

PEAU D'ÂNE

de Jacques DEMY

FICHE TECHNIQUE

Pays : France

Durée : 1h29

Année : 1970

Genre : Film musical

Scénario : Jacques DEMY d'après *Peau d'âne* de Charles PERRAULT

Directeur de la photographie : Ghislain CLOQUET

Son : André HERVEE

Décors : Jim LÉON, Jacques DUGIED

Costumes : Agostino PACE, Gitt MAGRINI

Montage : Anne-Marie COTRET

Musique : Michel LEGRAND

Coproduction : Marianne Productions / Parc Films

Distribution : Ciné Tamaris

Interprètes : Catherine DENEUVE (Peau d'Âne), Jean MARAIS (le Roi bleu), Jacques PERRIN (le prince charmant), Delphine SEYRIG (la fée des Lilas), Micheline PRESLE (la Reine rouge), Fernand LEDOUX (le Roi rouge)

Tournage : Château de Chambord (Loir-et-Cher), Château du Plessis Bourré (Maine-et-Loire), Gambais (Yvelines), Manche, Senlis (Oise)

Sortie : 20 décembre 1970

Reprise : 22 octobre 2003

SYNOPSIS

Pour ne pas se marier avec son père, et sur les conseils de sa marraine, la Fée des Lilas, la princesse s'enfuit dans la forêt, où elle vit comme une souillon sous la dépouille d'un âne. Le prince charmant l'aperçoit dans toute sa splendeur et tombe éperdument amoureux d'elle. Grâce à un anneau d'or glissé dans une galette par Peau d'Âne, il retrouve et épouse la princesse.

PISTES PÉDAGOGIQUES : ÉTUDE DE LA SÉQUENCE « LE CAKE D'AMOUR »

1 – Le merveilleux

- Rappel : présence d'événements surnaturels, mais qui ne provoquent pas de surprise, ni chez les personnages, ni chez le lecteur/spectateur implicite ; ils constituent un monde où tout est possible, un monde distinct de la réalité, non légitimé par la vraisemblance.
- Ici : une partie chantée, amenée par la magie et le rêve (dans le film, les autres parties chantées sont aussi amenées par un rêve de bonheur ou d'amour, et par le pouvoir magique de la Fée) ; le contraste entre partie dialoguée et partie chantée est important : d'un côté prosaïsme insistant (intendant avec ses erreurs de langage, « gatoi » pour « gâteau », hommes du Roi s'assoupissant au milieu des volatiles), de l'autre, élan vers le rêve ; un hiatus, dissimulé par une transition conventionnelle dans la comédie musicale (ici : démarrage d'une musique off au moment de l'ouverture de la malle magique, offerte à la princesse par la Fée des Lilas) ; une transition qui s'adresse à un spectateur acceptant cette convention, sans en être dupe, complice avec le film.
- Les moyens du merveilleux au cinéma : les trucages (et non des effets spéciaux, réalisés avec des machines) :
 - la malle qui s'ouvre toute seule (manipulée par exemple avec des fils de nylon),
 - la robe de soleil qui sort de la malle : un filmage image par image, avec des manipulateurs dissimulés, puis défilement de la pellicule en accéléré ; tombe sur les pieds de Peau d'Âne comme si elle se positionnait d'elle-même : manipulation en hors-champ,
 - le même personnage présent dans le champ et le contrechamp : filmages successifs, puis grâce au montage, impression d'une simultanéité, renforcée par les raccords dans le regard,
 - le playback : ce n'est pas Catherine Deneuve qui chante, mais Anne Germain ; la voix est d'abord enregistrée, puis elle est diffusée sur le plateau de tournage ; l'actrice fait les mouvements de lèvres

nécessaires ; la synchronisation donne l'impression que l'actrice chante : effet d'un être idéal, avec le physique d'une actrice, la voix d'une chanteuse,

- la musique off (sa source n'appartient pas au monde du film).

