félin moqué pour sa couleur qui rencontre une chatte blanche, la sauve d’un loup et d’une sorcière, et qui n’est pas sans rappeler Kulka. Son univers est particulièrement marqué par l’animal, l’animalité et un certain anthropomorphisme.

C’est en 2003 qu’il se lance dans le cinéma. C’est bien sûr *Loulou* qu’il choisit d’adapter pour en faire un court métrage. Il retrouvera Serge Éliassalde et Prima Linea 4 ans plus tard pour *U*, cette fois-ci tiré d’une histoire originale et destiné à un public un peu plus âgé que les 3-8 ans auxquels une partie de son œuvre est dédiée. En 2013, une suite de *Loulou*, coécrite avec Jean-Luc Fromental et réalisée par Éric Omond, arrive sur les écrans : *Loulou, l’incroyable secret*, qui reçoit le César du meilleur long métrage d’animation.

Parallèlement à sa carrière d’éditeur et de romancier, Grégoire Solotareff est également photographe, peintre et a écrit en 2012 sa première pièce de théâtre, *Isabelle et la Bête*.

Les voix

Pour les voix du film, qui lui apportent une tonalité si spécifique, entre la diction parfaite de certains personnages et un côté quasi improvisé dans les dialogues pour d’autres, Éliassalde et Solotareff s’entourent d’une équipe d’acteurs aguerris issus de milieu variés. Parmi eux, Vahina Giocante, connue pour ses rôles dans des films de Jan Kounen ou Gabriel Aghion ; Isild Le Besco, sœur de la cinéaste Maïwenn et déjà célèbre dans le milieu du cinéma d’auteur français pour avoir joué chez Benoît Jacquot, Cédric Khan, Laetitia Masson ou Emmanuelle Bercot ; ou Guillaume Gallienne de la Comédie française, qui remportera un franc succès quelques années plus tard en réalisant *Les Garçons et Guillaume, à table !* À leurs côtés, notons la vétérane Bernadette Lafont, égérie de la Nouvelle Vague qui tourna chez Truffaut, Chabrol, Rivette, Eustache et d’autres ; mais aussi Artus de Penguern, acteur chez Pialat, Wajda ou Chabrol et réalisateur d’un film culte à l’aube des années 2000 : *Grégoire Moulin contre l’humanité*.

Mais la voix la plus surprenante est peut-être celle qui n’aurait pas dû figurer au générique du film : celle du chat Kulka interprétée par Sanseverino. Le chanteur, connaissant le travail d’Éliassalde et Solotareff, avait accepté de chanter la chanson du générique mais avait décliné une participation plus importante par manque de temps. Cependant, à mesure que le projet avançait, il s’y est penché davantage et a finalement composé toute la musique et prêté sa voix au félin mélancolique et baladin.

1. Au cinéma, un omnibus est un film à sketches consistant en une compilation de plusieurs « segments » souvent réalisée par des cinéastes différents, autour d’un même thème et parfois reliés entre deux par des transitions. Ex. *RoGoPaG*, *Le Grand Méchant Renard et autres contes*, *Paris, je t’aime*, etc.

LE POINT DE VUE DE L'AUTEUR

À propos de celle qui ne connaissait pas les contes.

Dans chaque film, certains détails qui pourraient passer inaperçus frappent bien plus que d'autres et reviennent à l'esprit longtemps après la fin du métrage. Parfois, en revenant sur ces mystérieux ornements, ils paraissent pouvoir supporter à eux seuls une relecture du film. De l'anodin, du futile, ils passent au premier plan et révèlent quelque chose de la construction du monde cinématographique dans lequel l'auteur plonge le spectateur. Dans *U*, il s'agit d'un dialogue parmi d'autres, prononcé par Kulka et Mona au milieu d'une discussion a priori bien plus importante pour la suite de l'intrigue. Il a lieu lors de la 21^e séquence, au moment où ils s'avouent leurs sentiments respectifs et parlent de ce que signifie embrasser et de comment cela se pratique.

« – Attends, où t'as appris à embrasser avec les langues, toi ?

– Eh ben, euh... dans les contes de fées. Tu connais pas les contes de fées ?

– Non. Ils parlent des langues ?

– T'es une princesse qui connaît pas les contes de fées... Non mais d'où tu sors ? » [1]

Ce dialogue est plusieurs fois ambigu et c'est sur ces ambiguïtés que nous allons nous attarder.

Première ambiguïté

Mona ne saurait donc pas embrasser par son manque de connaissance des contes de fées. Mais les contes de fées, même s'ils évoquent souvent des baisers, ne mentionnent pas non plus la langue. Souvent un peu trop chastes pour cela, ils évitent toute description immédiatement sensuelle. Ce n'est donc pas dans ces histoires que Kulka a dû apprendre à embrasser mais, au mieux, dans une de leur réécriture. Et *U* est une réécriture contemporaine d'un conte. Une réécriture sensuelle a plus d'un titre mais sans exagération, contrairement à certains cartoons qui s'amuse des contes pour en faire ressortir et détourner de façon comique un côté libidineux qu'a pu analyser un auteur comme Bruno Bettelheim dans *Psychanalyse des contes de fées*[2]. C'est ainsi que Tex Avery a utilisé l'iconographie du Chaperon rouge, en la rendant tantôt sexy tantôt repoussante, et en faisant du loup un animal à l'appétit sexuel débridé qui utilise sa langue et tous ses autres organes pour s'approprier un corps féminin qu'il désire et qui lui échappe. Ce loup finit régulièrement aux prises avec une grand-mère bien plus vorace que lui[3].

Dans *U* – et ce n'est pas toujours le cas dans l'univers de Grégoire Solotareff, scénariste du film, qui les apprécie[4] –, le loup est « sage ». Et si Rouge peut passer pour diabolique, c'est parce qu'il fait pénétrer, grâce à sa musique, un univers enflammé[5]. Il est – avec Mimi la souris, un peu trop jeune – le personnage le plus passif dans les jeux de séduction qui forment le cœur du film. Les autres protagonistes sont plus entreprenants et l'amour occupe la place la plus importante dans les discussions des uns et des autres, souvent en s'interrogeant sur sa nature.

En tant que réécriture contemporaine, *U* n'est donc pas dépourvu de sensualité. Celle-ci s'invite dès l'après générique, dans une amusante reprise du *Mépris* de Jean-Luc Godard où Mona demande à *U* ce qu'elle pense de son corps, en le détaillant, en le charcutant partie par partie

comme si elle n'était pas entière et qu'elle allait devoir se constituer en tant qu'unité pour aimer. Nouvelle Brigitte Bardot, la princesse chienne semble toute aussi ingénue que la star française dans les rôles qui lui étaient offerts dans les années 1950 et 1960. Mais, alors que Godard proposait une entrée en matière annonciatrice d'un drame, ici c'est moins le cas. Le spectateur s'amuse de la nudité habillée des personnages, similaire en cela à celle des Toons et des personnages Disney dont se sert le cinéma pour créer des effets comiques. Ainsi, il n'est pas rare de voir Donald masquer sa nudité alors qu'il ne porte en général qu'une chemisette bleue. Ce gag aussi simple qu'absurde relève de l'expression directe du corps du Toon et est évoqué par la parole dans *U*. Il n'est plus visuel mais réamorcé au cours d'une simple conversation entre Lazare, déjà attiré par la licorne, et Kulka qui semble s'en moquer, pas encore vraiment interpellé par Mona.

« – *Eh, tu crois qu'elles vont se baigner toutes nues ?*

– *Mais elles sont toutes nues, non ?* »[6]

Les personnages ont délaissé l'esprit et le corps burlesque et désincarné pour une autre animation plus lyrique et donc amoureuse. Le chat semble avoir conscience de l'univers dans lequel il évolue, comme s'il pouvait prendre une certaine distance via les mots qu'il utilise tout en étant plongé dans les infinies potentialités du conte merveilleux. Il est quelque part entre notre réalité et celle du film. Cet aspect a d'ailleurs été évoqué par plusieurs critiques lors de la sortie du film. Par exemple, Vincent Ostria dans *L'Humanité*, apprécie « *le naturel des dialogues, qui détonnent par rapport aux habitudes du genre* »[7]. Ce naturel, qui n'est pas l'apanage de tous les personnages, n'est effectivement pas le propre de ce type d'œuvre et il permet un certain détachement, un retour dans notre quotidien de spectateur. Lazare, plus loquace, beau parleur, est moins conscient de ce rapport aux choses et aux mots et il peut se permettre de rêver de sensualité comme si les personnages, lui y compris, étaient habillés. Il ignore d'ailleurs les mots de Kulka et enfilera un maillot de bain pour se baigner.

Si ce n'est pas dans la nudité que la sensualité s'exprime, c'est davantage dans la posture. La première fois que Mona voit Kulka, elle est intriguée par ce chat qui s'éveille dans l'arbre au bout de son long museau alors qu'elle est en gros plan et baisse légèrement les paupières. *U* présente un rapport au geste et à l'attitude particulièrement évocateur. D'une part dans la séquence déjà citée en référence au *Mépris* avec Mona allongée. Cette posture est celle de Mona par rapport à *U* qui s'ennuie et s'éloigne, mais également une posture cinématographique de reprise d'un cinéaste par un autre. Éliassalde et Godard sont éloignés dans le style mais sont grands coloristes et tachistes. *Le Mépris*, et en particulier la séquence citée, est fondé sur un savant dosage de trois couleurs : le bleu, le jaune, le rouge qui apparaissent, plus ou moins visibles, dans chaque plan, par tâches, comme c'est le cas dans *U* dont l'univers aquarellé semble construit autour de ces mêmes nuances et variations.

D'autre part, Kulka semble envoûté par Mona au moment où celle-ci sort de l'eau après s'être baignée. Ce n'est pas la nudité de la princesse qui le perturbe et le séduit, mais son geste. Elle enroule ses oreilles – geste repris plus tard par les deux lapins devant le feu[8] et dans l'arbre – pour les essorer. Et il répétera, doucement : « *surtout ses oreilles* » quand Mona évoquera la nage de la sirène.

Un degré de sensualité plus adulte, donc moins innocente[9], est à chercher dans la nourriture. À la manière du langage de Kulka, naturel dans un monde qui ne l'est pas, manger est un geste banal puisque commun à tous. Mais les plats peuvent envoûter par leur aspect qui révèle une sensualité comique. Quand Monseigneur rejoint, de nuit, l'arbre de Mama et Baba pour s'introduire dans leur terrier, elle lui offre deux gâteaux gélifiés en forme de seins. Le dialogue qui s'ensuit est

truffé de sous-entendus puisque le rat demande à la lapine des cours de pâtisserie alors qu'elle cherche à lui faire dévoiler le fond de sa pensée.

Le baiser langoureux, à l'opposé des embrassades de « *présidents de la République* » – présidents qui n'existent guère dans le monde du film et font figure, une fois encore, de rappel à notre propre réalité de la part du chat –, n'est donc pas de l'ordre du conte de fées traditionnel. C'est un geste qui implique, pour Kulka, de savoir naviguer entre un univers graphique de l'ordre du merveilleux et des paroles issues du quotidien de n'importe quel être humain. Le baiser est donc le résultat logique d'une sensualité qui réside dans des postures, des gestes clés mais aussi des références. Les personnages peuvent donc éprouver des désirs nouveaux qui se dévoilent petit à petit et se matérialisent parce qu'ils ont conscience, au moins pour certains, de participer à une réécriture contemporaine et animée d'un conte.

