COLLÈGE AU CINÉMA

326

dossier enseignant

LE VOYAGE DU PRINCE

Un film de Jean-François Laguionie et Xavier Picard

CNC

Fiche technique 1

Réalisateurs 2
Jean-François Laguionie
et Xavier Picard, duo animé

Genèse 3
D'un prince à l'autre

Récit 4
La rencontre des mondes

Genre 5
Le conte philosophique

Méthode 6
Pré-voir

Découpage narratif 7

Personnages 8
L'orphelin, le prince et la société
des savants

Mise en scène 10
Nature-Culture, une question
de point de vue

Séquence 12
Premières rencontres

Décor 14
La visite au musée

Figure 15
Carnaval et cinéma

Motif 16
Les possibilités du dialogue

Filiations 18
Une école française de l'animation

Document 20
Des mots et des images

Couverture : photogramme recadré © Gebeka Films

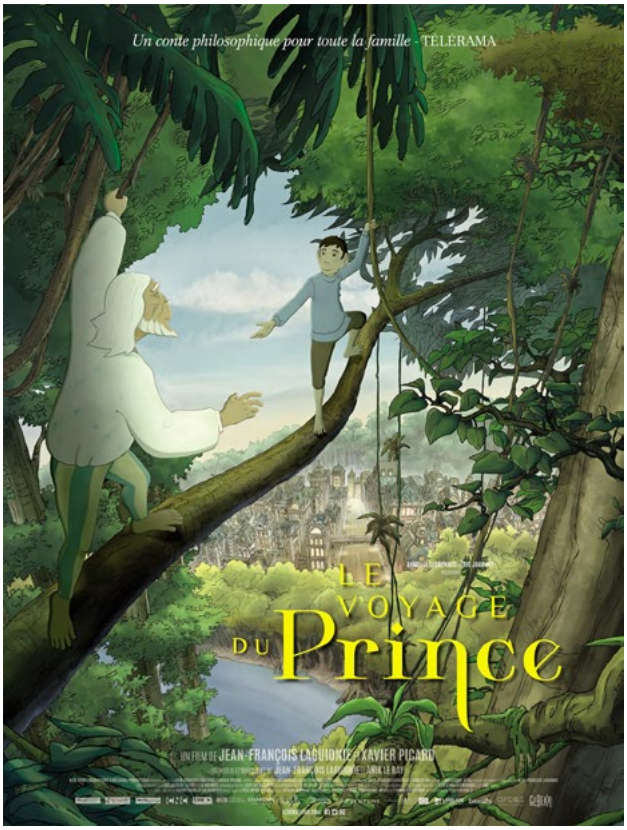
● **Rédacteur du dossier**

Membre fondateur de l'association *L'Esprit de la ruche*, Bartłomiej Woźnica encadre ateliers et formations autour du cinéma. Il a été responsable pédagogique à L'Agence du court métrage puis à La Cinémathèque française. Diplômé de l'école Louis-Lumière, il a également réalisé plusieurs films documentaires. Il est par ailleurs l'auteur de nombreux livrets pédagogiques pour les dispositifs *Ma classe au cinéma*, ainsi que de l'ouvrage de littérature jeunesse *Chris Marker : le cinéma et le monde* (À dos d'âne, 2018).

● **Rédacteur en chef**

Fondateur de la revue *Débordements*, Raphaël Nieuwjaer est critique de cinéma (*Mediapart*, *Images documentaires*, *AOC*…) et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Il enseigne dans différentes universités et intervient régulièrement auprès des professeurs et des élèves dans le cadre de *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il a codirigé le livre collectif *Richard Linklater, cinéaste du moment* (Post-éditions, 2019) et contribué à divers ouvrages.

Fiche technique



Affiche (2019) © Gebeka Films

Synopsis

Tom, un jeune singe du pays des Nioukos, découvre sur une plage un vieux singe échoué. Il le ramène au muséum où il vit en compagnie du professeur Abervrach et d'Elizabeth. Ces deux derniers y poursuivent secrètement des recherches depuis qu'Abervrach a été exclu de l'Académie pour avoir soutenu qu'il existe dans le monde d'autres singes que les Nioukos. Tom se lie d'amitié avec l'étranger et apprend rapidement sa langue. Il découvre que celui-ci est le prince d'un pays lointain ayant cherché à traverser la mer. Le professeur tient avec lui la preuve de sa théorie et décide de le présenter à ses confrères. Mais Elizabeth prend peur : révéler l'existence du prince risque de compromettre leurs recherches botaniques.

Une nuit, le prince persuade Tom de quitter le muséum où il est emprisonné et de lui faire visiter la cité des Nioukos. De retour au muséum, le prince déjoue une tentative d'empoisonnement contre lui fomentée par Elizabeth, et se trouve bientôt présenté à l'Académie. Si les scientifiques mettent à nouveau en doute la théorie d'Abervrach, ils sont cependant bien obligés de se rendre à l'évidence lorsque leur sont présentées les armes qu'avait emportées l'expédition malheureuse du monarque.

Enfermé dans un zoo, le prince devient l'incarnation du danger que représentent les étrangers pour les Nioukos. Une nuit, Tom parvient à libérer son ami. Avec l'aide d'Elizabeth, les deux fuyards réussissent à échapper à la police et rejoignent la forêt où fut jadis trouvé le jeune singe. À l'issue d'une marche éprouvante, ils parviennent à regagner la canopée où ils découvrent l'existence d'un peuple vivant en harmonie avec la nature et les animaux, le peuple dont Tom est en fait originaire. Après avoir construit une machine volante, le prince s'en va en conseillant à son jeune ami de conserver sa vie durant un esprit libre.

Générique

LE VOYAGE DU PRINCE
France, Luxembourg | 2019 | 1h17

Réalisation
Jean-François Laguionie,
Xavier Picard
Scénario et dialogues
Jean-François Laguionie,
Anik Le Ray, d'après
Le Château des singes (1999),
scénario de Jean-François
Laguionie et Norman Hudis
Création graphique et personnages
Jean-François Laguionie
Chefs animateurs
Yann Martinat,
Joachim Henrad
Montage
Patrick Ducruet
Musique
Christophe Héral
Production
Blue Spirit Productions
Mélusine Productions
Distribution
Gebeka Films
Format
1.77:1, couleurs
Sortie
4 décembre 2019

Interprétation (voix)
Enrico Di Giovanni
Le prince
Thomas Sagols
Tom
Gabriel Le Doze
Victor Abervrach
Marie-Madeleine Burguet-Le Doze
Elizabeth
Célia Rosich
Nelly
Catherine Lafond
Rose
Frédéric Cerdal
Julius

Réalisateurs

Jean-François Laguionie et Xavier Picard, duo animé

VIDÉO EN LIGNE

Signé à quatre mains, *Le Voyage du prince* fait se rencontrer deux artistes incarnant l'un et l'autre des générations de cinéastes d'animation aux traditions et aux esthétiques différentes.

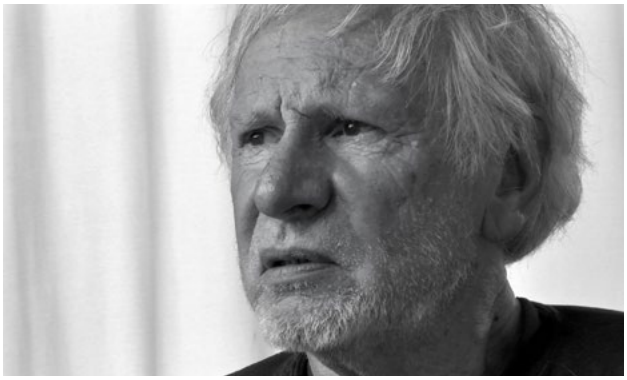
Jean-François Laguionie

Avant de se dire cinéaste, Jean-François Laguionie se présente comme un raconteur d'histoires. Bercé dans l'enfance par les westerns, les films d'aventure, de pirates, et les récits de Jules Verne et de Jack London, il est d'abord auteur de nouvelles. Certaines sont publiées, la plupart restent dans ses cahiers. Parfois, l'une d'elles fait naître un désir d'images, l'envie de faire de la peinture, de la photographie, du dessin. Et c'est bientôt le projet d'un film qui se fait jour. Ce processus de création singulier pour un réalisateur est la marque d'un parcours qui n'a eu de cesse de cultiver liberté et indépendance.

C'est en 1965, après des études de dessin et de peinture à l'École Germain-Pilon des Arts Appliqués et un passage à l'École des arts et techniques de théâtre de la rue Blanche, que Jean-François Laguionie réalise son premier court métrage, *La Demoiselle et le Violoncelliste*, avec l'appui de Paul Grimault, le réalisateur notamment du *Roi et l'Oiseau* (1980). Prenant le contre-pied des productions Disney, Laguionie s'inspire de la liberté esthétique qu'il trouve dans les films animés des pays de l'Est pour explorer la technique du papier découpé. Après sept autres courts, Laguionie reçoit en 1978 la Palme d'or au Festival de Cannes et, l'année suivante, le César du meilleur court métrage d'animation pour *La Traversée de l'Atlantique à la rame*.

Ces succès le poussent à lancer son propre studio, La Fabrique. Avec une toute petite équipe et dans des conditions artisanales, il y réalise son premier long métrage, *Gwen, le livre de sable*, inspiré par la littérature postapocalyptique. Le film sort en 1985, mais ne trouve malheureusement pas son public. C'est avec la nécessité de produire un film fédérateur pour sauver son studio que Jean-François Laguionie met en chantier *Le Château des singes* (1999). Rapidement, le financement est trouvé, avec quatre producteurs européens. Une énorme machine se met en branle, impliquant des centaines d'animateurs[1] répartis dans cinq pays. Afin de conserver l'âme de son projet, Laguionie met en place une méthode qu'il ne cessera de peaufiner [Méthode].

De film en film, à travers des récits d'aventure mâtinés d'une inspiration surréaliste questionnant notre rapport à l'autre et à notre environnement, Jean-François Laguionie s'est imposé comme l'une des figures tutélaires du cinéma d'animation en France.



Jean-François Laguionie © DR



La Demoiselle et le violoncelliste (1965) © L'Agence du court métrage



La Traversée de l'Atlantique à la rame (1978) © La fabrique

Xavier Picard

Dans les années 1980, Xavier Picard travaille comme assistant-réalisateur en prises de vues réelles sur des films et séries qui intègrent des séquences d'animation, au sein du studio de Jacques Rouxel, le créateur des Shadoks. Mais pour cet autodidacte, c'est la rencontre avec Jean Chalopin, producteur et scénariste de dessins animés tels que *Les Mystérieuses Cités d'or*, *Inspecteur Gadget* ou *Ulysse 31,* qui va être déterminante, lui révélant son envie de réaliser des séries d'animation.

En 2000, il crée avec le producteur japonais Takashi Masunaga le studio Pictak. Son expérience avec les studios nippons va l'amener à travailler sur le projet de film *Valérian et Laureline,* finalement abandonné, avec Mamoru Oshii, le réalisateur de *Ghost in the Shell* (1995). Il signe également de nombreuses séries pour la télévision, ainsi que le long métrage franco-finlandais *Les Moomins sur la Riviera* (2014).