Ce sont des trucages simples, primitifs, effectués au tournage, devant la caméra (façon Méliès) : ils peuvent se deviner, c'est la « matière du film » que Demy ne veut pas dissimuler, dans une démarche artisanale, qui ne produit pas un spectateur fasciné, mais plutôt lucide, conscient des moyens du cinéma.

- D'autres éloignements de la logique réaliste :

- la princesse commence à chanter la recette, Peau d'Âne répète les paroles ; on pouvait imaginer l'inverse, puisque c'est Peau d'Âne qui a le livre sous les yeux...
- tous les ingrédients nécessaires sont à sa disposition, et le four s'allume sans peine,
- la princesse reprend sa peau d'âne sur sa robe de soleil ; à l'extérieur de la cabane, sa robe de soleil est remplacée par un haillon.

La volonté du personnage ne rencontre pas d'obstacles, le réel n'oppose aucune résistance : un monde conforme aux rêves, une harmonie entre soi et le monde, dans l'élan de la musique.

2 – Des significations générales (Perrault parle des « bagatelles » et de la « morale utile »)

- Pour la première fois, Peau d'Âne affirme son activité et une part d'autonomie : elle choisit à dessein dans la liste des recettes le « cake d'amour » ; sur la bague, le film diffère du texte de Perrault :

« On dit qu'en travaillant un peu trop à la hâte,
De son doigt par hasard il tomba dans la pâte
Un de ses anneaux de grand prix ;
Mais ceux qu'on tient savoir la fin de cette histoire
Assurent que par elle exprès il y fut mis ;
Et pour moi franchement je l'oserais bien croire... »

Chez Demy, le doute sur cette question n'est pas exprimé ; elle effectue des choix, et un travail qui la rend utile à autrui, au lieu d'exister dans le narcissisme ou la fuite, au lieu de se plier au désir des autres ; elle devient elle-même son propre destinataire : en fabriquant le gâteau, elle se fabrique elle-même, elle se modèle ; c'est une nouvelle naissance (symbolique du poussin qui sort de l'œuf, image par ailleurs inspirée du film de Walt Disney *La belle au bois dormant*) ; le conte, comme le film, représente le récit de la constitution d'un être en personne, capable de se déterminer et d'exploiter ses potentialités : à rapprocher à d'autres contes (*Le petit Poucet* de Charles Perrault, par exemple).

- Un dédoublement de soi : deux personnages, la princesse et Peau d'Âne ; celle qui n'a pas besoin de se laver les mains (contrairement au souhait exprimé par les hommes du Roi), qui se trouve proche de la lumière, et la souillon, celle qui lit le livre, qui balaie la misérable cabane, qui refait le lit : une prise de conscience de l'existence de deux « moi » : un « moi » terne, dévalorisé, confiné à des tâches viles (voir Paul Verlaine *La vie humble aux travaux ennuyeux et faciles*) ; et un « moi » de rêve, paré de toutes les beautés, de toutes les perfections ; jusque là, le personnage avait occupé successivement les deux postures, séparément : le « moi » de la princesse, « moi » de la perfection, mais qui conduit à la monstruosité : c'est ce « moi » qui suscite le désir incestueux, monstrueux ; le « moi » de Peau d'Âne, de la dévalorisation, de la culpabilité d'avoir été l'objet d'un désir incestueux ; ici, le personnage est simultanément double (cf. Otto Rank) : la réconciliation, la fusion est nécessaire, sans supprimer aucune des deux instances de la personnalité : il s'agit d'accepter les épreuves de la vie, et les humiliations qu'elles peuvent provoquer ; il s'agit aussi d'accepter l'aide apportée par l'idéal de soi, avec sa force entraînante (voir la mélodie ascendante de la musique), son énergie, son envie de vivre ; la séparation des deux « moi » est condamnée par le conte, comme par toute une tradition littéraire : de la tragédie d'Œdipe, successivement « héros égal aux dieux » et « souillure immonde », à la *Pensée* de Blaise Pascal : « L'homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête » (358) ; c'est un parcours entre pulsion de mort, de répétition, de haine de soi, et pulsion de vie, d'amour ; le conte se propose d'aider chacun à trouver son « chemin de vie » (Sylvie Loiseau) : cette scène initiatique représente un cadeau offert par la Fée des Lilas à la princesse ; elle est aussi destinée au spectateur : un secret lui est dévoilé.

