



Fiche technique	1
Réalisatrice Christine Pascal, s'imposer comme cinéaste	2
Genèse La naissance d'un sujet	3
Affiche L'ascension	4
Découpage narratif	5
Récit Entre échappée et tragédie	6
Montage Entre vie et mort	8
Personnages Un homme et quatre femmes	10
Thématique Entre deux âges	12
Image Lumière d'été	13
Séquence Des sommets à la mort	14
Plan Une famille autour d'un centre	16
Musique Lyrisme et comptines	17
Échos Des enfants face au tragique	18
Atelier Diriger des enfants	20

● Rédacteurs du dossier

Jean-Sébastien Chauvin est critique de cinéma (*Cahiers du cinéma*), enseignant en cinéma (Esec, université Paris 8), et cinéaste. Pour Collège au cinéma, il a signé les documents pédagogiques sur *Siddharth* de Richie Mehta, *La Tortue rouge* de Michael Dudok de Wit et *E.T., l'extra-terrestre* de Steven Spielberg. Il a réalisé cinq courts métrages dont *Les Filles de feu* (2008), *Et ils gravirent la montagne* (2011), et *Les Enfants* (2014).

● Rédacteur en chef

Membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* de 2009 à 2020, Joachim Lepastier a mené des études d'architecture et de cinéma. Pour Collège au cinéma, il a rédigé les documents pédagogiques sur *Les Bêtes du Sud sauvage* de Benh Zeitlin, *Le Garçon et le monde* d'Alê Abreu et *Swagger* d'Olivier Babinet. Il a réalisé plusieurs courts métrages documentaires et enseigne dans des écoles de cinéma et d'architecture.



Fiche technique

● Synopsis

Violette est une enfant de dix ans dont les parents, Adam et Mélanie, sont séparés. Violette voudrait les voir réunis et ne supporte pas Lucie, la nouvelle compagne de son père. Après que sa mère se soit inquiétée de vomissements et maux de tête de sa fille, Violette est amenée à l'hôpital pour y faire des tests. Le couperet tombe: Violette est atteinte d'une tumeur inopérable au cerveau. D'instinct, Adam amène sa fille loin de l'hôpital et passe une nuit avec elle dans un motel. Le silence de son père angoisse Violette qui saisit sans comprendre la gravité de la situation. En route pour rejoindre Mélanie à Milan, Adam se rend compte que Violette a peut-être compris ce qu'il a pourtant gardé secret. C'est en chemin qu'Adam tombe sur un endroit de la montagne qu'il a jadis utilisé pour faire passer un ami en contrebande. Il refait le même chemin avec Violette. En haut de la montagne, il propose à sa fille qu'elle le rejoigne de l'autre côté, versant italien. Restée seule au sommet, la petite fait une expérience indicible où la mort côtoie la vie. À Milan, Violette est ravie de voir sa mère répéter au théâtre. Mais quand après un appel téléphonique elle revient sur scène, Mélanie s'effondre en larmes. Devant le chagrin de sa mère, Violette fuit. Père et fille reprennent la route vers la mer, où la petite demande la vérité à son père. Adam s'y essaie mais emporté par le désespoir, ne termine pas sa démonstration. Tous deux rejoignent une maison de famille en Provence où Mélanie les attend. Là, une petite utopie familiale semble renaître. Mais quand Lucie débarque, la petite se crispe. Lucie se sentant rejetée, s'en va. Tous trois sont de nouveau réunis, mais Violette est désormais aux portes de la mort.

● Générique

LE PETIT PRINCE A DIT
France, Suisse | 1992 | 1h41

Réalisation

Christine Pascal

Scénario

Christine Pascal et Robert Boner

Image

Pascal Marti

Montage

Jacques Comets

Musique

Bruno Coulais

Son

Dominique Vieillard, Alice Lary, Jean-Pierre Laforce,

Costumes

Marie-Laure Mathier

Producteurs

Robert Boner, Philippe Berthet, Enzo Porcelli, Emmanuel Schlumberger

Production

Alia Film, Ciné Manufacture, French Productions, Télévision Suisse-Romande

Distribution

Gaumont

Formats de tournage

1.66, 35 mm, couleur

Sortie en salle

25 novembre 1992 (France)

Interprétation

Richard Berry

Adam Leibovich

Anémone

Mélanie

Marie Kleiber

Violette Leibovich

Lucie Phan

Lucie

Mista Préchac

Minerve

Claude Muret

Jean-Pierre

Carlo Boso

Le metteur en scène de théâtre

Réalisatrice

Christine Pascal, s'imposer comme cinéaste

Le parcours de Christine Pascal, qui s'est malheureusement achevé de manière prématurée, rappelle qu'il n'est pas si simple pour une actrice de passer derrière la caméra.

Christine Pascal a 25 ans, en 1978, quand elle réalise son premier film, très personnel, *Félicité*, dont elle est aussi la principale protagoniste. À l'époque, elle est surtout connue comme comédienne, pour avoir joué notamment chez Bertrand Tavernier (*L'Horloger de Saint-Paul*, 1974; *Que la fête commence*, 1975; *Des enfants gâtés*, 1977) et Claude Miller (*La Meilleure Façon de marcher*, 1976). À ce moment-là, peu nombreuses sont les actrices qui deviendront des cinéastes au long cours. Même si on peut trouver plusieurs exemples d'actrices devenues réalisatrices (Ida Lupino aux États-Unis dans les années 1950 par exemple), l'histoire du cinéma est remplie de cinéastes talentueuses qui n'auront signé qu'un seul film, à l'instar de Barbara Loden, actrice dans les films de son mari Elia Kazan, dont le magnifique *Wanda* (1970) reste un astre solitaire. Jusqu'au début des années 1970, pas facile d'être une femme cinéaste et encore moins de s'imposer quand vous êtes également comédienne, à la différence des hommes chez lesquels on ne compte plus les auteurs-comédiens : John Cassavetes, Jacques Tati, Charlie Chaplin, Clint Eastwood, Takeshi Kitano ou Nanni Moretti, sans compter les cinéastes apparaissant occasionnellement devant la caméra tels Jean Renoir, François Truffaut ou Maurice Pialat.

● Faire un film normal

Christine Pascal racontera, au moment de la sortie du *Petit prince a dit*, combien il fut difficile pour elle d'être reconnue comme réalisatrice. « *J'ai commencé à faire des films en tant qu'actrice (...). J'ai tourné mon premier film, Félicité, avec innocence, pour essayer de trouver une place à moi dans le cinéma. Le film était tant centré sur moi et étroit d'inspiration qu'il m'a mise dans une position très minoritaire, d'autant que, en 1978, j'étais une des premières actrices françaises à passer à la mise en scène.* » Est-ce un signe de sa détermination ? En 1983, elle incarne Alice Guy, la première réalisatrice de l'histoire du cinéma, dans un téléfilm réalisé par Caroline Huppert. Un an plus tard, pour s'imposer face à la profession, elle décide de réaliser son deuxième long métrage sans apparaître à l'écran. « *Tirant les leçons de cette première expérience (...), je me suis rabattue classiquement sur le film de genre avec La Garce. Je voulais prouver que je pouvais faire un film normal, mettre en scène des vedettes (Isabelle Huppert et Richard Berry, ndlr) dans une structure de production classique (...). Le fait d'avoir à la fois réalisé et interprété le rôle principal de Félicité avait créé une confusion certaine quant à mon statut de cinéaste dans l'esprit des gens et même dans le mien, ce dont j'ai durement souffert.* »

● Inspiration intime

Son troisième film, *Zanzibar*, en 1989, sera d'ailleurs un film sur le cinéma, sur la relation d'une actrice avec un producteur dont l'inspiration vient en partie de son expérience professionnelle mais aussi intime puisqu'elle partageait la vie de Robert Boner, à la fois scénariste et producteur du *Petit prince a dit*. Le cinéma de Christine Pascal, comme chez beaucoup de réalisateurs, s'inspire souvent de son vécu, traite des rapports entre les sexes que le cinéma aborde mais peu d'un point de vue féminin — même si la cinéaste filme sans distinction les affres masculins et féminins. Son tout dernier, *Adultère (mode d'emploi)*, réalisé en



Portrait pour la pochette du livre *Mémoires croisées de deux sœurs* de Michèle Pascal, 2019 © Éditions Lettmotif

1995, sera d'ailleurs centré sur un couple d'architectes tourmentés par leur libido. Christine Pascal, ainsi, est une des premières actrices et cinéaste à s'être fait une place dans ce qu'on a appelé un temps le « cinéma du milieu » (qui se situe à mi-chemin entre cinéma d'auteur et cinéma populaire), longtemps exclusivement le territoire des hommes.

Ce fut le cas du *Petit prince a dit*, le film de la consécration. Ce fut son plus grand succès critique et public, sans doute parce qu'elle touchait, au-delà de l'universalité de son sujet, à des émotions rares et subtiles, grâce notamment à une alchimie magique entre ses trois comédiens. Peut-être minée par l'échec d'*Adultère (mode d'emploi)*, Christine Pascal dont la sensibilité exacerbée se sent dans les films, mis tragiquement fin à ses jours en 1996 à l'âge de 42 ans, stoppant net un parcours singulier dans le cinéma français. Mais elle a ouvert la voie à d'autres actrices cinéastes, comme c'est par exemple le cas, aujourd'hui, avec Hafsia Herzi et son récent *Tu mérites un amour*.

● Filmographie

1979 *Félicité*
1984 *La Garce*
1989 *Zanzibar*
1992 *Le Petit prince a dit*
1998 *Adultère (mode d'emploi)*

1 Entretien avec Christine Pascal par Frédéric Strauss et Camille Taboulay, *Cahiers du cinéma* n°461, novembre 1992.

Genèse

La naissance d'un sujet

De la condensation de plusieurs idées et envies pour donner l'impulsion d'un film.

Comment viennent les idées? Quelle est l'origine de ce qui aboutira, des années plus tard, à tel film? Voilà un processus très mystérieux. Souvent c'est une image, un son, une scène qui nous frappe et constitue la première pierre de l'édifice. Dans l'entretien donné aux *Cahiers du cinéma* à l'époque de la sortie du film¹, Christine Pascal livrait un précieux document sur la naissance du *Petit prince a dit*. «J'avais envie de parler de la relation d'un père et de sa fille qui ne soit plus un bébé et pas encore une femme, cet âge ambigu où l'inceste n'est pas encore possible mais où l'idée de l'inceste est déjà confusément présente. J'avais le désir de ces deux corps, un homme adulte de ma génération avec une petite fille», répondait-elle aux journalistes. Ainsi, la maladie de la petite Violette n'était pas, au départ, le sujet principal du film. Chaque cinéaste a ses propres obsessions, des thématiques qui reviennent d'un film à l'autre. Pour Christine Pascal ce sont les relations hommes-femmes. Mais un hasard va décentrer ce sujet obsessionnel de la réalisatrice, du moins en apparence.