Mona ne possède pas cette conscience, c'est donc au chat de lui expliquer, ce qu'il peine à faire sans musique. Le passage qui mène au premier vrai baiser (séquence 22) est cinématographiquement parlant : les lapins, seuls au sommet d'un immense arbre, regardent l'avenir et un coucher de soleil. Ils sont de dos, la caméra s'approche d'eux à mesure qu'ils se dévoilent. Ils se remémorent le passé et discutent des enfants et du chat amoureux. Leurs oreilles sont encore entremêlées dans un geste amoureux. À la fin de la séquence – conscients de leur « lapinité », nouvelle ambiguïté entre notre monde et celui du conte, puisque Baba explique qu'il est parti tardivement de chez lui, à trois ans – ils sont enfin face caméra. Leur tranquillité, leur assurance devant la vie peut faire penser au futur de Mona et de Kulka que le film retrouve alors après long travelling qui laisse les lapins pour arriver sur le nouveau couple en plein baiser, caché dans une barque. La comptine qu'on entend en off est d'ailleurs suffisamment enfantine pour nous faire comprendre qu'ils en sont encore aux prémices de leur amour.

Deuxième ambiguïté

D'où sort Mona ? Elle sort d'un conte et de nulle part. Comme U.

U est arrivée par magie, pensant que Mona l'appelait alors qu'elle émettait un son ressemblant à un « u » lors d'une crise de larmes. D'elle, nous ne savons rien et elle-même ne semble pas savoir grand-chose. Elle aurait environ 5 000 ans mais rien n'est dévoilé de ces millénaires et Mona n'en fait aucun cas. La licorne ne savait pas non plus qu'elle disparaîtrait si Mona tombait amoureuse. En 5 000 ans, elle n'avait jamais été confrontée à cela et que nul ne l'en a informée. Elle ne sait où elle part, ne dit pas d'où elle est arrivée. Elle est juste là, c'est-à-dire partout et nulle part. Elle ne sort pas du conte, elle ne fait qu'y entrer et chercher un moyen d'y rester. Ce sera l'amour de Lazare, comme elle le dira lors du générique final.

Le générique n'est pas non plus dépourvu d'ambiguïté. U s'est envolée juste avant la fin du métrage et on la retrouve discutant avec Lazare. Or, elle est seule, elle flotte dans un environnement noir à côté d'une mer de noms qui défilent. Personnage dessiné en 2D jusque-là, elle passe en 3D dans cette séquence finale, ce qui lui confère une autre masse. Elle est plus volatile, plus légère, moins accaparée par la texture du dessin. Mais où est-elle et où est Lazare ? Comment la voit-il ? Comment discutent-ils ? Rien n'est dit. Une fois encore, tout passe par les mots. Elle est dans un lieu incertain, entre le monde de la narration et celui, extradiégétique, des noms, des métiers, de la fabrication du film. Elle est dans un entre-deux fantomatique. Mais elle reste !

De Mona, nous ne savons rien non plus : elle a survécu à un cataclysme, entend-on au détour d'une conversation. Elle ne parle guère du passé, comme s'il n'existait pas. Les autres

personnages non plus. D'où sortent-ils tous ? Aucune idée. Comment les Wévés se sont rencontrés ? Où étaient-ils avant ? Le film nous laisse dans le flou intégral. Ils ne nous apprennent qu'une chose : il existe un ailleurs, dont on ne saurait deviner s'il est simplement un prolongement de la forêt ou un tout autre monde (parallèle ?). À l'image du nôtre peut-être puisque comme les dialogues, la manière de s'exprimer, la musicalité s'apparente à quelque chose que l'on connaît. Mais le film s'achève sans que l'on soit convié vers cet ailleurs. Nous restons dans l'univers du film qui se vide, les personnages partant chacun de leur côté comme ils sont venus.

Troisième ambiguïté

Si Mona sort d'un conte, qu'elle ne le sait pas, elle connaît pourtant les contes. Elle ne cesse d'en citer des personnages clés, d'y faire référence, ainsi que U. Ou, en tout cas, Mona évoque des personnages archétypaux qu'on ne trouve guère ailleurs que dans les contes et récits mythologiques comme s'ils faisaient au moins partie d'un imaginaire commun à tout lecteur de contes. Elle pourrait donc avoir conscience d'être un personnage de conte. D'ailleurs, elle est une princesse et passe son existence en compagnie d'une licorne, qui n'est pas une amie imaginaire puisque les autres peuvent la voir. À l'apparition de U, elle demande :

« – *T'es quand même pas mon ange gardien ?*

– *Je ne suis ni un ange, ni un fantôme.* » [10]

La réalité de la licorne ne fait aucun doute pour Mona et elle ne questionne pas la possibilité d'une telle apparition. Elle accepte donc que son monde soit magique. Cette ouverture n'est pas sans rappeler Blanche Neige et Cendrillon. À la manière de la seconde, Mona est une princesse sans royaume martyrisée par une marâtre qui la force à faire à manger. Et cette première séquence peut être reliée aux premières lignes de l'héroïne des frères Grimm : « *Elle se piqua au doigt et trois gouttes de sang tombèrent sur la neige.* » [11] S'ensuit la naissance de la blanche U et si la licorne est née des larmes de la chienne, c'est elle qui pleurera le plus mais rien ne la sauvera sinon l'amour de Lazare.

Mona est donc, dès le début, plongée dans un double conte et elle sait ce que sont les anges gardiens et les fantômes. Plus tard, elle comparera U à une fée, ce que la licorne rejette. Ce n'est pas une fée puisqu'elle ne change pas le destin, comme elle l'explique à Lazare en cheminant vers chez les Wévés. Elle accompagne Mona. Tout simplement. Pourtant, elle a quelque chose d'une fée telles qu'a pu les décrire James Matthew Barrie, l'auteur de *Peter Pan*. Dans son roman, il écrit : « *Chaque fois qu'un enfant dit : Je ne crois pas aux fées, il y a quelque part une petite fée qui meurt* » [12] et cette phrase n'est pas sans résonance avec l'appel final lancé par U, devenue aussi petite que Clochette mais sans ailes : « *C'est pour ça que je dois voir Mona une dernière fois. Pour lui dire qu'elle doit choisir Kulka si elle l'aime [...] sinon les licornes n'existeront plus pour personne.* »

Il faut suivre l'amour comme il faut croire aux fées, dont la licorne ne nie d'ailleurs aucunement l'existence. Elle n'en est juste pas une. Or, elle a l'air d'être la quintessence des personnages de contes les plus célèbres et elle est toujours au côté de Mona. On peut d'ailleurs supposer une autre référence à un autre célèbre personnage de conte, sans qu'il ne soit mentionné explicitement, dans la séquence précédente, juste avant que U ne s'envole par la fenêtre :

« – Je veux pas que tu meures.

– Je ne meurs pas Mona, je m'en vais, c'est tout. »

Difficile de ne pas songer au « *Tu as eu tort. Tu auras de la peine. J'aurai l'air d'être mort et ce ne sera pas vrai...* »[13] lancé par le Petit Prince à l'aviateur juste avant de partir rejoindre son astéroïde. Il ne meurt pas, il s'en va. D'ailleurs, il est arrivé d'un coup dans la vie de cet aviateur, comme une hallucination, comme U dans la vie de Mona.

Rappelons qu'au sortir de l'eau, Mona compare sa nage à celle d'une sirène, personnage mi-femme mi-poisson et héroïne de nombreuses histoires, de *L'Odyssee* d'Homère à *La Petite Sirène* d'Andersen. La sirène est un archétype du conte de fées et la morale du film – suivre l'amour – pourrait être une morale de conte. Dans cette même séquence, U sauvera d'ailleurs le lézard de la noyade en nageant bien mieux que Mona, elle est les contes. Comment la princesse pourrait-elle ne pas connaître les contes de fées ?

Quatrième ambiguïté

Peut-être Mona mélange-t-elle réalité et merveilleux, mais son anthropomorphisme, ainsi que sa thérianthropie avortée et celle des autres personnages, impliquent qu'elle devrait les connaître.

Tous les animaux du film sont anthropomorphes. Sauf les oiseaux, quoique... ceux qui volent et se cognent dans l'arbre au moment où Mona joue de la guitare (séquence 14) ont un regard si humanoïde et désespéré qu'on pourrait les croire en partie humains. Leur étrange bec rappelant les longs nez de personnages de BD humanoïdes et miroir grossissant de notre monde, qu'on croise au fil des pages de *Hara-Kiri* ou *Fluide Glacial*. En outre, à la fin de cette séquence, ils répètent mot pour mot une phrase de Mona, comme s'ils avaient eux aussi la possibilité de parler.

Mais les animaux-humains du film ne sont ni tout à fait des animaux ni tout à fait des humains, comme si leur métamorphose était incomplète. Les propos déjà mentionnés sur la nudité et la conscience vestimentaire de certains personnages l'indiquent clairement. La thérianthropie est le pouvoir pour un humain de se transformer en animal ou pour un animal de se transformer en humain. Ce thème mythologique prend sa source dans l'animisme et le chamanisme dont on trouve des traces dans le film[14]. Tous les personnages semblent naviguer entre deux états, entre deux mondes, entre deux niveaux de réalité. Ils sont instables, comme en pleine métamorphose sans qu'elle ne semble jamais s'achever. En découvrant la musique et, à travers elle, l'amour, les protagonistes poursuivent leur métamorphose vers l'humain. U, unique, imaginaire et légendaire, pourrait disparaître, laissant Mona devenir plus humaine, moins princesse de conte. En quittant peu à peu cet état de princesse de rien du tout – ainsi que le signale Mimi : « *Et d'ailleurs, elle est princesse de quoi ?* »[15] – elle s'éloigne du conte et découvre deux capacités propres à l'humain : celle d'aimer, déjà signalée, mais aussi celle d'oublier. L'oubli, c'est l'oubli de la licorne qui, une fois les lunettes noires de l'aveuglement enlevées et le chat réapparu, semble devenir secondaire pour Mona. Elle choisit l'amour, même s'il prend l'apparence d'un océan à traverser[16]. Mais, le final le rappelle, l'oubli est impossible quand on aime et c'est parce que Lazare l'aime que U est sauvée. Lui ne peut pas l'oublier, même petite, quasi invisible. C'est aussi parce que les larmes cessent que Monseigneur peut oublier sa peine, s'affranchir de sa mère morte et partir avec les Wévés.

Tous sont pourvus d'une certaine humanité mais aucun n'est totalement humain. La métamorphose ne peut s'achever dans ce monde qui reste, graphiquement, dans son mouvement, celui d'un conte. Il leur faut partir, continuer leur chemin, aller « *de l'autre côté* » même si certains pensent déjà y être, à l'image de Baba et Mama.

