

Les Aventures du Prince Ahmed

Lotte Reiniger
Allemagne, 1926, muet, teinté



Sommaire

Générique, résumé.....	2
Autour du film	3
Le point de vue d'Hervé Joubert-Laurencin :	
<i>Les aventures de la lumière</i>	7
Déroulant.....	14
Analyse d'une séquence	20
Une image-ricochet.....	28
Promenades pédagogiques.....	29
Petite bibliographie.....	31

Ce Cahier de notes sur... *Les Aventures du Prince Ahmed* a été réalisé par Hervé Joubert-Laurencin.

Il est édité dans le cadre du dispositif École et Cinéma par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'enseignement scolaire, le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale.

Générique

Les Aventures du Prince Ahmed

Lotte Reiniger

1926, Allemagne

65 minutes, film d’animation, muet teinté

Titre original : *Die Abenteurer des Prinzen Achmed*

Réalisation : Lotte Reiniger / **Scénario** : Lotte Reiniger d’après *Les Mille et Une Nuits* / **Technique** : film de silhouettes / **Découpage et animation** : Lotte Reiniger et Carl Koch avec Berthold Bartosch, Walther Ruttmann, Alexander Kardan et Walter Türk / **Effets spéciaux** : Walther Ruttmann (dont la « machine à cire » inventée par Oskar Fischinger), Berthold Bartosch (animation de sable) / **Coordination technique** : Carl Koch / **Musique** : Wolfgang Zeller.

Production : Comenius-Film Gmbh (Berlin-Friedenau) / **Producteur exécutif** : Carl Koch / **Avant-première allemande** : 2 mai 1926 (Volksbühne am-Bülowplatz, Berlin) / **Première projection publique** : juillet 1926 (Comédie des Champs-Élysées, Paris) / **Première projection allemande** : 3 septembre 1926 (Gloria-Palast, Berlin) / **Restauration du film** : juin 1999 / **Distribution** : Carlotta Films.

DVD : Carlotta Films.

Résumé

Un enchanteur maléfique convoque les esprits et fabrique un cheval volant. Il en fait une démonstration au Calife lors de son anniversaire, lui offre et réclame en échange sa fille Dinarzade. Son grand frère, le Prince Ahmed, s’y oppose fermement mais se laisse convaincre d’essayer le cheval. Celui-ci l’emmène contre son gré jusqu’aux îles Wak-Wak, où il rencontre d’abord un harem accueillant, puis Peri Banu, une fem-

me-oiseau, reine des lieux. Fou amoureux, il l’enlève et, grâce au cheval, ils se retrouvent en Chine. Ils s’aiment, mais l’Enchanteur, venu récupérer son bien, enlève la jeune fille et va la vendre à l’Empereur de Chine. Séduit puis vexé par elle, le despote la marie à son bouffon. Heureusement, Ahmed s’est fait une alliée de la Sorcière des montagnes de feu, rencontrée sur un volcan où le sorcier l’avait abandonné, et tous les deux, marchant dans le ciel, sauvent Peri Banu de ce péril. Le bonheur est retrouvé, mais aussitôt compromis par les monstres noirs de Wak-Wak venus récupérer leur reine. Ils la détestent désormais, et Ahmed, aidé de la gentille Sorcière et de son nouvel ami Aladin armé de sa lampe merveilleuse, lui aussi victime de l’Enchanteur mais qui avait épousé Dinarzade grâce au génie de sa lampe, vont mener une guerre sans merci contre les forces du mal pour la sauver. Les deux couples reformés repartent heureux retrouver le Calife grâce au palais d’Aladin qui se comporte comme un tapis volant.

Notes sur l’auteur

Hervé Joubert-Laurencin est Professeur d’études cinématographiques à l’université Paris Ouest Nanterre La Défense. Il est spécialiste de l’œuvre de Pier Paolo Pasolini, du cinéma d’animation et des écrits d’André Bazin, traducteur de l’italien, scénariste d’occasion. Formé à l’éducation populaire, fondateur des ateliers de cinéma en arts du spectacle de Jussieu en 1999, rédacteur de nombreuses études monographiques pour servir le cinéma à l’école, il est actuellement membre du conseil d’administration des Enfants de cinéma. Parmi ses ouvrages : *Pasolini Portrait du poète en cinéaste* (1995), *La Lettre volante. Quatre essais sur le cinéma d’animation* (1997), *Le Dernier poète expressionniste. Écrits sur Pasolini* (2005), *Opening Bazin* (dirigé avec Dudley Andrew, Oxford, 2011), *Salò* (2012). Son dernier ouvrage paru est : *Quatre films de Hayao Miyazaki* (2012), édité par Les enfants de cinéma et Yellow-now.

Autour du film

« Film de silhouettes » et non « ombres chinoises »

Le carton qui présente le nom de l’auteur du film est sans équivoque : *Les Aventures du Prince Ahmed* est un « *Silhouetten Film* », c’est-à-dire un « film de silhouettes ».

Le mot allemand n’est pas très difficile à comprendre pour des Français tout simplement parce qu’il vient directement de la langue française. Le mot « silhouette », qui désigne généralement la vision schématique que l’on a d’un corps humain vu de trop loin, ou trop à contrejour, pour en distinguer les détails, mais d’assez près pour en reconnaître quelque chose et même l’identifier, a une étonnante histoire : il vient d’un certain *Monsieur de Silhouette*, qui fut contrôleur général des finances de Louis XV en 1759, grâce à l’appui de Madame de Pompadour. C’était un homme très bien puisqu’il voulut imposer l’impôt sur le revenu, obtint l’accord du roi, mais fut très vite mis au ban par les riches – à l’époque la Cour –, ceux-ci, préférant de tout temps l’impôt indirect (les taxes sur les choses qu’on est obligé d’acheter pour vivre) qui met beaucoup mieux les pauvres à contribution. Entretemps il semble avoir pratiqué l’art, en vogue à l’époque, de recopier le contour de l’ombre projetée de ses amis contre un mur, puis de remplir ce contour de noir afin de réaliser un portrait de profil original. On associa ce divertissement à son nom lorsqu’une campagne de calomnie fut organisée contre lui : les objets « à la silhouette » sont faits « à l’économie », de façon schématique. Le « profil à la silhouette » est resté, cette *méthode du portrait noir* est donc le plus vieux sens du mot « silhouette », avant même celui de *forme schématique*, qu’il prend en français, mais pas en allemand (on dit : « *Gestalt* »).



Le geste de Lotte Reiniger, avec cet intertitre, est donc définitif, il établit un nouveau genre cinématographique à partir d’un mot français germanisé : le « film de silhouettes ». Pierre Jouvanceau, dans la thèse et le livre qui ont pour la première fois établi la filmographie mondiale et les limites esthétiques et techniques du genre « film de silhouettes¹ », explique que les spectacles de *théâtres d’ombres* qui ont précédé le cinéma, introduits en Europe par des forains italiens au XVII^e siècle, ont abusivement été nommés « *ombres chinoises* » ou « théâtre d’ombres chinoises » en vertu de la mode alors régnante des « chinoiseries ». Les théâtres d’ombres asiatiques utilisent en effet des marionnettes translucides, très ajourées et colorées, ce qui s’oppose complètement à la méthode européenne de la marionnette plate et opaque, sans détails ni jours. Les *films de silhouettes* de Lotte Reiniger, qui font suite à quelques essais chez les premiers cinéastes, Émile Cohl (*En route*,



DR

Travail sur plusieurs plans : Lotte Reiniger dispose ses silhouettes, la main de Bertold Bartosch anime du sable au pinceau, Carl Koch tient l'échelle.

1910) et Segundo de Chomon (*La Maison hantée*, 1906), et à un pionnier comme l'Anglais Charles Armstrong, et qui sont contemporains de ceux des Allemands Toni Raboldt et Richard Felgenauer et de l'Américain Tony Sarg (le premier film, et succès, de Lotte Reiniger, remonte à 1919), suivent tous la manière européenne de la figure noire opaque, obtenue par un éclairage postérieur, avec la marionnette plate découpée et articulée venant obturer le faisceau lumineux et bizarrement montrer sa face non éclairée, noircie par cet obstacle à la lumière, en « contrejour », la chose que les débutants en photographie et en cinéma de prises de vues réelles apprennent à éviter. Comme on voit, après être passé du cinéma au théâtre par l'enregistrement d'une animation image par image de marionnettes jusqu'alors montrées verticalement, et en direct, dans le théâtre d'ombres (tenues par divers types de bâtons), on est loin de Java ou de Bali, mais proche du Chat Noir².

Lotte Reiniger et *Les Aventures du Prince Ahmed*

Lotte Reiniger (1899-1981) eut beaucoup de courage et de persévérance, mais aussi beaucoup de chance de s'être trouvée jeune fille à Berlin à l'époque de la République de Weimar,

dans un climat artistique et avant-gardiste d'une exceptionnelle richesse. Fille de banquier, par la suite aidée, pour faire ses films, par deux banquiers allemands généreux amateurs d'art (le père finança à Berlin *Les Aventures du Prince Ahmed*, le fils la société de production de Lotte en Angleterre), élève à 15 ans dans l'école du grand homme de théâtre Max Reinhardt, elle fut aussi employée par le cinéaste, à 18 ans, Paul Wegener pour de petits rôles et pour réaliser des découpages dans les intertitres de ses films. Cette dernière rencontre l'amena à fréquenter un groupe de jeunes artistes, dont Carl Koch, qui devint son mari, et les grands cinéastes Walther Ruttmann (réalisateur des célèbres films abstraits : *Opus 1 à 4*, 1921-1925, *Berlin, symphonie d'une grande ville*, 1927, *La Mélodie du monde* et *Week-end*, 1929) et Bertold Bartosch (*L'Idée*, chef-d'œuvre en



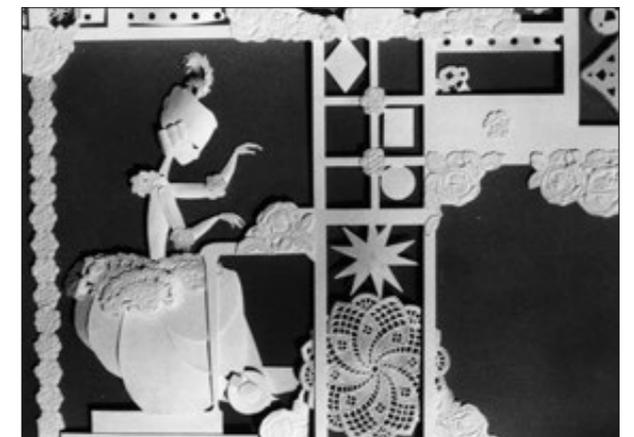
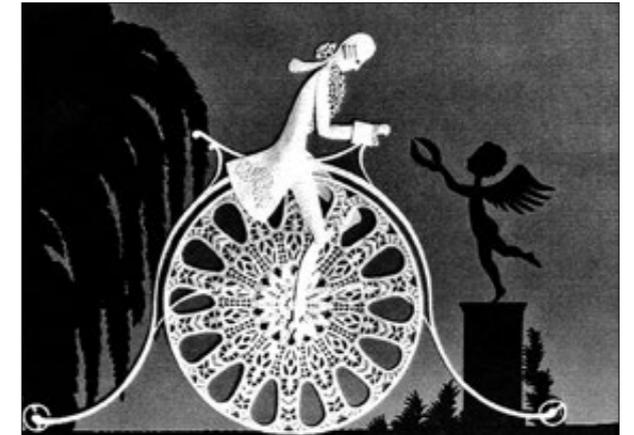
Partition de Wolfgang Zeller avec repérages des plans pour les musiciens de cinéma.