C'est le studio Blue Spirit qui lui confie le développement artistique du *Voyage du Prince*. Xavier Picard raconte : « La première rencontre avec Jean-François a été orageuse : il a refusé en bloc personnages et décors, considérant que nous trahissions sa création. Notre collaboration aurait pu s'arrêter là. Mais Jean-François accepta de rencontrer mon équipe, et très vite la mayonnaise prit, et à l'issue du développement, on m'a proposé la coréalisation, avec la bénédiction du Maître[2]. » Expliquant que le secret d'une collaboration réussie est le respect mutuel et l'écoute, le cinéaste poursuit : « Jean-François est un pur artiste pour qui l'achèvement de son animatique sauvage est l'aboutissement de son travail d'auteur. J'ai donc pris le relais pour mettre en image sa création. Je me suis mis au service du film. Jean-François a apprécié ce respect et notre complicité en est sortie renforcée. »

1 Métiers du cinéma : Gaëlle Thierry, cheffe animatrice
↳ cnc.fr/cinema/videos/les-metiers-du-cinema--gaelle-thierry-cheffe-animatrice_2448594

2 Tous les propos de Xavier Picard sont issus d'un entretien mené par le rédacteur de ce dossier en février 2026.

Genèse

D'un prince à l'autre

Jean-François Laguionie revient sur le processus qui lui fit reprendre, deux décennies plus tard, les personnages du *Château des singes* afin d'en explorer le territoire sous un nouveau jour et dans un contexte économique et technique différent.



Le Château des singes (1999) © MK2

Comment l'idée de reprendre des personnages du *Château des singes* est-elle née[1] ?

L'idée de ce film correspond à un petit regret : en 1985, le film d'animation de long métrage, s'il voulait trouver un large public, devait être écrit comme un film pour enfants. Mon premier long métrage, *Gwen, le livre de sable*, avait souffert de ce malentendu, et je suis resté ensuite dix ans sans faire de film. Les producteurs me conseillèrent alors de donner une forme plus « amusante » au projet suivant, *Le Château des singes*. Le film a bien marché, mais pendant quelques années, j'avais le sentiment que ce pseudo-conte philosophique sur la peur de l'autre méritait une approche différente. D'autant plus que le thème était toujours aussi actuel, que le public avait évolué, donc les producteurs aussi… Et ce fut *Le Voyage du prince*…

Comment avez-vous travaillé avec Anik Le Ray sur le scénario ?

Les personnages ayant vieilli, cela a permis à Anik et moi de développer les dialogues, ce qui n'était pas dans mes habitudes, et d'y ajouter des situations souriantes et un peu sarcastiques sur l'opposition culturelle entre les deux peuples singes.

Pourquoi avoir situé le film entre deux temporalités, d'un côté la fin du XIX^e^ siècle et de l'autre la Renaissance ?

Beaucoup de choses séparent évidemment ces deux époques. Mais il y a une soif commune de connaissance et de découverte. Pour les uns, il s'agissait de poésie, de peinture, et de trouver le moyen d'imiter les oiseaux. Pour les autres, de progrès industriel, avec l'apparition des grands magasins, de l'électricité et des transports en commun. Avec, en prime, ce que le prince leur lance à la figure : « un sentiment de certitude »… Mais les singes des deux époques sont bien les mêmes. S'il s'agit pour le prince de découvrir un autre monde au-delà des mers, c'est avec l'épée à la main !

Près de 20 ans après *Le Château des singes*, le cinéma d'animation a évidemment beaucoup évolué, tant d'un point de vue économique que technique. Qu'est-ce qui a le plus changé dans votre manière de travailler entre les deux films ?

Je ne crois pas avoir beaucoup changé de méthode de travail. Il s'agit toujours, en ce qui me concerne, d'écrire une histoire, puis de la développer en dessins pour en faire un film, lequel est encore une histoire. Dès *Le Château des singes*, j'avais choisi de réaliser une « animatique », une maquette sonore du film avec des croquis rapides, en attendant que la production se mette en place, ce qui peut prendre beaucoup de temps. Mon travail consistait ensuite à définir le dessin des personnages et le style du film, notamment sur le plan musical. Ce travail n'a pas évolué d'un film à l'autre. Il permet en effet à l'auteur-réalisateur de conserver l'esprit et la direction de son histoire. Ensuite, il s'agit de confiance et d'amitié pour ceux qui vont réaliser concrètement ce qui n'est encore qu'un projet…

Comment avez-vous rencontré Xavier Picard ?

Avec le temps, déléguer cette partie du film, la réalisation proprement dite, était devenu nécessaire. De plus, je n'avais pas les connaissances techniques que les singes de notre époque maîtrisent parfaitement, comme la 3D. Mon ami Xavier Picard a bien voulu jouer ce rôle. Cela ne lui retire aucunement son rôle d'auteur, car il avait la charge d'animer le film, c'est-à-dire de lui donner son âme. Si les décors ont été réalisés dans le studio Mélusine au Luxembourg, l'essentiel de l'image a été effectué à Angoulême sous sa direction dans le studio du producteur Blue Spirit avec qui nous avions réalisé *Le Tableau* (2011). Nous nous sommes retrouvés plus étroitement, Xavier et moi, pour le montage, la direction des voix et des différents enregistrements. Le travail en commun sur un film, lorsque l'estime est réciproque, ne pose pas de problème. Nous n'avions pas besoin de nous parler et notre amitié s'en est même trouvée renforcée.



1 Propos (et suivants dans d'autres rubriques) recueillis par le rédacteur de ce dossier en janvier 2026.









Récit

La rencontre des mondes

S'inspirant de différents moments de bascule pour l'humanité, *Le Voyage du prince* déploie un récit centré sur le motif de la rencontre. Par-delà son ancrage historique, le film se fait l'écho des bouleversements géopolitiques et écologiques du monde contemporain.

Un nouveau monde

Le Château des singes mettait face à face deux tribus de primates : les Woonkos peuplant la canopée et les Laankos habitant au pied des arbres. Si les premiers vivaient dans une terreur fantasmatique des seconds, ceux-ci, connaissant bel et bien l'existence des créatures des cimes, méprisaient leur supposée sauvagerie. C'est dans ce sillage que prend place la confrontation entre deux mondes orchestrée par *Le Voyage du prince*, même si elle s'avère d'une nature différente.

En cherchant à conquérir une terre au-delà des mers, le prince entreprend un voyage qui va reconfigurer sa vision du monde, ainsi que celle du peuple qu'il rencontre. Le récit semble dans un premier temps s'inspirer assez étroitement du voyage qu'entreprit Christophe Colomb en 1492 en direction des Indes et qui aboutit, après deux mois de traversée, à son débarquement sur une île qu'il baptisa Hispaniola. Par son esprit, ses vêtements, ses dessins, le prince Laurent semble être une pure émanation de la Renaissance – un personnage qui combinerait la volonté de conquête de Charles Quint autant que l'esprit scientifique et artistique d'un Léonard de Vinci et la témérité des navigateurs du XV^{e} siècle.

Systèmes hiérarchiques

Mais l'aventure du prince diverge rapidement de celle consignée par l'Histoire. Arrivé seul et dans un état de faiblesse absolu, il ne peut entreprendre la guerre de conquête prévue. Il découvre une civilisation qui tient quant à elle du XIX^{e} siècle européen, le choc des temps redoublant alors celui des espaces. Pour l'esprit curieux et assoiffé de découverte du prince Laurent, l'émerveillement est total. Mais une barrière s'élève rapidement : lui qui était dans son pays l'incarnation même de la puissance – intellectuelle et politique – se voit relégué au statut de simple bête. La perspective s'inverse brutalement.

Le nœud du récit, cette difficulté à penser la différence que vont devoir affronter le prince Laurent aussi bien que le jeune Tom, fait ici encore se rencontrer des problématiques renvoyant à des époques précises. Aux XV^{e} et XVI^{e} siècles, l'humanité des peuples des Amériques sera mise en question sur des bases religieuses et morales, exemplairement lors de la controverse qui se tient en Espagne à Valladolid entre 1550 et 1551. Le XIX^{e} siècle reconsidéra, à la lumière de la théorie darwinienne de la sélection naturelle, la hiérarchisation des espèces sur la base de l'évolution. Mais ces avancées ouvrirent également la voie à des déformations idéologiques telles que l'eugénisme social et le racisme, hiérarchisant les peuples sur des bases pseudo-scientifiques. Le débat qui va opposer le professeur Abervrach et l'Académie autour de la personne du prince entremêle ces différents aspects.

L'Autre

S'il fait signe vers des débats historiques, le récit renvoie également à d'autres considérations s'inscrivant pleinement dans les débats contemporains agitant les opinions publiques. En effet, le prince n'est pas enfermé et exposé aux yeux de tous dans la cage d'un zoo pour des raisons morales ou scientifiques. La découverte des restes de l'armée qui l'accompagnait est le prétexte pour faire de lui l'incarnation d'une menace existentielle que les étrangers et migrants de toutes espèces feraient peser sur les Nioukos et leur société.

Le Voyage du prince invite à penser la question de l'altérité au-delà de la seule xénophobie. La lutte que les Nioukos mènent sans discontinuer contre la forêt élargit en effet la focale pour interroger également la relation que nous entretenons avec les autres règnes du vivant. Le récit se conclut avec le peuple de la canopée, qui a su inventer des manières de vivre en équilibre avec l'ensemble des habitants de leur petit univers.

Genre

Le conte philosophique

Le film de Laguionie et Picard prolonge un genre littéraire né au XVIII^e siècle proposant une critique du fonctionnement de la société à travers le parcours de personnages fictifs.



À la lumière de la pensée humaniste

Les Voyages de Gulliver de Jonathan Swift (1726), *Candide ou l'Optimisme* de Voltaire (1759) ou *Le Prince philosophe* d'Olympe de Gouges (1792) appartiennent à un genre apparu au siècle des Lumières dans un contexte de forte censure exercée par le pouvoir monarchique afin de protéger les autorités politiques et religieuses en place. Se saisissant de la forme du conte, les auteurs de ces textes développent en sous-main une véritable critique politique mettant en avant, sous des atours relevant de la fable, leurs idées humanistes. Ils s'attaquent ainsi à l'obscurantisme, à la pratique absolutiste du pouvoir ou bien encore aux injustices sociales qu'ils observent. Cherchant à diffuser leur pensée dans toutes les couches de la société, sans se confronter toutefois directement au pouvoir établi, ils détournent l'usage du conte traditionnel et mêlent au plaisir de la fiction, et au-delà de la simple « morale de l'histoire », une véritable vision de la société et de son bon gouvernement.

Caractéristiques

Si *Le Voyage du prince* réinvestit le genre dans un contexte certes tout à fait différent, il en reprend bon nombre de caractéristiques. On retrouve ainsi le fait que, si le cadre de l'histoire est assez peu marqué historiquement et géographiquement, le récit est malgré tout parsemé d'une foule de détails faisant signe vers le présent (crises migratoires et écologiques, divertissements de masse, obsolescence programmée…). Les personnages relèvent en outre souvent du merveilleux : génies, géants, animaux doués de parole… Si ces derniers peuplent de nombreux films d'animation jeune public, qui reprennent d'une certaine manière le rôle tenu par le conte dans les sociétés traditionnelles, ils permettent en l'occurrence de décaler le regard sur la société en proposant un point de vue extérieur. On se souvient par exemple de Gulliver au pays des Lilliputiens ou de Micromégas, le géant extraterrestre imaginé par Voltaire[1], débarquant de la planète Sirius et arrivant sur Terre pour observer, non sans ironie, les activités humaines. Ce déplacement de point de vue permet à la fois la pensée critique et une tonalité volontiers satirique, qu'on retrouve ici lors de la visite nocturne du prince dans la cité des Nioukos.

Le récit étant construit autour de la relation d'amitié entre un héros ingénu mais débrouillard, Tom, et un vieux prince curieux et lettré, le film de Laguionie et Picard met au cœur de son intrigue la question de la transmission et renoue ainsi avec la portée pédagogique qui prévaut dans ce type de récit – voir notamment *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry (1943) ou *La Planète des singes* de Pierre Boulle (1963).