● Un dîner plein de hasards

«Robert Boner produisait alors un diaporama pour des scientifiques suisses qui travaillent dans la recherche fondamentale contre le cancer. J'ai donc fréquenté ces gens très vivants, très drôles malgré leur métier, et ce milieu m'a séduite. Nous dînions avec eux, un soir, au restaurant et, à la table voisine se trouvaient Marthe Keller et son metteur en scène de *Bobby Deerfield*, *Sydney Pollack*. J'ignore si le souvenir de ce film qui parle du cancer nous a inconsciemment influencés mais brusquement, et presque sur le mode de la plaisanterie, Robert m'a dit: "Et si la petite fille était condamnée, malade?" J'ai d'abord trouvé ça suicidaire, puis le sujet m'a excitée. D'une manière inconsciente et poétique, le danger de la mort de la petite fille s'est relié à mon désir de parler de la relation père-fille.» Ainsi, un simple dîner au restaurant et la présence dédoublée du cancer a transformé le projet, lui a donné une tournure inattendue et l'a enrichi.

Mais ce processus créatif est plus secret encore. Cette idée jetée en l'air par son mari a fait son chemin dans l'esprit de la cinéaste, a résonné avec son histoire personnelle comme elle l'explique dans la suite de l'entretien.

● Résonances intimes

«Pendant longtemps, j'ai pensé que mon problème était avec la mère, à travers le rapport à la nourriture, l'anorexie, tout ce dont j'avais parlé dans *Félicité*. Il y a quinze ans, la vie de mon père a été gravement menacée et je me suis rendue compte que tout n'était pas si simple et j'ai su que je parlerai un jour où l'autre de mon rapport à la figure paternelle. Le moment est venu. Ce que j'avais envie de dire sur le père, c'est qu'il est le premier homme qui se dérobe à la femme et à son désir, pas forcément sexuel, d'être protégée. C'est le premier qui déçoit, le premier dont une petite fille s'aperçoit qu'il n'est pas à la hauteur de son désir, pas aussi fort qu'elle le croyait. Le fait que dans le scénario du *Petit prince a dit*, le père soit scientifique mais impuissant pourtant à la guérir poussait la situation à l'extrême.» Si une idée nous plaît, si on a l'intuition qu'elle est juste, qu'on pourrait l'exploiter, c'est souvent parce qu'elle fait appel, inconsciemment, à des choses très intimes (ici la crainte éprouvée par Christine Pascal de perdre son père, le sentiment de la fragilité qui peut toucher les êtres qu'on aime).

Ainsi, le sujet initial s'est-il complexifié, la mort et le deuil possibles d'un être cher devenant le sujet visible et bouleversant mais aussi une manière de parler en creux de cet autre sujet comme le reconnaît avec lucidité la réalisatrice, ajoutant en effet qu'il s'agissait là d'une «métaphore très détournée, mais qui allait au cœur de ce que je voulais dire sur le rapport père-fille».

1 Entretien avec Christine Pascal par Frédéric Strauss et Camille Taboulay, op. cit.



Photographie de tournage, 1992 © Gaumont

«Les dialogues ne profèrent rien. Les personnages ne s'expliquent jamais sur ce qu'ils sont en train de faire. Ils parlent de tout sauf de l'essentiel»

Christine Pascal

Affiche L'ascension

Entre photographie et peinture, imaginaire et réalisme, l'affiche du film rassemble déjà ses principaux enjeux en une seule image.

Si aujourd'hui la systématisme des bandes-annonces sur Internet enlève un peu de mystère aux films (bandes-annonces qui bien souvent en disent trop), à l'époque où *Le petit prince a dit* sort en salles, l'affiche est le premier moteur du désir, l'étincelle initiale qui donnera envie ou non de voir un film. Il faut donc rester dans l'esprit de l'œuvre, suggérer sa tonalité et surtout son sujet pour que le spectateur comprenne intuitivement sa teneur. S'il est difficile de repérer la maladie dans l'affiche du *Petit prince a dit*, on saisit immédiatement que le film parlera de la relation entre un adulte et une enfant. On peut même déduire qu'il s'agit là d'un père et de sa fille, c'est en tout cas l'hypothèse la plus probable. Le titre s'inscrivant au fronton du ciel évoque le monde de l'enfance, les comptines, les jeux (par exemple « Jacques a dit »).

L'affiche reprend un plan du film, où l'on voit Adam et Violette faire l'ascension d'une montagne. La photo est légèrement floue, un flou de bougé tenant au fait que tous deux sont pris dans le mouvement. Ils n'ont pas pris la pose pour la photo, l'affiche les saisit au contraire dans l'effort, la fatigue, la concentration qu'on peut avoir quand on fait une chose avec difficulté et que toute l'attention est portée sur une seule activité. Les herbes hautes qui masquent une partie de leur corps, ne laissant dépasser que leurs têtes, donnent l'impression qu'ils sont enfoncés dans le sol, ajoutent au sentiment de difficulté, d'effort à fournir sur ce terrain en déclivité. Pourtant la montagne bleue en arrière-plan indique qu'ils ne sont pas loin du sommet. Ils sont presque arrivés, encore quelques mètres et l'épiphanie surgira, même si pour l'instant elle reste hors-champ. Peut-être même que la petite fille voit le bout puisqu'elle regarde droit devant elle et que le soleil illumine son profil.

L'affiche est mue par une contradiction : entre, d'un côté, la pénibilité de l'ascension (on perçoit, au travers des herbes, le geste du père qui pousse sa fille pour l'aider à grimper) et de l'autre la dimension de rêverie que suggère cet arrière-plan vaporeux (accentué par l'impression que le photogramme, légèrement retravaillé, est presque une peinture, avec une texture proche d'un lavis ou d'une aquarelle), la phrase du titre qui renvoie à la douceur de l'enfance. L'affiche rejoue ainsi une des contradictions du film, partagé entre les



joies enfantines et la pesanteur d'une réalité implacable. Elle décrit aussi l'un de ses beaux sujets, l'effort d'un père pour aider sa fille à vivre et à mourir. Mais ce n'est pas une tâche aisée. Même si on ne voit que son profil, son visage dégage une sorte de gravité. Faire passer sa fille de la vie à la mort et de la terre au ciel est un fardeau. La mère est absente, juste suggérée par le nom de l'actrice, Anémone, tout en haut, qui nous indique qu'il s'agira peut-être d'un trio. Elle reste pourtant à la périphérie de la relation père-fille que décrit l'affiche, comme elle le sera pendant une bonne partie du récit. Ainsi, mine de rien, en une seule image, l'affiche nous a livré quelques indices, a entrouvert une porte vers le film et ses personnages.

Découpage narratif

- 1 VIOLETTE**
00:00:00 – 00:08:23
Générique sur fond de comptine. Plan sur une petite fille de dos, au milieu du brouhaha joyeux d'autres enfants. Adam, son père, est venu la chercher. Ils passent au labo où il travaille. Violette y fait tomber une cage de souris devant son père furibard. Puis c'est Mélanie, la mère de Violette qu'on découvre avec Minerve, la domestique. Toutes ces femmes s'agitent alors qu'Adam est sur le départ pour un séminaire.
- 2 INQUIÉTUDES**
00:08:24 – 00:18:02
Violette et sa mère sautent dans le bus. Violette lui montre un album de photo fabriqué par Adam pour ses dix ans. Puis toutes deux nagent dans le lac et répètent une pièce que doit jouer Mélanie. Au retour d'Adam, Mélanie fait part de ses inquiétudes quant aux maux de tête de Violette mais Adam refuse d'écouter. Il accepte néanmoins de l'amener faire des examens. Le soir, seule à la maison, Violette se maquille devant la glace et surprend son père rentrer ivre avec Lucie, sa nouvelle compagne.
- 3 UN PÈRE EN DÉTRESSE**
00:18:03 – 00:28:38
Violette est face à un médecin qui lui fait faire de petits exercices. Tout semble normal mais quand Violette dit voir un stylo dédoublé dans son champ de vision, le médecin se fige. Il va faire un scanner et sort Adam de la pièce. Mais Adam va écouter son collègue grâce à un retour vidéo et audio dans une autre pièce. Là, il entend qu'une tumeur a envahi le cerveau de Violette. Défait, il s'enfuit de l'hôpital avec elle. Dans la voiture, angoissée par le silence de son père, Violette s'endort, son pouce dans la bouche.
- 4 ARRÊT AU MOTEL**
00:28:39 – 00:40:13
Au réveil, Violette est seule dans la voiture immobilisée. Ils se sont arrêtés dans un motel au bord de la route. Tandis que Violette s'endort, Adam reste un instant seul au seuil de la chambre, fait des cauchemars, libère un papillon de nuit. Le lendemain, Violette tombe dans la piscine et d'instinct, Adam se précipite pour la sauver. Mais très vite il l'invite à nager et se transforme en entraîneur intraitable, comme s'il avait oublié que c'est une petite fille fragile et malade qui se trouve devant lui. Il l'enlace et lui demande pardon.
- 5 EN ROUTE**
00:40:14 – 00:48:15
Ils prennent la route pour rejoindre Mélanie à Milan. Après une pause au bord de la route, Adam découvre que Violette sait pour son état de santé mais ne dit rien ; il entonne une comptine avec elle. Soudain il stoppe la voiture. Adam reconnaît le paysage où il s'est lui-même trouvé, dans sa jeunesse, avec un ami. Un fondu enchaîné sur le paysage se termine sur Violette et son père marchant le long d'une rivière.
- 6 SUR LA MONTAGNE**
00:48:16 – 00:56:55
Alors qu'ils escaladent un paysage escarpé, Adam raconte qu'il a fait passer la frontière à cet ami, alors activistes politiques tous deux, en employant l'expression « transporter un cadavre » que Violette peine à comprendre. Au sommet de la montagne, Adam propose à sa fille de le rejoindre de l'autre côté de la frontière. Restée seule, elle s'allonge dans l'herbe tandis qu'un papillon se fixe sur son front. Adam revient, inquiet d'avoir attendu sa fille, mais Violette semble apaisée.
- 7 UNE MÈRE EFFONDÉE**
00:56:56 – 01:08:34
Adam et Violette arrivent à Milan et entrent discrètement dans le théâtre où Mélanie répète sa pièce. Mais alors qu'ils l'observent, la répétition est interrompue par un appel téléphonique. Mélanie revient sur scène après qu'on lui ait annoncé la maladie de sa fille. Incapable de répéter, elle s'effondre en larmes. Devant le désarroi de sa mère, Violette s'enfuit. Elle et Adam s'arrêtent sur une plage où la petite s'entiche d'un chien errant. On retrouve Mélanie, allongée sur un lit, des compresses sur les yeux, assistée de Lucie.
- 8 UNE EXPLICATION IMPOSSIBLE**
01:08:35 – 01:16:21
Adam et Violette se sont arrêtés dans un hôtel au bord de mer pour prendre un petit déjeuner. La petite fille raconte à son père l'expérience presque mystique qu'elle a faite sur la montagne. Lucide, elle demande à son père de lui dire la vérité. Adam accepte et tente de lui expliquer sa maladie avec les mots de la science mais s'effondre en larmes devant l'impossibilité de lui dire qu'elle va mourir. Avec douceur, Violette lui propose alors d'aller dans la maison familiale, avec l'intuition qu'ils y retrouveront Mélanie.
- 9 LA MAISON DU BONHEUR**
01:16:22 – 01:25:42
Violette et Adam arrivent dans la maison de famille où Mélanie les attendait. Violette est heureuse car tous trois sont enfin réunis et le bonheur semble retrouvé lors d'une bataille d'eau. Mais le charme est rompu par l'arrivée de Lucie. Chacun à sa manière rejette ce personnage étranger au trio : Violette en l'ignorant, Mélanie en la rudoyant dans la cuisine et Adam, perdu, en restant silencieux.
- 10 LA FIN DU JOUR**
01:25:43 – 01:40:45
Violette boude et refuse de rejoindre les adultes qui mangent sur la terrasse. Adam apporte l'assiette de Violette dans sa chambre pour l'amadouer. Mélanie de son côté l'apprivoise en préparant des bananes flambées à haute voix. L'opération semble réussir mais la maladresse de Lucie fait fuir et le chien, et Violette. La petite fille et sa mère allument des bougies au bord de la fenêtre tandis qu'Adam part à la recherche du chien. Il signifie sans ambages à Lucie qu'elle n'est pas désirée dans cette maison-là. Enfin il retrouve Violette, alitée, au bord de s'endormir et dont le visage est soudain figé dans une photographie noir et blanc. Générique de fin.