Finalement, Mona, au côté de U, est peut-être simplement trop prise dans les contes pour s'en apercevoir. Elle les connaît pour les avoir vécus alors que Kulka doit juste les avoir lus. Mona est un humain en devenir. Elle vit et, à travers U, est un conte et ne pourra sortir de ce conte qu'une fois le baiser arrivé. Le baiser, dans les contes de fées, marque la fin. Le « ils vécurent heureux » avant de refermer le livre. Mais pour sortir réellement du conte, Mona doit encore passer une étape clé, celle que ni Blanche Neige ni Cendrillon ne vivent par écrit ou dans leurs adaptations cinématographiques (et qui les empêche de quitter leur état de simples princesses de contes de fées). Elle doit entamer sa dernière métamorphose, continuer son processus d'humanisation. Il débute par la disparition de U et donc du conte, au moment même où les lèvres du chat et de la chienne se touchent. Cela se termine sur le dernier plan, un travelling arrière ascendant qui part de la plage^[17] et se conclut au sommet de la falaise, parmi les fleurs et les herbes. Ce mouvement final, qui épouse le point de vue d'un personnage lilliputien, n'est pas sans rappeler l'envol de U depuis la queue de Lazare. Elle ne tombe pas, elle s'envole. Comment ne pas imaginer, dès lors, qu'il s'agit d'un dernier regard en direction des amoureux qu'elle laisse partir vers de nouvelles aventures ?

1. À 51 min 34.

2. Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, 1976.

3. Voir notre article, « *Transposer ses fantasmes à l'écran* », Arts et Savoirs [En ligne], 3, 2013. <http://journals.openedition.org/aes/408>

4. Grégoire Solotareff, auteur de plus de 150 ouvrages jeunesse, a notamment écrit la série Loulou, qui a donné lieu à un court métrage déjà réalisé par Serge Éliassalde en 2003, et un long métrage, *Loulou, l'incroyable secret* réalisé par Éric Omond en 2013. Dans cette série commencée en 1989, un jeune loup devient ami avec un lapin.

5. Voir l'analyse de séquence.

6. À 20 min 20.

7. Vincent Ostria, « Par ici les sorties », in L'Humanité, 11/10/2006. <https://www.humanite.fr/node/358419>

8. Voir analyse de séquence.

9. Signalons néanmoins que, comme chez Disney, toute sexualité est absente du film. À part Monseigneur qui n'a pas de père, les enfants sont tous adoptés et le seul couple formé n'a aucune progéniture à lui.

10. À 2 min 01.

11. Grimm, *Contes*, Paris, Folio classique, 1976.

12. James Matthew Barrie, *Peter Pan*, Paris, Libro, 2019.

13. Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, 1943.

14. Voir analyse de séquence.

15. À 25 min 51.

16. Le souvenir de Jean-François Laguionie et de sa Traversée de l'Atlantique à la rame (court métrage réalisé en 1978) n'est guère loin. L'eau étant cette inconnue fluide qui porte partout et nulle part.

17. Depuis Éric Rohmer et ses contes moraux, les séquences de plage sont d'ailleurs devenues des clichés des débuts de romance du cinéma français, reprises à l'infini encore aujourd'hui.

DÉROULANT

Séquence 1 | Il était une fois...

[00.00 – 02.45]

U étant fortement découpé, passant sans ambages d'un personnage, d'un lieu ou d'une temporalité à l'autre, il aurait été possible de produire un séquenceur de plus d'une quarantaine de parties pour à peine 72 minutes de film. Plutôt que de verser dans ce type de catalogue avec des séquences de parfois 30 secondes, nous avons préféré proposer un découpage plus resserré, focalisé sur des actions qui semblent se compléter, et non être en totale autonomie les unes par rapport aux autres.

--

Ouverture au noir sur une musique au violon plutôt mélancolique et les cris de femme hurlant après une dénommée « Mona » pendant qu'une voix d'homme, indiquant être son père, la défend platement. Il fait nuit. Une tour sur une falaise apparaît progressivement puis une succession de fondus nous mène vers une petite chienne jaune aux longues oreilles qui descend un escalier. Il s'agit de Mona. Fondu au noir. Elle est dans la cuisine, coupe du pain et se blesse. Une goutte de sang coule de son doigt, elle pleure et une petite licorne blanche apparaît. Elle s'appelle U, elle se défend d'être un ange puisqu'elle est réelle et va veiller sur Mona, jeune princesse triste et solitaire.

Séquence 2 | Générique

[2.45 – 04.09]

Générique au cours duquel on voit une bande d'animaux anthropomorphes parfois à peine identifiables et potentiellement lézard, loup, deux lapins plus âgés, souris et chat, arriver dans une forêt multicolore où les taches vertes, jaunes et orange semblent s'entremêler comme d'innombrables variations aquarellées. Ils transportent un chariot avec des meubles et jouent de la musique pendant que les noms des acteurs qui les interprètent défilent.

Séquence 3 | Mona a grandi

[04.10 – 06.50]

Dans une chambre, sur un lit à baldaquins, Mona a grandi. Elle demande à U ce qu'elle pense de différentes parties de son corps. La licorne en a assez du côté superficiel de Mona et préfère partir se promener, laissant la princesse rêvasser sur ses ongles. U sort de la tour et passe un pont.

La grand-mère et le père de Mona apparaissent. Ils se nomment Goomi et Monseigneur. Ce sont deux vieux rats. La première est une râleuse acariâtre et le second, qui dort dans la même chambre, se laisse trop faire. Alors que Mona cherche U, le rat lui demande sans entrain d'aller ramasser du bois. Mona, qui sort retrouver son amie, l'écoute à peine et s'en va. La rate râle encore.

Séquence 4 | Rencontre par hasard

[06.51 – 09.07]

U entre dans une forêt aux reflets orange et rouges, probablement en fin de journée. Elle boit directement de l'eau de plantes vertes et le paysage semble instable, investi par des couleurs très différentes. Lazare, un lézard vert au long nez déjà vu au cours du générique sort des plantes et se présente à U. Les deux discutent en marchant dans une végétation variée. Lui semble jouer les séducteurs, parle quasi sans discontinuer et use de jeux de mots avant de s'en aller. Mona cherche U dans cette forêt qui se referme sur elle dans un travelling arrière.

Séquence 5 | Officialisation du lézard

[09.08 – 11.14]

Lazare dort sur une branche d'un arbre et est dérangé par une souris grisonnante déjà aperçue pendant le générique. Elle lui jette une pierre au visage, il tombe, elle le rattrape et le chatouille. Il rigole et lui raconte à demi-mot sa rencontre avec U. Il a du mal à la décrire. Il se met à pleuvoir, les deux se séparent, le lézard court partout au son d'une musique joyeuse type jazz. Il arrive au bord d'une falaise, saute et tombe sur une branche en contrebas pour se reposer. Derrière lui, U, dans une caverne, lui propose de l'accompagner afin de rencontrer sa princesse. Lui se croit arrivé au paradis en découvrant de tels paysages. Il s'amuse à sauter dans le vide, U trouve ça drôle. Ils partent au château.

Séquence 6 | Présentation « ratée »

[11.15 – 13.51]

Le père de Mona porte Goomi dans un immense trône devant la tour. Il fait beau, elle boit un verre et ils se reposent au soleil. Elle peste encore en voyant U et Lazare sur le pont qui mène au château. Mona est absente et le couple de rats rencontre Lazare. Ils détestent les étrangers et veulent qu'il parte comme il est arrivé. Ils s'emportent davantage encore quand le lézard leur annonce, l'air de les avoir à peine écoutés, qu'ils sont six à être arrivés la veille. Les rats réclament leur départ immédiat. Le groupe se surnomme les « Wéwés » et ses membres occupent un pistachier que les deux rats pensent empoisonné, ce qui les amuse. Ils veulent voir si le petit groupe est toujours vivant tandis que U veut aller à la rencontre des nouveaux arrivants.

Séquence 7 | Retrouvailles avec Mona

[13.52 – 16.46]

U et Lazare discutent, marchent dans des paysages bien différents, et retrouvent Mona au cours de leur périple. Les deux rats les suivent. Princesse Mona prend d'abord Lazare pour un jouet qui lui serait offert. Il se pend à son museau pour se présenter et bavarder. Tous partent voir les Wéwés. Mona précise au lézard que c'est elle qui dirige le royaume et considère U comme sa fée, terme que la licorne rejette. Ils entendent de la musique, ce qui étonne Mona qui semble ne pas savoir ce que c'est.

Séquence 8 | Chez les Wéwés

[16.47 – 20.58]

Le loup violoniste du générique joue au pied d'un arbre pendant que la petite souris lui explique qu'il devrait essayer autre chose. La lapine passe une tête hors de l'arbre et demande au chat portant un bonnet noir de l'aider. Celui-ci dort dans un arbre. Les deux rats arrivent. Les deux lapins du générique, suivis des autres, les accueillent. Le duo maugrée à nouveau et Mona est surprise des nouveaux arrivants. Les présentations ont lieu : le loup s'appelle Rouge, la souris Mimi, le chat Kulka et ils sont les frères et sœurs de Lazare. Les lapins se nomment Baba et Mama et font office de parents. Les rats passent leur temps à leur dire de décamper mais les

Wéwés leur offrent des gâteaux et Monseigneur se laisse amadouer. U voudrait les autoriser à rester, Mona est d'accord au moins pour la journée et cherche à imposer son autorité de princesse. Elle pose des questions sur la guitare de Kulka qui ne veut pas la lui prêter. Finalement, elle part se baigner avec U. Kulka, réticent au départ, va les rejoindre avec Lazare.

Séquence 9 | Attraction balnéaire

[20.59 – 23.05]

Kulka et Lazare observent Mona et U se baigner. Elles les invitent à les rejoindre. Le premier hésite à entrer dans l'eau, le second la trouve trop froide mais effectue un plongeon m'as-tu-vu et manque de se noyer. Il reste au fond de l'eau et est sauvé par U qui le ramène à la surface. Les deux partent. Kulka semble sous le charme de Mona lorsqu'elle remonte sur la berge et essore ses longues oreilles. Elle lui explique que c'est U qui lui a appris à nager, qu'elle a l'air d'une sirène. Le chat ne sait que répondre.

Séquence 10 | Premières angoisses

[23.06 – 25.12]

U réveille Mona. Elles sont dans une grande prairie verte, près d'un arbre non loin de la tour où elles vivent. Des pétales de fleurs tombent sur Mona. U semble triste, elle voudrait que Mona n'ait jamais grandi. Cette dernière évoque les Wéwés, leur départ prochain, Kulka qu'elle trouve rigolo et prétexte une excuse pour aller les revoir, ce qui agace U. La licorne laisse sortir sa mauvaise humeur à l'évocation de l'intérêt de Mona pour le chat musicien avant de pleurer. La princesse, qui écoute à peine son amie, trouve un moyen pour expliquer qu'aller écouter le petit groupe permettrait d'aller mieux, mais elle refuse.

Dans la tour, Monseigneur lit dans une étroite pièce close qui pourrait être des toilettes. De l'autre côté de la porte, Goomi lui crie de se presser et rétorque qu'elle voit d'un mauvais œil l'intérêt que son fils porte à la lapine.