Le voyage imaginaire

Jean-François Laguionie aime à se présenter comme un navigateur imaginaire. N'ayant pas trouvé le courage d'être un véritable aventurier (il s'est résolu à vendre le petit bateau dont il avait fait l'acquisition, se rendant compte qu'il n'était pas capable de dépasser l'estuaire de son port d'attache !), il voyage par la pensée à travers ses récits. Ses nouvelles et ses films proposent au lecteur/spectateur un moment d'évasion fantasmagorique – c'est le plaisir de la fiction – en suivant des personnages vivant, dans une mise en abyme étonnante, d'étranges voyages imaginaires. Ses films sont ainsi souvent des robinsonnades qui sont aussi des voyages immobiles, comme par exemple dans *Le Tableau*, *Louise en hiver* (2016) ou *Slocum et moi* (2025). Comme chez Jules Verne, fasciné par la mer et les territoires inconnus mais qui avait très peu voyagé lui-même, la fiction selon Jean-François Laguionie fait voguer ses spectateurs vers d'étranges rivages et interroge la force de l'imagination.

Dans ce sillage, on pourra proposer aux élèves un atelier d'écriture sur le thème « Mon voyage immobile » en les invitant à décrire un lieu connu – leur chambre, leur maison, leur collège… – pour le transformer progressivement en territoire d'aventures imaginaires.



Le Tableau (2011) © Gebeka Films



Louise en hiver (2016) © Gebeka Films

1 *Micromégas : histoire philosophique*, Voltaire, 1752.





Dessin préparatoire © Gebeka Films

Méthode

Pré-voir

Réaliser un long métrage d'animation est une aventure au long cours qui demande généralement de mobiliser d'importants moyens.

Tenir le désir

Comment naît une œuvre ? De mille manières, assurément. Jean-François Laguionie apporte à la question une réponse tout à fait singulière. Depuis *Le Château des singes*, le raconteur d'histoires a en effet mis au point une méthode personnelle de développement de ses projets afin de ne pas laisser le temps aplanir, affadir, émousser son désir. Réussir à mettre en production un projet de long métrage d'animation nécessite parfois de longues années. Que faire pendant cette période de latence où, dans l'incertitude que le projet aboutisse, il n'est pas envisageable de lancer le travail avec des collaborateurs et encore moins avec des équipes techniques ? Quand certains cinéastes en profitent pour travailler sur d'autres projets, Jean-François Laguionie se lance dans l'aventure de la réalisation avec les moyens les plus simples, ne comptant que sur ses propres ressources.

Fabriquer une maquette

À partir de son ébauche d'histoire, Jean-François Laguionie travaille avec Anik Le Ray, sa coscénariste de toujours, pour mettre au point un scénario dialogué. Les recherches de financement commencent. Pendant ce temps, Laguionie esquisse les différents personnages. Avec ces visages, le dessinateur produit ensuite, sur de grandes feuilles de papier, des croquis de chacune des scènes. À propos de ce travail, Xavier Picard raconte : « Au cours d'un de mes nombreux voyages en Bretagne dans l'atelier de Jean-François, je lui demande le story-board. Il me dit qu'il n'en fait pas et me montre des planches format demi-raisin truffées de scènes issues du scénario. Puis il m'explique qu'il photographie chaque plan avec son appareil argentique. La composition du plan est donc issue de ce travail. Technique unique au monde qui s'affranchit des bords d'une vignette de story-board : chapeau l'artiste ! »

Les coscénaristes enregistrent ensuite à deux voix l'ensemble des dialogues et les montent en regard de ce travail plastique, pour produire une sorte de diaporama dialogué qu'ils agrémentent de musiques préexistantes. On peut rapprocher cette méthode de celle de l'animatique, story-board animé très utilisé dans le monde de l'animation. Elle s'en détache pourtant par le fait que seuls des dessins fixes sont ici utilisés. Il s'agit d'un objet bien moins travaillé, relevant plus du schéma, de l'ébauche. Il est cependant suffisamment précis pour être projeté en salle. Ne nécessitant aucun technicien supplémentaire à cette étape, la méthode est peu onéreuse et permet d'identifier les éventuelles faiblesses du récit afin de le retravailler. Une fois achevée, la maquette est présentée au producteur pour s'assurer que le désir du film est effectivement partagé. Pour le cinéaste, même si rien n'existe encore véritablement, le plus gros du travail est fait.

Partager le travail

Ce brouillon va ensuite devenir la référence partagée avec l'ensemble des collaborateurs au fur et à mesure de la mise en production du film. Il va devenir possible de préciser les traits des personnages, de développer le style graphique spécifique à l'univers du film et surtout d'affiner dans les moindres détails le rythme des scènes. Décorateur (le peintre Jean Palenstijn, avec qui Laguionie travaille depuis toujours), animateurs, ingénieurs du son, compositeurs, comédiens[1] vont tour à tour se saisir du document. Chaque nouvel élément ainsi produit – décors, premiers crayonnés animés, couleurs, voix des personnages, bruitages, musiques – va venir trouver sa place dans le montage en remplaçant au fur et à mesure les croquis et enregistrements initiaux.

Conserver la cohérence du projet originel, alors que des dizaines, voire parfois des centaines de techniciens sont mobilisés, est l'un des grands défis auquel sont confrontés les réalisateurs. Cette méthode singulière, mise au point de manière empirique par Laguionie afin de lui éviter des déconvenues, leur permet de garder le cap.

1 « Ma classe au cinéma » : les métiers :
↳ cnc.fr/cinema/dossiers/ma-classe-au-cinema---les-metiers_1926797

Découpage narratif

1 UN NAUFRAGÉ
[00:00:00 – 00:05:39]
Lors d'une promenade en forêt, Tom, un jeune singe, aperçoit un héron. Il tente de communiquer avec l'oiseau, mais celui-ci s'envole. En le suivant, Tom découvre un vieux singe échoué sur le rivage et s'enfuit. Le naufragé reprend connaissance dans un lieu mystérieux et se remémore les circonstances dramatiques – l'inconséquente traversée d'une mer de glace à la tête d'une armée – qui l'amenèrent à être rejeté, presque mort, sur la plage d'une terre inconnue.

2 OBJET D'ÉTUDE
[00:05:40 – 00:13:39]
Ceinturé sur un lit d'examen, le rescapé – le prince Laurent, roi des Laankos – observe Nelly, Elizabeth et le professeur Abervrach, des singes dont il ne connaît pas la langue, qui surveillent son rétablissement. Tom se révèle apte à comprendre l'étranger et une complicité s'installe entre eux. Avec le prince, Abervrach pressent qu'il va enfin pouvoir prouver la théorie à cause de laquelle il a été banni de l'Académie : d'autres peuples existent en dehors du sien, les Nioukos.

3 FAIRE CONNAISSANCE
[00:13:40 – 00:19:33]
En attendant son rétablissement, le prince est logé dans une chambre du muséum où Abervrach et Elizabeth poursuivent en secret leurs recherches. Peu à peu, Tom affine sa connaissance de la langue du prince. Leurs échanges s'enrichissent. Tom confie à son nouvel ami être orphelin et avoir été trouvé bébé par Elizabeth.

4 VISITE LIBRE
[00:19:34 – 00:27:49]
Elizabeth cherche à élaborer une substance capable de limiter le développement menaçant de la forêt. Une nuit, le prince découvre l'existence d'un ascenseur et part explorer le muséum, bientôt rejoint par Tom. À travers une fenêtre, le prince aperçoit au loin la cité des Nioukos. Émerveillé, il expose au jeune singe le désir qui l'a toujours habité de découvrir le monde, et lui demande de lui faire visiter sa ville.

5 LA CITÉ DES NIOUKOS
[00:27:50 – 00:33:20]
Après avoir franchi l'enceinte du musée, les deux singes arrivent en ville et prennent bientôt place à l'étage d'un tramway. Tom détaille au prince les us et coutumes des Nioukos ; il explique l'organisation de sa cité et son rapport à la forêt, qui menace de la détruire. Alors que le tram quitte la ville et pénètre au milieu des arbres, le prince et Tom découvrent les vestiges de bâtiments dont la nature a repris possession.

6 LA FÊTE DE LA PEUR
[00:33:21 – 00:38:40]
Le tram arrive bientôt à la fête de la Peur. Alors qu'Elizabeth comprend que le prince s'est enfui, les deux compères déambulent au milieu d'une foule bigarrée et des attractions foraines. Ils assistent à la projection sous chapiteau d'un film qui terrorise le public. Le prince trouve le spectacle réjouissant et en discute avec Tom. Mais, alors qu'ils décident de rentrer au muséum, ils se trouvent pris en chasse par une bande masquée.

7 EN DANGER
[00:38:41 – 00:46:37]
Affolée, Elizabeth informe le professeur de la disparition du prince. Les chercheurs trouvent finalement Tom et le prince au lit, endormis. Elizabeth s'inquiète pourtant du rapport que le professeur va présenter à l'Académie et qui risque de compromettre l'existence de leur laboratoire clandestin. Elle cherche à éliminer le prince en l'empoisonnant, mais sa ruse est déjouée. Le prince la prend à partie. L'arrivée d'Abervrach met un terme à leur confrontation.

8 À L'ACADÉMIE
[00:46:38 – 00:55:29]
Devant une assemblée de scientifiques, le professeur présente sa théorie de l'existence d'un autre peuple, celle qui lui avait valu son exclusion 15 ans auparavant. Suscitant les huées de ses confrères, il fait entrer le prince. Ceux-ci ne semblent toujours pas convaincus. Pour faire taire les sarcasmes, le prince prend la parole. C'est néanmoins la présentation soudaine d'armes avec lesquelles son armée s'apprêtait à envahir le pays des Nioukos qui fait tomber les doutes. Le prince est violemment appréhendé.

9 EN CAGE
[00:55:30 – 00:59:58]
Enfermé dans un zoo, le prince devient le symbole du danger que représentent les étrangers. Une nuit, Tom parvient à libérer son ami. Poursuivis par la police, ils rejoignent le muséum et, avec l'aide d'Elizabeth, gagnent la forêt.

10 LA FORÊT
[00:59:59 – 01:05:56]
Tom et le prince s'enfoncent dans les bois. Dans une clairière, Tom retrouve les mêmes fleurs qui se trouvaient dans son berceau lorsque Elizabeth l'a recueilli bébé. Les fugitifs entreprennent alors l'ascension d'un arbre gigantesque, mais Tom tombe et entraîne le prince dans sa chute. Ils sont miraculeusement sauvés par une petite plateforme et une balançoire, qui semblent tomber du ciel et les amènent soudain à la cime des arbres.

11 LE PAYS DE LA CANOPÉE
[01:05:57 – 01:10:54]
Le prince est accueilli par Rose et Julius, qui lui font visiter le pays dont est originaire Tom : le pays de la canopée. Avec eux, il découvre un peuple paisible, vivant en harmonie avec la nature et les animaux. Tom trouve immédiatement sa place dans ce paradis. Le prince est pour sa part bientôt pris de mélancolie.

12 VERS D'AUTRES HORIZONS
[01:10:55 – 01:16:50]
Remis sur pied et étranger à l'oisiveté de ce peuple des cimes, le prince entreprend de construire un engin volant. Avant de prendre les airs, il lègue à Tom son carnet et lui enjoint de conserver un esprit libre.



