

LA PLANÈTE SAUVAGE

de René LALOUX

FICHE TECHNIQUE

Pays : France / Tchécoslovaquie

Durée : 1h12

Année : 1973

Genre : Film d'animation

Scénario et dialogues : René LALOUX, Roland TOPOR d'après *Oms en série* de Stephan WUL

Directeur artistique : Roland TOPOR

Directeur de la photographie : Lubomir REJTHAR, Boris BARMYKIN

Graphisme : Joseph KABRT (personnages), Joseph VANA (décors)

Montage : Hélène ARNAL, Marta LÁTALOVÁ

Musique : Alain GORAGUER

Coproduction : Les Films Armorial / ORTF / Cheskoslevensky Filmexport

Distribution : Argos Films

Interprètes : voix de Jennifer DRAKE (Tiwa), Jean TOPART (Maître Sinh), Jean VALMONT (Terr adulte, le narrateur), Eric BAUGIN (Terr)

Sortie : 6 décembre 1973

Prix spécial du jury Festival de Cannes 1973

SYNOPSIS

Sur la planète Ygam, vivent les géants Draags, qui ont domestiqué les minuscules Oms. Une enfant Draags, Tiwa, adopte un petit Om dont la mère a été tuée et le baptise Terr. Devenu adolescent, Terr s'enfuit et rejoint un groupe de Oms sauvages qui organisent la résistance contre les Draags. Il réussit, avec une vieille fusée à atteindre la Planète Sauvage où il découvre le secret des rites sacrés des Draags. Ceux-ci accepteront de libérer les Oms...

PISTES PÉDAGOGIQUES

1 – A propos de la première séquence

(du début jusqu'à l'intervention de la voix off : « Il me sauva la vie et, du même coup, associa mon sort au sien. »)
environ 2 minutes 30 secondes

- L'esthétique des images

Le dessin ne cherche pas à se faire oublier, à être transparent à ce qu'il montre (à rapprocher, dans le domaine du langage, de la distinction entre fonction référentielle et fonction poétique : l'attention se porte sur le matériau qui permet l'expression).

- Caractériser le graphisme de Roland Topor : souvent des à-plats, et aussi des modelés pour des effets de volume, entourés de traits noirs ; une technique de bande dessinée, qui n'est pas utilisée dans le sens de la caricature (comme dans d'autres dessins ou affiches de Topor), mais plutôt pour créer une impression étrange, comparable à celle des planches de Fred.
- Technique : utilisation du papier découpé, plutôt que du traditionnel cellulo (voir Disney) ; le papier découpé, avec la plume et l'aquarelle, permet finesse et multiplicité du trait, richesse des demi-teintes, alors que le cellulo condamne à un trait régulier et à des à-plats de couleurs.

- Des similitudes avec des œuvres picturales

Les décors comportant de vastes étendues plates et une végétation disparate peuvent faire penser à Salvador Dali ou à Yves Tanguy ; le surréalisme de Max Ernst n'est pas loin non plus, dans les éléments hétéroclites collés les uns aux autres (technique du collage, traduction du « hasard objectif » des surréalistes). L'onirisme produit par des formes étranges, presque humaines, semble proche de certaines compositions de Giorgio de Chirico, de René Magritte, ou de peintres symbolistes et futuristes. Les gros plans de la femme terrorisée peuvent évoquer *Le cri* d'Edvard Munch.

- L'action : que fuit cette femme avec son enfant ?

La représentation de l'action n'est pas simultanée à son explication ; le spectateur voit d'abord une femme courir, puis une main géante, puis seulement la situation qui permet de comprendre l'action ; ce retard et cette attente sont permis par la délimitation du champ de l'image, qui exclut dans un premier temps ce que fuit la femme ; pourtant le fait de fuir, et les regards du personnage vers le haut, suggèrent l'existence d'un hors-champ menaçant, que le spectateur a le temps d'imaginer mystérieux et terrifiant.