Séquence 11 | Révélation familiales

[25.13 – 27.01]

Il se met à pleuvoir. Le paysage revêt des tons bleus. Dans l'arbre, épiés par U qui reste dehors sous les trombes d'eau, Kulka, Lazare, Mimi et Rouge se reposent. Le chat recoud son bonnet noir pendant que les autres l'interrogent sur ce qu'il pense de la princesse. Embarrassé, il ne sait trop quoi répondre. Elle l'intéresse mais il fait mine que non avant de se raviser. Mimi intervient pour se moquer légèrement de son frère et rétorque qu'elle n'aimerait pas avoir de prince mais elle prend la mouche quand Lazare lui dit que ça tombe bien puisqu'elle n'en a pas. Rouge se met à jouer de la musique et ils se mettent à danser et s'amuser alors qu'U, perdue dans l'orage, s'en va.

Séquence 12 | Musique, fête et joie

[27.02 – 30.10]

Dans sa chambre, Monseigneur n'arrive pas à dormir, il réveille sa mère, fait mine de se rendormir et cette dernière l'oblige à se lever. Elle cherche des granules roses et entend de la musique, ce qui la dérange venant de ces étrangers qu'elle ne supporte pas. Elle décide d'emmener son fils voir ce que font les Wéwés.

S'ensuit un moment de métamorphoses hautement colorées, quasi abstraites, qui laissent apparaître une fête générale toute de musique et de danses intenses autour d'un grand feu au pied

de leur arbre. La joie règne chez les Wévés et ceux qui les entourent. La lune, les arbres et les oiseaux les accompagnent dans la fête. Même Monseigneur se met à se dandiner au rythme des sons, au grand dam de sa mère qui reste à maugréer.

Séquence 13 | La mort rôde

[30.11 – 31.42]

Retour dans la cuisine de la haute tour de nuit. La rate prépare une recette à partir de mort-aux-rats pour empoisonner les Wévés alors que Monseigneur avoue adorer les pâtés de la lapine. Effrayé par le plan de sa mère, il cherche à les défendre et interdire à la rate de les tuer mais sans la convaincre. Il la fait tomber dans les escaliers et elle lui dit de déguerpir.

Séquence 14 | Premières disputes et adieux impossibles

[31.43 – 33.48]

Mona accompagne U voir si les Wévés sont encore là. Ils les accueillent avec plaisir. Alors que Lazare cherche à se rapprocher de la licorne, Mona en profite pour réveiller Kulka dans son arbre et lui demande un air de musique. Il refuse, elle alors s'empare de la guitare et fait n'importe quoi, prétendant que c'est facile, ce qui énerve le chat. Il lui court après pour reprendre son instrument. U explique que dans leur contrée, la musique est absente et que même les oiseaux ne chantent pas. Mona joue si mal que les volatiles multicolores au long bec de la forêt se bouchent les oreilles et se cognent dans les arbres. Kulka et Mona se disputent, le chat râle et lui dit adieu. Mona l'oblige à rester en se comportant comme une caricature de princesse insupportable, refusant d'entendre ce mot qu'elle n'aime pas.

Séquence 15 | Qu'est-ce que l'amour ?

[33.49 – 35.35]

Mona est à l'extérieur, elle rentre, caresse la tête de son père qui lui adresse quelques mots depuis une fenêtre et arrive dans sa chambre. Elle cherche son peigne à oreilles et commence à évoquer la question de l'amour avec U, occupée à lire. La licorne lui explique que l'amour est quelque chose de grand et voudrait faire avouer Mona, qu'elle lui révèle à qui elle pense. La chienne réplique que c'est U qui est amoureuse de Lazare, ce qu'elle nie. Mona explique qu'elle veut apprendre la guitare, et décide d'autoriser les Wévés à rester. U se met à pleurer. Cut au noir.

Séquence 16 | Cauchemars et affirmations

[35.36 – 37.25]

Le format de l'écran a rapetissé, l'image est composée de couleurs instables, en métamorphose constante. U, enchaînée à un poteau, voit un Kulka géant arriver. Il cherche à l'écraser, à la terrasser avec une lance alors qu'une Mona défigurée hurle de douleur. La licorne se réveille dans une grotte, l'image reprend sa consistance normale. Dans la tour, Mona réveille sa grand-mère et réclame à parler à son père. Elle n'obéit pas à la rate et explique que les Wévés vont rester, peu importe ce qu'elle pense. Goomi, qui se plaint et voudrait passer pour une pauvre vieille sans défense, ne sait plus quoi faire car tout lui échappe.

Séquence 17 | Monseigneur se vautre

[37.26 – 40.25]

Il fait nuit. Monseigneur arrive au niveau du pistachier. Il grimpe, manque de tomber et se raccroche à une branche. Il réveille Mama qui se demande ce qu'il fait là. Il veut les prévenir que sa mère va les empoisonner mais n'y parvient pas. À force de digressions, il finit par avouer qu'il adore les recettes de la lapine qui lui fait goûter des gâteaux gélatineux en forme de seins. La branche se casse, il tombe et explique qu'il souhaite prendre des cours de cuisine, n'arrivant pas à déclarer sa flamme.

Séquence 18 | Un secret bien gardé

[40.26 – 42.43]

Toujours de nuit, éclairée à la bougie, U croise Monseigneur qui se dirige dans la direction opposée et lui assène un énigmatique « *À bon chat bon rat* ». Elle va voir Kulka qui écrit une chanson dans son arbre. Elle demande au chat s'il a déjà eu une petite amie et il lui raconte son histoire en chanson. Elle a un secret, mais il est difficile à exprimer. La caméra quitte la licorne et le chat sans que le spectateur n'entende la confidence.

Séquence 19 | Kulka est parfait

[42.44 – 44.59]

Lazare retrouve U dans sa caverne. Il prend ses aises et fait moult commentaires en ramenant tout à lui et en ne laissant guère la licorne s'exprimer. Il a froid et U raconte l'enfance de Mona avant d'expliquer au fil de la discussion qu'elle a environ 5 000 ans et de lui demander, comme si de rien n'était, s'il pense que Kulka est amoureux de Mona. Il répond par l'affirmative mais se ravise quelque peu, tout en déclarant à U que le seul défaut de son frère est de ne pas être bon à la course. La licorne se met à pleurer et le lézard reste dans l'incompréhension.

Séquence 20 | Départ retardé et joie de courte durée

[45.00 – 47.08]

Les Wéwés mangent devant leur arbre, en hauteur, et s'interrogent sur le fait de rester ou non. Ils pourraient être chassés et décident de partir rapidement. Mimi propose de faire les bagages et Kulka explique qu'il n'a pas le temps car il a rendez-vous avec Mona mais c'est « *professionnel* » puisqu'il va lui apprendre à jouer de la guitare. Nul ne semble dupe, surtout pas Mimi.

U est au château, elle frappe à la porte et s'enfuit en voyant les deux rats lui ouvrir. Monseigneur, d'humeur guillerette, demande à sa mère s'il n'aurait pas grandi et elle lui rétorque en riant qu'il n'est qu'un nabot.

Séquence 21 | Des embrassades embarrassées

[47.09 – 52.32]

Mimi et U sont cachées dans un arbre, derrière un épais feuillage. Elles espionnent Mona qui arrive au bord d'un lac et se regarde dans l'eau narcissiquement. Kulka n'est pas loin. Il vient troubler le reflet et lui reproche son retard d'une heure et demie. Elle se défend, répliquant que les filles ont toujours quelque chose à faire. U entraîne Mimi, quelque peu réticente, pour mieux entendre le duo. Le chat et la chienne en viennent petit à petit à parler de leur famille respective, d'un départ imminent puis de sentiments. U redoute d'entendre ce qu'ils vont se dire, mais Mimi veut finalement rester. Mona finit par faire avouer Kulka qu'il est amoureux d'elle, et que c'est pareil de son côté. Ils discutent bisous et embrassades, l'un et l'autre semblant quelque peu gênés. Mona avoue qu'elle ne connaît aucun conte de fées. Au moment où Kulka va embrasser Mona sur

la bouche, Mimi tombe dans l'eau juste devant eux. Elle est prise au dépourvu et ils découvrent U qui s'enfuit sur une branche d'arbre. Mimi est vexée, le jeune couple est énervé.

Séquence 22 | Amours futures et baisers langoureux

[52.33 – 55.27]

Le soleil se couche. Les deux lapins au sommet d'un arbre discutent de leur vie, de leurs sentiments, du départ de la maison et des enfants qui suivent leur propre chemin. Un long travelling nous amène directement sur une barque abandonnée au bord de la plage. Une chanson enfantine retentit, alors que Kulka et Mona s'embrassent collés l'un à l'autre. U les aperçoit et pleure en rétrécissant dangereusement. Elle s'enfuit en écoutant la déclaration maladroite du chat à celle qu'il aime.

Séquence 23 | Premières disparitions

[55.28 – 58.44]

Il fait nuit. Mona arrive dans sa chambre. Elle cherche U et l'aperçoit endormie sur un coussin rouge. La licorne est minuscule et Mona a peur. U lui raconte qu'elle n'y peut rien, qu'elle va partir et qu'elle a quelque chose à révéler avant cela. Elle est là pour guider Mona et devrait s'effacer progressivement maintenant que la princesse, devenue grande, a trouvé l'amour. Elle sera heureuse et n'aura bientôt plus besoin d'elle. Mona, qui considère la licorne comme sa sœur, veut que U grandisse à nouveau mais, n'étant pas une fée, elle ne peut rien faire. Elle ne savait même pas que ça allait se produire de cette manière. Elle se rapproche de la fenêtre et le vent l'emporte alors qu'elle promet le bonheur à Mona. Long fondu au noir.

Mimi arrive au château et entre dans la chambre de Mona qu'elle découvre en pleurs. La princesse lui explique que U a disparu, qu'elle a rétréci et s'est envolée, emportée par le vent. Mimi va prévenir tout le monde. Elle pense que Lazare saura la retrouver. Mona va sur la plage. Goomi se réveille mais ne trouve pas son fils qui a lui aussi disparu.

Séquence 24 | Révélations et disparitions finales

[58.45 – 1.02.52]

Lazare, qui cherche à manger, retrouve U en manquant de l'avaloir comme un vulgaire insecte. Dans la grotte, U est assise sur l'épaule du lézard et explique qu'elle est perdue maintenant que Mona est amoureuse. Des larmes coulent de ses yeux. Lazare lui avoue son amour mais U lui révèle que même si elle disparaît, Mona doit choisir l'amour sinon les licornes n'existeront plus pour personne. Le duo se précipite alors au château pour que la licorne revoie son amie une dernière fois.

Sur le chemin de la plage, les Wévés marchent. Monseigneur, caché dans les hautes herbes, sort et offre une fleur à Mama qui lui explique qu'ils sont à la recherche de U qui a disparu. Le rat lui avoue indirectement ses sentiments, ce que Mama prend à la légère. Baba, interloqué, ne comprend pas pourquoi une femme aussi jolie aime un homme aussi laid.