DR

papiers découpés tourné en France entre 1929 et 1932), qui était un ami de Bertolt Brecht et connaissait Walter Benjamin. La réalisation méticuleuse et interminable du premier long métrage d'animation du monde encore visible³ s'étala sur trois ans, entre 1923 et 1926. Le muet et le noir et blanc des années 1920 ne sont que des illusions rétrospectives : en l'occurrence, le musicien Wolfgang Zeller écrivit une musique originale devant être jouée en salle (la partition était fournie avec des images intégrées comme repères) qui fut suivie et synchronisée avec l'animation lors de la réalisation des *Aventures du Prince Ahmed* ; la pellicule fut comme de coutume trempée dans divers bains de couleur selon les séquences (procédé dit du « teintage »), mais avec un résultat encore plus intéressant qu'avec un film en prises de vues réelles grâce au contraste des figures noires se mouvant sur des fonds colorés. Si bien que la version aujourd'hui restaurée (en 1999) correspond autant qu'il est possible aux désirs de ses auteurs et à la vision qu'ont pu en avoir les publics de 1926.

Des figures noires modernes avant Kirikou : Michel Ocelot

Michel Ocelot, rendu célèbre par le dessin animé en couleurs *Kirikou*, en 1998, dont le personnage principal est « noir » comme une silhouette, mais pour des raisons narratives puisqu'il est un enfant africain vivant nu (sa peau marron devient même noire comme une silhouette lorsqu'il avance de profil dans un tunnel), avait auparavant renoué avec l'art ancien, et alors bien oublié, du film de silhouettes, auquel il est revenu plus récemment. *Princes et Princesses*, sorti en 2000, est un long métrage par épisodes issu de la série plus ancienne *Ciné-si*, réalisée pour la télévision en 1989, les épisodes de *Dragons et Princesses* ont été diffusés à la télévision en 2010, et *Les Contes de la nuit* a converti, en 2011, pour le grand écran ces courts métrages en 3D relief, ce qui est une tentative osée pour allier la technologie numérique et l'artisanat du papier découpé, la souris et les ciseaux. On peut même rappeler que le premier court métrage « parfait » de Michel Ocelot, qui est, comme Reiniger, un perfectionniste, est un film de papier découpé un peu particulier puisque réalisé en dentelle de pâtissier (ce



DR

Michel Ocelot, *Les Trois Inventeurs* (1980).

papier blanc ajouré qu'on glisse sous les tartes) qui convenait parfaitement à ses personnages et à ses décors situés au XVIII^e siècle : il s'agit des *Trois Inventeurs*, de 1980. Le découpage était déjà là et le Blanc appelait le Noir.

¹ Pierre Jouvanceau, *Le Film de silhouettes*, Le Mani, Gênes, 2004, p. 19. Voir « Petite bibliographie. »

² Les îles de Java et de Bali possèdent les plus fameuses traditions de théâtres d'ombres ; le Chat Noir est un cabaret parisien qui abrita le théâtre d'ombres de Caran d'Ache au XIX^e siècle, seconde tradition après le Théâtre de Séraphin à Versailles au siècle précédent.

³ Deux dessins animés politiques de plus d'une heure ont été réalisés en 1917 et 1919 en Argentine par un caricaturiste de presse d'origine italienne, selon les traces écrites et orales qui en restent, retrouvées en 1982 par l'historien Giannalberto Bendazzi, mais aucune partie de pellicule ne nous en est parvenue (*L'Apôtre* et *Sans laisser de traces*, de Quirino Cristiani). *Blanche Neige et les Sept Nains* (Walt Disney, 1937) a été considéré comme le premier long métrage de dessin animé, le film de Reiniger l'a remplacé dans les « premières fois » des histoires du cinéma quand la notion de « cinéma d'animation » (ensemble des films réalisés image par image, quelle que soit la technique employée) a été retenue.



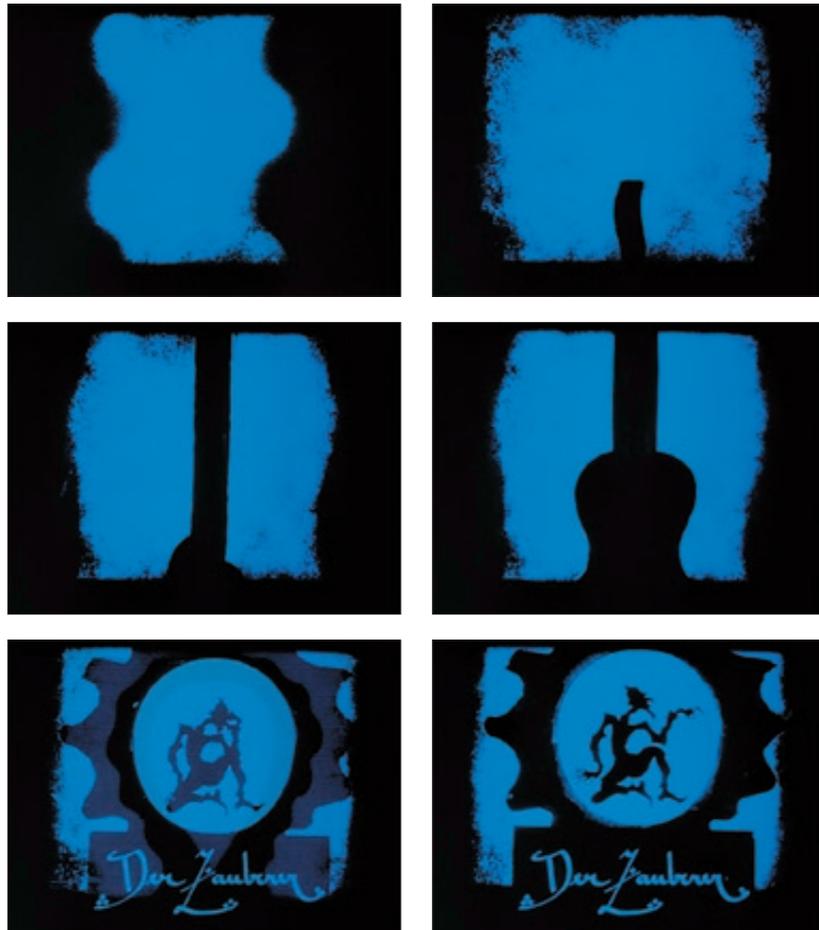
Les aventures de la lumière

par Hervé Joubert-Laurencin

*Venez, garçons, venez fillettes,
Voir Momus à la silhouette.
Oui, chez Séraphin venez voir
La belle humeur en habit noir.
Tandis que ma salle est bien sombre,
Et que mon acteur n'est que l'ombre,
Puisse Messieurs votre gaîté
Devenir la réalité.*

Première affiche du théâtre d'ombres de Séraphin (Versailles, 1722)

Rarement le début d'un film a une telle importance. Après cinq rapides cartons richement décorés dans un style orientaliste, teinté d'un très beau jaune paille, une nuance discrète qui retient encore un instant la puissance sourde de la couleur, un long prologue (*séquences 2 et 3*) présente une lutte entre *l'inorganique abstrait* : des formes mouvantes colorées qui apparaissent et disparaissent dans un mouvement permanent et souverain incompréhensible, et *le figuratif géométrique* : la danse de pantin savamment articulé du mage et, avant cela, l'habituelle présentation des personnages du conte, l'un après l'autre, comme il était de coutume de le faire dans la plupart des films muets des années 1920, avec leur portrait presque immobile et leur nom écrit. Ici pourtant le nom n'est pas accompagné de celui de l'acteur qui l'incarne. Et pour cause, il s'agit d'un film d'animation muet. L'élément décoratif habituel de l'intertitre avec la mention écrite du ou des noms ne succède pas à l'image du personnage filmé ni ne la précède au montage comme dans un muet classique, mais ils est présent avec lui dans le même plan, renforçant le caractère géométri-



dans l'histoire mondiale du cinéma mais pas au chapitre des avant-gardes, Lotte Reiniger, tombée dans cette position magique de la mouvance artistique et politique de la République de Weimar dès l'âge de 15 ans. La femme pourtant, pour une fois, dirige les opérations et signe le film tandis que les grands hommes exécutent.

C'est elle que le banquier Louis Hagen est venu chercher pour lui proposer de transformer son art original du découpage de silhouettes noires, qui lui a déjà ouvert toutes les portes, en une vraie affaire économique, un long métrage montrable et vendable qui serait aussi une œuvre d'art, c'est le cas de le dire, *ciselée*. C'est pour elle et son projet qu'il l'installe avec les collaborateurs qu'elle choisit, dans un studio spécialement aménagé au-dessus du garage de sa résidence de Postdam, installée au bord d'un lac, afin qu'elle ne dépende plus de l'Institut pour la recherche culturelle de Berlin au sein

duquel elle travaillait avec eux après avoir suivi les cours de l'école dramatique liée au théâtre de Max Reinhardt et être entrée par la petite porte dans le cinéma grâce à Paul Wegener. C'est elle qui choisit le conte des *Mille et Une Nuits* qui lui plaît pour lancer l'histoire, et le modifie à sa convenance en lui en adjoignant quelques parties d'autres histoires et tous les détails ou les noms de personnages qui lui conviennent, pris ici ou là dans la profusion des contes issus de la tradition des *Nuits* (voir « Promenades pédagogiques »). C'est ainsi, à la fois par sa prééminence et par son retrait, que la femme-auteur prend la place de Shéhérazade.

Lotte Reiniger peut tenir la place invisible de la conteuse qui, dans les *Nuits*, disparaît avec le récit-cadre au moment où

commence un nouveau récit, parce que Shéhérazade a disparu deux fois de son film. La première fois dans le sens où le récit dans lequel elle apparaît, le plus évident et le plus reconnaissable, celui qui sert de cadre à toutes les *Nuits*, placé au début des recueils et qui permet de les ordonner par un procédé simple et répétitif, n'est pas retenu dans le film. Dans cet épisode célèbre de « La Tisserande des Nuits¹ », Shéhérazade raconte une nouvelle histoire chaque nuit au roi Shahryar pour le tenir en haleine, afin qu'il ne la tue pas comme il l'a fait jusqu'alors pour toutes ses épouses, après une première nuit de consommation, dans le but de ne plus être victime de l'infidélité qu'il avait associée à la nature féminine après deux expériences malheureuses ; en somme, la narratrice doit être parfaite car elle joue, à chaque fois, sa vie contre un bon récit. La seconde parce que, loin de projeter sa propre image ou sa propre signature dans son film, la cinéaste du profil noir délègue à un personnage entièrement contraire à elle et à Shéhérazade le rôle de l'habituelle narratrice interne. Il s'agit de « L'Enchanteur », « Der Zauberer » dans le prologue, nommé bizarrement peu après le « Mage [c'est-à-dire le "sorcier"] africain » et, dans une première version attestée par une affiche de distribution, « Le sorcier américain² ». Je préfère l'appeler « L'Enchanteur » (traduction tout aussi fidèle de « Der Zauberer ») justement parce qu'il porte la magie du récit qui commence. Des six personnages présentés dans des cadres pendant le prologue (deux futurs couples de héros amenés à vivre des vies d'humains, encadrés par deux magiciens destinés à assurer la relation avec les forces surnaturelles et spirituelles, et à lutter à mort jusqu'à élimination du plus noir), c'est le premier à surgir des formes énigmatiques qui ouvrent le film, puis le premier à revenir sur scène, incarnant la possible addition de la géométrie et du flou abstrait des forces primordiales. Il crée enfin le cheval intercesseur, qui servira, par la suite, à enchaîner les histoires. Celui-ci fera passer l'intrigue de la ville du Calife aux îles Wak-Wak, puis à la Chine, avant que le monstre noir ailé des îles de Peri Banu ne permette à Ahmed d'y revenir, et que les quatre héros ne bouclent la boucle du long voyage en revenant dans le pays initial du Calife en Palais volant.