- De la même façon, la main dans un premier temps n'est pas rattachée à un corps ; elle semble autonome, dotée d'une vie propre, et peut faire penser à tous les récits fantastiques où une main coupée d'un corps s'anime (*La main* de Maupassant, *La main du diable* de Maurice Tourneur, etc.).
- C'est donc avec retard que le spectateur est informé de l'action dans sa totalité : il s'agit d'un jeu (cruel) d'enfants draags ; cette situation est représentée de façon angoissante et cauchemardesque, parce que la perspective adoptée est d'abord celle de la femme et de son enfant.

- Quelle est au juste l'échelle des plans ?

Au cours du travelling d'accompagnement qui suit la course de la femme, des échelles de plans très différentes sont employées : des plans généraux montrant la forêt de racines géantes et les herbes monstrueuses, jusqu'aux gros plans sur son visage ; puis quand les enfants draags apparaissent à l'image, le spectateur comprend que la femme était minuscule par rapport à eux : elle est toute petite à l'image, les Draags sont à genoux pour la suivre ; les enfants draags sont en plan moyen (debout, ils seraient présents dans le champ de la tête aux pieds) ; rétrospectivement, le spectateur peut comprendre alors que les premières images sur la mère étaient de très gros plans, si l'on se met à l'échelle des Draags (comme quoi l'échelle des plans est toujours relative à des personnages : un plan général sur des lilliputiens peut se révéler un très gros plan par rapport à un géant...).

- Pourquoi ce basculement ?

La scène montrée est dramatique : c'est l'arrachement d'un enfant à sa mère et la mort de celle-ci ; les gros plans sur le visage permettent au spectateur de percevoir et partager les sentiments de cette femme cherchant à protéger son enfant ; l'abandon que celui-ci va connaître, l'éloignement du monde familial des hommes est accentué pour le spectateur par le changement d'échelle : le spectateur lui aussi, après ces premières images, aura l'impression de découvrir un monde qui n'est pas à son échelle, étrange et différent de celui des hommes. Les paroles des Draags (« Oh !... Une femelle d'homme et son petit ! » « Il crie parce qu'il a peur ou parce qu'il a faim ? » « Les hommes sont bruyants et sales. Ils nécessitent des soins constants. » « ... cet animal ») confirmeront un décentrement : les hommes ne sont pas chez eux, le monde appartient aux Draags qui les tiennent sous leur dépendance.

- Qui raconte, qui parle, à travers cette séquence ?

La dernière réplique de la séquence (« C'est ainsi que j'entendis pour la première fois prononcer le nom du Grand Edile des Draags. Il me sauva la vie et, du même coup, associa mon sort au sien. »), dite en voix off (= voix qui n'a pas son origine dans le champ de l'image, puisqu'on n'aperçoit aucune bouche prononçant ces paroles), fait comprendre que celui qui parle est le personnage que l'on voit bébé, abandonné par sa mère et recueilli par un enfant draag.

- Pourtant, il n'est pas en âge de prononcer de telles paroles, le moment où il raconte est de beaucoup postérieur au moment où cette action se déroule ; ce décalage est aussi source de mystère : à quel moment se situe l'instant de la narration ? Le spectateur ne connaîtra la réponse qu'au dernier quart du film ; il sait seulement pour le moment qu'il s'agit d'un flash-back, d'un retour en arrière.
- Et cela ne lui apparaît qu'avec la réplique en voix off ; les premières images de la femme poursuivie ne sont pas attribuables au regard d'un personnage ; on ne sait pas alors qui raconte et qui voit ; les points de vue sont variables (pendant le travelling, des plans parfois en plongée, parfois à hauteur du personnage) ; l'instance narratrice apparaît dans ce début omnisciente, permettant d'adopter plusieurs points de vue ; elle n'est pas prisonnière du point de vue d'un personnage ; cette incohérence peut contribuer elle aussi au mystère : ce début pose plus de questions qu'il n'en résout...

- A quel genre appartient le film ? Quelles attentes cette séquence fait-elle naître chez le spectateur ?

Poser la question permet de poursuivre l'analyse, sans être certain de parvenir à une réponse (les membres de la commission ont exprimé des avis différents...).