Personnages

L'orphelin, le prince et la société des savants

***Le Voyage du prince* se focalise sur quelques figures caractéristiques afin de mieux questionner le fonctionnement de la société.**

Tom

Comme souvent dans les récits adressés aux jeunes gens, *Le Voyage du prince* met en son centre un personnage d'enfant. De fait, Tom ouvre le récit [Séquence] et, pour partie, en déroule le fil. Autre aspect archétypal : Tom est orphelin. C'est Elizabeth qui l'a trouvé alors qu'il n'était qu'un bébé, abandonné aux pieds des arbres de la grande forêt. Par-delà l'empathie que cela peut susciter chez le spectateur, cette caractéristique prédispose le personnage à questionner le monde qui l'entoure en dehors de tout héritage familial et/ou social. Plus que tout autre, l'orphelin est en proie à la question de son identité, de son appartenance. Son apprentissage n'est donc pas tant celui d'une émancipation que la quête d'un destin propre, d'une histoire qu'il lui faut s'inventer.

Tout orphelin qu'il est, Tom n'est pourtant pas un personnage qui manque de généalogie, et cela sans même évoquer le peuple de la canopée avec lequel il renouera en fin de parcours. Ainsi que le prince le mentionne en ouverture, Tom hérite directement de Kom, le héros du *Château des singes*. Comme lui, et ainsi que le détaille le prince Laurent, il est curieux de tout et doté d'une grande intelligence, ce qui lui offre une prédisposition à l'apprentissage, des langues notamment. De même que Kom, Tom parvient à instaurer une relation avec le prince qui, si elle n'est pas horizontale, met en jeu un vrai rapport de réciprocité. Le jeune singe n'est pas qu'un élève à nourrir, un petit soldat à dresser. Il dispose d'atouts qui vont permettre au vieux prince de renouer avec la liberté, et lui donneront l'occasion de retrouver, par ses propres moyens, la trace de ses origines.

Derrière les silhouettes de Tom et de Kom, une autre peut se deviner sans que Jean-François Laguionie ne la revendique pourtant : celle du personnage de Côme, dans le roman d'Italo Calvino *Le Baron perché* (1957). Comme le jeune singe, Côme est mû par un goût de l'autre qui le pousse, en gagnant la cime des arbres, à mettre à distance la société des hommes, ses conventions et ses rigidités. Pour les deux jeunes gens, la nature devient un refuge leur permettant de prendre de la hauteur face à l'étroitesse d'esprit et aux peurs identitaires de leurs contemporains.

Questions de perspective

Par le truchement du personnage de l'étranger, le conte philosophique invite le lecteur à prendre de la distance avec le réel pour le penser, le critiquer, voire pour imaginer d'autres lignes de fuite, d'autres possibles. Ce principe n'est pas exclusif au genre. On le retrouve par exemple dans le célèbre roman épistolaire de Montesquieu, *Lettres persanes* (1721), dans lequel deux voyageurs venus de Perse relatent leur découverte de la société française à leurs amis restés au pays. Par l'entremise de ce décentrement, l'auteur propose une vision critique de la société dans laquelle il vit. Ce déplacement est l'un des principes actifs de l'identification au cinéma, et de la fiction en général : permettre au spectateur de traverser une réalité et d'éprouver l'existence à travers les yeux d'un autre, le temps d'une histoire, pour prendre de la distance avec son expérience du monde et ses propres certitudes.

Sur les traces d'Usbek et Rica, les protagonistes des *Lettres persanes*, et celles également du prince de Laguionie, on pourra proposer aux élèves un travail s'inspirant de cette inversion de perspective où, par le biais d'une correspondance fictive, le prince relaterait les faits et gestes des jeunes collégiens de notre époque, en prenant soin de mettre en lumière les comportements que les jeunes gens eux-mêmes considéreraient comme singuliers ou étonnants.



Laurent

Le personnage du prince Laurent entremêle plusieurs figures classiques du conte philosophique. Il tient évidemment en premier lieu du voyageur débarquant dans un pays inconnu de lui. Découvrant un monde, il met en ébullition les préjugés de ceux qui l'accueillent. Ce double mouvement est le principe actif du film. *Le Voyage du prince* est en ce sens moins un film-action qu'un film-regard. De par sa hauteur de vue, celle que lui confère socialement son statut royal, mais également celle qu'il a forgée par l'étude et son insatiable curiosité, le prince Laurent offre effectivement au spectateur un point de vue décentré sur une réalité donnée. Le moteur narratif est moins, comme c'est souvent le cas, les péripéties qui entraveraient le bon déroulé du voyage que le regard dépaysé du personnage et les surprises dont il est le témoin. Un tel regard invite les spectateurs à se poser la question de la normalité des choses et des choix politiques et idéologiques qui les sous-tendent, par un processus de distanciation difficile à mettre en œuvre depuis l'intérieur d'un système donné.

Mais le prince Laurent est aussi une déclinaison du sage, gouverné par la raison, qui aide le jeune héros dans son parcours initiatique. Il incarne pour Tom, et ce malgré son statut de prisonnier, une figure d'autorité morale qui participe à l'émancipation intellectuelle du jeune singe. À cet égard, il est étonnant d'entendre le prince dépeindre les philosophes comme des personnes ne faisant rien mais prétendant tout savoir. C'est que le personnage est habité par un principe d'action qui l'éloigne de la pure figure de la sagesse. Quelque chose en lui l'empêche de profiter de la vie comme d'un long fleuve tranquille. Tel un héros de western ne trouvant pas sa place dans la société édifiée par les hommes, il reprend son chemin à la fin du récit. Toutes ces qualités n'empêchent pas quelques ambiguïtés. Le prince entreprend son voyage non seulement pour la beauté de la connaissance, mais aussi bien épaulé par une armée lourdement équipée.

« Dans ce monde nouveau, nous avons pensé, Anik Le Ray et moi, qu'il serait plus amusant de ne pas donner le pouvoir à une autorité militaire ou politique, mais à l'Académie des Sciences »

Jean-François Laguionie

Si, dans *Le Château des singes*, le prince était une figure secondaire, il passe ici au premier plan. Les derniers films de Laguionie ménagent une place particulière à des personnages adultes, voire âgés. Au-delà d'être le marqueur d'une transformation progressive de l'économie du cinéma d'animation et du public auquel il s'adresse [Genèse], le fait de donner une place centrale à un adulte peut également se lire comme la volonté de placer le récit sous le signe de la transmission, la relation à une plus jeune génération s'y révélant déterminante.

Victor, Elizabeth et les autres

Concernant la société des Nioukos, la figure du savant est, à travers Victor, Elizabeth et les membres de l'Académie des sciences, celle qui est la plus mise en avant. Décrits comme une instance de pouvoir – le prince semble même faire de l'Académie une véritable représentation nationale –, les scientifiques entretiennent tous un rapport différent à la vérité, du moins à sa recherche. Campés sur la certitude que leur tribu est le centre de l'univers, les académiciens sont la caricature d'une société – la nôtre ? – conservatrice, jalouse de ses richesses et incapable de se décentrer.

Bien que se tenant aux côtés de l'étranger et faisant preuve d'une ouverture d'esprit plus large, le professeur Abervrach n'en est pas moins un scientifique comme les autres. Il s'avère seulement soucieux de retrouver sa place au milieu des siens et, quand sa découverte sera désignée comme un danger mortel pour la société des Nioukos, son personnage disparaîtra purement et simplement, trop pleutre sans doute pour prendre fait et cause pour l'étranger.

Seule Elizabeth connaît un véritable déplacement. D'abord présentée comme sévère, inquiétante, voire dangereuse – ce qu'elle sera vraiment lorsqu'elle tentera de conserver son pré carré –, c'est elle qui vient soutenir le prince et Tom, son fils adoptif, à l'heure de leur départ. Elle seule sera en capacité de reconnaître son erreur et de se libérer de ses a priori.







Mise en scène

Nature-Culture, une question de point de vue

La mise en scène du *Voyage du prince* interroge sans cesse le regard des personnages, et par ricochet celui des spectateurs. Par le visible se structure un rapport au monde et à la norme.







Séparations

Dans *Par-delà nature et culture*[1], l'anthropologue Philippe Descola explique que l'opposition entre nature et culture, loin d'être universelle, est le fruit de la seule pensée occidentale, et que ce partage ne s'impose véritablement dans la science et la philosophie qu'au XIX[e] siècle. Toutes les sociétés humaines ne partagent pas ce point de vue et ne tracent pas les mêmes frontières entre humains et non-humains. À l'heure des bouleversements écologiques contemporains, le scientifique se fait le porte-parole d'un courant de pensée invitant à déconstruire une conception de la nature qui ne fait d'elle qu'un décor ou un simple réservoir de ressources à exploiter. À l'instar de philosophes tels que Bruno Latour ou Baptiste Morizot, Descola invite à développer une « écologie des relations » permettant de nous penser comme faisant partie d'un tout, le vivant.

À sa manière, le film de Jean-François Laguionie et Xavier Picard se fait l'écho de ces mouvements de pensée. Il en tire même un véritable principe de mise en scène en mettant en son cœur des enjeux liés au regard, aux apparences, et à la manière dont ces dernières produisent des frontières dont il faut interroger la pertinence. *Le Voyage du prince* multiplie ainsi les situations où les personnages sont confrontés aux limites de leurs perceptions. La vue se montre parfois très mauvaise conseillère et les images perçues, ainsi que les significations qui en découlent, se révèlent fort problématiques.

Qu'est-ce que je vois ?

En s'engageant sur la mer de glace, le prince croit distinguer à travers le brouillard la forêt de lances d'une armée prête à en découdre. L'épisode, qui conclut en partie *Le Château des singes* et autour duquel se noue le drame du *Voyage du prince*, peut évoquer l'armée camouflée en forêt dans *Macbeth* (William Shakespeare, 1623). On peut aussi y voir une référence au film de Sergueï Eisenstein, *Alexandre Nevski* (1938). Ce dernier proposait une représentation de la bataille du lac Peïpous, lors de laquelle les armées russes défirent les chevaliers teutoniques en 1242, arrêtant ainsi une invasion menaçant la civilisation orthodoxe. Réécrivant quelque peu l'histoire à l'heure de l'expansion nazie, le film inventait le fait que la glace se brise sous le poids des chevaliers. *Le Voyage du prince* reprend l'idée en la modifiant : l'armée au-devant de laquelle le prince croit s'élancer n'est qu'un mirage. Il s'agissait de simples arbres. La méprise pourrait être anecdotique. On peut pourtant la prendre littéralement. Si les peuples – simiesques ou humains – pensent que leur principal problème est d'affronter leurs voisins pour assurer leur survie, le face-à-face ultime ne se joue-t-il pas avec leur environnement ? La question mérite

1 *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 2005.
Voir également Laura Raim, « Qui a inventé la nature ? », Les idées larges, Arte :
↳ arte.tv/fr/videos/108567-003-A/qui-a-invente-la-nature





d'être posée dans un récit où les Nioukos se battent incessamment contre une nature perçue comme une menace.

Le péril que représente la bordure d'une forêt, la désolation des ruines mangées par les racines d'arbres prédateurs : ces expressions du conflit entre nature et culture trouvent un écho dans la fête de la Peur, ainsi que dans un clin d'œil à l'histoire du cinéma. En effet, y montrer la découverte par les personnages d'un remake de *King Kong* (Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933) prolonge ces questions à plus d'un titre. Kong est « le personnage le plus touchant » que Laguionie connaisse, et cela « pour son incapacité à toucher justement cette autre espèce de singes que sont les humains, même lorsqu'il en tombe amoureux[2] ». Au-delà de la relecture caustique du classique – la « monstruosité » animale joue à saute-mouton entre les espèces, et le gorille géant devient une sorte de gigantesque tapir –, il faudra noter qu'au sein du public terrifié par la bête, seul le prince est capable de s'identifier et de comprendre les émotions de celle-ci. Cette intelligence du regard tient-elle à sa curiosité intellectuelle ou au fait qu'il soit lui-même considéré comme une bête ?