Shéhérazade sauve sa vie et celle des filles du royaume non seulement en contant des histoires, mais aussi en présentant au roi, après mille et une nuits, les trois enfants qu'il lui a faits, ce qui associe l'inventivité narrative à la création de la vie. Il y a quelque chose de cet ordre dans le tout début du film. Si la première forme abstraite aux courbes ondulantes peut être tenue pour féminine, et la seconde, linéaire et verticale, pour phallique, leurs mouvements incompréhensibles pour coïtaux, alors l'Enchanteur apparaît comme naissant d'une vie fœtale à l'intérieur de sa vignette circulaire un peu ovale. Celui qui va rendre, un instant après, le récit vivant témoigne cependant concrètement et symboliquement à la fois de deux formules du cinéma d'animation qui, malgré les apparences – celles qui poussent toujours à simplifier cette grande affaire du geste créatif – ne doivent rien à la tradition majoritaire du dessin animé comme « dessin qui se met à bouger », ni au lieu commun de l'animation comme « don de vie ». De fait, pour lancer le film avec le cheval, l'Enchanteur invoque plutôt les démons, des forces de mort, qui seront d'ailleurs anéanties à la fin du film ; il s'agit plutôt, pour lui, de « prendre les morts » que de « donner la vie ».

La première formule de la mise en vie par l'animation que le pantin convoque est celle de Lotte Reiniger : l'articulation des petits éléments découpés et assemblés. Dans le premier plan qui suit la série des vignettes de personnages, l'Enchanteur, comme le Kirikou de Michel Ocelot (*Kirikou et la sorcière*, 1988), « s'enfante tout seul », et sa tête surgit de ses épaules à travers le spectacle classique de la dislocation des éléments qui le constituent en tant que pantin-jouet traditionnel. Il produit alors un regard-caméra, assez neutre du fait de la technique, qui s'autorise à peine quelques fentes blanches pour dessiner les traits habituellement absents d'un visage, mais assez frappant en ce qu'il redouble celui de la Sorcière qui vient d'être présentée en mouvement, et a vivement tourné la tête vers le spectateur comme pour l'interpeller ou lui faire peur.

La seconde formule de l'animation image par image distincte du dessin animé est celle du couple Alexeïeff-Parker avec leur *écran d'épingles*, de Caroline Leaf avec *l'animation de sable*, de Youri Norstein avec sa *multiplane*, de Florence



Miaillhe avec *la peinture ou le pastel animé*, de Blu avec les peintures géantes animées par *effaçages successifs sur les murs* des villes, et de bien d'autres, pour qui l'animation est produite par effacement progressif de chaque image par la suivante ; dans cet ensemble de films, qui traverse les époques de l'animation, *l'image semble s'engendrer d'elle-même*. Dans le *Prince Ahmed*, deux techniques produisent cet effet chaque fois que le surnaturel revient, toutes deux mises en œuvre par Walther Ruttmann : l'animation de sable pour les apparitions du génie de la lampe d'Aladin (séquence 14), et la *machine à cire* d'Oskar Fischinger pour les apparitions fantomatiques du prologue qui aboutissent à la silhouette du cheval. L'idée saugre-

nue de Fischinger (mécontent, par ailleurs, que la licence d'utilisation vendue à Ruttmann serve à Reiniger pour un film distractif et non abstrait : « D'autres lapent le lait qui m'appartient », dit-il à ce propos !) consiste à synchroniser un couteau rotatif à une caméra qui filme un long boudin constitué de couches de cires de différentes couleurs ! Il en résulte une étrange floculation moléculaire en partie aléatoire et en partie contrôlable.

L'Enchanteur, maigre presque jusqu'au squelettique, danse un ballet, une sorte de *skeleton dance*³, autour du résultat de ce lait visuel : son pantin harmonieusement désarticulé dialogue avec les apparitions floues, jusqu'à ce que, de sa danse et

de ses incantations spirituelles, naisse le « cheval enchanté » des *Mille et Une Nuits* et le film, que Lotte Reiniger partage avec les expérimentateurs Ruttmann et Bartosch.

Si l'on voulait raconter la suite comme une histoire, ce serait celle d'une surprise, d'une déception intéressante devant l'univers de ce mauvais démiurge : son monde est plat ! Reiniger, lorsqu'elle défend elle-même le caractère fécond du « mélange des caractères artistiques » sur le tournage de son film, quand Ruttmann et elle travaillaient sur deux négatifs différents, raconte ceci : « Personne ne peut imaginer la tension dans laquelle nous attendions le résultat du développement. Ruttmann avait un peu honte de travailler sur un conte : "Quel rapport cela a-t-il avec 1923 ?", me demanda-t-il une fois. Je ne pouvais que lui répondre : "Rien⁴." » Il venait d'arriver à Berlin et vivait, comme Bartosch et ses amis Berthold Brecht ou Walter Benjamin, plus douloureusement et plus politiquement la crise et l'inflation qui commençaient à alourdir l'atmosphère du pays. Mais on pourrait aussi affirmer, comme Esther Leslie, que la platitude et l'ombre, essentielles aux silhouettes, correspondaient bien aux recherches plastiques du temps sur la profondeur à atteindre à travers l'affirmation des deux dimensions, et risquer l'idée que mettre en avant l'ombre des choses reflétait mieux la réalité de la dévaluation générale.

La technique des silhouettes appliquée au long métrage produit inmanquablement cette sensation de platitude qui fait son charme et doit être assumée, faute de quoi tout réalisme s'effondrerait, car le réalisme n'est pas une métaphysique mais une construction technique et stylistique. Elle produit le retour permanent des mêmes mouvements (droite-gauche, mains au visage et mains au ciel, marche cadencée et genuflexions), des semblables dé-

cors (marches d'escalier, tentures, crénelures et franges, plumes et palmes, plumets et talons hauts), des effets musicaux récurrents de synchronisme. Prenons, pour ces derniers, la séquence du mariage chinois (séquence 12, voir « Analyse ») : la perfection « stéréophonique » des clochettes tantôt jouées à droite lorsque l'Empereur de Chine lève le bras vers la mariée, tantôt à gauche lorsqu'il se tourne vers le bouffon est suivie à la baguette par la partition synchrone de Wolfgang Zeller. Mais cette perfection est démoniaque ! L'Empereur est seulement en train de régler son fantôme pervers.

L'usage des couleurs elles-mêmes, quoique facteur de profondeur puisqu'elles boivent toute la lumière, participe aussi à la répétition des choses, car il correspond en partie à l'usage simple, classiquement réglé, des films de l'époque : bleu pour la nuit, rouge-orangé pour l'incendie, ou le désir – ici le harem et la scène des baisers –, vert pour les actions surnaturelles, jaune-or pour les décors munificents de palais richement ornés⁵. Malgré tout, techniquement, dit Lotte Reiniger dans une exclamation qu'on ne pourrait inventer, « *la couleur attaquait les poupées* », or « quand les poupées ne sont pas noires, le spectateur n'y croit pas⁶ » : elle s'appliqua donc à ce que la





couleur ne gomme pas la platitude et la noirceur essentielles et nécessaires des silhouettes rétroéclairées dans un contre-jour permanent.

La narration elle-même produit de magnifiques parallélismes qui tendent à faire sentir, comme dans les *Mille et Une Nuits*, que la main de Dieu est toute puissante et que les actions des hommes ne sauraient échapper à un destin déjà connu. Par exemple, parmi de nombreux autres, Ahmed repart en homme-oiseau chevauchant un démon de Wak-Wak (séquence 13) alors que Peri Banu lui était apparue en femme-oiseau (séquence 7) ; l'Empereur de Chine, après que Peri Banu lui a fait tomber son chapeau, place ses deux mains aux doigts crochus à la hauteur de sa tête (séquence 10) comme l'Enchanteur au-dessus de la sienne pour faire naître des fantômes (séquence 3) : c'est parce que se prépare déjà dans cette tête l'imagination perverse du « despote oriental » ; voyages allers-voyages retours ; présentation au Calife, présentation à l'Empereur ; sorcier pour le mal, sorcière pour le bien ; Aladin s'enfuit vers le port (séquence 14), Aladin dévale les escaliers du Palais pour retrouver Dinarzade (séquence 17).

En résumé, l'absence de toute expression des visages par les personnages en silhouettes et le hiératisme obligé de leurs postures servent bien l'idée orientaliste de la supposée impas-

sibilité des Orientaux, et le film concourt en tout point à ce magnifique ordonnancement. On peut adorer cet art ornemental porté à l'un de ses sommets. Il me semble qu'on peut, en plus, ressentir que quelque chose comme une idée et un sentiment éclairent, c'est le cas de le dire, le film et ne sont pas étranger au sentiment littéraire raffiné que provoque la lecture des *Mille et Une Nuits*. C'est l'idée que le destin (les « Aventures ») reste obscur à l'homme, noir comme un film d'ombres, et que quelque force extérieure à lui le dirige.

Berthold Bartosch, lorsqu'il réalisa, exilé en France, son chef-d'œuvre *L'Idée* (1929-1932), œuvre de papiers découpés, jouant sur le blanc et le flou autant que sur le noir du film de silhouettes proprement dit, mais s'en rapprochant comme une réponse et une continuation idéale, continuera l'expérimentation des ombres, des découpages, des contrejours et des lumières incidentes envoyées sur des plaques de verre supplémentaires sous la caméra (expérimentation entamée en 1923-1926 pour le *Prince Ahmed* et qui fait de Bartosch le précurseur direct de la future *Multipiane* de Disney inventée par Ub Iwerks en 1933). Il savait que l'éclairage postérieur, cette règle fondatrice du film de silhouettes, signifiait quelque chose : « J'ai longtemps hésité à mettre la lumière dessus ou dessous – dit-il à André Martin en 1959. Mais avec l'éclairage par



en dessous j'ai beaucoup de possibilités. *La lumière est plus mystique*. Tandis qu'il est presque impossible d'avoir une belle lumière avec des lampes dessus. On surexpose tellement facilement⁷. » Il n'est pas absurde de penser que les héros du *Prince Ahmed*, « éclairés de noir⁸ », illuminés techniquement par dessous, c'est-à-dire par derrière dans le monde où ils vivent, obscurs à eux-mêmes, cherchent d'où vient cette lumière par ailleurs si forte et si permanente dans leur monde, qui se perd systématiquement dans la perspective à laquelle ils n'auront jamais accès. Dans la salle de cinéma, ils nous font face et sont les miroirs de notre propre condition, la lumière qui permet que nous voyions une vie ressemblant à la nôtre sur l'écran provient bien, en effet, comme dans leur expérience, de *derrière notre tête*. En quoi il est très cinématographique de contempler des ombres mouvantes.

Si la place invisible de conteuse qu'incarne la charnelle Shéhérazade - qui raconte son histoire seulement après avoir joui avec le roi lors de leurs ébats amoureux - au moment où elle s'efface derrière les figures de son récit d'une nuit, et qui, de cette manière, fait passer sur eux le poids d'un destin invisible pesant aussi sur elle, puisque son despote lui promet la décapitation à l'aube, est celle de la « tisserande des Nuits », alors nous pouvons nous représenter Lotte Reiniger, penchée sur son banc-titre horizontal monté sur un châssis de bois, tirant la chaîne qui fait avancer la trame du film image par image, les ciseaux à la main, comme l'humble ouvrière sur son métier à tisser, à la fois faible, cachée et toute puissante, comme le magicien d'Oz et tous les cinéastes d'animation, fai-



sant advenir, sur « l'étoffe dont sont faits les rêves », des mondes à la fois réalistes et surnaturels⁹.