Récit

Entre échappée et tragédie

Le petit prince a dit affronte un sujet grave, tout en sachant aussi l'évoquer de manière indirecte.

Il y a quelque chose d'étrange dans *Le petit prince a dit*, le sentiment tenace d'être à la fois pleinement dans le sujet mais aussi un peu à sa périphérie, comme si le film évitait de traiter frontalement l'histoire de cette petite fille et de ses parents anéantis par un coup du destin. La tumeur nichée dans le cerveau de la petite est mentionnée par les médecins dans deux scènes et par le père dans une séquence poignante où il tente d'expliquer l'impossible à sa fille. Mais sinon, la maladie est rarement nommée. C'est d'ailleurs via un appel téléphonique resté dans le hors-champ que la mère apprendra la terrible nouvelle. Pour Christine Pascal, c'est une façon d'éviter les écueils du genre, les grosses ficelles et autres tire-larmes. Mais cela tient aussi à l'équilibre fragile que le film tente de maintenir jusqu'à la fin et qui meut plus particulièrement les parents: comment laisser à Violette la possibilité de vivre ses derniers instants sans lui enlever l'insouciance de l'enfance? Ou dit autrement, comment vivre pleinement le présent sans qu'il soit entaché par la conscience lucide que la fillette a peu de temps devant elle? La beauté du film tient à cet équilibre instable fait de légèreté et de gravité, de lutte entre des élans vitalistes de survie et une marche irrépressible vers la mort.

● Une enfant lucide

Un équilibre pour lequel l'image (qui revient trois fois dans le film) de la petite marchant sur un fil invisible fonctionne comme une métaphore. Le film va ainsi travailler cette ambivalence avec beaucoup de grâce, en alternant des scènes insouciantes (les scènes de comptine par exemple) ou qui voudraient l'être (la séquence des bananes, dont l'épiphanie est brisée d'un coup) et des instants suspendus au-dessus du vide. La petite fille oscille entre la joie enfantine d'être au monde et des soudaines stupeurs, des interrogations muettes qui voilent son regard et restent sans réponse. Dès le début, Christine Pascal filme la petite fille s'amusant autour d'une colonne quand soudain elle s'arrête, interdite, posant la cage qu'elle tenait en main pour fixer le vide [00:03:29]. Comment une enfant pourrait-elle comprendre et accepter ce qui est inconcevable? Pourtant Violette finit par nommer les choses, avec cette lucidité désaffectée qu'ont parfois les enfants. C'est par exemple ce moment où elle dit: «*En tout cas, on dit rien à maman*» [00:45:26] sous le regard médusé de son père qui



pensait avoir caché la terrible vérité. Et c'est elle qui, plus loin, incitera Adam à parler en le suppliant de dire la vérité, dans une étrange inversion des rôles — généralement ce sont plutôt les parents qui demandent aux enfants de ne pas mentir.

La petite comprend d'abord confusément la présence de la maladie dont elle est affligée. Assez finement, la cinéaste

va filmer ce processus qui mène à la lucidité. D'abord le doute passe comme un voile sur son visage poupin. Lorsqu'elle note, amusée, que le stylo est dédoublé [00:21:35], son sourire lumineux s'efface un peu devant le visage interdit du médecin, la coupe rapide empêchant de saisir si elle comprend le trouble de son interlocuteur. Puis elle est terrifiée. En témoignent ces gestes symptomatiques, consistant à boucler sa ceinture de sécurité et à mettre son pouce dans sa bouche pour s'endormir, régressant vers la petite enfance afin d'échapper au silence terrorisant de son père [00:28:15]. Une fois réveillée, elle testera d'ailleurs le mécanisme de la ceinture et refera les gestes appris chez le médecin comme pour s'assurer que son univers est intact, manière pour la cinéaste de faire passer dans les gestes des questions encore difficile à nommer. Puis la conscience fait lentement son œuvre, depuis le surprenant «*On ne dit rien à maman*» jusqu'à la demande de vérité où ses questions, aussi naïves soient-elles, n'en sont pas moins désarmantes de bon sens.

● Des parents seuls avec eux-mêmes

Le film s'acquitte avec beaucoup d'ingéniosité des moments où les parents apprennent le pire. Dans les deux cas, Christine Pascal et son scénariste Robert Boner trouvent des solutions pour échapper à la scène convenue où un médecin, un proche, fait une annonce solennelle et gênée. Il y a d'abord cette idée magnifique de faire en sorte qu'Adam, le père, écoute les commentaires du médecin devant les images du scanner depuis une petite salle qu'en tant qu'ancien médecin, il connaît. La force de la scène tient à ce que le père, jusqu'alors sans cesse agité et entouré, est maintenant seul avec lui-même. La pièce isolée, le dispositif son/image (la voix du médecin/les clichés du scanner) sont comme la représentation dans l'espace et dans le temps de la réalité objective qu'il est obligé d'affronter. Ignorant qu'il est écouté, les mots du médecin sont crus, sans les litotes qu'il aurait probablement utilisées face à un père meurtri. Le montage nous donne d'ailleurs un léger temps d'avance sur la funeste annonce [00:25:32]. Alors que le médecin commentait chaque cliché en direct, un plan nous le décrit en arrêt, silencieux, devant une image qu'on ne voit pas. Plan qui est suivi d'un autre, tout aussi silencieux, du père.

Cette soudaine rupture de rythme rend le silence éloquent et nous implique émotionnellement dans la scène. La réalisatrice fait la même chose un peu plus tôt, quand le médecin passe un crayon devant les yeux de Violette. Tout semble normal, chaque test rassure sur l'état de la petite et pourtant la caméra fait un léger travelling avant sur le visage du médecin. Pourquoi ce travelling soudain quand la situation semble juste routinière? Adam était même nonchalamment assis sur sa chaise, observant (semble-t-il) d'un œil distrait toute la scène. Par ce simple mouvement de caméra, la cinéaste nous livre un indice, anticipe sur la tragédie à venir, comme si le destin était en marche avant même que les personnages aient pu mettre des mots dessus. La répétition d'une même phrase dite par le médecin («*je ne suis pas inquiet*») à la faveur d'un changement d'axe [00:23:05], avec une seconde occurrence légèrement plus sombre, donnera d'ailleurs au père un autre et subtil indice. Puis vient le tour de la mère [00:58:27], alors qu'elle répète une scène sur les planches d'un théâtre, jouant son rôle sur le ton de la farce avec une certaine gourmandise et sous le regard émerveillé de sa fille qui l'observe dans l'ombre de la salle et répète ses mots silencieusement. Quand la mère revient sur scène après avoir répondu au téléphone, tout est différent. Bouleversée par la nouvelle, les mêmes mots changent de couleur. «*Abandonnée par sa fille*», «*problème d'ordre métaphysique*», «*je voulais la marier*», ces phrases si futiles quelques minutes plus tôt sonnent désormais comme des commentaires cruels de la situation.

La cruauté est redoublée par le fait que Violette voit sa mère s'effondrer. Mélanie en effet ne se doute pas qu'en

exposant ainsi sa douleur, elle confirme à sa fille la gravité de son état. La petite n'a alors d'autre choix que de fuir cette vérité insoutenable. Cette scène étonnante montre la fine frontière séparant la comédie de la tragédie, la douleur d'une mère transformant soudain la réalité sans qu'une ligne n'ait pourtant été changée, une intonation trop forte, perchée dans les aigus, suffisant à renverser le monde.

Pourtant il faut continuer de vivre pleinement, moins pour soi que pour cette enfant, comme en témoigne la dernière partie où tous trois sont enfin réunis dans la maison familiale. C'est d'ailleurs après avoir nommé les choses (dans la scène où le père explique ce qu'est une tumeur à sa fille, avec la pédagogie que peut avoir un père envers son enfant), c'est-à-dire après avoir accepté l'inéluctable, que les deux parents ne vivront plus que pour une chose, rendre les derniers instants de Violette plus forts que la maladie.

● Les ambiguïtés du langage

La scène que répète Mélanie est extraite d'une pièce de théâtre de Copi, *Les Escaliers du Sacré-Cœur* (1990), qui qualifiait sa pièce de «tragédie gaie». Copi était un auteur, écrivain, dessinateur homosexuel et engagé d'origine argentine qui avait fui la dictature avec ses parents. La dimension politique de son œuvre passe par la fantaisie des personnages et des situations délirantes. La pièce s'intéresse à une galerie de marginaux (travestis, lesbiennes, prostituées, malfrats) ayant pris leurs quartiers sur les escaliers de l'église du Sacré-Cœur. Si le film de Christine Pascal n'a que peu de rapport avec le sujet ou l'esprit de la pièce, la réalisatrice utilise néanmoins avec beaucoup d'ingéniosité le caractère double du langage. Ainsi, les mêmes phrases peuvent aussi bien prêter à sourire que prendre une tournure tragique en fonction de leur interprétation et du contexte que les mots illustrent. Ainsi de ce moment où, sur scène, Mélanie prononce deux fois les mêmes répliques, chargées à chaque fois d'un affect différent. On peut aussi faire la comparaison avec la scène dédoublée de *Mulholland Drive* de David Lynch (2001) où l'héroïne blonde joue le même texte deux fois, une première fois en colère alors qu'elle répète son texte avec sa comparse brune, une seconde fois d'une façon plus trouble, chuchotée, lors d'une audition avec un acteur un peu trop insistant. Dans les deux cas, le texte n'a pas bougé et pourtant le sens des mots semble bien différent. On pourra ainsi réfléchir avec les élèves aux limites et ambiguïtés du langage, au caractère polysémique du sens et à l'acte même de jouer.