Dispositifs de vision

Il n'est pas fortuit que *Le Voyage du Prince* revienne sur l'histoire du cinéma. La question de notre rapport aux images y est de fait centrale. Le film multiplie ainsi les dispositifs de monstration afin de mettre en évidence les limites de notre regard. Sans revenir sur l'écran de cinéma ou les miroirs déformants de la fête de la Peur, on pourra citer le spectacle des rayons X donnant à voir des squelettes étrangement humains dans des corps simiesques. On pourra aussi évoquer les larges baies vitrées du Muséum d'histoire naturelle, à travers lesquelles le prince aperçoit les inquiétantes expériences d'Elizabeth, ce personnage ambivalent, à la fois menaçant et aidant [Personnages]. Rien n'est tout à fait transparent. De même, la cité des Nioukos qui, à travers les mêmes baies vitrées, scintille de mille feux, mais qui, dès qu'on s'en approche, apparaît comme rongée par la peur, la consommation de masse et l'obsolescence programmée.

Deux autres dispositifs cristallisent la disjonction fantasmatique entre nature et culture : l'amphithéâtre de l'Académie et le zoo. Dans les deux cas, le face-à-face organise une objectivation du prince qui y passe de sujet d'étude à objet de spectacle, enfermé et étiqueté. D'un côté de la rampe, depuis les hauteurs du savoir et de la civilisation, l'homme cultivé ou l'enfant à instruire ; de l'autre, l'animal, le sauvage, le barbare, qu'il faut tenir à bonne distance derrière les grilles, mais exposer tout de même pour en faire le symbole d'une limite à ne pas franchir.

Mettant en perspective l'ensemble de ces dispositifs d'exhibition et renvoyant au dispositif cinématographique lui-même, la fin du récit dévoile que, depuis les hauteurs de la canopée, d'autres spectateurs existent encore, observant avec curiosité et pour se distraire les tourments des Nioukos. Habitant en harmonie avec les autres espèces, le peuple de la canopée est parvenu à prendre de la hauteur vis-à-vis des frontières sclérosantes régissant la société de leurs voisins d'en bas, et à trouver un regard portant loin vers l'avenir.

Les zoos humains

C'est au début du XIX^e^ siècle que furent inventés les premiers spectacles exhibant des « sauvages » dans les cours royales ou les cercles mondains. Le phénomène va peu à peu prendre de l'ampleur, jusqu'à devenir un spectacle de masse, comme ce fut le cas lors des expositions coloniales avec la mise en place de véritables zoos humains. De *Vénus noire* (Abdellatif Kechiche, 2010) à *Dilili à Paris* (Michel Ocelot, 2018), le cinéma, spectacle populaire lui aussi, s'est intéressé à cette question qu'on retrouve dans *Le Voyage du prince*.

En revenant sur la scène où, enfermé dans la cage d'un zoo, le prince est présenté comme un animal sauvage aux petits enfants, et en faisant le parallèle avec une photographie d'époque, on pourra proposer aux élèves de réfléchir aux implications idéologiques d'un tel dispositif : comment l'ordre colonial se légitime-t-il en jouant avec la figure du « primitif » et de l'« archaïque » pour chercher à démontrer un darwinisme social qui prétend classer les peuples au regard de leur « degré d'évolution » ? Que se passe-t-il lorsque l'étranger est assimilé à un animal ou à un simple objet que l'on peut marchander ou exhiber ?

2 Entretien avec l'auteur [Genèse].

1 

2 

3 

4 

5 

6 

7 

8 

Séquence

Premières rencontres

[00:01:45 – 00:03:25]

Comme c'est souvent le cas au cinéma, la séquence d'ouverture du *Voyage du prince* noue en quelques plans les enjeux qui feront le cœur du récit.

Promenade

Le générique de début vient de se terminer. Ses cartons se sont déroulés sur fond de paysage hivernal. Seul un mince trait gris donne à comprendre, pour l'œil attentif ou pour le spectateur ayant en mémoire la fin du *Château des singes*, que ce paysage n'est pas celui d'une vaste plaine couverte de neige, mais la surface gelée d'une mer s'étendant jusqu'à l'horizon. Par cette légère zébrure, c'est en outre la fragilité de la couche de glace qui se révèle. Rêver de partir au loin expose à certains dangers…

Le récit s'ouvre sur un autre paysage : un littoral bordé par de grands arbres tropicaux d'où tombent des lianes. Çà et là, les signes d'un hiver finissant. Et, presque au centre de l'image, minuscule, immobile, un corps échoué sur la plage [1]. Le plan est bref. Dans cette palette de gris, de brun et de crème, aucune couleur ne perce vraiment. Seul le bruit du vent et du ressac, ainsi que quelques lignes blanches évoquant des vagues donnent vie au tableau. Le spectateur ne fait pas forcément le lien avec le paysage précédent. Le prince s'en chargera quelques minutes plus tard lorsque, s'éveillant dans le laboratoire de Victor et Elizabeth, il se souviendra de son expédition malheureuse. Ce plan d'ouverture place toutefois d'emblée le récit sous un jour sombre.

L'ambiance du plan suivant tranche quelque peu : les bruits du grand large ont disparu pour laisser place au chant des oiseaux de la forêt tropicale. Si les couleurs, éteintes, restent celles de l'hiver, l'atmosphère est nettement plus chaleureuse, habitée. Un apaisement évidemment lié au personnage du jeune singe qui apparaît et qui, se promenant tranquillement nez en l'air et sourire en coin, semble en parfaite harmonie avec cet environnement [2].

Traversant des branchages qui forment comme un seuil, le personnage poursuit sa marche. Le plan se resserre insensiblement, laissant toujours autant de place au décor forestier qui l'entoure, incitant ainsi à goûter aux sensations visuelles et sonores produites par ce milieu. La caméra suit d'un léger panoramique gauche-droite le mouvement du personnage, invitant dans le même temps le spectateur à focaliser son attention sur ce dernier : c'est sans doute là le protagoniste ! Cette focalisation s'accentue encore dans le plan suivant, alors que Tom est maintenant filmé en plan rapproché [3]. Le voir chercher des yeux la source du cri d'oiseau qui perce soudain la bande-son ouvre la possibilité de s'identifier à lui par son regard.

Tentative de dialogue

C'est ainsi à travers les yeux de Tom que, dans une trouée au milieu des arbres, surgit un héron volant dans un ciel nuageux [4]. La majesté du moment est soulignée par l'apparition des premières notes de musique, interprétée par une clarinette. Le plan sera repris quasi à l'identique lorsque Tom et le prince chercheront à fuir la société des Nioukos. Écartant à nouveau des feuilles pour se donner la possibilité

9

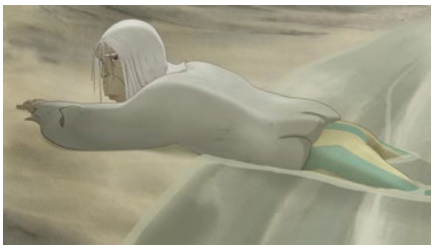

10


11


12


13


14


15


16


d'observer plus largement, Tom apparaît en gros plan, tout au bonheur de sa découverte [5]. La proximité avec le personnage souligne à la fois l'émotion qui se donne à lire sur son visage et l'intensité du moment, celle du contact, rare, avec un animal sauvage. Élargissant un peu le champ visuel par rapport au photogramme [4], le photogramme [6] rend sensible cette rencontre en situant Tom et l'oiseau dans le même plan. Voir le volatile descendre du ciel puis se poser sur une racine émergeant des eaux de la mangrove ne relève pas seulement d'un intérêt ornithologique. La situation renvoie également à l'histoire secrète de Tom, tombé de la canopée alors qu'il était bébé et recueilli au pied des arbres par Elizabeth. Le récit dessine des perspectives vers le ciel : c'est ainsi, dans un mouvement inverse à celui de l'oiseau, en se dirigeant vers la cime des arbres, que les héros parviendront à leurs fins. Après un temps de silence, le photogramme [7] rend la rencontre encore plus horizontale. On quitte le point de vue de Tom pour prendre un peu de champ et regarder les deux personnages ensemble. La musique rend sensible la jonction en ajoutant à la clarinette le son des violons. Mais si Tom veut visiblement entrer en communication avec l'oiseau, répondant à ses cris [8], son interlocuteur, réputé craintif, sera-t-il réceptif [9] ? Même si elle ne dure que quelques instants, la succession des champs-contrechamps est fondamentale au regard du film à venir. C'est la possibilité d'un dialogue entre étrangers, fussent-ils d'espèces différentes, qui est en effet esquissée. La curiosité de Tom envers les autres formes de vie annonce le fait qu'il grandit avec deux chercheurs en biologie et aussi, même si cela n'est élucidé qu'en fin de parcours, qu'il est issu d'un peuple ayant tissé de puissants liens avec les oiseaux.

Premier contact

Poussé par sa curiosité, Tom suit l'oiseau qui a repris son vol. Dans un panoramique droite gauche, la caméra suit le jeune singe jusqu'à l'orée de la forêt, sur une plage de sable. Le mouvement donne l'impression que le personnage revient sur ses pas – les précédents mouvements de caméra étaient exécutés en sens inverse –, mais c'est surtout vers le premier plan de la séquence que Tom se dirige sans le savoir [10]. Alors qu'il franchit un nouveau seuil, celui d'un arbre en bord de mer, et qu'ayant laissé filer l'oiseau, il est rendu à sa solitude, son regard traduit un étonnement soudain, souligné par l'arrêt de la musique [11]. En choisissant de se porter directement à côté de l'objet de cette surprise – un corps semble-t-il inconscient, qui apparaît au premier plan –, le film traduit par le montage l'instant de suspens, la stupeur qui saisit alors Tom [12]. Des notes de contrebasse et de percussions retentissent alors. Leur gravité remplit d'angoisse l'espace qui sépare les deux personnages [13]. A contrario de la rencontre avec l'oiseau, cette découverte se fait sous le régime de la peur. Le mouvement qui saisit le corps allongé sur le sable est souligné par un gros plan [14]. Le prince, dont on devine l'âge et l'état de fatigue, est filmé de trois quarts dos, un angle qui lui confère un air mystérieux. Le regard noir lancé en coin et le léger râle produit alors qu'il essaie de se relever font même naître l'idée d'une menace. Toutes les rencontres ne sont peut-être pas les bienvenues… Mais, retombant sur le sol en plan un peu plus large, le personnage finit par ne dégager qu'une impression de fragilité [15]. Ne sachant que penser de cette découverte, Tom, accompagné cette fois par un panoramique rapide, s'empresse de regagner la forêt [16].

Décor

La visite au musée

L'ensemble de la première partie du *Voyage du prince* se situe au sein d'un Muséum d'histoire naturelle imaginaire, un espace souvent représenté au cinéma et qui cristallise nombre d'interrogations.

Espace cinématographique

Avec ses longs couloirs, ses hauts plafonds, son plan labyrinthique et ses recoins obscurs parsemés d'œuvres d'art, d'objets de collection ou encore de curiosités naturelles, le musée, quelle qu'en soit la nature, offre un espace de déambulation riche de potentialités, dont le cinéma s'est emparé à de multiples reprises. De *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) à *La Nuit au musée* (Shawn Levy, 2006) en passant par *Topkapi* (Jules Dassin, 1964) ou *Le Syndrome de Stendhal* (Dario Argento, 1996), le septième art en a fait un lieu de contemplation, de rendez-vous amoureux ou encore de cambriolages spectaculaires. À un usage purement dramaturgique, celui d'un espace immense avec des portes dérobées et des lignes de perspective permettant d'observer en secret les agissements d'autres personnages, *Le Voyage du prince* vient en articuler d'autres, qui densifient singulièrement le propos du film.