¹ C'est le titre que donne l'édition de René Khawam à « L'histoire du roi Chahriyâr et de la belle Chahrazade », Phébus, Paris, [1965] 1986.

² « Der amerikanische Zauberer » apparaît sur une affiche de la première du film en 1926 au Gloria-Palast de Berlin remarque Pierre Jouvanceau dans *Le Film de silhouettes*, Le Mani, Gênes, 2004, note 6, p. 70. J'ajoute que ce qualificatif est plus évocateur, car on a souvent tenu l'Américain Thomas Alva Edison pour l'inventeur du cinéma et qu'on l'appelait « le sorcier de Menlo Park », « l'éclairagiste universel » ou « le magicien électrique » (« The Electric Wizard »).

³ *Skleton Dance (Danse macabre, 1929)* est le titre de la première des *Silly Symphonies*, dessins animés produits par Walt Disney jusqu'en 1939.

⁴ Lettre à Giannalberto Bendazzi, novembre 1972, cité dans G. Bendazzi, *Cartoons*, Liana Levi, Paris, 1991, p. 68. Voir aussi les commentaires d'Esther Leslie dans *Hollywood Flatlands*, Verso, Londres-New York, 2002, p. 50-51.

⁵ Les cinq couleurs présentes dans le film lors de ses premières projections en 1926 ont été retrouvées en bon état sur une copie nitrée teintée du British Film Institute, ainsi que des instructions manuscrites ; ces deux éléments ont permis une restauration en 1999 que l'on peut supposer fidèle. Le film a été *teinté*, c'est-à-dire passé dans des bains colorants, ce qui a pour résultat de donner un fond lumineux coloré, d'autant plus ici que le principe de filmage conserve les figures et les décors très noirs. Le système du *virage* (l'autre grande technique couleur des films muets entre 1908 et 1925, le *pochoir*, mécanique ou manuel, étant plus ancien ; 1926 correspond au début du déclin des pellicules teintées et / ou virées, qui ont concerné environ 85 % des films muets) n'a pu être utilisé puisqu'il consiste à fixer le colorant sur les sels d'argent, donc à colorier les parties sombres qui, dans un film de silhouettes, doivent rester noires.

⁶ Entretien avec Léo Bonneville, *Séquences*, 1975, p. 29, voir « Petite bibliographie ». C'est moi qui souligne.

⁷ Propos recueillis et cités par André Martin dans « Bertold Bartosch [sic] immobile », *Bulletin de l'ACA*, mars-avril 1959. C'est moi qui souligne.

⁸ Cette étrange expression est de Pier Paolo Pasolini, et s'applique à son actrice Laura Betti, pour laquelle il écrivit une pièce de cabaret d'inspiration brechtienne, *Italie magique*, en 1964, voir Pier Paolo Pasolini, *Théâtre 1938-1965*, Les solitaires intempestifs, 2005, p. 221 et 356.

⁹ « Nous sommes de l'étoffe dont sont faits les rêves, et notre petite vie est entourée de sommeil. » (*We are such stuff As dreams are made on ; and our little life Is rounded with a sleep.*) William Shakespeare, *La Tempête*, IV, 1.



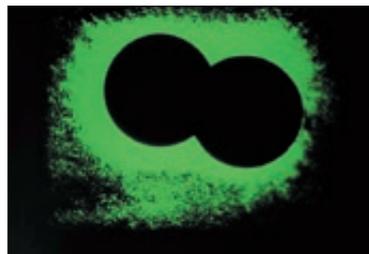
Séquence 1



Séquence 2



Séquence 2



Séquence 2



Séquence 2



Séquence 3

Déroutant

0. Générique de la restauration du film de 1999 [0 min. 15]

1. Générique [0 min. 25]

[0. 00. 15] Cinq intertitres en allemand richement décorés en lignes noires sur fond *jaune paille*, couleur qui ne reviendra pas dans le reste du film. Les caractères occidentaux imitent l'écriture arabe. Le film est désigné comme « Un film de silhouettes » (*Ein Silhouetten Film*) « de Lotte Reiniger » (*von Lotte Reiniger*).

2. Naissance et présentation des personnages [1 min. 20]

[0. 00. 40] Une forme abstraite ondulante ouvre et ferme un champ lumineux *bleu* sur fond noir. Une forme droite montante s'y inscrit. De là naît, dans un cercle, la vignette animée du premier personnage présenté, maigre et désarticulé comme un pantin : « L'Enchanteur » (appelé plus loin dans le film par des intertitres : « Le mage africain » et, dans une première version attestée par une affiche, « Le mage américain »). Puis, sur fond lumineux *orangé clair*, apparaît après des formes courbes montantes qui s'épanouissent comme des fleurs en accéléré ou un film abstrait contemporain, comme dans un calice d'une forme proche de celle du générique, « Dinarzade », immobile ; dans un carré *vert* surmonté de marches d'escalier, « Ahmed » sur un cheval empanaché, qui se cabre ; retour des courbes *bleues* mouvantes, d'où surgit par-dessous « Peri Banu » (*Pari Banu* en allemand) qui semble voler en apesanteur dans un cadre plus flou ; après des ronds intermittents *jaunes* et noirs, s'établit, dans un cadre crénelé comme un podium ou un château, « Aladin », qui tient sa lampe à la main ; ronds et doubles ronds *verts*, et arrive « La Sorcière » dont le corps grotesque se déploie à partir d'une forme presque animale ; très animée, elle finit par abandonner le profil obligatoire et retourne vers le public un regard caméra de ses yeux ajourés.

Le film est divisé en 5 actes, de longueur inégale, le premier n'est pas signalé par un intertitre. Nous signalons les actes mais continuons à diviser en séquences en les numérotant sans tenir compte des actes.

ACTE 1 : L'HISTOIRE DE L'ENCHANTEUR (OU « MAGE AFRICAIN »)

3. Tours de magie [1 min. 55]

[0. 02. 00] *Passage au bleu*. Intertitre : « Les pouvoirs du mage africain étaient immenses ». L'Enchanteur se déplie et sa tête surgit de ses épaules pour reprendre un regard-caméra identique au précédent. Entre ses doigts et l'arc de ses bras se mettent à grouiller des formes (réalisées avec la « machine à cire »). Après diverses têtes informes et une danse d'invocation naît une bête aux contours flous, qui devient

un cheval. Après avoir planté un vilebrequin dans sa croupe, l'Enchanteur s'habille, s'admire dans un miroir et part dans les cieux le cheval à la main.

4. Premier marché de l'Enchanteur : un cheval volant contre une femme [5 min. 40]

[0. 03. 55] *Passage au jaune*. Fastes de l'anniversaire du Calife. Défilés et arrivée du Calife. Des équilibristes jouent à ses pieds, devant les escaliers de son trône ; ils sont récompensés. Arrive le cheval magique qui se prosterne comme un humain, suivi de son maître l'Enchanteur. Démonstration de vol équestre. Dinarzade écarte ses voiles pour mieux voir. Le Prince Ahmed, son frère, regarde en l'air, lui aussi sur un cheval empanaché, mais platement terrestre. L'Enchanteur décroche un drapeau (lune et étoile) au faîte d'une coupole inaccessible et l'offre au Calife. Il refuse tout paiement, mais devant le désir du souverain de posséder le cheval magique, réclame sa fille, qu'il va chercher derrière ses voiles et entraîne de force devant les hommes. Ahmed met fin à ce déshonneur en prenant l'Enchanteur par le col. *Dinarzade caresse le menton de son frère Ahmed*. L'instant d'après néanmoins, Ahmed ne peut résister à essayer le cheval volant, et part dans le ciel en l'enfourchant sans réfléchir. Toute la ville est stupéfaite et *lève les bras au ciel*. Le Calife fait immédiatement cerner et arrêter l'Enchanteur. À la dernière image avant l'intertitre « Fin de l'Acte 1 », l'Enchanteur, tenu par les épaules et vu de face, retrouve sa position initiale du début du récit.

ACTE 2 : « L'HISTOIRE DU PRINCE AHMED »

5. Le voyage d'Ahmed dans le ciel [2 min. 23]

[0. 09. 35] Ahmed monte en ligne droite dans le ciel, toujours plus haut. L'Enchanteur livre la solution, mais trop tard pour aider le Prince : le panache (plumet décoratif sur la tête du cheval) permet de monter, tandis que la poignée sur sa queue le fait descendre. On le met en prison. Le Prince essuie un terrible orage. *Passage au bleu*. Le Prince arrive dans les étoiles, et trouve enfin la poignée pour redescendre sur terre.

6. Au harem dans une des îles de Wak-Wak [3min. 18]

[0. 11. 58] *Passage à l'orangé*. Il se retrouve sur « l'une des îles enchantées de Wak-Wak ». Le Prince, qui « n'avait peur de rien », pénètre en effet dans un Palais en arrivant par le toit, et se retrouve dans un harem où chaque femme se bat pour l'embrasser, ce qui lui convient très bien. Après la chute du grand lit où il se trouvait avec trois femmes à la fois, il s'enfuit par où il était venu. *Passage au bleu*. Les cinq femmes *lèvent les bras au ciel* pour le retenir.

7. Au bain : rapt de Peri Banu sur les rives du lac enchanté de Wak-Wak [4 min.]

[0. 15. 16] Ahmed fait fuir une biche en s'approchant d'un lac charmant, en pleine



Séquence 4



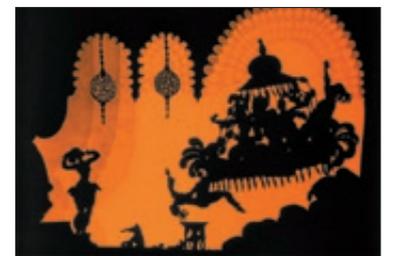
Séquence 4



Séquence 5



Séquence 5



Séquence 6



Séquence 6



Séquence 7



Séquence 7



Séquence 7



Séquence 8



Séquence 8



Séquence 9

nuit. Il lève la tête et voit arriver des immenses oiseaux de Paradis. Il se cache derrière une branche de palmier. Une fois à terre, les deux premiers quittent leur plumage et se révèlent être de ravissantes jeunes filles nues, venant se baigner avec leur maîtresse, Peri Banu, souveraine des esprits des îles Wak-Wak, aux très longs cheveux. Ahmed les observe sans être vu, *Peri Banu caresse le menton de la biche* venue boire. Il cache l'habit de plumes de la souveraine, puis se découvre brusquement quand elle s'approche de sa cachette, effrayant ainsi les trois femmes-oiseaux. Les servantes s'envolent et leur maîtresse s'enfuit dans la végétation, poursuivie par son satyre improvisé. Elle le supplie de lui rendre ses habits, il lui demande de la suivre dans son pays. Il la rejoint finalement et l'emporte, évanouie, sur son cheval, en direction du ciel.