- Peut-on parler de fantastique ? Les premières images montrent une femme et son enfant conformes à la réalité ; par contre la végétation et le décor n'ont que peu de ressemblances avec ce que le spectateur connaît ; et la main géante est clairement identifiée comme un élément surnaturel ; y a-t-il alors, face à une telle ambiguïté, ce vacillement, cette hésitation du spectateur, que Tzvetan Todorov pose comme caractéristique du genre fantastique ?

« Le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes, et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. »

Tzvetan TODOROV – *Introduction à la littérature fantastique* – p. 37

- Peut-on parler de merveilleux ? Dans ce cas, les événements surnaturels sont acceptés comme tels, ils ne provoquent pas de réaction particulière : c'est le domaine du « tout est possible », l'œuvre fictive présente ainsi des événements surnaturels, qui ne remettent pas en cause la croyance dans la stabilité des lois de la nature en ce qui concerne le monde réel.
- En tout cas, il s'agit d'une œuvre de science-fiction ; la suite du film confirmera cette hypothèse : une fusée qui permet de passer d'une planète à l'autre, un appareil qui permet de transmettre le savoir directement par le cerveau, et bien sûr l'existence d'une race d'extra-terrestres.
- Dans cette première séquence, seul cet élément-là (les extra-terrestres) est présent ; on ne voit pas les techniques sophistiquées sur lesquelles pourrait reposer le merveilleux scientifique, avec des inventions que la science actuelle ne permet pas ; on voit surtout des végétations inconnues, des corps proches et différents à la fois de la morphologie humaine : l'identification à un genre ne s'impose pas ; cette séquence ne fait pas naître des attentes très précises chez le spectateur, qui reste ouvert face à une œuvre elle aussi particulièrement ouverte. La force dramatique de la séquence ressort ainsi pour elle seule, admirablement servie par la musique.

2 – Quelques pistes concernant l'ensemble de l'œuvre

• Les éléments surnaturels

Etablir une classification ; expliquer en quoi ils sont surnaturels, en quoi ils peuvent faire penser à des éléments réels ; analyser leur fonction.

On peut en déduire que, dans ce monde fictif, les distinctions entre genres, espèces, catégories, sont remises en cause ; ainsi, les prévisions, les anticipations du spectateur sont souvent déjouées ; ces éléments ont pour fonction :

- de créer des atmosphères bizarres, étranges, et parfois de faire peur (les pointes lacérées envoyées autour de la mère),
- de caractériser des personnages : les lieux des Draags sont différents de ceux des Oms (opposition civilisation / nature),
- de faire avancer l'histoire : les écouteurs, le secret des Draags.

• La narration

- S'interroger sur le point de vue adopté le plus souvent, et sur les variations (les moments de montage alterné : on voit l'action des Draags et celle des Oms, qui est perçue comme simultanée ; le danger couru par les Oms est ainsi rendu manifeste).
- S'interroger sur le moment de la narration : le lancement de la fusée, qui marque la fin du flash-back ; cela permet une variation importante du mode de récit, et relance l'intérêt à proximité du dénouement.

• La valeur allégorique

La question « comment peut-on définir les Draags ? » peut servir de point de départ ; on peut aussi établir un rapprochement avec *La Planète des singes* de Franklin J. Schaffner ; il apparaît vite qu'il n'y a pas de vision manichéenne ; le schéma actantiel fait voir qu'ils peuvent être adjuvants ou opposants par rapport au personnage principal. Les Draags ne sont pas fondamentalement belliqueux ; ils cherchent seulement à préserver leur existence et leur mode de vie ; le sujet du film apparaît être l'incompréhension, l'absence de communication, dont les conséquences peuvent être dramatiques (la désomisation) ; c'est lorsque les événements (et la peur) obligent les Draags à plus d'ouverture d'esprit qu'ils peuvent admettre l'existence des Oms, les respecter, et parvenir à une paix véritable. On peut bien sûr réfléchir aux aspects politiques et moraux de ce propos.

BIBLIOGRAPHIE

- Revue L'Avant-Scène Cinéma, 1974 (découpage du film).
- Analyse d'une séquence (la désomisation) dans le Manuel de français *Mots et merveilles* de 4^e.
- Entretien avec René Laloux dans la revue Positif n° 412, juin 1995 : les conditions de travail dans les studios de Prague.