Espace historique

Le muséum au sein duquel le prince reprend peu à peu conscience, avec son architecture aux larges verrières maintenues par de minces profilés en acier, inscrit d'emblée le récit dans le cadre d'un XIXe siècle revisité par le conte. Ce choix est loin d'être anodin ou décoratif : la période est très marquée par des innovations techniques et des découvertes en tout genre, notamment en médecine et en biologie, ainsi que par l'extension des empires coloniaux européens. Le progrès se conçoit alors autant en termes de puissance scientifique et économique que de pouvoir politique et moral. En évoquant ce moment historique particulier, le film de Jean François Laguionie et Xavier Picard revisite à sa façon des questions qui n'ont pas fini d'agiter nos sociétés.

Espace scientifique

Les muséums organisent une certaine vision du vivant. Leur mission a longtemps été la classification et la hiérarchisation des espèces, la mise à distance de la nature et l'objectivation du vivant. Que le musée devienne dans le film de Laguionie et Picard une prison n'est pas innocent : il renvoie à la manière dont l'institution assignait à l'Homme une certaine place dans le monde, en dehors voire au-dessus de son environnement. À travers les quelques plans sur les singes naturalisés exposés dans la «prison» du prince, c'est tout un sous-texte politique sur la relation à l'altérité qui est convoqué. Dans cette perspective, *Le Voyage du prince* dialogue avec d'autres films tels que *Dahomey* de Mati Diop (2024) par exemple, qui se penche sur l'histoire coloniale à travers la restitution par le musée du quai Branly d'œuvres d'art.

Avec les expériences d'Elizabeth sur la manière de freiner, voire d'éradiquer – la chose n'est pas claire – l'évolution de la forêt et plus largement du vivant, l'institution devient vecteur de destruction ou, à tout le moins, complice d'une forme de suprémacisme. Censé ouvrir les horizons et stimuler la curiosité sur le vivant, l'espace muséal s'avère un instrument perpétuant la domination que l'Homme entretient sur son environnement.





Espace réflexif

Qu'il mobilise des œuvres picturales ou des animaux naturalisés, le musée est également un espace renvoyant le personnage qui en parcourt les allées à sa condition propre, humaine, passagère. Dans le face-à-face silencieux qu'il organise avec des œuvres et des objets semblant interroger le visiteur, le musée devient le lieu du «monde d'avant» et des images que celles et ceux qui ne sont plus ont laissé derrière eux. Il est alors gagné par une dimension spirituelle appelant à la méditation, à la réflexion sur le temps qui passe. On retrouve ce rapport à l'espace muséal dans *Voyage en Italie* de Roberto Rossellini (1953) ou dans *La Jetée* de Chris Marker (1962), où le musée est intimement lié à la mort et à la volonté de l'homme de s'affranchir de la brièveté de l'existence. Le musée renvoie ici à l'idée même de l'existence, de sa fragilité, et à l'infinité des manières d'être vivant qui sont offertes à nous. *Le Voyage du prince* s'en fait évidemment l'écho.



Figure

Carnaval et cinéma

VIDÉO EN LIGNE

Les masques de carnaval peuplent le cinéma de Jean-François Laguionie depuis ses premiers courts métrages. Comme les œuvres d'art, ils permettent de bousculer les rapports sociaux.

Les émotions du spectacle

La visite de la cité des Nioukos aboutit pour le prince et pour Tom à la découverte de la fête de la Peur, un lieu interdit aux enfants. Selon les propos du jeune singe, les Nioukos s'y rendent le soir pour s'amuser et, pour cela, troquent leur costume de ville contre des déguisements et des masques. Grouillant de badauds ainsi accoutrés, le parc tient à la fois lieu de fête foraine et de mascarade. Le spectateur peut d'abord y voir un hommage à ces lieux d'amusement qui, à la fin du XIX^{e} siècle, et au-delà des spectacles forains qu'ils proposaient, popularisaient auprès des masses laborieuses les dernières inventions scientifiques en les transformant en attractions – ce fut notamment le cas, après sa mise au point par les frères Lumière, du Cinématographe. La séquence est toutefois davantage qu'un simple clin d'œil historique renvoyant aux pères fondateurs du septième art. Il est ainsi étonnant de remarquer le contraste entre l'ambiance festive du lieu et l'émotion unique qu'il semble procurer à ses visiteurs : l'effroi. Est-ce cela l'amusement pour les Nioukos ? D'un rire franc et sonore, le prince seul y trouve à s'amuser. Chez Laguionie, le rire n'est visiblement pas le propre du singe.

Derrière les masques

Le motif du déguisement revient régulièrement dans le cinéma de Jean-François Laguionie. On le trouve dès ses premiers courts métrages, dans *L'Acteur* (1975) et *Le Masque du diable* (1976), par exemple. On le retrouve également dans les œuvres plus amples que sont *Gwen, le livre des sables* ou *Louise en hiver*. Il joue par ailleurs un rôle de tout premier plan dans la dramaturgie du *Tableau*, puisque les costumes participent aux lignes de démarcation entre les personnages et fondent le drame du film. Qu'ils soient associés au monde du théâtre ou au carnaval, le déguisement et le masque renvoient toujours, chez Laguionie, à un moment singulier où les barrières sociales et/ou idéologiques se troublent, où le rapport à l'autre est totalement rejoué, renvoyant ainsi à l'arbitraire avec lequel les places ont été assignées.

Cet usage du costume renvoie directement à la notion de « carnavalesque » théorisée par le russe Mikhaïl Bakhtine dans son ouvrage *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1970). Comme l'explique l'auteur, le temps du carnaval est traditionnellement une période où sont tolérées, voire encouragées les transgressions en tout genre. À travers le déguisement et le travestissement, ce sont ainsi les barrières entre les sexes, les statuts ou encore les classes sociales qui peuvent, un temps donné, être déjouées. Soupape collective permettant indirectement un meilleur maintien de l'ordre établi, le carnaval invite le peuple à se moquer des puissants. C'est la tradition du roi des fous, dont s'inspire directement Jean-François Laguionie.

Redéfinition des places

En ménageant dans son récit une longue séquence autour du Cinématographe et en faisant un hommage à *King Kong* [Mise en scène] avec ce remake projeté à un public majoritairement masqué, *Le Voyage du prince* associe l'expérience du cinéma à l'idée carnavalesque. La salle obscure peut de fait être perçue comme un lieu où s'offre, sur un laps de temps précis, la possibilité de reconfigurer le réel. Un espace d'évasion, de transgression, de réinvention, d'utopie. Un espace qui peut être de simple divertissement et/ou éminemment politique. En véhiculant des visions du monde, il participe directement aux représentations présidant aux choix qui structurent réellement celui-ci. Mais s'il peut être un espace de liberté, il peut aussi – semble nous suggérer Laguionie – conforter les spectateurs dans leurs peurs et être un agent actif de l'ordre établi.



Gwen, le livre de sable (1985) © La Traverse



Louise en hiver (2016) © Gebeka Films



Motif

Les possibilités du dialogue

***Le Voyage du prince* fait du langage un motif central de son récit et de sa mise en scène, à la fois barrière et vecteur d'échange.**

Les mots

Dans le prolongement d'une séquence d'ouverture qui mettait l'accent sur le désir de Tom d'entrer en contact avec les animaux en cherchant à imiter leurs cris [Séquence], la rencontre entre le prince et les Nioukos sera centrée sur les problèmes du langage.

Dans tout film, la présence de deux peuples pose des questions de représentation et de mise en scène. Faut-il, pour ne pas perturber la compréhension du spectateur, présupposer que tout le monde parle couramment anglais, comme c'est souvent le cas dans les films hollywoodiens ? Faut-il sous-titrer les langues autres que celle du pays de production du film ou, au contraire, ne rien faire, afin de laisser le spectateur dans la position de devoir interpréter une langue étrangère ? De quel côté situer le spectateur, qui s'identifiera forcément au personnage parlant sa langue ?

La réponse de Jean-François Laguionie est étonnante : il choisit en effet de faire parler les deux peuples dans le même français, tout en laissant entendre que les personnages ne se comprennent pas. Apportant ainsi une solution simple à un problème qui pourrait rendre le film difficile d'accès à des spectateurs jeunes et potentiellement non lecteurs, la situation peut également renvoyer symboliquement au fait que la barrière séparant les Nioukos des Laankos n'est peut-être qu'imaginaire.



Se parler pour survivre

En se penchant sur la possible rencontre entre les humains et des extra-terrestres, le cinéma fantastique (américain surtout) s'est souvent plu à imaginer l'élaboration d'une langue qui rende possible la communication entre des mondes étrangers, permettant ainsi d'éviter la violence. Dans *Rencontres du troisième type* (Steven Spielberg, 1977), c'est par la musique qu'un tel dialogue devient envisageable. Dans un autre registre, *Phase IV* de Saul Bass (1974) met en scène deux scientifiques qui, en passant par les mathématiques, cherchent à décrypter le langage des fourmis et à communiquer avec elles, alors que ces dernières semblent fomenter une offensive contre les humains. Dans ces films, la recherche d'un terrain de compréhension est sous-tendue par l'imminence d'une crise, voire d'une destruction pour l'humanité. On trouve un écho de ces récits dans les recherches actuelles autour des modes des communications non humains, signaux chimiques entre les plantes ou les arbres, langages interespèces entre les plantes et les animaux, etc.

Après la découverte du *Voyage du prince*, on pourra proposer aux élèves un rallye lecture centré spécifiquement autour des relations que les hommes nouent avec le règne animal avec la découverte d'œuvres telles que le manga *Nos compagnons*, de Jirō Taniguchi, le récit *Ma vie avec les chimpanzés*, de Jane Goodall, ou bien encore les essais *Je est un animal* de Camille Brunel, *Le Chez-soi des animaux* de Vinciane Despret, ou la petite conférence de Baptiste Morizot, *Pister les créatures fabuleuses*.



qui se battent continuellement pour préserver l'intégrité de leur territoire, le peuple de la canopée incarne ainsi un idéal de dialogue. C'est avec lui que le motif de l'oiseau, qui ponctue l'ensemble du récit à travers des plans récurrents du ciel, prend toute sa signification. Le dénouement révèle que les êtres ailés sont des messagers en lien avec ceux qui ont décidé de faire sécession avec l'étroitesse d'esprit du peuple d'en bas. Ce n'est d'ailleurs pas sans ironie que Julius précise au prince que seul l'espace de l'Académie, lieu qui cristallise la morgue des esprits prétendument éclairés et où «la communication passe très mal», échappe au regard des volatiles. Symboles de liberté, les oiseaux témoignent de la nécessité de faire place à l'ensemble des êtres vivants afin d'atteindre la plénitude que le mode de vie du peuple de la canopée incarne.

Porte-parole d'une génération à venir qui se doit de réinventer ses modes d'existence et de communication avec l'environnement afin de dépasser les impasses du présent, Tom se propose ainsi de prolonger cet élan en cherchant à comprendre, au-delà du langage des oiseaux, le langage des arbres.