8. En Chine : naissance de l'amour réciproque [3 min. 58]

[0. 19. 25] *Passage au jaune.* « *Le cheval les emmena très loin, jusqu'en Chine.* » Ils arrivent au milieu de hautes montagnes, qui évoquent en effet la tradition chinoise bouddhiste du *Voyage en Occident*, celui qu'effectue le Roi des singes, Sun Wou Kong [on pense à un autre classique du long métrage d'animation, lui aussi pionnier mais plus tardif, et fondé sur la tradition littéraire et picturale chinoise : *La Princesse à l'éventail de fer* des frères Wang, réalisé à Shanghai en 1941, et ses montagnes de feu]. Ils s'installent sur des rochers en escalier au-dessus d'un précipice. Sous un arbre, pleurs, supplication et promesses font naître l'amour partagé. *Peri Banu caresse le menton d'Ahmed.* Il se couche sur son giron, au sommet du bonheur. Pendant ce temps-là (*intervalle en bleu*), l'Enchanteur maléfique retrouve leur trace par magie entre ses mains, et s'évade de la prison du Calife en se métamorphosant en chauve-souris.

9. En Chine : première séparation, l'Enchanteur vole Peri Banu [2 min. 52]

[0. 23. 11] À l'instant du bonheur total, l'Enchanteur arrive près d'eux sous une forme animale composite qui le fait passer de griffon à kangourou voleur. Il entraîne Ahmed dans le précipice et le laisse dans une crevasse, remonte vers Peri Banu et la trompe avec une belle robe pour l'enlever à son tour sur le cheval volant. Ahmed tue un serpent géant, s'en sert pour sortir de son trou et court vers sa bien-aimée. Trop tard, elle a disparu. Il s'écroule et pleure face contre terre, sous l'arbre de leur serment, dans la position exacte où il l'avait étreinte.

ACTE 3 : « AVENTURES EN CHINE »

10. Second marché de l'Enchanteur :

Perri Banu vendue à l'Empereur de Chine [3 min. 40]

[0. 26. 12] Clochettes de fête jouées par le nain bouffon sur la gamme chinoise. L'Empereur de Chine est vu de face, il a des yeux bridés de chat, des clochettes aux

épaules, un immense couvre-chef en équilibre et des ongles longs et crochus. Comme il avait présenté le cheval magique au Calife, l'Enchanteur présente sur l'escalier du trône de l'Empereur la belle Peri Banu. Il encaisse l'argent de la vente et transforme, dans les rochers, les sacs d'or en noirs oiseaux maléfiques ébouriffés avec lesquels il s'empare d'Ahmed, resté là seul et malheureux. Pendant ce temps, l'Empereur veut embrasser Peri Banu, qui ne se laisse pas faire et jette son chapeau à terre. Après ce crime, il la repousse à coups de pieds et la donne à son bouffon, pour qu'il la tue ou bien l'épouse. La seconde solution plaît au nain, la jeune femme s'effondre.

11. Ahmed dans les montagnes de feu [4 min. 50]

[0. 29. 52] *Passage au rouge (orangé plus sombre).* L'Enchanteur transporte Ahmed inanimé dans les airs et le dépose au-dessus d'une montagne volcanique qui ressemble au Mont Fuji, dominant un univers de flammes. Il l'immobilise à l'aide d'un énorme rocher posé sur sa poitrine, et lui donne un coup de pied en partant. « *Et maintenant, cher Prince, je vais chercher ta sœur.* » Mais sur cette montagne habite la terrible sorcière, ennemie du mage. Elle envoie ses esprits chercher l'intrus, et ainsi le délivre. La sorcière décide qu'ils sont amis puisqu'ils ont un ennemi commun : l'Enchanteur. Ahmed lui demande de libérer Peri Banu, qui doit être mariée de force. Le futur marié joue de la flûte (*intervalle bleu*). La sorcière forge des armes invincibles qu'elle offre à Ahmed. La future mariée se désole. Les deux guerriers marchent dans le ciel pour la sauver (*intervalle vert*).

12. Peri Banu sauvée du mariage forcé [3 min. 20]

[0. 34. 20] *Retour au rouge orangé.* Cérémonie du mariage. Nombreux joueurs de clochettes. L'Empereur attache avec une corde les poignées du bouffon et de la belle. *En vert*, les deux sauveurs dans le ciel décident d'aller troubler la fête. *En bleu*, au sol, une double procession emmène les époux dans leur demeure : on extirpe la belle de son palanquin à droite, et le bouffon impatient renvoie les serviteurs à gauche. *En rouge orangé*, Peri Banu, à l'intérieur de la maison, résiste aux serviteurs qui veulent la coucher de force dans le lit. *En bleu*, Ahmed et la sorcière tombent sur le bouffon. Entrée en gloire d'Ahmed, qui écarte un rideau, *en bleu*, et qui, *en rouge orangé*, sauve sa bien-aimée et l'embrasse, puis l'emporte dans le lit avec son accord pour l'embrasser à nouveau. *Ahmed caresse le menton de Peri Banu.*

13. Peri Banu volée par les démons de Wak-Wak [2 min. 15]

[0. 37. 30] *Passage au bleu.* *Rouge orangé pour les plans d'intérieur.* De nouveau à l'instant du bonheur parfait, les démons de Wak-Wak se mettent en route pour retrouver leur souveraine. Ils déboulent par le ciel et soulèvent le toit de la maison du bouffon où se trouvent les amoureux. Trop nombreux pour être repoussés par un seul homme, ils s'emparent de Peri Banu, et s'envolent pour Wak-Wak. Ahmed force un des mons-



Séquence 10



Séquence 11



Séquence 11



Séquence 12



Séquence 13



Séquence 13



Séquence 14



Séquence 14



Séquence 14



Séquence 14



Séquence 15



Séquence 15

tres à l'emporter à leur poursuite. *Passage au bleu, puis au vert.* Il découvre alors les tours de Wak-Wak, deux immenses rochers ouverts qui se referment inéluctablement pour former une seule montagne en forme de volcan, et un portail inaccessible. Un jeu d'intertitres nous prévient que seul le possesseur de la Lampe d'Aladin pourra ouvrir cet accès au royaume de Wak-Wak.

ACTE 4 : « ALADIN ET LA LAMPE MERVEILLEUSE »

14. Histoire d'Aladin et Dinarzade [11 min. 49]

[0. 39. 45] Ahmed assiste brusquement à une lutte entre un petit homme et un immense monstre tentaculaire. Il attaque la bête et en vient à bout. L'homme, qui s'appelle Aladin, et qui n'est plus en possession de sa lampe, lui raconte ce qui l'a amené dans cette situation.

Passage au jaune. Il était tailleur dans la ville du Calife. L'Enchanteur est venu lui faire miroiter le mariage avec la magnifique fille du souverain, en échange d'un service. Il doit ramener pour lui une lampe qui se trouve au fond d'une grotte profonde. Après avoir vu Dinarzade, Aladin est prêt à tout, et descend une échelle de corde que lui indique l'Enchanteur dans un puits. *Passage au bleu pour la grotte et les scènes de nuit du récit, et alternance avec le jaune pour l'extérieur de la grotte ou les scènes de jour, et le vert pour le retour à la narration faite à Ahmed.* Après avoir trouvé la lampe dans une sorte de sanctuaire ajouré, il est enfermé dans la grotte par l'Enchanteur qui voulait la lampe sans le laisser sortir. Il l'allume et un esprit puissant en jaillit. Il lui permet de retourner chez lui.

Sûr de pouvoir gagner Dinarzade par l'étalage de ses richesses, il fait construire par la magie le plus beau des palais pendant la nuit, et l'offre, le lendemain, au Calife en échange de sa fille. « *Et Dinarzade devint ma femme.* » Retour au récit sur la montagne, mais *en jaune*, comme dans l'intérieur du récit : « *Le Calife est mon père et Dinarzade ma sœur* », conclut Ahmed.

La fin du récit est plus dramatique : « *Un jour tout disparut* », femme, palais et richesses. Le Calife demande des comptes, et s'apprête à faire décapiter Aladin, qui parvient à s'enfuir. Il s'exile, part en bateau, essuie une tempête, qui le jette sur l'île où il se trouve maintenant... *passage au vert*... il est attaqué par un monstre géant tentaculaire... Retour à l'action et à la rencontre qui ont justifié qu'il raconte son histoire.



Séquence 16



Séquence 16



Séquence 16



Séquence 17



Séquence 17



Séquence 17

15. Le duel surnaturel des magiciens [8 min. 25]

[0. 51. 34] *Passage au jaune.* Les deux hommes partagent leur inquiétude sur Dinarzade, lorsque la sorcière des montagnes de feu, l'amie d'Ahmed, tombe du ciel au milieu d'eux. Elle rappelle à Ahmed son devoir de délivrer Peri Banu. Seule solution : posséder la lampe. Il faut que la sorcière lutte contre l'Enchanteur pour lui arracher la lampe. Cela ne lui fait pas peur. *Passage au vert.* Elle convoque magiquement l'Enchanteur pour un duel de sorciers, et tous deux se livrent à une longue bataille en se métamorphosant tour à tour en différents animaux qui tournent dans les airs : lion contre serpent contre scorpion contre coq contre rapace contre dragon contre dauphin, puis retour aux corps initiaux et bagarre à coups de boules de feu. Enfin victoire de la sorcière : la lampe est à nous !

ACTE 5 : « LA BATAILLE DES DÉMONS DE WAK-WAK »

16. La guerre contre les démons [2 min. 59]

[0. 59. 59] *Passage au bleu.* Les noirs démons de Wak-Wak se sont rebellés contre leur souveraine Peri Banu, et l'encerclent méchamment. Ils la poussent vers un précipice, lorsqu'on leur annonce qu'Ahmed est à leurs portes. Aladin est là avec sa lampe retrouvée. La sorcière aussi. Et la lutte s'engage avec les trois amis, aidés par les démons blancs aux formes semi-abstraites que la sorcière mobilise, contre les innombrables démons noirs qui ne cessent de se reformer, de sortir d'un volcan, ou de repousser comme les têtes du dernier monstre que doit combattre Ahmed. Malgré tout, la victoire revient aux héros.

Le palais magique d'Aladin réapparaît alors, volant doucement dans les airs, et les trois amis s'en vont avec lui, en saluant de la main leur amie la sorcière.

17. Fin heureuse [2 min. 43]

[1. 02. 58] *Passage au jaune.* « Dinarzade doit être au palais » se dit brusquement Aladin. Il court la retrouver et l'embrasse. Elle retrouve aussi son frère. Les deux couples arrivent au palais du Calife. Tout le monde se présente. Tout s'explique. Tout le monde est excusé ou accepté : les deux enfants du souverain peuvent prendre femme. On voit la prière du matin chantée par les muezzins, qui lèvent les bras vers le ciel et s'inclinent, tandis que les enfants s'inclinent devant le Calife et que celui-ci lève les mains en un geste apaisant. Une tenture se referme sur le groupe comme à la fin d'une pièce de théâtre, et tout retourne au noir complet.

[fin à 1. 05. 41]

Analyse de séquence

J'embrasse qui je veux ou Le mariage cassé de la princesse et du bouffon

Passage analysé : Peri Banu sauvée du mariage forcé / séquence 12 (de 34 minutes 20 à 37 minutes 30) / séquence teintée en rouge orangé, bleu et vert.

En rouge orangé. Cérémonie du mariage. Nombreux joueurs de clochettes. L'Empereur attache avec une corde les poignets du bouffon et de la belle. En vert, les deux sauveurs dans le ciel décident d'aller troubler la fête. En bleu, au sol, une double procession emmène les époux dans leur demeure : on extirpe la belle de son palanquin à droite, et le bouffon impatient renvoie les serviteurs à gauche. En rouge orangé, Peri Banu, à l'intérieur de la maison, résiste aux serviteurs qui veulent la coucher de force dans le lit. En bleu, Ahmed et la sorcière tombent sur le bouffon. Entrée en gloire d'Ahmed, qui écarte un rideau, en bleu, et qui, en rouge orangé, sauve sa bien-aimée et l'embrasse, puis l'emporte dans le lit, avec son accord, pour l'embrasser à nouveau.