À la fenêtre de la tour, Goomi se penche dangereusement pour attraper un granule rose, tombe dans l'eau et est avalée par une immense vague. Lazare descend en vitesse les marches de l'escalier qui mène à la plage tandis qu'U le presse, perchée sur son crâne. Soudain, elle perd pied et s'envole, disparaissant dans les airs à nouveau sans que Lazare ne le remarque.

Séquence 25 | Deuil et nouveau départ

[1.02.53 – 1.05.59]

Lazare retrouve Mona sur la plage. Elle porte des lunettes noires afin de masquer sa tristesse. Il parle seul, pensant s'entretenir avec U jusqu'à ce qu'il réalise la disparition de la licorne. Mona pense que son amie de toujours l'a abandonnée. Il révèle à Mona ce que U lui a confié. Tous deux pleurent, suivis des Wéwés qui sont juste derrière. Kulka arrive le dernier mais Mona le fuit. Mimi lui dit que c'est sa faute si U a disparu et qu'il doit la laisser seule. Là, Monseigneur surgit, également en larmes, une chaussure à la main et raconte que sa mère est tombée par la fenêtre, qu'il est seul désormais. Les autres le convient à quitter sa tour et à les rejoindre dans leur périple. Ils partiront au plus vite. Alors que Rouge se demande ce que Kulka va faire, les lapins lui disent de ne pas s'inquiéter pour les deux amoureux, qui suivront leur chemin. Lazare n'abandonne pas tout espoir de trouver U.

Séquence 26 | L'amour accepté

[1.06.00 – 1.07.48]

Sur la plage, Mona pleure et commence par rejeter Kulka qui a une proposition à lui faire. Elle voudrait le repousser mais finit par l'écouter. Il lui offre une vie à deux, tout en lui ôtant ses lunettes noires. Il évoque quelques années en mer sur un bateau en guise de voyage de noces ou seuls dans la tour que tout le monde a fini par désertier. Elle oublie déjà U et suit le chat sur la plage. La caméra opère un travelling arrière jusqu'en haut de la falaise. À hauteur du sol, au milieu des fleurs, le mot « Fin » apparaît.

Séquence 27 | Générique de fin (U reste !)

[1.07.49 – fin]

Le générique défile, noir avec des écritures blanches, classiques. Cependant, au bout d'une trentaine de secondes, U revient. Elle flotte, virevolte sur les côtés de l'écran, et discute avec Lazare qu'on ne voit pas. Elle lui explique que si une licorne tombe amoureuse, elle ne peut plus partir. Ainsi, elle peut rester, minuscule, avec lui.

ANALYSE DE SÉQUENCE

Séquence 1 | 27.03 - 30.10

Rêveries métamorphiques

La métamorphose est la forme filmique la plus caractéristique du cinéma d'animation. Autant le cinéma naturel doit avoir recours à des effets spéciaux ou à des formes telles que la surimpression ou le fondu enchaîné pour aboutir à une métamorphose, autant le passage d'un photogramme à l'autre, l'idée de décomposition et de recomposition du mouvement, rappellent l'état métamorphique du cinéma et sont au cœur du dispositif animé qu'André Martin et d'autres à sa suite qualifiaient de cinéma image par image.

Ce procédé est caractéristique de la séquence 12, dont nous allons spécifiquement nous occuper ici, et elle sera reprise à différents moments du film, à l'image de la séquence 16, celle du cauchemar de la petite licorne qui se retrouve piégée, accrochée à un poteau et bientôt tuée hors-champ par un Kulka géant. Autre métamorphose, aqueuse, celle de la réflexion de Mona dans le lac juste avant les révélations amoureuses, narcissisme contrecarré par un caillou lancé par le chat.

La séquence 12 est en apparence bien plus joyeuse et non moins onirique que la 16. Le procédé métamorphique utilisé dans la seconde partie de la séquence est d'ailleurs mis en opposition avec une première partie bien plus stable, fixe et sombre où Monseigneur, qui n'arrive pas à dormir, réveille sa mère et essaye de se remettre au lit pendant que celle-ci l'en empêche. En confrontant ces deux moments, chacun étant fortement découpé avec, d'un côté, 20 plans en 1 minute 9 secondes, et de l'autre 30 plans en 2 minutes, il est possible de se demander à quel point l'univers que les personnages envahissent, qui les rapproche et les éloigne, ne serait pas une entrée vers un fantasme ou sinon vers une fantasmagorie.

Obscurs passages

La séquence 12 arrive à un moment clé. Dans les minutes précédentes, U, de sortie la nuit, vient d'entendre, blottis au creux de leur arbre, les Wévés évoquer leurs sentiments et en particulier ceux de Kulka pour Mona qui ne le laisse pas indifférent. Alors que la licorne est sous la pluie, triste et plongée dans le noir, le petit groupe est au chaud, dans un cocon, protégé par des teintes lumineuses orangées, oscillant du jaune au rouge. La séparation des couleurs chaudes et froides, alors naturelle, atteindra son paroxysme dans la séquence suivante dans une suite de transformations endiablées et un affrontement qui fera largement gagner les chaudes, la musique et la vie.

La transition entre les séquences 11 et 12 est logique, elle passe par l'orage. Le premier plan montre l'œil de Monseigneur, observateur éveillé effrayé et cyclopéen – cyclopes dont l'arme privilégiée est d'ailleurs la foudre dans la mythologie grecque – dans son lit. Le tonnerre s'abat et des éclairs surgissent. Le fait que l'on soit dans une suite directe du plan précédent est donc annoncé par le son mais aussi le montage, un simple cut semble prolonger les deux moments et placer cette séquence dans une alternance avec ce qui vient de se produire, mais également par l'image puisque les flashes blancs ne peuvent qu'évoquer la licorne. U est le seul être blanc dans un univers hautement bariolé du film qui n'admet que peu les tonalités extrêmes. Même les nuits

sont bleues et le plein noir ne surgit que dans des transitions cinématographiques entre deux plans ou deux séquences.

Le son du tonnerre ainsi que celui, plus léger, de la pluie qui tombe en arrière-plan et l'accompagne ne durent pas longtemps. Au moment où Goomi est debout et commence à pester, il cesse (plan 11). Il est intéressant de constater que c'est le moment où l'axe de la caméra change et passe d'un côté à l'autre du lit. Du côté droit (plans 1 à 9), Monseigneur dominait et ne dormait pas alors que sa mère ronflait ; une fois à gauche, elle ne dort plus et lui se recouche. La succession de plans décadrés en plongées et contre-plongées a pratiquement cessé. Le monde n'est plus exactement le même et la domination a changé de camp. La métamorphose est invisible, psychologique, mais déjà présente en filigrane dans ce passage « de l'autre côté ».

Il serait légitime de s'interroger, dès cet instant, sur les frontières de la réalité. La nuit, considérée comme lieu et comme temps, est toujours propice aux inquiétantes et étranges rêveries ainsi qu'aux hallucinations les plus saugrenues. D'ailleurs, peu après, la rate râleuse, alors qu'elle cherche à allumer une bougie dans une cage et donc à métamorphoser la chambre terne et bleutée en un espace qui pourrait devenir légèrement plus chaleureux, évoque un raffut qu'elle associe aux Wévés. Raffut d'autant plus singulier qu'il n'est qu'un son en creux^[1] totalement inaudible pour le spectateur qui n'entend qu'elle, les chaînes qu'elle triture et Monseigneur. Ce son fantomatique, ce raffut qu'on associera bientôt à une musique tzigane peut sembler d'autant plus surprenant que, quelques secondes auparavant, le seul bruit d'ambiance était celui d'une pluie orageuse et battante.

Peut-on imaginer qu'elle les entende d'aussi loin alors que cela n'avait jamais été le cas avant, pas même à leur arrivée alors qu'ils jouaient de la musique ? La seconde partie de la séquence les montrera sous leur arbre éloigné du château et non sous la tour. Peut-on supposer qu'à l'instant où l'orange a cessé, ils soient sortis pour faire la fête alors que le tonnerre grondait encore quelques secondes auparavant ? Et comment imaginer que U, triste et pensive, soit revenue vers l'arbre avec Mona alors que la nuit règne et que la princesse n'était pas à ses côtés dans la séquence précédente ? Les logiques spatiales et temporelles sont mises à mal. Ces perturbations, hallucinations sonores et nocturnes, ainsi que le montage dont le dynamisme ne correspond guère aux conditions de sommeil et de réveil, sont le signe que l'éveil des rats n'est pas un réveil matinal, celui d'une nouvelle journée qui débute, mais plutôt celui, onirique, de l'entrée dans un autre monde qui n'est ni tout à fait le même. Ni tout à fait un autre.

Tout feu, tout flamme

La bougie rallumée en cage est également symbolique. Son arrivée débute au plan 15 et elle n'est allumée qu'au plan 17, soit à peine avant de pénétrer au cœur de la métamorphose. En outre, elle n'est pas posée sur un lustre ou un chandelier, mais emprisonnée et suspendue comme certains prisonniers au Moyen-Âge étaient laissés dans une cage en hauteur jusqu'à la mort. Cette lumière peut difficilement ne pas évoquer un oiseau qu'on ranime, oiseaux qui dans l'univers diégétique du film ne chantent plus, ne sont capables de produire aucune musique. Au contraire, dans ce monde métamorphique, ils sortiront de leur tanière, croisant le regard du spectateur (plan 23) et rappelant l'œil de Monseigneur ; ils porteront Rouge puis le violon et deviendront ces personnages colorés qui participent à l'enchantement musical de la forêt (plans 32 à 36).

La lumière en cage est aussi, métaphoriquement, ce que Goomi voudrait infliger aux Wévés qui figurent la lumière. Leurs couleurs, leur musique, leur liberté sont un feu. De plus, ils ravivent les couleurs et se fondent dans une forêt qu'ils illuminent même la nuit. La rate voudrait pouvoir les contrôler, elle voudrait pouvoir les tuer et c'est d'ailleurs à ce moment qu'elle évoque pour la

première fois les « granules roses » qui sont de la mort-aux-rats et causeront sa perte quand elle voudra les attraper à la fin du film.

Mais la flamme, le feu, sont surtout incontrôlables. Et la chandelle n'est pas sans annoncer l'immense feu de joie de la seconde partie. Son apparition progressive (plans 17 à 20) avant l'embrassement du plan 21, le premier de la seconde partie, amorce l'entrée vers une rêverie hallucinatoire. Notons que dans ces plans, Monseigneur, éveillé au début de la séquence, est ici rendormi. Sa mère lui met un coup de pied pour le faire émerger et sortir mais on ne le voit pas se lever. À quoi bon allumer une flamme si c'est pour aller dehors aussitôt ? Entre éveil et endormissement, la mise en scène semble appeler les jeux de figurations et de défigurations, les créations d'images et de mouvements de la seconde partie. Mais cet état de demi-conscience, caractéristique des plans 1 à 20, ne doit pas faire oublier le point de vue. Qui regarde ?