Au-delà de cette similitude fondamentale, on pourra cependant remarquer des différences de langage entre les deux peuples. Les mots du prince, ceux de sa voix *off* surtout, sont d'une nature très littéraire, un langage châtié qui sied évidemment à un personnage de son rang, mais qui renvoie aussi à un autre temps. Laguionie précise qu'il a choisi Enrico Di Giovanni, le comédien qui interprète le personnage, pour sa capacité à ajouter des modulations particulières, tenant de l'accent italien, que l'acteur n'a pas au quotidien, mais qu'il est en capacité de faire resurgir de manière quasi insensible pour donner à son timbre une forme d'étrangeté.

La langue des signes et celle des oiseaux

La barrière des langues est la manifestation la plus sensible de ce qui, initialement, sépare les singes. Des moyens existent toutefois pour la transcender. C'est Tom qui semble le plus à même de les manier. Alors que le prince, ceinturé sur son lit, se présente à lui, le jeune singe avance la main pour toucher celle de l'étranger. Le gros plan qui vient détailler son geste joue comme une clé: après celui-ci, Tom se révélera progressivement capable de comprendre le prince Laurent.

Le dessin aussi s'avère être dans le film un vecteur d'exploration et de compréhension mutuelle. L'image du cheval, que le prince transmet à Tom avant que ce dernier ne la reproduise pour ses camarades d'école, en devient l'incarnation. On y devine une mise en abyme du travail de l'animateur et de ce que le crayon représente pour Jean-François Laguionie comme possibilité de rendre visible et de partager ses histoires. On y devine aussi ce que ce geste requiert de qualité de regard sur, d'attention à et d'égard pour le monde extérieur.

C'est que la volonté de dialoguer repose sur la nécessité de se tourner vers le dehors et de se décentrer pour pouvoir faire place à l'autre. En parfaite opposition avec les Nioukos



Communiquer avec les grands singes

Le Voyage du prince propose un récit centré sur deux peuples singes imaginaires, les Nioukos et les Laankos dont est issu le prince Laurent. Si le spectateur comprend rapidement que les singes en question sont en fait le miroir de notre humanité et de ses travers, le film de Laguionie et Picard est davantage qu'une simple métaphore.

Après sa découverte, on pourra proposer aux élèves de faire des recherches autour de quelques figures scientifiques importantes ayant fait de l'étude des grands primates leur champ d'investigation – Jane Goodall, Dian Fossey, Frans de Waal par exemple. Après leurs observations et leurs études, on a ainsi découvert que la loi de la jungle – la loi du plus fort – était loin d'expliquer l'ensemble des relations existant entre les espèces animales dans la nature. Dans *L'Âge de l'empathie: Leçons de la nature pour une société solidaire* (2010), Frans de Waal met en évidence que les sentiments de bienveillance, de clémence et de bonté ne sont pas l'apanage des hommes (à leur meilleur!), mais se trouvent également chez les animaux. À travers une multitude d'observations, l'éthologue démontre que l'empathie, le partage, la solidarité, le sacrifice de son propre intérêt au profit des autres ou du collectif ne sont pas de pures et simples créations culturelles, mais bien des mécanismes profondément ancrés dans la nature. N'existerait-il ainsi pas une loi du jardin commune à toutes les espèces qu'il serait temps d'opposer à une loi de la jungle soi-disant hégémonique?



Filiations

Une école française de l'animation

Le travail et la carrière de Jean-François Laguionie s'inscrivent pleinement dans une certaine tradition du cinéma d'animation à la française. Refusant la standardisation imposée par l'industrie, comme c'est notamment le cas aux États-Unis ou au Japon, elle met en avant la figure de l'artisan-bricoleur soucieux de son indépendance et de sa liberté de création. En voici une brève mise en perspective historique.

Les inventeurs des origines

Avant même l'invention du Cinématographe par les frères Lumière, Émile Reynaud met au point en 1888 son Théâtre optique. En combinant la lanterne magique, le praxinoscope[1] et un ingénieux système de miroirs tournants, il parvient à projeter et animer des images peintes à la main sur de longues bandes de pellicule en gélatine. Techniquement, l'idée est de dissocier la projection des personnages et celle des décors, en superposant les premiers, animés, sur les seconds, immobiles et peints sur des plaques de verre. Une dissociation qui restera longtemps de mise par la suite. Ces projections de dessins animés, avec lesquelles il devient possible de raconter de courtes histoires, Reynaud les nomme « pantomimes lumineuses ».

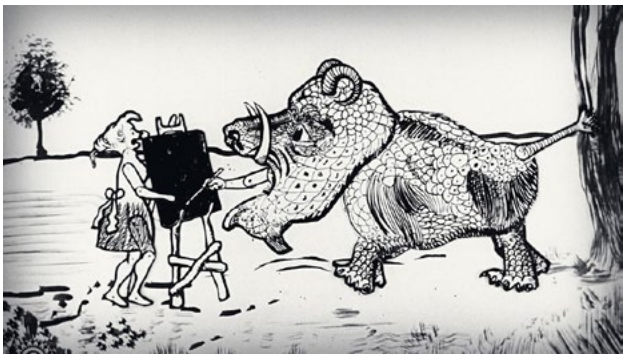
En s'inspirant de ce principe, mais en utilisant cette fois de la pellicule argentique pour filmer les dessins, c'est la technique du dessin animé à proprement parler qui va être mise au point. Sur cette base, Émile Cohl réalise en 1908 *Fantasmagorie*, le premier dessiné animé français[2]. Bricoleur de génie, il explore en solitaire d'autre voies en travaillant notamment avec du papier découpé, des marionnettes et des objets du quotidien, comme par exemple des allumettes. En approfondissant ses recherches pendant 15 ans sur plus de 300 films, qui font montre, malgré des moyens très limités, d'une inventivité sans cesse renouvelée, il devient le véritable pionnier de la technique.

Les artisans contre l'usine

Avec la mise en place du système des grands studios à Hollywood dès les années 1910, les producteurs américains vont rapidement chercher à mécaniser et accélérer les processus de fabrication du cinéma d'animation. En mettant au point de nouvelles techniques et en segmentant le processus de création sur le modèle des usines Ford, une véritable industrie va se développer, donnant notamment naissance en 1923 à The Walt Disney Company qui, avec ses *cartoons* et ses longs métrages (*Blanche-Neige et les Sept Nains*, 1937), rencontre un succès planétaire.

En France, où existent pourtant aussi de grands studios tels ceux de Gaumont ou de Pathé, l'animation reste l'apanage d'artisans isolés travaillant au sein de structures indépendantes. Paul Grimault crée en 1936 le studio Les Gémeaux. Il y défend une idée du travail plus artisanale, dans une logique de création collective proche de celle d'un atelier. S'il cherche à produire des films s'adressant au plus grand nombre, il revendique une approche poétique, visant à se réinventer constamment, fuyant le gag et l'efficacité dramaturgique qui sont alors de mise dans les dessins animés. C'est dans cette logique qu'il met en chantier, en 1947, et avec la collaboration de Jacques Prévert, *Le Roi et l'Oiseau* (après bien des péripéties, le film sera achevé en 1980).

À partir des années 1960, creusant le sillon de l'indépendance, et après quelques années à encadrer des ateliers de cinéma d'animation auprès de patients en hôpitauxl



L'Enfance de l'art (1910) © Tamasa



Le Roi et l'Oiseau (1980) © Tamasa Distribution



La Planète sauvage (1973) © Tamasa Distribution

1 Jouet optique qui, par un jeu de miroirs disposés dans un tambour, permet d'animer une boucle de dessins réalisés sur une bande de papier.

2 Le premier film d'animation de l'histoire est *Humorous Phases of Funny Faces*, réalisé par l'Américain James Stuart Blackton en 1906, à partir de dessins tracés à la craie sur un tableau noir.



Kirikou et la Sorcière (1998) © Gebeka Films



La Jeune Fille sans mains (2016) © Shellac

psychiatriques, René Laloux défend à partir des années 1960 l'idée d'un cinéma d'animation pour adultes. Conjuguant de manière très singulière des influences médiévales, symbolistes ou encore surréalistes, il réalise avec Roland Topor *La Planète sauvage*, un film de science-fiction qui se veut, comme *Le Voyage du prince*, un conte philosophique interrogeant les liens que les hommes entretiennent avec leur environnement. Le film, «ovniesque», sort en 1973 et marque durablement la mémoire cinéphilique, devenant bientôt une référence dont se réclameront de nombreux cinéastes tels que Hayao Miyazaki au Japon ou bien encore Jean-François Laguionie.

Structuration

Depuis le succès de *Toy Story* (John Lasseter, 1995), l'usage des nouvelles technologies numériques s'est très rapidement standardisé dans le monde de l'animation. La 3D informatique a produit une sorte de norme esthétique internationale qui combine une recherche de réalisme très poussé quant au rendu des mouvements et des matières avec des formes et des couleurs issues du *cartoon*. Face à cette standardisation, nombre d'artistes hexagonaux, Jean-François Laguionie notamment, revendiquent leur liberté. En 1998, la sortie au cinéma de *Kirikou et la Sorcière* de Michel Ocelot impulse un renouveau de l'animation française. Avec un film basé sur une esthétique inspirée du papier découpé, des couleurs en aplat, un dessin aux lignes épurés, Michel Ocelot fait redécouvrir au public une approche stylisée de l'animation qui prend ses distances avec les nouveaux canons américains. L'immense succès du film, en France et à l'étranger, laisse entrevoir la possibilité d'une véritable alternative qui soit viable en termes de production.

À partir des années 2000, c'est toute une filière qui va peu à peu se structurer en France. De nombreux studios et sociétés de production voient le jour sur tout le territoire. La multiplication des festivals, des aides publiques et des formations, telles celles proposées par l'école des Gobelins, La Poudrière et Rubika[3], accompagne également l'émergence d'une génération d'artistes et de techniciens qui travaillent aujourd'hui aux quatre coins de la planète. La *French Touch* du cinéma d'animation a ainsi présidé au succès international de la franchise *Moi, moche et méchant* et également permis à de nombreux auteurs de développer leur propre univers, en héritant de la tradition française de l'artisanat et du bricolage.

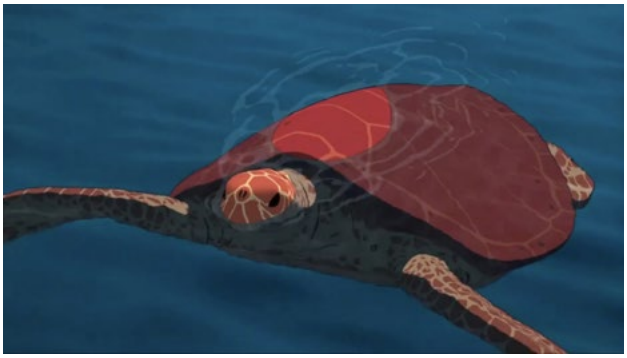
Caractérisé par une écriture n'hésitant pas à explorer des champs thématiques ne relevant a priori pas du jeune public, des esthétiques en perpétuel renouvellement hybridant technologies numériques et techniques traditionnelles, ainsi qu'un modèle économique basé sur une certaine modestie de moyens, on pourra distinguer le travail de Sylvain Chomet (*Les Triplettes de Belleville*, 2003), Sébastien Laudenbach (*La Jeune Fille sans mains*, 2016 ; *Linda veut du poulet !*, 2023), Jérémy Clapin (*J'ai perdu mon corps*, 2019), Florence Miailhe (*La Traversée*, 2021) ou encore de Jérémie Perin (*Mars Express*, 2023).