Description 3 minutes 20, 27 plans

ROUGE ORANGÉ.

1. Plan général. Plus de trente figures remplissent le cadre : le bouffon de l'Empereur de Chine, nain et bossu, la princesse des esprits des îles de Wak-Wak, Peri Banu, l'Empereur de Chine lui-même qui les marie, un chef d'orchestre au premier plan et plus de trente joueurs de clochettes. Deux palanquins attendent avec leurs porteurs, et un portique encadre la cérémonie. L'Empereur, au loin de face, lève son bras droit du côté du bouffon, ainsi que le chef d'orchestre, de dos à l'avant-plan, lève son bras gauche : toutes les clochettes à gauche du cadre jouent. Puis l'Empereur lève le bras du côté de la princesse, le chef d'orchestre également et toutes les clochettes à droite du cadre jouent pendant que les autres s'arrêtent. Une musique de xylophone est synchronisée.

VERT.

2. Le couple Ahmed en armes et la Sorcière dans le ciel, en plan rapproché poitrine, entendent la musique : geste de

la main d'Ahmed, geste du doigt de la Sorcière, qui semble indiquer la route.

ROUGE ORANGÉ

3. Vue de plus près qu'au plan 1 dans le même axe en plan d'ensemble, les mariés et le marieur. Les deux hommes sont sur des sièges à rouleaux, le bouffon debout, l'Empereur assis, la princesse est à genoux. L'Empereur se tourne vers le bouffon et lui montre du doigt son poignet.

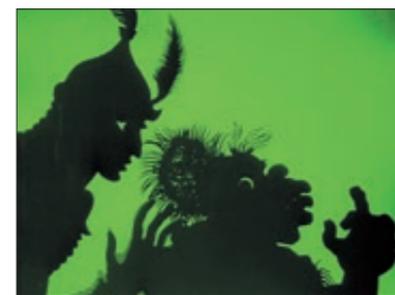
4. Raccord dans l'axe, plan de demi-ensemble : le bouffon vu de près sur la gauche du cadre et les mains aux longs ongles de l'Empereur, lui-même hors champ. Ses mains lient sur celle du bouffon une corde en faisant une gracieuse boucle. Le bouffon sourit.

5. Plan d'ensemble des trois. L'Empereur fait les mêmes gestes pour la princesse.

6. Raccord dans l'axe, demi-ensemble complémentaire du plan 4 : la princesse vue de près sur la droite du cadre et les mains de l'Empereur qui lui lient la corde autour du poignet. On voit distinctement des clochettes sur son immense chapeau à mobiles. On reconnaît la robe ajourée que lui a donnée par ruse le Mage africain qui l'avait vendue



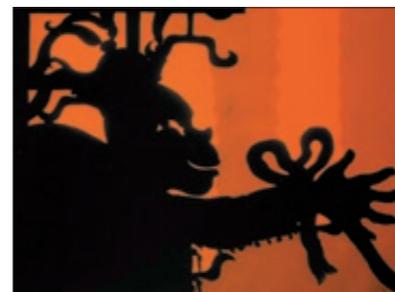
Plan 1



Plan 2



Plan 3



Plan 4



Plan 5



Plan 6



Plan 7



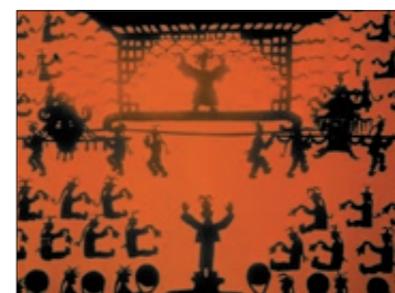
Plan 8



Plan 9



Plan 10



Plan 11



Plan 12



Plan 13



Plan 14



Plan 15



Plan 16



Plan 17



Plan 18



Plan 19



Plan 20



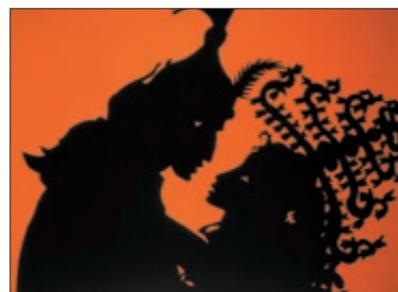
Plan 21



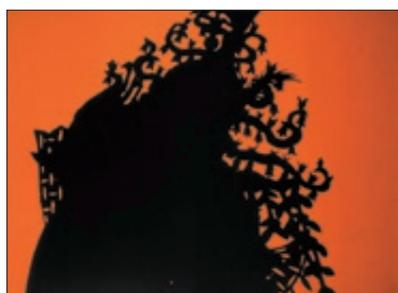
Plan 22



Plan 23



Plan 24



Plan 24



Plan 25



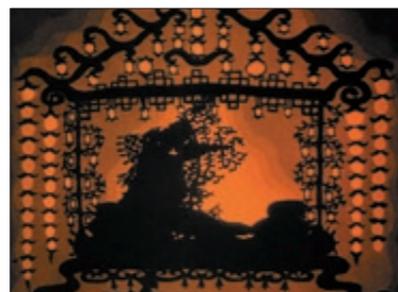
Plan 26



Plan 27



Plan 27



Plan 27

à l'Empereur, ainsi qu'un voile sur son visage. Elle approche la main de son visage en signe de désespoir.

7. Retour aux trois en plan d'ensemble. L'Empereur lève les deux bras comme pour une bénédiction ou pour diriger un orchestre. Les pans de son ample vêtement lui font des ailes de chauve-souris comme les démons noirs vus ailleurs dans le film.

8. Retour au plan général de tous les musiciens (*idem* plan 1). L'Empereur et le chef d'orchestre lèvent les bras en « V », tous les joueurs de clochettes se plient en deux par soumission et les joueurs de gong du premier plan frappent leurs instruments (pas de coïncidence dans la musique d'accompagnement de Wolfgang Zeller).

VERT.

9. *Idem* plan 2. Ahmed et la Sorcière se regardent.

10. Intertitre : « En bas, ils sont en train de marier Pari Banu ».

ROUGE ORANGÉ

11. Plan général *idem* plans 1 et 8. Les palanquins s'avancent, les mariés descendent de l'estrade. Suivant les gestes synchrones de l'Empereur et du chef d'orchestre, les joueurs de clochettes se relèvent et jouent quand les mariés sont installés dans leurs véhicules. Les palanquins partent chacun de leur côté en dépit de la corde, qui s'allonge un instant.

VERT.

12. *Idem* plan 2 et 9. Ahmed et la sorcière regardent vers le bas.

13. Intertitre : « Allons troubler la fête ».

14. Plan en pied d'Ahmed et de la Sorcière. Ils marchent en direction du bas.

BLEU.

15. Plan général. Une série d'escaliers et de ponts étagés en profondeur. Les porteurs de clochettes et de palanquins se suivent en file indienne occupant tout l'espace où l'on peut marcher au son d'une musique rythmée et joyeuse à laquelle s'est ajoutée une flûte et quelques cymbales. Les palanquins n'apparaissent pas sur le même pont.

16. Plan d'ensemble. La pagode du bouffon, bâtie au-dessus d'une arche. On y accède par des escaliers à gauche et à droite. Les serviteurs en file indienne et les palanquins arrivent simultanément de part et d'autre.

17. Raccord dans l'axe, demi-ensemble sur l'arrivée à droite du palanquin de la princesse. On vient la chercher, mais elle donne un coup de pied, puis résiste. On la tire de force.

18. Demi-ensemble sur l'arrivée à gauche du bouffon. Déjà sur une marche, il est occupé à renvoyer du pied les serviteurs, qui partent à reculons et sortent du champ par la gauche.

ROUGE ORANGÉ

19. Intérieur de la pagode. Nouveau plan d'ensemble. Deux servantes suivent la princesse, deux autres l'attendent en contrebas. Elle fait tomber les premières et donne des coups de pieds aux autres pour les empêcher d'approcher.

BLEU.

20. Demi-ensemble. *Idem* plan 16. Le bouffon remonte son propre escalier à reculons lorsqu'il voit fondre sur lui les deux héros volants, Ahmed et la Sorcière. Ceux-ci se posent à terre, et la Sorcière fait passer le bouffon par-dessus sa tête.

ROUGE ORANGÉ

21. *Idem* plan 17. Les quatre servantes parviennent à se saisir de Peri Banu et vont la déposer sur le lit, lorsqu'elles se retournent brusquement vers la gauche du cadre.

BLEU.

22. Plan moyen. La silhouette d'Ahmed se découpe quand il ouvre une tenture d'un geste héroïque.

ROUGE ORANGÉ

23. *Idem* plans 17 et 19. Les servantes se font toutes petites. La princesse se jette aux pieds de son bien-aimé. Celui-ci tend le bras et l'index vers les servantes qui s'enfuient à reculons et sortent du champ par la droite. Il se penche alors vers Peri Banu.

24. En plan rapproché poitrine, elle enlève son voile, ils s'étreignent, s'embrassent sur la bouche (leurs deux visages en silhouette fusionnent un instant) et s'enlacent à nouveau.

25. Demi-ensemble sur une partie de décor plus partielle : trois marches d'escalier, une barrière en hauteur à droite, une tenture qui coupe une partie du champ à gauche. Ils s'embrassent à nouveau furtivement, s'enlacent, se relèvent, commencent à monter l'escalier.

26. Raccord maladroit avec ellipse des marches. Ils se trouvent un peu plus haut, des tentures masquent un peu le cadre à droite et à gauche. Ahmed prend Peri Banu dans ses bras en la soulevant du sol et sort par la droite du cadre.

27. Plan d'ensemble. Nouveau cadre correspondant au grand lit à baldaquin très décoré. Il la dépose sur le lit, s'y assoit. Ils échangent de petits baisers sur la bouche. À genoux, il lui caresse le menton. Ils s'assoient tous deux dignement de part et d'autre du lit dans une position hiératique, comme deux princes qu'ils sont, mais l'instant d'après, ils écartent les bras et recommencent à se donner des baisers passionnés sur la bouche.

Bref fondu au noir.



Il est pour cette raison très intéressant de pratiquer une analyse qui connecte les remarques internes au segment à des formes déjà rencontrées auparavant dans le cours du film. Suivant la leçon de la technique inventée par Lotte Reiniger, le segment partiel devrait alors se détacher, noir et en coupe, sur un fond lumineux en perspective, à la fois lointain, vague et sommaire, et bien perceptible.

1. Narrativement, Peri Banu a déjà été vendue par le « Mage africain » à l'Empereur de Chine. Celui-ci l'a achetée contre plusieurs sacs d'or, l'a trouvée à son goût, mais n'a pu l'embrasser, la princesse de Wak-Wak lui ayant auparavant arraché son immense chapeau lorsqu'il l'avait serrée de trop près. Cela figurait une tentative de viol repoussée. Ce geste a semblé être pour le monarque un crime

de lèse-majesté, car il l'a immédiatement reniée, rejetée, mise dehors à coups de pieds, et finalement donnée à son bouffon, pour qu'il la tue ou bien l'épouse. Le bouffon étant nain, bossu et légèrement prognathe, une sorte d'avatar du Quasimodo de Victor Hugo, et l'Empereur célébrant lui-même le mariage dans la séquence qui nous occupe, on peut en déduire que cette cérémonie d'union relève d'une bouffonnerie perverse née de son esprit « oriental » (c'est-à-dire d'un sadisme raffiné selon la caricature occidentale « orientaliste » des Chinois).