- Une dimension réflexive, une mise en abyme : le champ-contrechamp laisse voir deux espaces distincts ; il était tout à fait possible d'envisager des plans montrant dans le même cadre les « deux » personnages : Welles par exemple, dans les années 1940, n'hésitait pas à faire passer deux fois (ou plus) dans la caméra la même pellicule, pour pouvoir filmer une portion d'espace, le reste étant un fond noir, puis filmer une autre portion d'espace, ce qui a été filmé la première fois n'étant pas effacé, grâce là aussi à un fond noir : la pellicule développée aurait pu montrer le face à face ; il y a donc un choix ; une raison possible de ce choix : les deux espaces séparés renvoient à la

délimitation entre espace du film, de la fiction, et espace du spectateur, de la réalité ; en effet, le spectateur face au film est souvent en présence d'une image idéalisée de la vie (Demy affirmait vouloir « idéaliser la vie ») ; dans cette hypothèse, la séquence représente la relation souhaitée entre le film et le spectateur : une relation de collaboration ; en témoigne « le poème à répondre » chanté par les deux personnages : le spectateur est celui qui complète les formules, remplit les blancs ; cela explique pourquoi c'est la princesse qui commence les phrases de la recette, et Peau d'Âne qui les achève ; c'est une solidarité, une complicité : le film lui-même produit son spectateur, il construit un spectateur idéal, parfois bien différent du spectateur réel, attesté, que nous sommes (le travail avec les élèves consiste souvent à parcourir une partie de la distance qui sépare ces deux spectateurs : connaissances, compétences, goût artistique) ; en outre, le film n'invite pas à prendre la place d'un personnage (la caméra n'est pas à la place d'un personnage ; le champ-contrechamp laisse à une même distance chacun des « deux » personnages) : le cinéma de Demy ne produit jamais un spectateur fasciné, mais plutôt un spectateur conscient, lucide, disponible à la réflexion proposée, malgré cette complicité souhaitée.

Recette du Cake d'Amour :

Préparez votre, préparez votre pâte
Dans une jatte, dans une jatte plate
Et sans plus de discours
Allumez votre, allumez votre four
Prenez de la, prenez de la farine
Versez dans la, versez dans la terrine
Quatre mains bien pesées
Autour d'un puits creux, autour d'un puits creusé
Choisissez quatre, choisissez quatre œufs frais
Qu'ils soient du ma, qu'ils soient du matin faits
Car à plus de vingt jours
Un poussin sort, un poussin sort toujours
Un bol entier, un bol entier de lait
Bien crémeux s'il, bien crémeux s'il vous plaît
De sucre parsemez
Et vous amalga, et vous amalgamez
Une main de, une main de beurre fin
Un souffle de, un souffle de levain
Une larme de miel
Et un soupçon, et un soupçon de sel
Il est temps à, il est temps à présent
Tandis que vous, tandis que vous brassez
De glisser un présent
Pour votre fian, pour votre fiancé
Un souhait d'a, un souhait d'amour s'impose
Tandis que la, que la pâte repose
Lissez le plat de beurre
Et laissez cuire, et laissez cuire une heure...

3 – Autres préparations possibles :

- Etudes d'autres contes (écrits ou filmés) : *La belle et la bête* de Jean Cocteau, par exemple, *Cendrillon* de Charles Perrault, etc.
- L'architecture des châteaux : comparaison entre le Plessis-Bourré, fermé sur lui-même, et Chambord, ouvert.
- Etude de l'affiche (visible sur internet).