Montage

Entre vie et mort

VIDÉO
EN
LIGNE

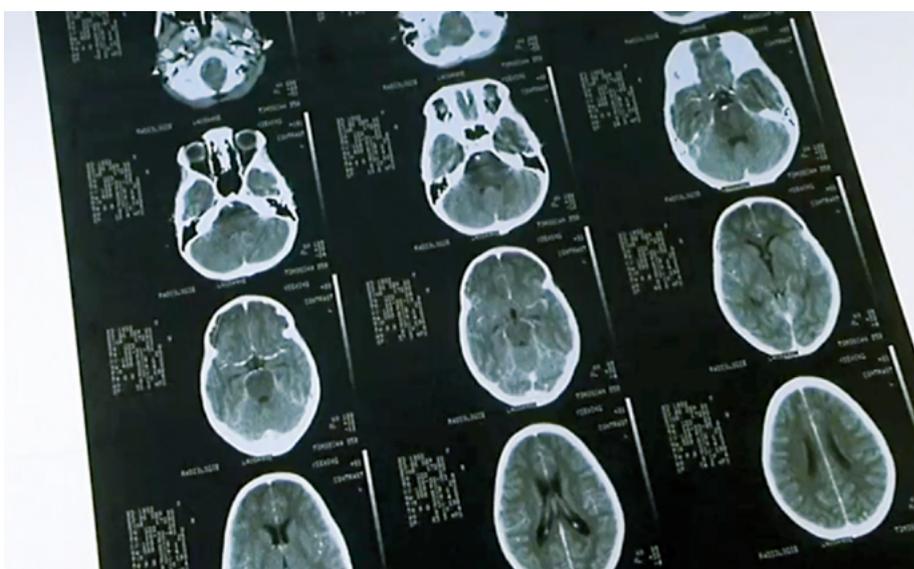
Comment faire ressentir des forces contradictoires qui traversent l'histoire et ses protagonistes ?

Si le sujet ou le thème mais aussi la construction dramatique, passent d'abord par le scénario, il y a un autre récit qui agit dans le film — redoublant le scénario, l'amplifiant ou lui ajoutant quelque chose. Ce récit, c'est celui que produit le montage. Le montage n'est pas juste là pour coller ensemble les séquences filmées ni organiser la narration, il est aussi un outil permettant des rapports de force entre deux plans, deux séquences, de tisser des liens logiques ou de créer des chocs entre deux portions de réalité pour éveiller notre conscience ou attiser notre sensibilité et, *in fine*, pour créer du sens. Dans *Le petit prince a dit*, le montage va souvent mettre à nu la tension existant entre la vie et la mort, entre le désir des personnages à vivre pleinement au présent et la maladie qui rode et se rappelle à nous quand bien même on voudrait en évacuer la menace.

● Un accroc dans la réalité

Les premières minutes suivent à pas logiques la vie de cette petite famille scindée en deux à cause du divorce, mais rien dans le montage ne crée de rupture entre un moment et un autre. La vie est continue, avec son lot de joies superficielles et d'agacements passagers, où rien ne pèse vraiment sinon quelques contrariétés liées à la quête du bonheur domestique. Un point de montage entre deux scènes [00:13:49] vient pourtant troubler une première fois cette continuité de la vie. Alors que la petite Violette a passé une semaine avec sa mère, le père rentre de son voyage d'affaire. Tandis que ses parents sont dans la maison, Violette avance le long du rivage, s'assoit sur un tronc d'arbre pour observer l'horizon. À la faveur d'un raccord dans l'axe, la caméra se pose sur le dos de la fillette dont on ne voit que la masse de cheveux, avant qu'elle ne se retourne vers nous. Alors, sans prévenir, le montage nous plonge dans une scène où Adam, le père, excédé, hurle sur son ex-femme : «*Elle a toujours été maladroite cette gamine, elle est gauche, on va pas la refaire !*» La violence de la coupe, entre la douceur du mouvement de tête, ce regard que nous lance la fillette derrière ses lunettes de soleil et la virulence du père, produit une surprise passagère, un léger malaise. Alors que tout semblait continu, il y a comme un accroc dans la logique des choses.

On a déjà vu le père s'énervé au sujet de sa fille mais cette colère soudaine semble incongrue, disproportionnée. On peut certes la percevoir comme un résidu des conflits qu'il y eut jadis dans le couple, mais quelque chose de plus secret semble agir le père, comme s'il avait peur de regarder



en face la possibilité du pire. Par sa soudaineté, en arrivant *in media res*¹, la coupe nous désarçonne quelques secondes mais a valeur d'indice. Derrière cette colère et cette violence, on peut lire une inquiétude dissimulée mais réelle. Et ce d'autant que les deux plans se répondent, comme si la petite, en se retournant, posait une question et que son père répliquait par un pur et simple déni. À partir de là, le montage des séquences fonctionnera souvent sur un jeu de contraste, en équilibre instable entre la vie et la mort. C'est par exemple [00:18:02] un enchaînement cruel entre Adam et Lucie blaguant au sujet d'un patient cancéreux et la séquence où, à l'hôpital, Adam va découvrir la maladie de sa fille. Le montage nous fait passer de l'hilarité à la gravité, laquelle se mue lentement en tragique au cours de la séquence. Il y a, dans cet assemblage des deux séquences contraires, une forme d'ironie dramatique.

● Images noires du néant

On retrouve ce même jeu de balancier un peu plus loin [00:41:24]. Adam et Violette vont acheter des vêtements, une console de jeu vidéo et de quoi se débarbouiller dans un supermarché. Le plan les montre joyeux, souriants, décontractés. Cette courte scène suit certes une autre plus dramatique (celle de la piscine) mais à les voir on en oublierait presque la maladie qui rode. C'est un de ces moments au cinéma où spectateurs et personnages sont dans la jouissance du présent. Adam est même torse nu sous sa veste,

1 Littéralement « au milieu des choses ». Procédé narratif qui plonge le spectateur au cœur de l'action, sans exposition, et lui laisse deviner ce qui s'est déroulé auparavant.



que la phrase du médecin qui avait examiné Violette est suivie d'une image complètement noire, sans matière. Pendant deux secondes il n'y a plus rien à l'image, seulement quelques mots d'une comptine dite en off par le père et sa fille. Alors, de ces quelques secondes de néant surgit une lumière. La voiture que conduit Adam s'apprête à sortir d'un tunnel, le long d'une route dont on ne sait quand elle va finir, comme une rémission passagère.

La cinéaste s'attarde d'ailleurs un moment sur cette route qui file droit devant nous, le plan dépassant sa simple fonction narrative pour devenir, par sa durée même, le symbole de l'existence. Le montage et le plan se font réflexion sur la vie. Un peu plus loin, le film use du même procédé [00:58:27]. Alors qu'ils cherchent le centre-ville de Milan, la fillette, à l'arrière de la voiture, s'amuse avec son père, rit comme un enfant pleine de vie insouciant. Soudain, de nouveau, une image noire, sans horizon, que la mère viendra remplir de son corps après quelques secondes. La mort est encore là, dans les interstices de la réalité, et même si le vivant vient combler ce vide atroce (littéralement ici, avec le corps de la mère qui rentre dans le champ), c'est peine perdue. Cette séquence du théâtre, qui avait commencé de manière joyeuse et triomphante, se terminera dans les larmes.

● Tenir la main

Christine Pascal filme d'ailleurs des parents dont l'amour pour leur fille passe par un rapport très tactile au corps. Ils serrent Violette dans leurs bras, l'embrassent avec quelque chose



ajoutant au sentiment de décontraction, dans un moment de bonheur fugace et sincère malgré la tragédie en cours. Ce qui suit immédiatement amène pourtant un violent démenti, à savoir des images du cerveau de Violette, des médecins nous disant qu'elle est condamnée: la logique froide et implacable de la science et le principe de réalité détruisent en un instant la maigre illusion dégagee par l'image d'un père et de sa fille allant faire leurs courses un jour comme un autre. La mort tombe comme un couperet [00:42:30] alors

« Comme tout le monde
j'ai des amis séropositifs
ou qui ont un cancer.
La vitalité de ces gens,
confrontés à la maladie
et à la mort, nous donne
une leçon de vie »

Christine Pascal

d'animal qui dit bien cette dimension quasi primitive, instinctive, charnelle qu'il y a à protéger son enfant. Un peu plus tôt dans le film [00:34:43], le montage explicitera d'ailleurs cette dimension, à la faveur d'une coupe bouleversante. Après être sorti précipitamment de l'hôpital, Adam s'est arrêté dans un motel avec sa fille. Alors qu'elle s'est endormie, il tient dans sa main une montre et une petite chaîne appartenant à sa fille. Il regarde les deux objets comme on le ferait de ceux qu'on a récupérés sur le corps d'un mort. Alors il referme son poing sur ces objets, comme pour les préserver, ne pas les perdre. Le plan suivant, Adam tient fermement la main de Violette dans la sienne. Dans ce geste en miroir, qui fonctionne sur une rime visuelle, on peut voir là aussi une alternance du montage entre la mort et la vie, entre une main qui referme sa paume sur les reliques d'une morte et celle qui tient la main d'une vivante. Le père d'ailleurs, en plein cauchemar, est fébrile, la vie encore là luttant avec la mort, alors qu'un coléoptère s'accroche à l'abat-jour d'une lampe allumée. Le montage brouille les pistes et on ne sait plus très bien, pendant un instant, ce qui est réel et ce qui relève du rêve, de la mort et de la vie.

Il faudra attendre la toute dernière partie du film, dans la maison familiale, pour que le montage cesse ce jeu de balancier. Les parents, tacitement, ont accepté la mort de leur fille et si le vivant est là, dans son intensité, il est comme un dernier sursaut avant un autre néant, blanc cette fois, comme le montre la toute dernière image.



Personnages

Un homme et quatre femmes

Au-delà de son histoire tragique, le film est aussi un lucide portrait de mœurs d'une famille contemporaine.