Dans le segment, on note le parallélisme comique des coups de pied, qui reprennent ceux de l'Empereur : à droite de la pagode (plan 17), la princesse donne un coup de pied aux servantes et refuse de monter l'escalier ; à gauche (plan 18), inversion complète, le bouffon donne un coup de pied en l'air pour

intimer aux serviteurs de partir au plus vite. Ceux-ci se mettent à marcher servilement à reculons (truc technique pour éviter l'effet gênant du retournement des silhouettes, ici justifié par le folklore créant l'ambiance : servilité des serviteurs chinois). Immédiatement après, la princesse recommence ses coups de pied à l'intérieur de la pagode, tandis que le bouffon monte lui-même à reculons ses propres escaliers (mauvais présage : il redeviendra un larbin) et se trouve lui-même envoyé comme un ballon au-dessus des têtes de la sorcière et d'Ahmed, comme s'il était victime avec retard et exagération de son coup de pied donné dans le vide (plan 20). Ainsi s'exprime par un geste caractéristique récurrent le refus de l'homme non désiré.

Avec l'irruption d'Ahmed qui, littéralement, tombe du ciel, la suite de la séquence permet narrativement, presque pédagogiquement, de comprendre par l'art du mime la différence entre une étreinte repoussée et une étreinte désirée.

Une anecdote notée par un historien fait sens dans cette affaire et introduit l'auteur dans son film. En 1986, soixante ans après le tournage, Lotte Reiniger dit encore dans un entretien : « Dans le *Prince Ahmed*, il y a des fautes terribles [...] : au départ, l'Empereur de Chine avait une barbe que la Princesse devait tirer : mais j'ai changé cela et, au lieu de la barbe, elle prend son chapeau et, dans la scène suivante, l'Empereur se retrouve subitement sans barbe !¹ » Certes, cela dénote, comme le propose Pierre Jouvanceau, une peur de l'improvisation chez Reiniger, mais on peut aussi y voir la cinéaste qui, prenant la

place de Peri Banu, tire les poils de barbe du mâle agressif qui voulait violer sa charmante créature, et qui lui retire un élément viril ! (provisoirement : il faut vraiment posséder, comme aujourd'hui, un lecteur de dvd pour s'apercevoir de la disparition, les plans 3, 5 et 7 de notre segment sont presque les seuls du film où le monarque apparaît sans barbiche). On notera par ailleurs que son visage en est rajeuni, et que son menton un peu animal se met à ressembler à celui de son bouffon.

2. Peri Banu est l'objet d'une convoitise masculine permanente : Ahmed lui vole ses habits, la poursuit aux abords du lac enchanté et la transporte inanimée et nue sur son cheval dans un autre pays (fin de la séquence 7 ; la convention narrative veut qu'il soit un amoureux pas-

sionné au premier regard, qu'il attende ensuite courtoisement son assentiment, qu'elle tombe amoureuse en retour une fois la frayeur passée, mais il s'agit bien d'un rapt) ; le Mage africain la vole ensuite à Ahmed pour la revendre à l'Empereur de Chine, qui veut abuser d'elle ; le bouffon est tout de suite prêt à l'épouser ; les démons noirs de Wak-Wak la volent à nouveau à peine Ahmed l'a-t-il retrouvée (début de la séquence 13), et forment, avant le dénouement, un cercle agressif autour d'elle (début de la séquence 16), comme si ce personnage féminin était en permanence la victime de tous les hommes. On peut donc considérer que la séquence analysée est centrale dans ce scénario érotique qui court dans tout le film, bien naturel puisqu'il s'agit d'une adaptation des *Mille et Une Nuits*. La séquence se donne en ce sens



comme une fable morale sur la liberté au moins conjugale, si ce n'est sexuelle, des femmes. Pour comprendre cela, il faut relever le parallélisme du décor intérieur de la pagode du bouffon, dans des plans teintés en rouge orangé qui évoquent la flamme du désir, avec celui du harem (séquence 6) et comparer les deux séquences. Là aussi cinq femmes ; là aussi un lit en hauteur et à droite du cadre et un espace avec tenture pour l'entrée et la sortie d'Ahmed à gauche. Comparons les actions : Ahmed profite des cinq femmes sans distinction, et ce n'est que lorsque le lit cède sous le nombre des partenaires que tout s'écroule, que toutes se disputent et qu'il s'enfuit ; dans la séquence 12 analysée, il en choisit une seule et renvoie dignement et virilement les quatre autres (les servantes chinoises : plan 21) : structurellement, le film choisit donc la monogamie. Si la séquence du harem était restée sans une autre scène similaire en écho marquée d'une différence, ou si elle s'était reproduite à l'identique, le sens aurait changé – et aurait sans doute été plus proche de celui qu'on retire de la lecture d'une version non expurgée des *Mille et Une Nuits*.

Le segment représente le sommet du conte de fées romantique qu'est, entre autres (à l'égal de la *Blanche neige* de Walt Disney) le Prince Ahmed. Le couple connaissant l'amour partagé à l'intérieur de la convenance sociale (un Prince épouse une Princesse et tous deux évitent la mésalliance²) est préparé par l'égalité des tailles (opposée à l'alliance avec le nain et l'alliance provisoire, comique et symétrique, d'Ahmed et de la sorcière dans

le ciel teinté de vert) et des habits : panache pour Ahmed, chapeau « chinois » pour Peri Banu, qui les grandit ; robe ajourée offerte par le mauvais sorcier par ruse pour la femme et cotte de maille invincible également ajourée (manière efficace de distinguer un vêtement d'un autre avec des silhouettes) symétriquement offerte par la bonne sorcière pour l'homme. L'ouverture brusque du rideau (plan 22) répond à la figure du Calife au dernier plan du film (fin séquence 17) : Ahmed pourra ressembler à son père, donc être père. Pour cela, sa femme devra perdre sa virginité, acte figuré par l'ouverture de cette tenture comme par le retrait du voile (plan 24), l'acte sexuel l'étant par le transport vers le lit (plans 25-27). Le baiser final, qui n'est pas « hollywoodien » mais universel, possède ici une double particularité. Premièrement, il produit, en silhouettes, un corps composite noir qui perd la distinction entre les deux visages : cela accentue l'idée de fusion amoureuse ; néanmoins le changement de plan est rapide car la figure produite risque de détruire la vraisemblance. Deuxièmement, les deux nobles prennent, dans leur lit décoré, une pose assez solennelle, et la rompent aussitôt pour fusionner de nouveau par des baisers, ce qui est une représentation originale et convaincante de l'amour partagé qui dépasse les conventions, et tout mariage arrangé.

3. Impossible enfin de profiter pleinement de ce segment sans savoir que la pièce occidentale la plus célèbre et la plus jouée de théâtre d'ombres s'appelle *Le Pont cassé* (voir « Promenades pédagogiques »). Qu'elle fut créée par Dominique Séraphin, au XVIII^e siècle,

en France, avant la Révolution, puis que Dominique Séraphin accommoda son répertoire au moment révolutionnaire dans son théâtre parisien du Palais-Royal (devenu « Palais-Égalité ») en considérant que les enfants étant une partie importante de son auditoire et ne portant pas de pantalons longs, il possédait le seul « théâtre des vrais sans-culottes », sans changer cependant son best-seller, le *Pont cassé*. Que Lotte Reiniger en inventa cependant une version filmée modifiée où apparaît, à la place de « Pierre le piocheur » qui démolit le pont cassé autant qu'il le répare, Louis XVI lui-même et, de l'autre côté du pont, inaccessible, la Nation française qui chante : « Impossible de venir dans vos bras, entre nous le pont est cassé ! ». Que ce tout petit film fut réalisé pour le film de Jean



DR



Renoir, un grand ami de Lotte et de son mari Carl Koch, *La Marseillaise*, sorti en 1938³. (Voir p. 30).

Les deux décors en bleu visibles dans les plans 15, puis 16-18 et 20 sont tout simplement l'adjonction de deux éléments traditionnels du théâtre d'ombres européen (visibles dans le couvercle d'un jeu du XIX^e siècle, reproduit ci-contre, par exemple) à savoir les ombres figurant le Pont cassé et des motifs dit de « chinoiserie », justifiant le titre d'« ombres chinoises ». Ainsi, plan 15, des deux ponts asiatiques très courbes à arches, vus en profondeur, rehaussés de bords de toits de pagodes qui rappellent l'hôtel du Croissant d'or du Pont cassé. Ainsi, pour la maison du bouffon, de l'arche qui rejoue la même forme de pont. La situation de la maison, au sommet du « pont cassé », ne peut que préparer le « mariage cassé »

du bouffon et de la princesse, qui sera lui-même repris par clin d'œil dans le passage de *La Marseillaise*, avec le roi impuissant qui ne peut plus prendre la France dans ses bras (voir « Promenades pédagogiques »). La relation amoureuse consentie et parfaite qui culmine entre Ahmed et Peri Banu à l'intérieur de cette même pagode en est d'autant plus gagnée sur l'adversité. Le bon mariage se substitue à la mésalliance. On peut même interpréter la péripétie suivante (début séquence 13) du toit soulevé par les volatiles noirs de Wak-Wak (qui le font tomber comme une cloche géante sur le pauvre nain joueur de clochettes) comme une manière pour le couple uni, ayant en quelque sorte réparé le pont cassé par l'arche de leurs corps fusionnés en noir, de sortir par le haut, autrement dit de poursuivre leur quête amoureuse par une quête spirituelle (les esprits blancs vain-

cront les esprits noirs après un nécessaire combat purificateur) : solution dramatique qui inverse le finale traditionnel du pont cassé avec les « coins-coins » des canards qui, depuis le début de la farce, n'ont pas besoin de pont pour traverser la rivière.

Le mariage cassé est également préparé par une ellipse volontaire, ou bien une erreur de script très productive au plan 11. La corde qui fait l'objet narratif du début de la séquence et qui semble symboliser l'union des mariés (une idée apparemment inventée par les scénaristes du film) se trouve réunir les deux palanquins qui démarrent en sens opposé (autre signe d'un drôle de mariage qui voit partir les nouveaux époux séparés et chacun de son côté) : elle s'agrandit un instant, mais au plan suivant les palanquins sont loin l'un derrière l'autre. Cette disparition dans la collure, entre le plan 11 et le plan 12, de la corde d'alliance est un autre signe du « pont cassé » entre le bouffon et la princesse.

¹ Lotte Reiniger, « Il était une fois une grande dame du cinéma... Lotte Reiniger », entretien avec Pierre Jouvanceau et Jean-Pierre Roda, *Banc-Titre*, n°13, Anima-film, Paris, 1980, cité dans Pierre Jouvanceau, *Le film de silhouettes*, Le Mani, Gênes, 2004, p. 186.

² Le bouffon est repoussé, mais aussi, avant lui, le Mage africain arraisonné par Ahmed au début de l'histoire quand il veut épouser sa sœur, ce qui fait la base du récit des *Mille et Une Nuits* dont s'est inspirée Lotte Reiniger.

³ Contrairement à ce qu'écrit Pierre Jouvanceau dans son *Film de silhouettes* (op. cit., voir « Petite bibliographie »), p. 20, livre par ailleurs très sûr, il me semble que c'est bien Lotte Reiniger qui invente de toutes pièces pour Renoir une « version révolutionnaire » du *Pont cassé*, comme en attestent les répertoires de Séraphin et une légende de Noël publiée en 1900 qui voit l'accusateur public Fouquier-Tinville s'attendrir devant des enfants d'un noble promis à la guillotine, parce qu'ils ne rient pas devant les blagues et les coins-coins du *Pont cassé* et pleurent devant une pièce sérieuse mimant l'arrestation d'un aristocrate.