EXTRAITS DU DOSSIER COLLÈGE AU CINÉMA

L'itinéraire de l'âme-princesse (p. 21)

Le conte débute au moment où la princesse voit dans l'impasse son entreprise d'« auto-divination » (exister en devenant autre que ce qu'elle est) : elle veut « épouser son Père », mais déguise la vanité de son projet en laissant

entendre que c'est son Père qui veut l'épouser. Comme Ixion, Tantale et tous les héros hantés par la perfection absolue, elle veut s'asseoir « hic et nunc » à « la table des dieux » (ou « à la droite du Père »).

Consciente que son projet est entaché de monstruosité, elle cherche le moyen de s'en détourner et demande à son Imaginaire (la Fée) un scénario d'esquive. Mais comme l'imaginaire est invoqué par le conscient et manipulé par l'inconscient, il lui fournit d'abord une stratégie ambiguë : destinée à réprimer son désir démesuré (des vêtements couleur de Temps, de Soleil, de Lune doivent mettre en échec le « désir du Père »), elle n'a d'effet que de surexciter ce désir.

Devant l'échec de cette stratégie, la princesse reçoit et accepte de son imaginaire une solution radicale : renoncer à toute divinisation (devenir animal, c'est-à-dire tuer en soi la hantise de la perfection). Mais il s'agit là encore d'une ruse consistant à combattre un mal par le mal inverse (une démesure par une autre) : fuir provisoirement la Fin pour mieux y revenir plus tard (c'est déguisée en animal qu'elle fuit son père, non métamorphosée en animal). Délivrée provisoirement de l'obsession de la perfection (les vêtements splendides sont « sous terre », refoulés), la princesse peut s'analyser sans concession : elle rejette la peau de l'animal (elle a conscience que son comportement « terre à terre » n'est qu'une attitude accidentelle, une sorte de pénitence) et, sortant ses vêtements splendides de sous terre, s'en revêt pour se contempler par jeu, dans le miroir (métaphore de la distance critique qu'elle entretient avec son projet de divination, de Moi « rehaussé », idéalisé). Le déguisement animal et l'image splendide que lui renvoie son miroir lui apparaissent comme les deux extrêmes d'une aventure dont seul le milieu peut être incarné : le cheminement de la bête vers l'ange.

Dès lors la princesse devient libre d'agir ; c'est-à-dire d'être utile aux autres (travail = socialisation) tout en réalisant sans inhibition ni exhibition ses propres désirs : en confectionnant le gâteau, elle se « modèle », se « fabrique elle-même » (travail = démiurgie) tant par rapport aux autres que par rapport à elle-même, et entre en contact avec le « Prince », c'est-à-dire le « frère de la même espèce ».

Le Prince est séduit par les « habits de la divinisation » portés par la princesse devant le miroir : il reconnaît, en elle, une même « tension divinatrice », nourrit l'idée qu'ils puissent être, l'un pour l'autre, un auxiliaire de leur commune ambition et puissent cheminer vers le but ultime (« être reine un jour ») d'une manière équilibrée (par un mariage, garant d'une harmonie avec soi-même comme avec autrui).

Paul VIRES

Deux perspectives possibles (p. 23-24)

- L'étude approfondie d'un film demandant beaucoup de temps, on proposera ici plutôt des pistes qui permettent de se saisir d'un fil rouge dans l'œuvre, de le tirer pour traverser ainsi le film.

Le merveilleux : à partir de l'observation du film, quels sont les moyens cinématographiques utilisés par Demy pour obtenir cette tonalité ?

L'humour : bien sûr, les jeux de mots (« une robe couleur de temps, c'est embêtant »), mais aussi les procédés strictement cinématographiques : le recadrage qui, après le récitatif du Prince Charmant dans la forêt, fait découvrir le perroquet spécialiste de la parodie ; d'où le problème de l'énonciation et du point de vue : qui voit et entend le perroquet ?