Le petit prince a dit n'est pas exactement le récit classique d'une famille soudée. Avant même l'irruption de la tragédie, cette famille a déjà subi une brisure — la séparation du couple, dont Violette et Mélanie ne se remettent pas. Loin de faire corps, elle est éparpillée, ses morceaux s'agrègent ou se défont au gré des circonstances. Au centre, la petite fille bien sûr, mais aussi Adam. Tous deux constituent un noyau autour duquel les autres personnages vont graviter, même Mélanie, exclue du récit pendant une bonne partie du film. Le vrai couple à ce titre n'est peut-être pas Adam et Lucie, pas davantage celui qu'il formait avec Mélanie, mais bien le couple constitué de lui et sa propre fille. Adam est entouré de femmes et n'a d'interactions qu'avec elles. Quatre femmes, toutes amoureuses de lui : Violette, adorant son père avec sa candeur d'enfant et le double fond œdipien qui nourrit leur relation (la photo d'elle et son père qu'elle montre dans le bus est presque une photo de mariés), Mélanie dont les sentiments pour Adam sont encore à vifs, Lucie sa nouvelle compagne bien sûr, mais aussi Minerve, la domestique dévouée jusqu'à l'abnégation.

● Corps étrangers

Dès le début, l'écriture fine des dialogues donne à comprendre que Violette vit avec son père, s'inquiétant de devoir rester une semaine entière avec sa mère. Quand il apprend la maladie de sa fille, le premier réflexe d'Adam n'est pas de rejoindre ou de prévenir son ex-femme (c'est la petite qui réclamera sa maman) mais d'enlever sa fille et de la garder pour lui. Le récit décrit ainsi une sorte d'exclusivité (même si on sent aussi une belle complicité entre Violette et sa mère), une passion père-fille qui ne se dément pas jusque dans la dernière scène où Mélanie est légèrement à l'écart quand

Adam assis sur le lit regarde Violette s'endormir [01:38:13]. Dans les tout derniers plans du film, les trois personnages ne sont jamais réunis dans le même cadre, comme si chacun était rendu à sa propre solitude, trinité impossible à recomposer. Le plan sur Mélanie en particulier est hétérogène au reste de la scène (difficile de la situer dans la pièce, simple spectatrice d'une histoire qui se joue entre Adam et Violette).

Chaque entité formée rejette ainsi discrètement ou violemment ce qui pourrait menacer son intégrité. La mère est un peu à la périphérie du couple père-fille (en témoigne son exclusion partielle du récit pendant un temps) comme elle l'est fatalement du couple Adam-Lucie. Quant à Lucie, elle subira le plus terrible des rejets alors que dans la maison familiale, déjà détestée par Violette, elle sera regardée par Mélanie et Adam avec une colère froide [01:25:53]. Les réflexions racistes à son encontre vont d'ailleurs dans ce sens : « *Les Chinois on sait jamais ce qu'ils pensent* », dira Violette au début, et sa mère ne manquera pas de relever ses origines, disant pleine d'ironie : « *Tu es venu avec la délicieuse belle-mère asiatique de ma fille ?* » On peut d'ailleurs se demander si le choix d'une actrice asiatique n'est pas, pour Christine Pascal, une façon de rendre encore plus criant le rejet dont le personnage fait l'objet.



● Un château de conte

Dans le regard de Violette, Lucie semble même ressembler à ces caricatures de chinois supposément fourbes [01:30:57]. Symboliquement Lucie est, pour le trio, une tumeur accrochée à la famille à l'instar de celle qui détruit le cerveau de Violette. Ainsi, le film ne se contente pas de narrer la tragédie insoutenable de la mort d'un enfant où la douleur souderait et élèverait les êtres, mais montre aussi la cruauté du réel et des individus, portés par des mécanismes de défense primitifs et inconscients. De son côté Lucie, aussi douce et attentionnée soit-elle, ne comprend pas que la raison n'a plus cours quand son enfant se meurt et qu'une telle douleur ne peut se partager. C'est sans doute le reproche implicite que lui font Violette, Mélanie et Adam, lui signifiant à demi-mots que sa présence est inconvenante en pareille circonstance.

Les bananes flambées, camouflet à sa salade de riz, en sont l'illustration — un plat goûteux, plein de matières charnelles et d'imaginaire enfantin, opposé à la fadeur supposée d'une salade de riz sans œufs ni viandes. Les parents cherchent d'ailleurs à reconquérir leur fille qui les boude à cause de Lucie à travers des stratégies de séduction pleines d'espèglerie (le jeu vidéo, les bananes) mais au fond désespérées, car ils savent qu'ils vivent leurs derniers instants avec Violette. La maison où la famille se retrouve est une sorte de château de conte (l'arrivée en voiture donne à voir la majestueuse bâtisse dans un plan [01:16:30] où le son est coupé pour accentuer son irréalité), permettant un retour aux origines, une façon de remonter dans le temps (la robe rouge, l'arrière-grand-mère), dans un passé mythifié où Lucie n'a pas sa place. Ce retour au passé, on le voit d'ailleurs un peu plus tôt dans les yeux d'Adam, lorsqu'il observe sa fille enfiler une robe de princesse évoquant celle vue sur l'album photo dans la scène du bus, tel un fantôme de retrouver le temps d'avant la maladie.

● Raison et déraison

À la croisée de ces interactions, Adam est celui qui va évoluer le plus au cours du récit. Il est d'abord un père intraitable et exigeant, pas loin d'être odieux quand il fait des remarques à Violette sur son poids («*C'est pas comme ça que tu vas maigrir*»), son comportement («*Mais qu'elle est molle!*»), comme si elle ne correspondait pas à l'image de petite fille idéale qu'il s'est sans doute forgée dans sa tête, faisant preuve de désinvolture quand il parle d'elle à un collègue («*J'ai ma fille à livrer*»), lance t-il comme s'il s'agissait d'un vulgaire paquet). Adam a l'esprit de compétition, c'est un *winner* («*Je ne suis plus toubib!*», dira-t-il énervé à son ex) ayant même renoncé aux idéaux de sa jeunesse, et les maladroites de sa fille lui semblent insupportables au regard de ce désir de perfection (ainsi de la scène de la piscine où il oublie un temps la maladie de Violette et se transforme en entraîneur tyrannique). Après une réflexion

déplacée («*Qui est-ce qui m'a donné une fille aussi empo-tée?*»), elle lui répond d'ailleurs vertement en petite fille lucide «*C'est maman, ça peut pas être toi*». La coupe qui suit cette réflexion est d'ailleurs implacable, le montage enchaînant sur Mélanie se servant un verre de vin [00:04:50] et se moquant du goût d'Adam pour les demi-bouteilles («*C'est Adam ça, la demi-mesure, surtout pas d'excès*»), donnant à comprendre en quelques secondes la différence de caractère qui a sans doute abouti à leur séparation.

De fait, si Adam est du côté de la raison (comme Lucie, ce n'est pas l'apanage des hommes), du raisonnable, du rationnel, Mélanie est tout le contraire, excessive, écorchée, fantasque, déraisonnable, comme le souligne Minerve qui, se plaçant du côté d'Adam, sous-entend qu'elle assure mal son rôle de mère. Pourtant le petit grain de folie qui meut Mélanie (cf. la scène du bus) ne la rend pas moins lucide, bien au contraire. C'est la raison d'Adam qui fait d'abord écran à la vérité, refusant obstinément de considérer les signes et symptômes d'une possible maladie de sa fille, là où Mélanie, toute en instinct, sent bien que quelque chose dys-fonctionne dans le corps de sa fille. Ce personnage quelque peu macho («*Ça va Conchita?*», dit-il à Mélanie en lui touchant les fesses) va pourtant faire preuve de déraison et de passion en découvrant la maladie de son enfant. Après le cruel exercice de vérité auquel il se confronte à l'hôpital, Adam en effet a ce geste fou d'emporter sa fille plutôt que de la laisser entre les mains des médecins, comme un animal protégeant son petit.

L'homme de raison et de maîtrise qui n'avait pas montré la moindre effusion s'effondrera alors en larmes, dans une scène [01:13:30] où obligé de dire la vérité à sa fille, il se laisse enfin aller à son désespoir. C'est d'autant plus poignant que ces larmes coulent devant sa propre fille et que ce père est soudainement à nu, désarmé quand il croyait dominer le monde (à la toute fin, il prendra un coussin entre ses bras comme un enfant le ferait d'un doudou). Car la déraison, les larmes, les effusions ici s'opposent à la froideur scientifique et sont peut-être l'expression la plus pure de l'amour.

● Comique ou tragique?

L'actrice Anémone doit son nom de scène à un court métrage de Philippe Garrel datant de 1968, dans lequel elle joue le rôle-titre. Pour le public français des années 1970 et 80, Anémone était surtout connue pour ses rôles comiques et populaires. De fait, elle a commencé dans une troupe qui s'appelait le Splendide, celle-là même qui a donné lieu à une pièce au comique mordant puis à un film culte, *Le père Noël est une ordure* (Jean-Marie Poiré, 1982). Pourtant l'actrice, dont la gouaille si singulière cadrerait parfaitement avec cette dimension comique, s'est aussi aventurée vers les rôles sérieux et dramatiques. En 1988 elle remporta même le César de la meilleure actrice pour un film qui alors fit pleurer les foules, *Le Grand Chemin* de Jean-Loup Hubert. Son rôle tragique dans *Le petit prince a dit* ajoute une pierre à cet édifice tragique. Mais quand on regarde bien le film, Christine Pascal joue habilement sur les deux facettes de l'actrice, dont elle saisit l'aspect trublion (la scène du bus), voire même le goût de la farce (quand elle répète au théâtre) qu'elle fait cohabiter avec la plus grande des douleurs [cf. également Encadré p.7]. Cette double dimension pourrait être l'occasion pour les élèves de s'interroger sur ce qui fait une actrice (ou un acteur) comique ou tragique et sur la notion de contre-emploi.





Thématique

Entre deux âges

VIDÉO
EN
LIGNE

Le film raconte aussi un mystérieux passage, celui de l'enfance à l'adolescence.

Il y a un récit discret dans *Le petit prince a dit*, qui n'est pas celui du drame et de la maladie mais chemine par petites touches dans les interstices de l'histoire. Ce récit, c'est celui d'une petite fille aux portes de la préadolescence. Violette est une enfant dans l'adoration de ses parents (de son père en particulier) mais en elle, sans en être consciente, quelque chose est en train de se modifier, ressemblant aux prémices d'une sortie de l'enfance. Il faut la voir se maquiller devant le miroir alors qu'elle est seule à la maison [00:16:00], étalant généreusement du blush sur ses joues rondes, un rouge écarlate sur les lèvres et du fard à paupières bleu pour comprendre que se joue ici l'apprentissage de sa féminité ou du moins des codes qui y sont à tort ou à raison associés. Cette attention de la cinéaste à montrer une vie enfantine en passe de se transformer rend le récit encore plus poignant car il suggère que la mort arrache non seulement une enfant à la vie mais interrompt aussi un processus d'évolution.