UNE IMAGE-RICOCHET

Les Aventures du Prince Ahmed de Lotte Reiniger est, pourrait-on dire, le chef-d'œuvre orientaliste de l'histoire du cinéma : adaptation des Mille et Une Nuits, il prend son inspiration où il veut, et son Orient est un rêve occidental. En témoigne la troublante similitude entre cette femme volante d'Hiroshige issue de la mythologie japonaise et les merveilleuses femmes-oiseaux des îles Wak-Wak vues par le ciseau raffiné de Lotte Reiniger. (L'auteur du présent Cahier de notes remercie, pour cette association, la sagacité visuelle de Kwee Fong Khee Fah KONG WIN CHANG, son étudiante lyonnaise de 1991 repartie en Chine.)



Gravure attachée à la 19^e station (Ejiri) sur la route du Tōkaidō. (Hiroshige Ando, 53 Relais sur la route du Tōkaidō, 1844-1846, Japon.)

Promenades pédagogiques

Le Pont cassé

Le Pont cassé est la plus ancienne pièce populaire du théâtre d'ombres de la tradition européenne (appelées abusivement : « ombres chinoises »). Elle a été jouée des centaines de fois dans le Théâtre Séraphin, d'abord installé à Versailles, puis à Paris, au Palais-Royal à partir de 1784. Un pont en réparation, cassé en son milieu, traverse l'écran. Un homme veut se rendre sur l'autre rive. De l'autre côté, l'enseigne de l'hôtel du Croissant d'or, et un ouvrier qui pioche pour réparer le pont, mais on a l'impression qu'il le détruit. Il est surtout très moqueur, et répond aux questions de l'homme qui veut traverser avec impertinence : « Comment pourrais-je traverser ? – Les canards l'ont bien passé ; – Ce fleuve est-il profond ? – Ses cailloux touchent le fond. – Est-ce qu'on vend du bon vin dans cette auberge ? – On en vend plus qu'on n'en donne... » Lorsque le passant trouve un passeur, il monte dans la barque, mais le piocheur lui envoie des gravats sur la tête. Dans la version où le piocheur est un enfant, il finit par montrer ses fesses au passant au lieu de lui donner l'heure. Le passant ayant traversé le fleuve lui donne une fessée. Dans la version adulte, Pierre le piocheur se fait finalement pousser à l'eau. Et les canards passent en faisant coin-coin. On trouve facilement en ligne ou en bibliothèque les gabarits des silhouettes traditionnelles pour monter la pièce.

La séance de théâtre d'ombres dans *La Marseillaise* de Jean Renoir

On peut comparer *Le Pont cassé* traditionnel avec la version révolutionnaire inventée par Lotte Reiniger dans le film de Jean Renoir *La Marseillaise* (1938). La séquence est courte et simple. De part et d'autre du pont cassé, on voit Louis XVI et la Nation (la France) représentée par une femme qui refuse de se faire embrasser. Les spectateurs du récit que l'on suit dans le théâtre de Séraphin du Palais-Royal reconstitué sont Louison, une femme du peuple de Paris et Bomier, maçon marseillais engagé dans l'armée révolutionnaire. À noter l'effet de surimpression dans le *fondus enchaînés* (passage en douceur d'un plan à l'autre) qui suit la fin du spectacle d'ombres : le pont cassé



Douze ans après *Les Aventures du Prince Ahmed*, Lotte Reiniger retrouve, sur le mode dramatique, l'enchaînement du refus du baiser de Peri Banu à l'Empereur de Chine et de son amour pour le Prince Ahmed : voir « Analyse de séquence » pour plus de détails.)

reste visible plus longtemps qu'à l'ordinaire sur l'image du plan suivant des deux amoureux. De fait, à la différence du roi (et des aristocrates) coupés du nouveau pays, les deux amoureux sont profondément unis, *mais* ils seront dramatiquement séparés peu après dans le film puisque Bomier sera tué lors de l'attaque des Tuileries, et mourra dans les bras de Louison avant même qu'ils aient pu se donner un premier baiser.

Florence Mialhe et l'Orient des femmes

L'œuvre d'une cinéaste d'animation française contemporaine renoue à la fois avec l'Orient des *Mille et Une Nuits* de Lotte Reiniger (de manière plus charnelle cependant), et avec le type d'image qui semble s'auto-engendrer qui fait le style de Walther Ruttmann dans le *Prince Ahmed* (voir le « Point de vue » pour plus de détails). Ses films en « peinture animée » utilisent la peinture sur verre, le pastel animé ou l'animation de sable (les traces dessinées effacent progressivement les précédentes, l'animation avance essentiellement dans l'ordre du film sans beaucoup de possibilités de repentirs). Ses films intéressants ces deux aspects sont : *Hammam*, de 1991, *Shéhérazade*, réalisé en 1995, qui a reçu le prix du public au Festival international de films de femmes de Créteil, et *Histoire d'un prince devenu borgne et mendiant*, de 1996, tiré d'un conte des *Mille et Une Nuits*. (Ses autres films : *Au premier dimanche d'août*, 2000, *Les Oiseaux blancs, les oiseaux noirs*, 2002, *Conte de quartier*, 2006, *Matière à rêver*, 2009.)

Traduite, adapter et réinventer les Mille et Une nuits est une vieille histoire

Les Mille et Une Nuits n'est pas un livre comme les autres. Il s'agit bien d'un livre, mais c'est un rêve de livre, car il est

interminable, il ne possède aucune édition définitive et n'a pas d'auteur. Il est un recueil anonyme de contes populaires en arabe, d'origine persane et indienne, qui possède d'innombrables versions et variantes : des histoires qui ont voyagé de l'Inde à l'Iran puis au monde arabe, peut-être depuis le III^e siècle, mais dont les premiers manuscrits les ayant fixées par l'écrit remontent au XIII^e. À la place d'un auteur, il possède donc plutôt des éditeurs et des traducteurs.

Tardivement édité dans le monde arabe où il n'est pas considéré comme une œuvre littéraire classique, il a été propagé en Europe à partir de la France et représente un sommet de la rêverie des Occidentaux sur les Orientaux (ce qu'on appelle « l'orientalisme »). Antoine Galland, contemporain de Louis XIV, est le premier à publier en livre un recueil adapté à sa manière, entre 1704 et 1717. Joseph-Charles Mardrus propose une version « fin de siècle » (seize volumes publiés entre 1899 à 1904), plus proche du texte arabe, plus ouvertement érotique et couleur locale, plus « décadent », c'est-à-dire plus proche de la vision de son temps. Entre-temps a été réalisée notamment l'édition en arabe, dite « Boulaq », publiée à Boulaq, près du Caire, en Egypte, en 1835.

Les Aventures du Prince Ahmed est un titre inventé par Lotte Reiniger, de même que toutes les péripéties du film. C'est le conte intitulé « Histoire du cheval enchanté » dans l'édition de Galland, suivi fidèlement dans sa logique, qui lance le film. Ensuite, les noms ou le détail des personnages ou des histoires (« Îles Wak-Wak », « Peri Banu », « Aladin »...) peuvent se trouver ici ou là dans une édition classique des *Mille et Une Nuits*, sans qu'ils suivent en rien les récits d'origine, seulement leur esprit.

Petite bibliographie

Sur le film de silhouette, l'esthétique de Lotte Reiniger, le « Prince Ahmed »

– Pierre Jouvanceau, *Le Film de silhouettes*, édition Le Mani, Gênes, 2004, une édition bilingue français-anglais et une en italien chez le même éditeur (étude indispensable ; livre exceptionnellement documenté et sûr, établissant pour la première fois l'histoire du genre « film de silhouettes », et qui revient souvent à Lotte Reiniger et au « Prince Ahmed »).

Sur la restauration du film

– Thomas Worschech & Michael Schurig, « *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*. Restoration by the Deutsches Filmmuseum, Frankfurt », *Journal of Film Preservation*, FIAF, n°60-61, juillet 2000, p. 47-49.

De Lotte Reiniger

– Lotte Reiniger, *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, Ernst Wasemuth Verlag, Berlin, 1926, réédition Tübingen 1972 et au-delà (livre du film avec 32 illustrations grand format).

– Lotte Reiniger, *Shadows Theatres and Shadow Films*, Londres, 1970, & *Shadows Puppets, Shadows Theatres and Shadow Films*, Plays inc., Boston 1975 (en anglais mais richement illustré).

– Lotte Reiniger, *Mozart, les grands opéras*, Imprimerie Nationale, Paris, 1989, après Heliopolis Verlag, Tübingen, 1987 (livre de découpages illustrant quatre grands opéras de Mozart : *La Flûte enchantée*, *Don Juan*, *Così fan tutte*, *Le Mariage de Figaro*).

Entretiens avec Lotte Reiniger

– Léo Bonneville, « Lotte Reiniger et les ombres chinoises », *Séquences*, n°81, juillet 1975 (disponible en ligne sur *erudit.org* : <http://id.erudit.org/iderudit/51360ac>).

– Pierre Jouvanceau et Jean-Pierre Roda, « Il était une fois une grande dame du cinéma... Lotte Reiniger », *Banc-Titre*, n°13, Animafilm, Paris, 1980.

– Giannalberto Bendazzi, *Cartoons, le cinéma d'animation 1892-1992*, Liana Levi, 1991, p. 66-69 (lettre de Lotte Reiniger à l'historien datant de 1972).

Petite sélection internet

– <http://ombres-et-silhouettes.wifeo.com> (site très complet et pédagogique sur les théâtres d'ombres et les jeux avec les ombres).

– <http://histv2.free.fr/litterature/galland.htm> (site sur « Pari-Banou », l'épisode publié par Galland est sans grand rapport avec le film sauf les noms des héros).

– <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5564679j.r=galland+mille+et+une+nuits+contes+arabes+1846.langFR> (pour lire en ligne l'épisode du « Cheval enchanté », au contraire central dans le film, placé à la fin d'une édition de Galland en un volume de 1846 sur le site de la BNF (pp. 268-292)).

Les premières éditions des Mille et Une Nuits

– *Les Mille et une Nuits*, traduction d'Antoine Galland (« l'inventeur » des *Mille et Une Nuits*), douze volumes petit-in 12°, chez la veuve de Claude Barbin, Paris, 1704-1717 (nombreuses rééditions, traductions et variantes).

– *Les Mille et une Nuits*, traduction de Joseph Mardrus, 11 volumes dans *La Revue Blanche*, Paris, 1899-1902 et 5 volumes chez Charpentier et Fasquelle, Paris, 1903-1904. Actuellement disponible dans la collection Bouquins, Robert Laffont, Paris, 1980 (une version orientaliste flamboyante de l'époque du décadentisme européen).

Sur le théâtre d'ombres

– Denis Bordat & Francis Boucrot, *Les Théâtres d'ombres. Histoire et techniques*, L'arche, Paris 1956 (et rééditions).



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

Cahier de notes sur...

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

Rédaction en chef : Eugène Andrászky.

Mise en page : Thomas Jungblut.

Photogrammes : Laboratoire Pro Image Service.

Repérages : Junko Watanabe.

Impression : Raymond Vervinckt.

Directeur de la publication : Eugène Andrászky.

Secrétaire de rédaction : Delphine Lizot.

Ce Cahier de notes sur... Les Aventures du Prince Ahmeda été édité dans le cadre du dispositif *École et cinéma* initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le SCÉRÉN-CNDDP, ministère de l'Éducation nationale.

© *Les enfants de cinéma*, septembre 2012

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN/ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*
36 rue Godefroy Cavaignac – 75011 Paris.