La psychanalyse comme outil d'analyse :

- le rôle du savant,
- l'âne qui défèque de l'or (aussi chez Perrault) et l'assimilation que fait Freud entre fèces et cadeau de l'enfant,
- le stade du miroir et la mare de Peau d'Âne...

On trouvera un auxiliaire de choix dans le vade mecum proposé par Hitchcock dans *la Maison du Docteur Edwards* où, vers les deux tiers du film, il se livre à un « Que sais-je ? » filmé de la psychanalyse. On peut aussi utiliser la définition que le Prince donne des fées dans *Peau d'Âne* : « Ce sont des forces obscures, elles nous poussent à agir bien... ou mal. »

- Le jeu des comparaisons

Le film *Peau d'Âne* se prête à des comparaisons, méthode particulièrement riche lorsqu'il s'agit de mieux comprendre une œuvre cinématographique : à observer des œuvres dans leurs « analogies différentielles », pour reprendre l'expression à la littérature comparée, on perçoit mieux à la fois la spécificité de l'œuvre sur laquelle on se centre et l'héritage, le palimpseste, qui l'ont produite.

On suggèrera ici :

- de comparer le film à d'autres films :
 - ▶ sur le traitement du merveilleux : *la Belle et la Bête* de Jean Cocteau, des contes de Perrault adaptés par les studios Walt Disney ou par Tex Avery,
 - ▶ sur la connaissance d'un auteur : soit par la comparaison avec des séquences choisies sur un paramètre précis dans d'autres œuvres de Demy : par exemple, le traitement du réalisme et de l'artifice par la couleur dans la séquence d'ouverture des *Demoiselles de Rochefort*, ou l'expression lyrique, au sens propre du terme, dans *les Parapluies de Cherbourg*, soit par la comparaison avec la vision que donne de Jacques Demy le film d'Agnès Varda, *Jacquot de Nantes*.
- de comparer le film au conte de Perrault :

L'analyse comparative film/texte ne doit pas se faire dans l'asservissement d'une œuvre à l'autre : l'œuvre adaptée ne doit ni servilité ni allégeance à l'œuvre de départ. Pour éviter la lassitude que provoquerait l'étude approfondie des deux œuvres, on peut se centrer sur le film et repérer ce qui, dans le *Peau d'Âne* de Demy, est différent du conte de Perrault. Ces éléments rapportés ou déplacés, voire omis, sont-ils signifiants si on les met en perspective ? De quelle manière servent-ils une expression artistique ? Le travail peut mener les enfants à s'interroger sur la façon dont le sens se construit dans une œuvre cinématographique. Qu'est-ce qui, de ce film, serait impossible dans un texte ?

- de comparer ce film à des œuvres picturales :

Pourquoi les tableaux vivants lorsque *Peau d'Âne* arrive à la ferme ? Pourquoi cette tonalité dans les bruns ? Ce genre d'exercice n'attend pas une réponse mais bien plutôt la possibilité d'offrir des points de comparaison (cf. par exemple, les toiles de Le Nain, *Retour de fenaison*, etc.).

Demy a dit beaucoup aimer Matisse : quid des rapprochements violents de couleur (les chevaux rouges dans la forêt verte) ?

BIBLIOGRAPHIE

- Berthomé Jean-Pierre, *Jacques Demy et les racines du rêve*, Coll. Les cinéastes, Ed. L'Atalante, 1996.
- Bettelheim Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Ed. Pocket, 1976.
- Desbarats Carole, Dossier *Collège au Cinéma n° 34*, Centre National de la Cinématographie & Ministère de l'Éducation Nationale.
- Loiseau Sylvie, *Les pouvoirs du conte*, Ed. PUF, 1992.
- Philippon Alain, *Cahier de notes sur...*, Ecole et cinéma, Les enfants du deuxième siècle.
- Soriano Marc, *Les contes de Perrault, culture savante et tradition populaire*, Ed. Gallimard, 1968.
- Taboulay Camille, *Le cinéma enchanté de Jacques Demy*, Ed. Cahiers du Cinéma, 1996.