● Pudeur nouvelle

À plusieurs reprises, on voit comment naît la pudeur chez la petite, comprenant instinctivement que son corps lui appartient et que la nudité des enfants face à leurs parents n'est plus de mise, en particulier quand elle se trouve en présence de son père. C'est tout le sens de ce moment où, après avoir fui l'hôpital, Violette passe à l'arrière de la voiture pour enfiler son pantalon [00:27:48], comme pour ne pas se montrer dans une position gênante — même si on peut y voir aussi une façon de se remettre à sa place d'enfant, là où il y avait peut-être un siège enfant, là où en tout cas sont censés s'installer les enfants [cf. Récit, p. 6]. Cette pudeur nouvelle, qui étonne jusqu'à Adam, on la retrouve

dans deux autres scènes, quand elle surprend son père nu au sortir de son bain [01:20:14], se nichant dans le giron de sa mère pour échapper à cette vision gênante et un peu plus loin [01:23:00], alors qu'elle s'apprête à son tour à prendre un bain et qu'elle refuse que son père, après lui avoir enlevé son t-shirt, lui retire sa culotte. La petite fille est en train de construire instinctivement une barrière entre elle et son père dont on comprend qu'elle n'existait pas auparavant.

Christine Pascal filme d'ailleurs avec une certaine franchise le corps gracile de Violette dont elle saisit bien la grâce enfantine mais aussi le caractère un peu ingrat, les maladresses (ambivalence d'un corps en mutation qu'on retrouve dans certains plans de la scène où elle fait répéter sa mère), l'embonpoint qui sans doute la complexe (suite aux réflexions déplacées de son père sur son poids), ce mélange d'ignorance de son propre corps et des canons qu'il est censé respecter (au regard des désirs du père) et de honte de soi (qui s'exprime dans la boulimie de la petite, réponse à la fois paradoxale et logique).

● L'enfance malgré tout

Pourtant Violette reste bel et bien une enfant et la référence du titre au *Petit Prince* de Saint-Exupéry n'est évidemment pas fortuite. Violette voit dans ses parents un idéal romantique, une sorte de rêve enfantin bien loin des considérations et de la complexité des adultes. Dans son regard, ses parents sont un prince et une princesse davantage qu'un homme et une femme (même si la honte qu'elle éprouve dans le bus devant la comédie de sa mère pour éjecter le jeune homme de sa place semble celle d'une adolescente). Les comptines qu'elle récite, enjouée, avec son père ou la lumière qu'elle lui demande de laisser allumée (comme on le fait d'une veilleuse) quand ils sont au motel, assoient aussi ce monde de l'enfance dans lequel Violette est solidement ancrée. Violette est et restera coincée dans sa chrysalide qu'elle avait pourtant commencé à déchirer sans le savoir. Ou comment la mort d'une enfant est aussi l'histoire d'une adolescente qui n'aura jamais l'occasion de naître.

Image

Lumière d'été

La dimension picturale du *Petit prince a dit* crée un contraste significatif entre les atmosphères du film et son propos.

Malgré le tragique de son sujet, il ressort du *Petit prince a dit* quelque chose d'éminemment lumineux, d'aérien, pris dans les ciels bleu pâle et le soleil doux chauffant délicatement les peaux. Difficile de dire si on est aux prémises de l'été, mais tout ici évoque ce moment de l'année où la nature semble épanouie, loin de la germination du printemps ou des colorations ocres de l'automne. Un moment de paix en quelque sorte, un pic du vivant, où les corps, dans la première partie du moins, n'ont à se protéger d'aucune intempérie, d'aucun froid ni même d'un trop plein de chaleur. Ainsi, jusqu'à l'annonce de la maladie, le sentiment de villégiature et d'harmonie, dans la lumière et la nature, va donner ce ton léger au film. Le monde baigne dans une lumière radieuse.

● Orages d'été

Le linge blanc qu'on étend et qui réfléchit le soleil, l'horizon du lac qui se confond avec le ciel ou encore les rayons intermittents du soleil à travers les vitres du bus sont autant de moments lumineux qui s'incarnent aussi dans les actions des personnages (comme cette idée magnifique de faire répéter le texte de la pièce alors que la mère et la fille se baignent dans le lac). C'est que la météo ici, et de façon subéquente la lumière, sont au diapason des humeurs. C'est lorsqu'Adam découvre la tumeur de sa fille et l'emporte précipitamment hors de l'hôpital que le temps change soudain. La surprise de ce geste en apparence irraisonné est redoublée par le fait qu'une fois dehors, une pluie battante s'abat sur eux. Tout ce qui était lumineux est désormais assombri, comme si lumière et météo recevaient les tourments intérieurs des personnages. Ces orages d'été, cette lumière chaude soudain dévorée par le gris et les nuages noirs, tout cela on le retrouvera à plusieurs reprises, après que Violette a grimpé la montagne et fait son expérience de la mort [cf. Séquence, p. 14] tandis que la voiture roule sur une route agitée par la pluie, mais aussi après la fuite du père et de sa fille du théâtre, alors qu'on les retrouve tous les deux au bord d'une mer ou tout semble désolé, jusqu'à ce chien crasseux et solitaire qui s'attache à la petite.

● Crépuscule apaisé

Cette alternance des météos, où la lumière radieuse est suivie d'un temps triste (et inversement), suit d'ailleurs le mouvement du montage dont on a vu combien il était fondé, dans sa partie centrale, sur un équilibre instable entre la vie et la mort. La lumière comme la météo deviennent à certains égards des personnages qui, à la façon d'un chœur antique, commentent les actions et le destin des personnages. Elles nous donnent à ressentir, par leur évocation du froid ou du chaud, du calme ou du tumulte, les émotions des acteurs de ce drame, comme si l'extérieur était la représentation de l'intérieur. Il faudra attendre la dernière partie, alors que tous les personnages se rejoignent dans l'ancienne maison familiale et acceptent l'inéluctable, pour que la lumière et la météo s'apaisent. La dernière partie est ainsi prise dans la durée unique et presque insécable d'une journée où lentement la lumière décline jusqu'au crépuscule. La nuit ne



tombera finalement jamais sur ce drame et si elle arrivait, les bougies plantées sur le bord de la fenêtre sont là pour éviter de se perdre dans l'obscurité. La mort n'est qu'un endormissement, presque un évanouissement, aussi léger que le papillon qui s'était posé sur son front, ce qu'indique le dernier plan du film où le visage de Violette, les yeux clos, disparaît lentement dans un fondu au blanc. Cette photographie noir et blanc, qui a figé le tout dernier instant de vie de la petite, semble plongée dans un hors-temps, sans soleil ni orage, sans jour ni nuit, simplement pris dans l'éternité.

● Géographies

Dans *Le petit prince a dit*, l'évolution des personnages (le père d'abord égoïste, mu par l'ambition et un peu macho, s'humanisant au contact de la maladie de sa fille) coïncide avec leurs déplacements sur le territoire. Insensiblement en effet, les personnages passent de la Suisse (Lausanne) à l'Italie (Milan, la côte génoise) pour terminer leur parcours en France (la Provence). Ils auront ainsi traversé toutes sortes de paysages: la ville, les bords du lac Léman, les montagnes transalpines, la Méditerranée et enfin la maison dans la campagne provençale. Au-delà des émotions que chaque paysage produit, il semble que chacun constitue une sorte de station dans leur parcours affectif. Ainsi les cimes de la montagne sont-elles au diapason des sentiments de la jeune héroïne, comme la mer par temps gris révèle quelque chose de désolé. Il serait intéressant de prendre une carte géographique et de dessiner avec les élèves le trajet emprunté par Violette et son père, afin de comprendre comment l'histoire s'inscrit dans un territoire universel où les frontières sont quasi invisibles, même si les personnages finalement, en passant par trois pays, n'auront cessé de traverser la frontière, notion dont on sait l'importance dans le film. Ces déplacements permettent aussi de toucher du doigt combien un tournage peut être une aventure physique, un voyage, et on peut se demander combien de kilomètres les personnages, la réalisatrice et les techniciens ont parcouru pour finalement produire une histoire intime.



1



2



3



4



5



6



7



8



9

Séquence

Des sommets à la mort

Un passage à la fois concret et symbolique, lié autant à un souvenir du père qu'au destin de sa fille.

Cette séquence [00:46:59 – 00:56:55] est sans doute la plus étrange du film. Voilà un moment qui s'aventure du côté du conte, de la magie, d'une vision transcendante de la vie. Alors qu'ils font les idiots sur une route de montagne, s'amusant à illustrer, en freinant et en faisant des embardées avec la voiture, les paroles d'une comptine pour enfant, le père s'arrête net quand il reconnaît l'endroit où, longtemps auparavant, il avait fait passer clandestinement la frontière italienne à l'un de ses meilleurs amis. À sa fille qui lui demande la signification de «*clandestinement*», il répond «*en douce*». Passer la frontière en douce, le film ne fait pas mystère de la métaphore que charrie cette anecdote au regard de ce qui menace la petite fille. Comment accompagner doucement, sans violence ni brusquerie, son enfant vers la mort, voilà bien une question qui taraude ce père.

● Transporter le cadavre

Passé cet incipit, la véritable scène commence après un fondu enchaîné qui transporte le père et sa fille vers un ailleurs magique [1], une rivière miroitante dans le soleil diffus, sertie dans le creux de rochers blancs et lisses qui pourraient servir de décor à un conte. Tous deux se retrouvent dans une sorte de hors-temps, les signes de l'époque contemporaine s'effacent, ne seraient-ce leurs vêtements qui nous raccrochent à l'implacable loi du temps linéaire [2]. C'est ici que la graine métaphorique plantée quelques secondes plus

tôt va germer. Le père en effet raconte à sa fille l'histoire de Guido (dont le nom évoque immédiatement le mot «*guide*») à qui il a fait passer la frontière et pour qui il aurait été prêt à «*transporter le cadavre*» [3,4]. La métaphore limpide de cette expression, probablement inventée par les scénaristes, n'est pas uniquement destinée au spectateur. Elle permet aussi de montrer combien le père exprime ici inconsciemment quelque chose qu'il est pour le moment incapable de formuler en pleine lumière, autant pour lui-même que vis-à-vis de sa fille. S'engage alors, dans le récit du père et les explications qu'il lui donne, une sorte de dialogue à double-fond qui culmine [5] quand Violette demande «*Et maman, tu transporterais le cadavre pour elle?*» et que le père lui répond par l'affirmative.