Lorsqu'il s'agit d'évoquer la rêverie devant les éléments, et en particulier devant la flamme, Gaston Bachelard est une référence incontournable :

« La flamme, parmi les objets du monde qui appellent la rêverie, est un des plus grands opérateurs d'images. La flamme nous force à imaginer. Devant une flamme, dès qu'on rêve, ce que l'on perçoit n'est rien au regard de ce qu'on imagine (...) Prenez-la comme le sujet d'un des verbes qui expriment la vie et vous verrez qu'elle donne à ce verbe un supplément d'animation (...) Par la flamme, saisie comme objet de rêverie, les plus froides métaphores deviennent vraiment des images. Alors que les métaphores ne sont souvent que des déplacements de pensées, en une volonté de mieux dire, de dire autrement, l'image, la véritable image, quand elle est vie première en imagination, quitte le monde réel pour le monde imaginé, imaginaire. Par l'image imaginée nous connaissons cet absolu de la rêverie qu'est la rêverie poétique. »[2]

Cette rêverie bachelardienne est, en quelque sorte, le chemin initial pour plonger le spectateur dans la deuxième partie de la séquence. La rêverie, la création d'un monde imagé et imaginaire, où tout est possible mais rien ne semble vrai, débute par cette chandelle allumée, par ce son inaudible. De la première image, un œil effrayé, un regard, un réceptacle d'images qui se ferme puis se rouvre, à la manière d'un objectif de caméra et d'un obturateur, dont l'œil est souvent une métaphore (le Kinoglaz, caméra-œil, de Vertov n'est pas loin), à la flamme qui s'allume et se dépose sur Monseigneur enveloppé dans un drap devenant le réceptacle de la lumière et des images qu'elle engendre, tout fait du père adoptif de Mona le gardien du point de vue dans cette séquence. Comme s'il rêvait, hallucinait, pris en étau entre ses désirs d'émancipation (la danse du plan 44) et sa mère qui fait de sa vie une geôle dont elle est la gardienne.

Le drap recueillant la flamme, d'ailleurs, fait également office d'écran. La lumière amène la vie, le début d'une projection, d'un monde d'images instables, fantomatiques, de rêves. Lui se protège. Sa mère le force à « aller voir ». Débute alors une projection qui ne pourra qu'être mentale tant ce qui s'y déroule est impossible, incompatible avec la réalité du monde diégétique de l'œuvre. La flamme de la chandelle grossit dans la deuxième partie pour devenir un immense feu qui ne brûlera pourtant jamais la forêt en dépit de sa proximité avec les arbres. La flamme de la chandelle est de celle qui allumait les lanternes magiques du précinéma, celle d'un monde liée à l'enfance, à la magie du regard et aux projections fantasmagoriques (*Fanny et Alexandre* d'Ingmar Bergman l'évoque bien). Elle va nous amener, d'un simple cut après une illumination progressive, à traverser l'écran pour pénétrer dans une rêverie folle et endiablée qui gravite autour du feu. Nous sommes désormais dans la machine, dans l'imaginaire, auprès d'une flamme libre, devenue immense qui appelle d'autres images, des ombres, des fantômes et des métamorphoses, c'est-à-dire le dispositif même du cinématographe qui ré-anime le monde. Et dans ce monde, la poésie sera musicale.

Abstraction métamorphique

La première musique, quelques notes légères, arrive à la fin du plan 20. Le « raffut » fait office de transition entre les deux parties. Et ce qui se joue dans les trente plans suivants ne pourra guère se passer de musique, de danse, de mouvement, trois termes en partie synonymes dans le cinéma d'animation.

Le premier plan, l'un des plus longs, débute par un mouvement abstrait, qui n'est pas sans faire songer, en plus dynamique, à l'un des rares mouvements imperceptibles de la première partie, celle des draps dans lequel Monseigneur essaye de se rendormir. Plan 20, il est en boule, il se débat et, plan 21, ce sont les couleurs qui se débattent désormais. Le bleu est encore là, il s'anime, s'enflamme, affronte le rouge qui finit par dominer. Plus rien pratiquement n'est reconnaissable. Le spectateur est entré dans une toile cubiste de la première moitié du XXe siècle, une toile en mouvement. Dans son ouvrage sur le cinéma cubiste[3], Standish D. Lawder évoque l'intérêt de peintres comme Picasso, Kandinsky ou Surville pour le dessin animé et donc le mouvement, même si aucun d'eux ne mènera de projets à terme. Ces taches de couleurs qui virevoltent, cet affrontement entre le chaud et le froid, on les retrouve cependant matérialisées dans les avant-gardes plastiques et cinématographiques des années 1920, et en particulier chez Oskar Fischinger, auteur de nombreux poèmes optiques. Puis, petit à petit, des motifs transparaissent : un cercle et un simili feuillage laissent place à un plan sur une série d'arbres dansants. La transition entre les plans 21 et 22 s'opère dans la forme végétale.

Du plat, du statique de la première partie où le mouvement des personnages et des décors était minimal, seul le dynamisme du montage est conservé. Entre les plans 21 à 50, tout est devenu mouvement perpétuel. La séquence est, elle aussi, fort découpée et ce découpage rapide est un début de plongée dans une métamorphose et l'onirisme fantasmagorique qu'elle génère. En effet, les passages d'une forme à l'autre, abstraits, mettent à mal le découpage plan par plan tant il est difficile de découper une métamorphose de ce qui précède et succède. Où commence et se termine le plan ? La transformation est un immense fondu. Le montage rapide et la succession de plans brefs ne sont pas sans rappeler le phénomène de décomposition image par image et donc l'acte métamorphique en devenir.

Rappel du passé

Si, à travers le plan 21, nous entrons dans le royaume des abstractions, du mouvement pur et de la musique visuelle[4] avec une cohabitation plastique entre les sons du morceau composé par Sanseverino et une fluidité optimale des formes, le plan 22 nous fait arriver dans le monde des « Silly symphonies », du nom d'une série de courts métrages réalisés par les studios Disney entre 1929 et 1939. Dans ces films où l'abstraction n'était pas de rigueur, le mouvement des personnages humains, animaux, squelettes ou végétaux, était mis en parallèle avec des compositions musicales souvent denses et énergiques.

Springtime[5], réalisé en 1929, ou *Flowers and trees*[6], réalisé en 1932, en sont des exemples frappants. Des insectes, des oiseaux, des arbres et des plantes aux jambes fines et élancées s'éveillent, dansent et font de la musique. Leurs lignes sont courbes et leurs métamorphoses permanentes avec, pour le second, un feu de forêt qui tente de les décimer. Comme dans cette séquence de U, la musique rythmait l'action, le mouvement se faisait danse pure, et les arbres quittaient la fixité intrinsèque qui les accroche au monde pour acquérir un anthropomorphisme dansant et des formes d'une rondeur étonnante.

D'ailleurs, les plans d'ensemble sur le feu et les danses (plans 25, 38, 47 et 48) ainsi que ceux de Rouge et de Kulka totalement dépassés par leurs instruments ou ceux de la guitare qui prend vie et

sourit (plans 30 à 37), ne sont pas sans rappeler dans leur graphisme comme dans leur mouvement fluide, interminable et sans pause, ces cartoons américains 1920-1930 de la veine des Felix le chat, Oswald le lapin et plus largement ceux des studios Disney. Baba, Mama, Lazare, Kulka et Mimi en sont les descendants directs, abandonnés par leurs créateurs et donc libres de donner vie à ce qu'ils désirent. Ils sont simplement réactualisés pour appartenir à un présent du cinéma d'animation qui ne joue plus tout à fait sur les mêmes formes. Toutefois, la transe dans laquelle ils sont plongés au cours de cette séquence les ramène à un âge d'or du dessin animé, à un temps ancien, harmonieux, musical où rien ne paraissait menaçant. Ils rappellent à eux des fantômes d'une époque antérieure, que Mona ne semble pas connaître faute d'avoir déjà entendu de la musique.

Musique endiablée

L'apparence de Rouge interpelle. Même si on devine sa race animale, les loups de sa couleur n'existent pas alors que les autres personnages peuvent paraître plus « réalistes » dans leur colorimétrie. Même U, blanche, évoque son invisibilité aux yeux des humains puisque le blanc est ce qui s'obtient par un mélange des trois couleurs primaires. Les licornes n'étant pas supposées exister, elles ne peuvent avoir de couleur, elle les englobe donc toutes.

La couleur du loup est d'ailleurs soulignée par son prénom comme si elle le qualifiait bien plus que son apparence. Il n'est pas un loup, il est rouge. Et il est souvent le premier qu'on voit faire de la musique. Il mène la bande dans le générique du début, il est le premier qu'on voit dans le village des Wévés. Il lance la musique dans l'arbre de la séquence 11. Là encore, c'est lui qui apparaît le premier et, de surcroît, devant un immense et infernal feu. Il est celui qui apporte la musique et d'ailleurs on l'entend peu parler pendant le film mais il joue en permanence. Sa couleur, autant que son apparence, évoque un diable cornu avec un violon en guise de fourche. Si la musique est mouvement, qu'elle éveille au monde et à l'amour, si le feu est générateur d'images et de poésie, Rouge est la clé de cette séquence qui s'incarne dans une fiction mystique, animiste et païenne, qui se propage à travers la nature entière et à laquelle nul ne peut résister.

Ce qui se produit avec la musique relève d'une forme de sorcellerie propre au cinéma d'animation, à laquelle même la lune se prête et qui contamine chaque élément, même le plus banal. Toute logique physique est abolie : la guitare prend vie, les moustaches du chat grandissent, trois oisillons peuvent porter Rouge, les arbres dansent, la nature se plie à la magie qu'enclenchent les cordes et percussions qui deviennent, dès lors, diaboliques. Notons que c'est par la découverte de la musique, l'apprentissage d'un instrument, que Mona et Kulka tombent amoureux.

La seconde métamorphose (plan 29) rappelle également une forme caractéristique de chamanisme que vient suggérer Lazare en jouant du tam-tam avec des plumes sur la tête (plan 28), stéréotype de la figure de l'Indien d'Amérique qui danse autour d'un totem. Au cours des plans 26 à 28 se succèdent les oreilles du couple de lapins qui s'entremêlent, celles de Mona qui danse, Lazare et son nez long puis ce 29e plan avec un retour sur les lapins en amorce et un travelling avant qui nous amène de l'autre côté du feu vers le royaume des ombres projetées sur un mur. Réminiscences préhistoriques, cinématographiques et fortement chamaniques[7].

C'est ainsi que défile une apparition serpentine dans la lignée des formes longues et oblongues des plans précédents. La métamorphose se fait métaphore imagée et filée dans une symbolique biblique qui évoque la figure du mal mais aussi celle de la connaissance. Le serpent devient insecte avant d'éclater, d'exploser et de prendre mille et aucun visage. Ces ombres, cette peinture noire sur fond rouge, rappellent les expérimentations de dessin sur pellicule de Len Lye, autre maître de l'abstraction et des avant-gardes des années 1930. Nous sommes en présence d'une forme informe, qui n'est pas sans évoquer un rapport aux origines, au protoplasma capable d'infinis développements. Cette ombre finira par se révéler être Mimi dansant autour du feu, vêtue d'une tenue qui rappelle l'imaginaire des sorciers et chamans.

La danse sert donc de rituel. Par l'animation, le mouvement, la musique, elle amène des images, des formes incertaines, instables, supérieures et impossibles. Elle invoque des esprits, réveille la forêt et ses habitants de leur torpeur habituelle. Mais elle appelle également Mona, U et le duo de rats.