Techniques mixtes

Pour un artisan tel que Jean-François Laguionie, l'usage des techniques numériques a profondément transformé le rapport à l'animation. Si celle-ci passait auparavant par la matérialité du crayon, de la peinture ou du papier découpé manié sur une table sous l'objectif de la caméra, elle est à présent centrée sur la modélisation informatique de personnages évoluant dans l'espace virtuel de décors en trois dimensions. Permettant un évident gain de temps, la révolution numérique porte en elle la disparition des traces matérielles et des imperfections qui faisaient le charme discret, mais ô combien puissant, de l'artisanat.

Tout en s'appuyant sur les possibilités offertes par les nouvelles technologies, nombre de cinéastes, en France et à l'étranger, cherchent à préserver le cœur de leur art, cette précieuse et simple joie de voir un trait prendre vie – voir par exemple le travail de Michael Dudok de Wit (*La Tortue rouge*, 2016) ou Isao Takahata (*Le Conte de la princesse Kaguya*, 2013). Et c'est évidemment le cas de Jean-François Laguionie.

Dans cette perspective, et en s'appuyant sur des photogrammes du film et le lien étroit qu'ils entretiennent avec l'épure des dessins préparatoires du cinéaste **[Méthode]**, on pourra chercher à définir avec les élèves en quoi le style visuel du Voyage du prince renvoie à une esthétique radicalement différente des productions Disney-Pixar. En s'arrêtant sur la séquence d'ouverture, par exemple, on pourra pointer l'usage de couleurs pastel aux nuances subtiles, une ambiance sonore minimaliste, un trait aux contours irréguliers, des plans plutôt lents et fixes et une animation qui se limite dans le plan à quelques éléments seulement. Des choix qui tranchent largement avec le dynamisme survitaminé, pop et bruyant des productions habituelles des grands studios américains.



La Tortue rouge (2016) © Wild Bunch Distribution

3 Fusion de trois écoles spécialisées : Supinfocom, Supinfogame et l'Institut supérieur de design de Valenciennes.



Document

Des mots et des images

Jean-François Laguionie a deux passions : dessiner et raconter des histoires. Depuis de nombreuses années, il publie ainsi de courtes nouvelles. *Le Voyage du prince* peut être rapproché de son recueil *La Statue de la Liberté*, dont l'ensemble des textes renvoie notamment à la peur provoquée par l'étranger.

Les histoires que Jean-François Laguionie invente sont toujours habitées par un sentiment d'étrangeté un peu inquiétant, frôlant parfois le surréalisme. Avant ou après la séance, on pourra utilement se pencher sur la nouvelle reproduite ci-dessous pour mener un travail comparatif. Laguionie étant un artiste revenant sans cesse sur les mêmes motifs, on pourra par exemple chercher les éléments communs au film et au texte. On pourra aussi se poser la question des possibilités qu'offre la littérature contrairement au cinéma, et inversement. Les mystères ménagés par la première ne sont de fait pas les mêmes que ceux du second.

DANS LES ALLÉES DU JARDIN D'ACCLIMATATION

Tout s'est passé si vite !... J'ai crié. Je me souviens que j'ai crié...

Mais je suis resté sur mon banc avec mon livre, et le sentiment qu'une chose aussi peu sensée était improbable... Maintenant je marche dans les allées. Je m'éloigne, mais les allées me ramènent au même endroit, près des glaces déformantes. Je ne parviens pas à m'arracher à cet endroit... Peut-être avec l'idée qu'il s'agissait d'une déformation provisoire... que tout reprendra sa place avec la fermeture des manèges et du jardin ?...

Je me demande d'ailleurs si j'ai vraiment crié. Ce n'est pas dans mon caractère ! Par contre je sais que je n'ai pas bougé... Et cela me remplit d'un vide étrange... Car enfin j'aurais pu, le moment de stupeur passé, me lever et courir après eux. J'aurais pu tenter quelque chose !...

Il était dix heures. Le jardin était désert. Pendant que je lisais près du lac, il s'est approché de la fosse aux crocodiles. Je ne m'inquiétais pas. J'ai l'habitude de le laisser aller ici et là dans le jardin. Nous venons presque tous les jours. Tout est si calme en semaine, à l'exception du mercredi, à cause des enfants que nous ne supportons ni l'un ni l'autre.

Le groupe est venu des buissons qui entourent la grande volière. Ce devait être le contenu d'un autocar. Des silhouettes d'un certain âge, sous la conduite d'une femme en blouse verte. Ils se sont approchés de la fosse, absorbant le corps rond et maladroit de mon ami. Je leur ai prêté peu d'attention. Le spectacle des crocodiles n'a guère provoqué de commentaires... Quand j'ai levé les yeux de mon livre, un moment plus tard, ils s'éloignaient vers une autre allée, et la silhouette familière de mon compagnon est apparue de nouveau. Il était toujours penché au-dessus de la fosse...

J'allais reprendre ma lecture, quand soudain la femme en blouse verte est revenue sur ses pas. Son corps aux épaules raides exprimait la colère. Elle se dirigea vers lui en lui adressant quelques mots rapides que je ne compris pas, sans doute dans une langue étrangère, et quelques coups de son parapluie dans les jambes, l'obligeant ainsi à suivre le groupe dans les allées !

Sa méprise est excusable. Elle s'est imaginé qu'il faisait partie de son troupeau... Ce qui me trouble davantage, c'est qu'il n'a rien fait pour la détromper. Non, il a suivi cette femme en trottinant pour rejoindre les autres... sans même un regard vers le banc où je me trouvais !

Où est-il, maintenant ?... Tout est trop confus encore pour évaluer ce qui va changer en moi. Dans notre petit appartement, je vais disposer de tout l'espace nécessaire à mon corps, placer ma brosse à dents où j'en aurai envie, lire le journal sans le sentir peser dans mon dos... Je pense aussi à son rire et sa façon un peu agaçante de guetter mes sentiments...

Sauront-ils comme moi l'aimer, sans satisfaire à ses caprices ?... J'ai bien peur que non.

Nouvelle de Jean-François Laguionie issue du recueil *La Statue de la Liberté : 10 nouvelles* (Delatour France, 2016).

FILMOGRAPHIE

Édition du film

- *Le Voyage du prince*, DVD et Blu-ray, Universal Pictures Home Entertainment.

Les autres films de Jean-François Laguionie

- *La Demoiselle, la Traversée, et autres courts* (1965-1978), livre-DVD, La Traverse.
- *Gwen, le livre de sable* (1984), livre-DVD, La Traverse.
- *Le Château des singes* (1999), DVD, TF1 Studio.
- *L'Île de Black Mór* (2004), DVD, TF1 Studio.
- *Le Tableau* (2011), DVD et Blu-ray, France TV Distribution.
- *Louise en hiver* (2016), DVD et Blu-ray, Condor Entertainment.
- *Slocum et moi* (2025), DVD, Condor Entertainment.

BIBLIOGRAPHIE

Critiques du film

- Marius Chapuis, « *Le Voyage*, des singes animés », *Libération*, 3 décembre 2019 :
  ↳ liberation.fr/cinema/2019/12/03/le-voyage-des-singes-animes_1767068
- Ingrid Merckx, *Le Voyage du prince*, *Études* n° 4278, janvier 2021 :
  ↳ revue-etudes.com/critiques-de-films/le-voyage-du-prince/23166

Articles autour du film et du cinéma de Jean-François Laguionie

- « *Le Voyage du prince* : l'univers fabuleux de Laguionie », CNC, 4 décembre 2019 :
  ↳ cnc.fr/cinema/actualites/le-voyage-du-prince--lunivers-fabuleux-de-laguionie_1093495
- Xavier Kawa-Topor, « Jean-François Laguionie, voyageur immobile », Festival La Rochelle Cinéma (Fema), hommage à Jean-François Laguionie, juin-juillet 2019 :
  ↳ festival-larochelle.org/edition/2019/texte/jean-francois-laguionie-voyageur-immobile/

Livres sur le cinéma de Jean-François Laguionie

- Maurice Corbet, Lucie Cabanes, Pascal Vimenet, *Jean-François Laguionie*, Les Éditions de l'Œil, 2016.

Roman et recueils de nouvelles de Jean-François Laguionie

- *La Vie agitée des eaux dormantes*, Folies d'encre, 2005.
- *La Statue de la Liberté : 10 nouvelles*, Delatour France, 2016.
- *Louise en hiver*, Delatour France, 2016.
- *Au début tout va bien : 7 nouvelles inédites*, Delatour France, 2016.
- *En attendant Collard ou La Septième Boîte : 5 nouvelles inédites*, Delatour France, 2016.
- *Ode à la nuit : 9 nouvelles inédites*, Delatour France, 2016.
- *Le Peintre et le Gouverneur*, Maurice Nadeau, 2021.
- *Un bateau dans le jardin* suivi de *La Traversée de l'Atlantique à la rame*, Maurice Nadeau, 2022.

SITES INTERNET

- Le dossier de presse du film ainsi qu'un autre dossier pédagogique :
  ↳ gebekafilms.com/fiches-films/le-voyage-du-prince/

Entretien écrit avec Jean-François Laguionie et Xavier Picard

- Cédric Lépine, Benshi, 1er décembre 2019 :
  ↳ guide.benshi.fr/news/entretien-avec-jean-francois-laguionie-et-xavier-picard/163

Entretien vidéo avec Xavier Picard

↳ cnc.fr/cinema/actualites/entretien-avec-xavier-picard_2611230

Entretiens audio avec Jean-François Laguionie

- Thibault Elie, Maxime Rodriguez, *Négatif*, 15 juin 2020 :
  ↳ negatif.co/entretien/jean-francois-laguionie-dessinateur-cineaste-animation/
- Olivia Gesbert, « Avec Jean-François Laguionie, l'horizon s'anime », La Grande Table, France Culture, 28 novembre 2019 :
  ↳ radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table/avec-jean-francois-laguionie-l-horizon-s-anime-1992090

CNC

Sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée, retrouvez les dossiers pédagogiques *Collège au cinéma* :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/college-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des cinéastes et des professionnels du cinéma :
↳ cnc.fr/cinema/ma-classe-au-cinema

LA BÊTE D'UN AUTRE MONDE

Tom, un jeune singe Nioukos, découvre un beau jour un étranger échoué sur le rivage. Il le ramène au Muséum d'histoire naturelle où sa mère adoptive, Elizabeth, et le professeur Abervrach mènent secrètement des recherches. L'étranger, qui se révèle bientôt être un prince venant d'une contrée inconnue, est la preuve que cherchait le professeur depuis des années : d'autres peuples singes existent !

Sixième long métrage d'animation de Jean-François Laguionie, coréalisé avec Xavier Picard, *Le Voyage du prince* se présente sous la forme d'un conte philosophique interrogeant la peur grégaire qu'inspire la figure de l'étranger. Dans la lignée des *Lettres persanes* de Montesquieu et de *La Planète des singes* de Pierre Boulle, le film renvoie le spectateur aux crispations identitaires de nos sociétés tourmentées. Dans un univers graphique s'inspirant tout à la fois du XIX^{e} siècle industriel et de la Renaissance, il invite également à repenser le rapport que nous entretenons avec notre environnement fragile.

Directeur de la publication : Gaëtan Bruel | Propriété : Centre National du Cinéma et de l'image animée – 291, bd Raspail – 75675 Paris Cedex 14 – Tél. : 01 44 34 34 40 | Rédacteur en chef : Raphaël Nieuwjaer, Cahiers du cinéma | Rédacteur du dossier : Bartłomiej Woźnica | Iconographie : Magali Aubert | Révision : Mathilde Trichet | Conception graphique : formulaprojects.net | Conception et réalisation : Cahiers du cinéma – 64, rue de Turbigo – 75003 Paris.

RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Liberté Égalité Fraternité

AVEC LE SOUTIEN DE VOTRE CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS DU CINEMA