Ce moment, étrangement filmé en contre-plongée, qui se suspend sur un silence que la petite fille rompt en se remettant en marche, n'a pas tout à fait la même signification inconsciente pour l'un et l'autre. Violette cherche la confirmation que son père aime toujours sa mère (son rêve étant de les voir réunis) tandis que pour le père, le cadavre entre lui et son ex-femme n'est autre que leur propre enfant. Ce jeu métaphorique n'est jamais lourd, ne fait jamais peser le signifiant sur la scène. D'abord parce que, comme on l'a dit, il révèle l'inconscient du père qui ressort ce souvenir pour ne pas nommer l'horreur du présent. Mais aussi parce que derrière ses explications, la scène décrit la beauté de ce que c'est que d'éduquer un enfant. Non pas, comme c'est tragiquement le cas ici, faire passer un enfant de la vie à la mort, mais de l'enfance à l'âge adulte, lui donner les clés pour comprendre des notions abstraites, des images qui font sortir de la littéralité de l'enfance («*Quel cadavre?*» lui demande sa fille pleine de bon sens enfantin) pour se connecter aux subtilités du langage. Et il y a quelque chose de bouleversant à voir ce père œuvrer avec pédagogie pour



10



11



12



13



14



15



16



17



18

faire comprendre ce qu'est une métaphore, mais dont le réel et terrible sens est finalement ignoré par l'un comme par l'autre, enfoui quelque part en eux.

● Vers les cimes

La scène est prise dans un rapport très concret aux choses. Le père aide sa fille à grimper, s'essouffle, ils s'arrêtent, repartent [6]. C'est l'action elle-même, l'ascension vers les cimes, qui a valeur de métaphore. Le guide ici c'est le père, qui accompagne son enfant jusqu'au sommet du monde, de l'autre côté de la vie. Vient alors le dernier temps de la scène, sa douce apothéose, alors qu'il parviennent tout en haut de la montagne et contemplent l'Italie, là, juste en bas [7, 8]. Difficile de ne pas entendre dans le « déjà » de la petite fille et le « c'était facile, hein » du père la continuation de ces dialogues à double-fond. C'est alors que le père fait cette proposition un peu folle à sa fille. La laisser là afin qu'elle puisse le rejoindre après qu'il ait passé la frontière avec la voiture. Il y a, dans cette proposition, quelque chose qui tient tout à la fois du désir de faire s'émaner sa fille, de l'extirper de l'enfance en la poussant à être autonome, mais qui rappelle aussi ces histoires d'abandon dans les contes comme *Le Petit Poucet*, où les parents ne rêvent que d'une chose, se débarrasser de ces petits humains dont ils ont la responsabilité. C'est ici d'ailleurs que le père se rend compte qu'il a oublié sa montre, comme s'il fallait nier le temps et donc la mort tout en ayant conscience (via l'histoire du cadavre) de son inévitabilité.

« Comme ça t'auras passé la frontière », dit-il à sa fille, tandis qu'elle ajoute : « J'aurai passé la frontière en douce. » C'est presque un adieu et à certains égards, le film pourrait s'arrêter ici. Commence alors pour la petite fille une expérience intime et métaphysique. C'est la seule fois dans le film

où elle semble vivre quelque chose par elle-même, sans le truchement de ses parents. Une coupe subtile [9, 10] nous fait d'ailleurs passer de la fillette regardant son père s'éloigner à elle toute seule dans le cadre, comme si elle venait de passer une frontière. Dans cette solitude, la nature prend des atours étranges, l'orage gronde, la brume nuageuse s'épaissit [11] et pendant un moment, on se dit que la petite fille pourrait s'être rendue à la mort, alors que son corps enfoncé dans les hautes herbes semble figé dans l'immobilité [12]. Tout est silencieux, il ne reste plus que le bruissement de la nature. Surgit alors un papillon aux ailes striées noires et blanches qui vient se poser sur son front, à l'endroit de la tumeur [13]. Ce papillon si fragile, c'est peut-être la mort qui vient chercher la petite fille. La mort n'est pas cette créature effrayante, avec sa faux et sa cape noire, non, c'est un papillon léger comme l'air. Pour la seule fois peut-être dans le film, la mort n'est pas si terrible, elle peut même être sereine au milieu de ce paysage aux accents romantiques. Violette fera part, un peu plus loin, d'une expérience de dissociation d'elle-même, se voyant allongée, de haut, comme ceux qui font une expérience de mort imminente, sens que l'on peut donner a posteriori à l'enchaînement des plans [14, 15].

Et dans un geste aussi léger et délicat, dépourvu de toute terreur, la petite fille va balayer ce papillon d'un revers de main, comme pour dire à la mort qu'il n'est pas encore temps (plus tard, elle verra dans le papillon l'expression de son mal). Cette rêverie est soudainement interrompue par le père, alors qu'une phrase hors-champ (« *Violette, réveille-toi* ») et qu'une autre coupe subtile [16, 17] qui change légèrement l'angle, nous font revenir au présent. Cette fois c'est la petite fille qui rassure le père inquiet [18] : « *C'était bien, il y avait un papillon* », répond-elle dans un sourire, comme pour dire à son père que la mort n'est pas si terrible.

Plan

Une famille autour d'un centre

Comment un choix de mise en scène en dit déjà beaucoup sur les relations entre les personnages.

On trouve parfois, au cinéma, des scènes en apparence anodines, de faible intensité, qui ne sont là que pour faire transition entre deux moments importants. Une scène du tout début [00:06:19] a en apparence cette simple fonction de charnière narrative. Elle regroupe quatre personnages : Violette, sa mère, son père ainsi que Minerve, la domestique. Dans cette courte séquence, le père s'apprête à partir une semaine à l'étranger pour son travail. Violette et la mère en profitent pour passer ces quelques jours ensemble. Minerve, de son côté, prépare la valise de la fillette. De prime abord, peu d'enjeux donc, même si la scène donne des indications sur les rapports entre les personnages, le dévouement de Minerve, la jalousie de la mère envers la nouvelle compagne de son ex-mari et les sentiments qu'elle éprouve encore pour lui, enfin la confirmation que Violette déteste sa belle-mère. Mais ces petites notations, qui passent mine de rien dans un instant où tout le monde s'affaire à autre chose, ne seraient rien sans cette mise en place dans l'espace qui décrit une sorte d'écho de ce que fut la vie domestique avec ces quatre là, avant la séparation du couple.

● Espace pop-up

Tous les plans, dans cette séquence, s'organisent autour d'un point, d'un centre où convergent toutes les énergies. Ce centre, c'est un espace infime, délimité par le cadre, bordé par la cuisine, la chambre de la fillette, la terrasse et enfin cet escalier qu'on ne voit pas qui mène à l'étage. C'est Minerve, débarquant de la terrasse, qui amène le plan à se fixer là, dans cet interstice de la maison, qui creuse l'espace dans la profondeur en trois strates comme dans un livre pop-up d'où les personnages surgissent et disparaissent. La scène organise ainsi une véritable chorégraphie, à la faveur de plusieurs plans qui vont s'accrocher à ce point central. Ainsi Minerve court de la terrasse à la cuisine et de la cuisine à la chambre, Adam fait des allers et retours entre l'escalier et la cuisine, Violette va de l'escalier à la cuisine et de la cuisine à la chambre et Mélanie, la mère, de la terrasse à la cuisine puis de la cuisine à la chambre où elle rejoint sa fille sur le lit. Comme dans un petit théâtre (entrée et sortie par les coulisses), tous entrent et sortent du cadre, à la manière du cinéma de Jean Renoir qui plutôt que de découper l'espace par le montage utilisait le plan comme réceptacle de la vie. Ce qui ne signifie pas que la séquence renonce au montage. Mais tout fonctionne comme si c'était cet espace transitoire, capturé par la caméra, qui distribuait les autres plans (et les autres espaces) accrochés à cet endroit de la maison, quand ce n'est pas la caméra qui effectue un panoramique (un balayage rotatif à partir d'un point fixe) pour suivre les personnages (lorsque Minerve apporte son goûter à Violette et l'aide à terminer sa valise par exemple).

● Utopie familiale

Cette façon de procéder rend la scène très vivante. Ce sont les personnages, par leurs déplacements dans le cadre et leurs sorties hors-champ, qui donnent sa vélocité à la scène et leur rythme aux plans (par leur façon de s'arrêter soudain ou de se précipiter), tandis que la caméra reste souvent immobile ou ne fait que de petits mouvements parfois imperceptibles. Mais surtout, cette manière de filmer les allées et venues des personnages en les faisant tous passer par ce point de jonction raconte combien ces quatre-là partageaient un espace commun dont on voit une réminiscence (la mère étant le corps en trop, répondant au téléphone que

Adam lui chipe aussitôt, passant sous le fil de ce même téléphone en se plaignant de ne pas trouver de cigarettes et attendant le départ de son ex-mari pour pouvoir jouer avec la fillette). Pour Violette en particulier, cet espace commun constitue une sorte d'utopie qu'elle voudra retrouver tout au long du film. Vers la fin de la séquence [00:08:11], un contre-champ nous montre Violette regardant ses parents, positionnés justement à l'endroit de ce nœud, comme si elle voyait, des étoiles dans les yeux, ses parents non comme deux personnes séparées mais comme un couple à part entière, une fenêtre, placée précisément entre eux, venant démentir les rêves de la petite en les séparant dans le cadre.



● Le hors-champ

Quand les gens rentrent et sortent d'un plan comme c'est le cas dans cette scène, ils peuvent disparaître totalement de l'espace du film (ce qu'on appelle, en langage savant, la diégèse) ou au contraire continuer d'exister par ce qu'on appelle le « hors-champ ». Le hors-champ, c'est cet espace du film qui n'est pas à l'image mais qui fait exister une scène ou un personnage en dehors du visible. Quand un personnage regarde en dehors du cadre par exemple, on dit qu'il regarde hors-champ, c'est-à-dire une chose qui nous est cachée mais qui est signifiée par le regard du personnage. Notre réflexe premier, quand un personnage regarde hors-champ, c'est d'ailleurs d'attendre le contrechamp.

Le hors-champ peut aussi se produire du point de vue du son, quand par exemple on entend une scène, un bruit qui se déroule hors du cadre mais qu'on ne peut voir. Dans cette scène par exemple on entend Minerve dire à Violette qu'elle n'a pas besoin de tout ce qu'elle met dans sa valise, leur interaction continue alors qu'elles ne sont plus à l'image. On parle alors de hors-champ sonore. On peut penser spontanément qu'au cinéma une chose n'existe que quand elle est filmée, mais le hors-champ vient prouver le contraire. Dans la vie, il nous arrive par exemple d'entendre des pas derrière nous. Avant qu'on se retourne pour vérifier qui nous suit, ces pas sont hors-champ, c'est-à-dire hors de notre champ de vision. On pourra demander aux élèves de repérer les passages où le hors-champ visuel ou sonore se manifeste et l'émotion, le sens qu'il produit.

On peut également imaginer un petit exercice en demandant aux élèves comment filmer une scène dans la classe, en n'utilisant, par exemple qu'un seul axe de caméra et un plan fixe, tout en faisant exister le hors-champ par des dialogues en off ou des entrées et sorties de champ.

Musique

Lyrisme et comptines

Musiques simples ou sophistiquées, elles apportent toutes une dimension supplémentaire au récit.