Mona, U et les rats

Si les Wévés mènent le jeu, s'ils incarnent des « passeurs » à travers la musique et les danses sacrées jusqu'à finir dépassés par leurs propres créations, les esprits étant plus forts qu'eux, les autres personnages, d'ordinaire plus stables, ne tardent à se joindre à eux. D'abord Mona et U qui sont à l'écart et entrent progressivement au cœur de l'action. Plan 27, elles sortent des feuillages, observent et Mona bouge les bras. Puis, une fois le rituel métamorphique terminé, elles reviennent au plan 39. Elles ne sont toujours pas intégrées aux Wévés mais elles apparaissent plus nettement. Elles sont sorties de la forêt et dansent sans complexe. Plan 46, peu avant la fin de la séquence, elles regardent une dernière fois derrière elles, vers Monseigneur et Goomi – le monde d'avant – pour se retourner et définitivement arriver vers les Wévés, leur nouvel univers. Il leur faudra encore deux plans pour intégrer définitivement la troupe et leur danse. Un plan où elles figurent pour la première fois avec d'autres Wévés mais encore en retrait. C'est la caméra qui les mènera définitivement devant le feu, plan 48, à l'aide d'un travelling. Il leur aura fallu une vingtaine de plans mais elles finissent par accepter ce nouvel état musical, diabolique et générateur d'émotions, de vie.

De même, l'apparition des rats n'est pas anodine. Elle permet de poursuivre une réflexion amorcée dans l'analyse de la première partie autour de Monseigneur. Lors de leur apparition, plan 40, seul le bas de son corps est visible, il est découpé et à moitié absent, et Goomi le devance légèrement. Il est toujours prisonnier des mouvements de sa mère. De plus, alors que nul ne peut avoir conscience de leur présence, la musique change de ton. Elle est quelque peu désaccordée, comme si elle émanait d'un autre état d'esprit, détraqué, moins harmonique. Il lui faudra dépasser un état ombrageux (plan 41) pour enfin montrer son visage qui reste cependant éternellement associé à celui de sa mère qui agit comme un double tyrannique.

Toutefois, la musique ayant alors repris ses droits, il ne lui faudra pas longtemps pour se laisser prendre au jeu et danser, ou au moins bouger ses épaules, au grand dam de sa mère qui ne le contrôle plus. Sa domination s'efface, il tend à s'intégrer aux Wévés, à accepter la nouveauté. Plan 43, il est pourtant loin du groupe. Il est surcadré entre un tronc d'arbre en bas et des feuillages autour. Il reste à distance, contrairement à U et Mona qui peuvent approcher. Monseigneur ne peut accéder pleinement au rituel, enfermé par la présence de Goomi qui parle – et c'est la seule à perturber la musique par une présence vocale. Il est spectateur dans un box, d'autant que le cadre dans le cadre fait miroir avec notre propre position de spectateur devant un écran, ce qui rend la rate d'autant plus énervante car pour se laisser porter par un film, nul ne doit parler et nous en faire sortir. Le cinématographique est à l'œuvre une fois encore.

Néanmoins, le rythme prend possession de lui. Et puisque le cinéma d'animation est, par essence, chorégraphique, Monseigneur qui tend à danser, à bouger en dehors des mouvements que sa marâtre lui autorise, c'est une manière d'appartenir à ce monde halluciné qu'il ne peut qu'observer. Il est tiraillé. À l'opposé, Goomi, habituée à ce cadavre d'univers dans lequel elle évolue, souhaite la mort des Wéwés, c'est-à-dire un retour au statique, au fixe, à l'absence de mouvement. C'est ainsi qu'elle est dégoûtée par le « raffut » et par ces corps qui se « *tremoussent* », qui « *remuent de partout* ». De même que les oiseaux ont oublié comment faire de la musique, Goomi oublie de vivre et ce sera le seul personnage du film à mourir.

Comme l'animation, la musique aussi n'est que mouvement, transformation, passage et donc métamorphose. Ce n'est pas pour rien qu'elle ravive un monde terne, qu'elle égaye des personnages qui dépérissent, qu'elle apporte l'amour. Dans cette séquence, le feu canalise l'action. La flamme est ce qui apporte la lumière, elle évacue le bleu, le vert, l'obscurité qui ne sont jamais loin. Alors que Mona et U intègrent la troupe, entrent dans le champ, dans cette énergie pure et finiront enfermées dans un cocon feuillu après un long travelling arrière (plans 49 et 50), Goomi chasse son fils et l'entraîne vers la partie sombre de la forêt (plan 45).

Conclusion en forme d'illusion

Il reste difficile de penser que ce moment n'est pas hallucinatoire. Il défie la logique diégétique du reste du métrage dans lequel aucun arbre ne bouge, le végétal restant à sa place de végétal. Par la suite, les oiseaux ne feront plus de musique et seront horrifiés par celle de Mona. Le chat ne se métamorphosera plus en guitare vivante et rien de tout ce qui se produit ici n'aura de conséquence, les personnages ne mentionnant même plus cette fête surprenante qui devient dès lors fantasmagorique, hors du temps et de l'espace diégétique pur. Les plans finaux de cette séquence ne sont d'ailleurs pas anodins. S'ils enferment le groupe dans un espace clos, un cocon, à l'aide de doux fondus enchaînés, le plan 50 se conclut non pas par un fondu au noir mais par un cut au noir, plus violent.

Le réveil est brutal. Séquence 13, Goomi est dans la cuisine de la tour, dans la continuité du plan 15, avant qu'elle n'allume la lumière et ne constate le « raffut », ce plan encore sombre dans lequel elle parle des granules roses. Là, tout est à nouveau sombre et elle prépare une mixture. Monseigneur, qui vient de se lever, se rend compte qu'elle cherche les empoisonner les Wéwés. La féerie a disparu, n'a probablement jamais eu lieu sinon dans l'imaginaire du rat ventru et le réveil est d'autant plus brutal pour celui qui aurait probablement aimé « entrer dans la danse », faire partie de ce monde ré-animé, cinématographique, métamorphique et fantasmagorique.

[1] Pour Michel Chion, un son en creux est un son que l'image suggère mais que l'on n'entend pas, tandis que d'autres sons associés à la scène sont audibles. Il les qualifie de « *fantômes sensoriels* ».

[2] Gaston Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961. pp 1-2.

[3] Standish D. Lawder, *Le cinéma cubiste*, Paris, Paris expérimental, 1997.

[4] Oskar Fischinger écrivait en 1951 : « *Thus we find that music is not limited to the world of sound; there also exists a music of the visual world.* » in <http://www.oskarfischinger.org/Fisch1951Painting.htm> (consulté le 20/01/2021).

[5] Springtime, Studio Disney (1929), <https://www.youtube.com/watch?v=pJQJzsJvpIw>

[6] Flowers and Trees, Studio Disney (1932), <https://www.youtube.com/watch?v=rH-OTZm0Xtk>

[7] Marc Azéma, « *Les origines préhistoriques de la bande dessinée et du dessin animé* », in Science et Vie, 2005.

IMAGE RICOCHET

L'œil en très gros plan est un motif récurrent dans l'art, cinéma comme peinture. L'œil de Magritte, intitulé *Le Faux Miroir* et peint en 1928 peut facilement être rapproché du plan où Kulka, larme à l'œil, regarde Mona s'en aller. Les nuages ont été remplacés par des vagues, la pupille est plus haute, mais ici aussi le miroir est un faux. Elle ne l'abandonnera guère longtemps et cette eau bleue qu'il voit autour de Mona sera synonyme d'un nouveau départ.



Le Faux Miroir, René Magritte (1928)

PROMENADES PÉDAGOGIQUES

Promenade 1 | Musique

Sanseverino, compositeur de la musique du film et qui prête également sa voix à Kulka, est un guitariste influencé, en particulier par le jazz manouche et la musique tzigane. Le film peut permettre une découverte de ces musiques traditionnelles assez peu écoutées mais aux compositeurs majeurs comme Django Reinhardt, guitariste, et Stéphane Grappelli, violoniste. Le premier, décédé à 43 ans, est passé à la postérité en devenant une influence majeure pour des artistes comme Jimi Hendrix. Le second a collaboré avec certains des plus importants musiciens du siècle dernier, de Duke Ellington à Yehudi Menuhin et composé de nombreuses musiques de films.

Le jazz manouche inspire toujours de nombreux groupes de la scène française plutôt nomades et multi-instrumentistes, à l'image des Wéwés. Citons par exemple les Ogres de Barback, Les Yeux noirs ou Bratsch. Ils puisent également dans des musiques venues des pays de l'Est, à l'image de celle de Goran Bregovic, compositeur fétiche des films d'Emir Kusturica qui sont également pourvus d'un imaginaire débridé mais contemporain dans leur approche du conte (voir *Chat noir, chat blanc*, 1998).

Promenade 2 | Voyage pictural et cinématographique

Les références sont nombreuses dans le film et permettent d'effectuer un joli voyage iconographique.

Du côté du cinéma, c'est *Le Mépris* de Jean-Luc Godard (1963), œuvre clé de la Nouvelle Vague, qui est le plus évident avec la séquence qui suit le générique du début, où Mona détaille son corps. On retrouve aussi une autre référence lorsque Mona et U vont se baigner. Le rivage rappelle celui où Bardot va nager tandis que l'escalier que descend U est le cousin direct de celui que Michel Piccoli remonte depuis la villa Malaparte dans le film. Les deux œuvres évoquent la fin d'une relation.

Du côté de la peinture, citons Edvard Munch dont *Le Cri* apparaît dans le cauchemar de U. Ce célèbre tableau a été maintes fois repris, détourné, parodié au cinéma comme dans les autres arts. Les deux gâteaux en forme de seins tenus par Mama évoqueront l'hagiographie de Sainte Agathe de Catane qui porta ses seins arrachés. Elle a été plusieurs fois représentée, en particulier par Piero de la Francesca, Francisco de Zurbaran ou Ramon Oscariz. Félix Vallotton semble également être une référence importante pour la scène de plage puisque la falaise finale fera sans aucun doute penser à *La Falaise de la grève blanche* que le peintre impressionniste suisse a peint en 1913. Certains clairs-obscur comme celui de la cuisine au début du film rappellent les toiles de Rembrandt comme *Le Philosophe en méditation*.

Toutes les couleurs et le nom de la licorne, U, peuvent également faire songer au poème d'Arthur Rimbaud *Voyelles* qui, lui-même, n'est pas sans évoquer une capacité propre à certains individus : la synesthésie[1].

[1] Pour en savoir plus sur ce phénomène, qui peut prendre différentes formes, vous pouvez

consulter cet article : <https://www.lemonde.fr/blog/realitesbiomedicales/2017/03/13/synesthesie-un-tres-etrange-calendrier-dans-le-cerveau/>

Promenade 3 | Le chat

Kulka est roux. Et si le chat semble occuper une large part de l'espace médiatique actuel, il peut être intéressant de voir ses déclinaisons artistiques principales et en particulier lorsqu'il est de cette couleur. Le plus célèbre est probablement *Garfield*, de Jim Davis, humanisé par le fait qu'il boive sans cesse du café et se tient debout. Il sait même jouer de la guitare !

Toujours dans la BD, le second qui vient à l'esprit est un personnage secondaire de *Léonard*, de Turk et de Groot qui s'appelle Raoul Chatigré et auquel il arrive quelques mésaventures qui l'obligent à se recoudre, comme Kulkal recoud son bonnet noir.

Les chats à chapeaux existent aussi, en particulier le Chat Potté qui apparaît dans la littérature plutôt botté qu'avec un chapeau et revient au cinéma dans *Shrek* avant d'acquérir son autonomie dans plusieurs longs métrages. Toujours en animation, côté Disney, O'Maley et Toulouse des *Aristochats* ainsi qu'Oliver d'*Oliver et compagnie* ont un pelage orange.

Les plus cinéphiles penseront peut-être à Guillaume-en-Égypte. Derrière cet étrange nom se cache le chat et *alter ego* de Chris Marker, l'un des plus importants cinéastes du XXe siècle. Documentariste, photographe, essayiste, il était amoureux des chats, des voyages et des nouvelles technologies. Marker a souvent décliné les chats et en particulier le sien dans ses films sous la forme de dessins d'un animal orangé [1]. On le voit dans *Chats perchés*, documentaire autour de manifestations parisiennes et de l'énigmatique Monsieur Chat, qui peignit longtemps des chats jaune orangé aux larges sourires sur les toits des immeubles du monde entier. Il en fit également un avatar sur Second life et une œuvre intitulée Poptronics[2].

Deux gros « faux chats » peuvent aussi faire songer à celui du film : Hobbes de *Calvin et Hobbes* (qui ne vit que dans l'imaginaire de Calvin) et Tigrou de *Winnie l'ourson*. Les déclinaisons félines de ces créatures sont nombreuses et peuplent l'imaginaire bédéphile et cinéphile du XXe siècle.

Si la rousseur de la chevelure est régulièrement associée à la sorcellerie et que le chat est un emblème sorcier, dans *U*, la sorcellerie serait plutôt détournée, amoureuse et musicale !

[1] Alors que dans les faits, il ne l'était guère, comme en atteste ce très court métrage du cinéaste de 1990 : <https://www.youtube.com/watch?v=gk0nKil4kiE>

[2] Dont une archive est consultable ici : https://www.poptronics.fr/IMG/pdf_Poplab_GEE-Brazil.pdf

Promenade 4 | Les licornes

Étudier les licornes et leur histoire c'est plonger dans l'histoire des civilisations. Les premières représentations de chevaux à cornes, différents des rhinocéros, proviennent des Harappéens à l'âge de bronze. L'animal mythologique s'est ensuite étendu partout et ses représentations se sont multipliées. La plus célèbre est probablement *La Dame à la licorne*, tapisserie des débuts de la Renaissance française. Dans l'imaginaire occidental, elle est régulièrement associée à la pureté et

à la virginité. Il n'est donc pas surprenant, dans *U*, de la voir disparaître une fois la relation entre le chat et la chienne commencée.

On trouve également des licornes sur les vitraux de la basilique San Saba de Rome et elle apparaît dans des contes médiévaux. Depuis le Moyen Âge, en occident, elle est régulièrement associée à des rites de sorcellerie, d'alchimie et profondément ancrée dans les courants ésotériques.

Dans la littérature, on la retrouve chez Lewis Carroll dans *De l'autre côté du miroir* et plus proche de nous dans la saga *Harry Potter*, *L'Histoire sans fin* ou *Le Monde de Narnia*. Elle est également un objet important, sous la forme d'un origami, dans le film *Blade Runner* de Ridley Scott, qui l'utilise aussi dans *Legend*. On la retrouve également dans le plus sanglant *Sangre de unicornio*, court métrage animé d'Alberto Vazquez mettant en scène des oursons qui partent à la chasse à la licorne.

Promenade 5 | Les autres animaux

On peut aussi étudier les autres animaux présents dans le film, moins mythologiques, à la manière dont il les représente en lien par rapport à d'autres œuvres. Les rats et souris, en particulier, sont souvent mis en scène au cinéma et en particulier dans le cinéma d'animation. De Mickey à *Ratatouille* en passant par Jerry de *Tom et Jerry*, Célestine d'*Ernest et Célestine*, ou Splinter des *Tortues Ninja*, ils ont pu revêtir de nombreuses formes. Alors que ce sont encore des animaux qui évoquent la peur, ils sont souvent symboles de sagesse, de méchanceté, de maladies ou de gourmandise et sont associés à des fonctions et des représentations différentes qui vont du pire au meilleur.

Il en est de même des lapins, animaux à la fois drôles et féroces au cinéma. Oswald est un ancêtre lapin de Mickey pour Disney, Bugs Bunny terrorise les chasseurs, Roger Rabbit est aussi drôle que fou, les Monty Python font du lapin un monstre sanguinaire dans *Sacré Graal*, ceux d'Alice sont pressés, gentils chez Disney et effrayants chez Jan Svankmajer. Dans *Buffy contre les vampires*, Anya, un démon, n'a qu'une peur : les lapins. Plus récemment, le lapin fut le cauchemar de *Donnie Darko* de Richard Kelly et sa version en peluche instaure un certain malaise dans deux courts métrages diffusés à Cannes et signés Dimitar Mitovski et Kamen Kalev : *Rabbit Troubles* et *Get the Rabbit back*.

Dans *U*, ils feront penser à des versions âgées et avec davantage d'embonpoint de l'ingénu et délirant Lapinot des BD de Lewis Trondheim.

Promenade 6 | Le conte merveilleux : contemporanéité, typologie et imaginaire

Le conte merveilleux, ou conte de fées, est un genre littéraire avec ses définitions et caractéristiques propres mais, surtout, il est toujours en évolution. Selon une étude récente [1], certains motifs de ces contes pourraient avoir plus de 5 000 ans et s'être développés en fonction des époques, des aires géographiques et des différentes cultures. Il n'est donc pas surprenant d'en déceler aujourd'hui de nombreuses et rapides mutations à une époque où la mondialisation est un phénomène indéniable et les bouleversements socioculturels nombreux.

En prenant plusieurs contes, par exemple les récits mythologiques dans lesquels figurent des licornes, ou le Chat botté voire des récits de « princesses », il serait intéressant de comparer la manière dont les protagonistes sont présentés dans les uns et les autres par rapport à ceux de *U*. En

suivant les interprétations de Vladimir Propp [2] (ou de ses critiques), il faudrait distinguer ce qu'il reste du conte merveilleux dans le film de Solotareff et Éliassalde et comment ces motifs sont récupérés par les deux auteurs.

On peut également s'interroger sur le rapport à l'image des contes. Les ouvrages de contes comportent régulièrement de nombreuses illustrations. Ces illustrateurs ont d'ailleurs, pour certains, une grande notoriété (Arthur Rackham, Gustave Doré, Kay Nielsen, Ivan Bilibine, Walter Crane...). Quelle culture visuelle ces illustrateurs proposent-ils ? Où placer l'image dans le conte, par rapport au texte et sur la couverture ? Comment et dans quel intérêt ? Quel imaginaire instaurent-elles ? Et comment le film – le sujet pourrait être repris pour des films adaptés, inspirés ou inventant d'autres contes – récupère-t-il un imaginaire issu de l'illustration, de la bande dessinée et/ou du cinéma (d'animation) pour en faire une œuvre à part ?

[1] Da Silva Sara Graça and Tehrani Jamshid J., 2016, « Comparative phylogenetic analyses uncover the ancient roots of Indo-European folktales », Royal Society. <http://doi.org/10.1098/rsos.150645>

[2] Vladimir Propp, Morphologie du conte, Paris, Seuil, 1970.

Promenade 7 | Le français

Lazare imagine U anglaise et s'exprime avec elle, au moins au début, dans un français saupoudré de mots anglais. Il pourrait être amusant de reprendre ces mots ainsi que d'autres, de les traduire, de voir comment les deux langues s'entrechoquent et s'entremêlent. De même, l'étude du prénom de U est intéressante puisque U peut aussi bien rappeler Unique que Unicorn, aux prononciations assez proches – ce qui implique qu'elle serait une licorne avec un petit côté anglo-saxon.

En outre, U prononcé en anglais donne « You » (et donc Toi) et ramène le spectateur à lui-même. Son prénom est un bon moyen de faire découvrir l'alphabet anglais.

PETITE BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

I. Diversifier ses lectures de contes merveilleux

La maison d'édition José Corti propose, depuis plus d'une décennie, une collection intitulée Contes merveilleux qui propose des contes issus du monde entier, parfois inédits en français. On trouve des contes classiques (Grimm), d'autres populaires et oraux de différents pays ou régions (Morvan, Balkan, Islande, Suède, Amérique du Nord...) ou des contes d'auteurs parfois célèbres pour d'autres récits (Bram Stoker, Lafcadio Hearn, Claude Lecouteux)

<https://www.jose-corti.fr/collections/domaine-merveilleux.html>

II. Contes et récits cités dans le dossier

James Matthew Barrie, *Peter Pan*, Paris, Librio, 2019.

Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, Paris, Gallimard, 2015.

Grimm, *Contes*, Paris, Folio classique, 1976.

Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, 1943.

III. Théories du conte et de la littérature

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

Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1970.

Da Silva Sara Graça and Tehrani Jamshid J., 2016, « *Comparative phylogenetic analyses uncover the ancient roots of Indo-European folktales* », Royal Society. <http://doi.org/10.1098/rsos.150645>

IV. Philosophie et théorie du cinéma

Gaston Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 1961. pp 1-2.

Michel Chion, *L'Audiovision*, Paris, Armand Colin, 2017.

Collectif, *Chris Marker*, Paris, Cinémathèque française, 2018.

V. Quelques ouvrages et articles sur le cinéma et le cinéma d'animation

[Public enfant] Ghislaine Lassiaz, *Un chat de cinéma*, Arles, Acte sud Junior, 2007.

Standish D. Lawder, *Le Cinéma cubiste*, Paris, Paris expérimental, 1997.

Dick Tomasovic, *Le Corps en abîme*, Sur la figurine et le cinéma d'animation, Aix, Rouge profond, 2006.

Marc Azéma, « *Les origines préhistoriques de la bande dessinée et du dessin animé* », in Science et Vie, 2005.

Oskar Fischinger écrivait en 1951 : « *Thus we find that music is not limited to the world of sound ; there also exists a music of the visual world.* »
in <http://www.oskarfischinger.org/Fisch1951Painting.htm>

NOTES SUR L'AUTEUR

Biographie



Nicolas Thys est actuellement doctorant en études cinématographiques à l'université Paris-Nanterre où il travaille sur Jean Epstein, et chargé de cours aux universités Paris-Nanterre et Paris 3 Sorbonne nouvelle. Spécialiste du cinéma d'animation et des relations entre le cinéma et les sciences, il a rédigé plusieurs articles pour des ouvrages collectifs ainsi que dans les revues *1895*, *CinemAction*, *Alliage*, *Tangente*... Il écrit également pour la revue québécoise *24 images*.