La musique du *Petit prince a dit* apporte une dimension que le film ne produit pas toujours dans les images – qui sont plutôt du côté du réalisme – à l'exception de la séquence sur la montagne. Elle tire en effet le film vers le lyrisme, élève le tragique au-dessus des contingences terrestres pour l'amener vers les nuées.

Sans la musique de Bruno Coulais, beaucoup de scènes du *Petit prince a dit* prendraient une tournure glacée, renverraient la tragédie de cette petite fille et de ses parents à quelque chose de plus cruel encore. Il faut voir par exemple cette scène [00:28:39] où Violette, se réveillant seule dans la voiture, est bloquée par sa ceinture de sécurité. Le thème musical joué avec une sorte de carillon renvoie aussitôt à l'enfance, à une douceur cotonneuse qui est presque en contradiction avec cette scène où la petite est seule, loin de son univers rassurant. Il suffit de couper le son de la scène et d'en regarder juste les images pour comprendre combien la musique adoucit considérablement cet instant qui sinon pourrait être suffoquant.

● Musique des cimes

Il en va de même du moment musical qui suit la découverte de la maladie par Adam [00:26:09], qui accompagne le personnage dans sa détresse et souligne sentimentalement le drame qui vient de s'abattre sur lui. La scène qui a précédé était glaçante, clinique, terrible, mais à partir du moment où le père comprend que sa fille est condamnée, la musique va nous connecter directement à ses affects, jusqu'à l'apparition d'une clarinette soliste qui est comme le chant désespéré du personnage. Adam nous tourne le dos, il est silencieux et mutique, mais la musique à ce moment-là se substitue à sa plainte intérieure, nous en donne une expression imagée. Chaque personnage a d'ailleurs un thème qui lui est associé et qui revient avec d'infimes variations, ainsi du thème de Violette utilisé dans cette scène de la voiture, dont on avait entendu une autre version, jouée au piano cette fois [00:13:10] et qui accompagnait les jeux solitaires et légèrement mélancoliques de la petite.

Ainsi, chacun des trois personnages a son propre chant intérieur. Mais le grand thème du film, rassemblant tout le monde, nous l'entendons une première fois quand la voiture traverse des montagnes majestueuses [00:46:00], puis quand Violette et son père grimpent jusqu'au sommet [00:47:49]. C'est une ample musique lyrique où se font entendre des cors. Cette musique des cimes s'élève au-dessus du monde des vivants pour élever les êtres, les faire accéder à une autre dimension (dimension que la petite caressera du doigt au sommet de la montagne). Le thème a quelque chose de profondément apaisé, il évoque une réconciliation avec le monde en même temps que son détachement. Il sera d'ailleurs repris (mais sans les cors cette fois) lors de la bataille d'eau [01:21:14] sur un mode sautillant, puis dans la scène des bananes flambées [01:28:53]. Toutes ces scènes sont des moments de félicité, jusqu'à la toute dernière image où le thème revient une dernière fois, comme pour nous dire que Violette est passée de l'autre côté, en douceur, et a rejoint les anges.

Photographie de tournage, 1992 © Gaumont



● Innocence des comptines

Mais il est d'autres moments musicaux importants dans le film, notamment les deux comptines que chantent à tue-tête père et fille : *Bonjour ma cousine*, chantée au tout début d'une scène, mais surtout *L'Empereur, sa femme et le petit prince*, dont les paroles donnent son titre au film. Ces comptines nous ramènent sans cesse à l'enfance, à une innocence joyeuse (ce qui n'empêche pas les deux d'être étranges, en particulier *Bonjour ma cousine* qui est chargée d'un léger parfum incestueux). Leur dimension de ritournelle ressemble à un retour incessant dans le monde clos de l'enfance, loin des considérations tragiques de la dure réalité. Adam lui-même se transforme sous nos yeux en enfant [00:42:30] alors qu'il scande avec entrain celle du petit prince. Ainsi, le lyrisme de la musique symphonique et le caractère cyclique des comptines permettent au film de décoller du réel, de le transcender, pour atteindre à une forme subtile de rêverie.

● Substitutions musicales

Les élèves pourraient se livrer à une petite expérience pour se rendre compte de l'importance du son et de la musique en particulier : enlever la musique sur des scènes qui en sont pourvues (tout simplement en coupant le son) ou en ajoutant sur des scènes silencieuses. Par exemple dans la séquence du motel, quand Violette s'apprête à dormir et que son père reste un moment sur le seuil de la chambre à regarder la nuit, quel effet produirait la présence d'une radio qui diffuserait des informations, laisserait entendre un match de foot ou aurait une programmation musicale un peu jazzy ? La scène changerait-elle fondamentalement de couleur ? Est-ce que la présence du monde extérieur au drame que vivent les deux personnages paraîtrait absurde, obscène ou au contraire apaisant, par le sentiment de familiarité que ces sons produiraient en nous ? De la même manière, si on coupait la musique lyrique au moment où Violette et son père arrivent au bord de mer et qu'on ajoutait des sons de vague et de vent, est-ce que la scène semblerait plus triste encore ? La musique, même dramatique, a souvent quelque chose de rassurant car elle porte avec elle des émotions que les bruits de la nature n'ont pas forcément, renvoyant le monde à sa splendide indifférence. Occasion aussi de leur poser une question : les sons du monde sont-ils comme de la musique ou s'apparentent-ils à une forme de silence ?

Échos

Des enfants face au tragique

Mettre en scène l'enfance face aux grandes tragédies intimes ou historiques n'est jamais innocent. Cette question ainsi que d'autres exemples cinématographiques pourront fournir le cadre de discussions avec les élèves.

Dans *Le petit prince a dit*, la petite Violette est confrontée à une chose terrible, inconcevable, à la fois concrète et abstraite : sa propre disparition. Rares sont les films à avoir ainsi abordé ce scandale de l'existence que constitue la mort d'un enfant, en prenant soin d'y inclure son propre point de vue, comme c'est le cas ici, où on enregistre tout à la fois les accès de rêverie du personnage et sa troublante lucidité — même si on ne saura jamais combien Violette mesure tout à fait ce que la mort signifie.

Le cinéma est rempli de films qui ont soumis des jeunes enfants à la cruauté du réel, à la dureté du monde des adultes dont ils sont les victimes collatérales ou les observateurs déçus. *Le Voleur de bicyclette* (1948) de Vittorio De Sica, *La Nuit du chasseur* (1955) de Charles Laughton et *Les Contrebandiers de Moonfleet* (1955) de Fritz Lang, *Bonjour* (1959) de Yasujiro Ozu et *Les 400 Coups* (1959) de François Truffaut, *Où est la maison de mon ami?* (1987) d'Abbas Kiarostami ou *A.I. Intelligence Artificielle* (2001) de Steven Spielberg figurent ainsi parmi ces classiques où les charmes colorés de l'enfance buttent sur l'implacable mécanique de la réalité. Dans certains de ces films, l'enfant fait des expériences frustrantes, difficiles, traumatisantes, mais la possibilité qu'il puisse se construire malgré tous ces malheurs ouvre des perspectives. Mais quelle perspective peut bien avoir une fillette que la mort va cueillir? La tragédie du *Petit prince a dit* tient à cette absence d'espoir, à une vie qui ne pourra échapper à la logique des choses et dont le seul réconfort est la réunion même imparfaite de ses parents séparés. Le film pose en creux une question : faut-il dire la vérité d'un cataclysme à un enfant, et si oui, comment le lui dire?

● Accepter la mort d'autrui

Certains films ont ainsi mis des enfants face à l'inéluctable. Mais comment un enfant pourrait-il accepter cet inéluctable quand les adultes eux-mêmes en sont parfois incapables? Chez Christine Pascal, c'est Violette elle-même qui comprend en partie sa situation quand ses parents, noués par la douleur et le sentiment d'impuissance, ne peuvent lui nommer les choses. Il arrive qu'un film tout entier soit consacré à la lente acceptation d'un deuil d'abord impossible. Ainsi de Ponette dans le film éponyme de Jacques Doillon (*Ponette*, 1994), une petite fille de 4 ans qui ne peut concevoir la mort, celle de sa mère. Le film met d'emblée en scène la cruauté de la situation quand son père, dès les premières minutes du film, lui annonce la vérité sans ambages. On peut se demander comment le film va supporter une telle révélation dès son entame tant elle ressemble à un couperet. Le tour de force consiste précisément à filmer, sur près d'une heure et demie, la lente acceptation de l'incompréhensible par cette petite fille, en passant notamment par la parole, avec ses cousins, ses camarades de classes, sa tante, son père et pour finir le fantôme de sa mère.

La parole, qui a toujours été le *modus operandi* du cinéma de Doillon est précisément ce qui va sauver la petite fille, jonglant avec la réalité («*Ta mère ne reviendra pas*», lui disent plusieurs personnages), les pouvoirs du mythe (Jésus comme pierre angulaire pour réfléchir à ce phénomène si mystérieux) et de la rêverie sérieuse (les discussions avec ses peluches, l'apparition «*surnaturelle*» de sa maman à la fin qui lui indique la voie à suivre). Mais il arrive que des



De haut en bas :
La Nuit du chasseur de Charles Laughton, 1955 © Carlotta Films
Le Voleur de bicyclette de Vittorio de Sica, 1948 © ENIC / Ombrella Entertainment
Ponette de Jacques Doillon, 1994 © BAC Films

films s'attaquent à des cataclysmes bien plus grands encore, où l'intime est intriqué dans le collectif, l'historique. C'est le cas par exemple d'un des films les plus durs sur l'enfance, *Allemagne année zéro* (1946) de Roberto Rossellini. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, un enfant est laissé à lui-même dans les ruines encore fumantes de Berlin. Surtout, pris entre les théories nazies d'un ancien professeur qui lui dit que les faibles doivent périr, et son père malade qui ne cesse de répéter à ses enfants qu'il est un poids et les empêche de survivre dans ce monde ravagé, le petit Edmund va empoisonner son père et le tuer.

● Dire ou cacher la réalité?

Très vite, Edmund va comprendre la portée de son acte, mais comment pourrait-il faire face à une telle responsabilité, lui un enfant? Rossellini décrit ainsi un monde effondré à plusieurs égards (économiquement, socialement, moralement) qui va pousser un innocent à commettre l'irréparable et le laisser seul avec cet acte. Son frère et sa sœur, adultes,



De haut en bas :

Allemagne année zéro de Roberto Rossellini, 1948 © Revere film / UGC

La vie est belle de Roberto Begnini, 1998 © Miramax

A.I. Intelligence Artificielle de Steven Spielberg, 2001 © Warner Bros.

sont trop occupés à se livrer à toutes sortes de compromis pour survivre et de façon plus générale, ce monde-là n'a que faire d'un enfant. Contrairement à Ponette, Edmund doit vivre seul avec cet horrible secret, conscient d'une rupture dans la trame du monde, menant le film vers sa tragique conclusion. La tragédie d'Edmund c'est de tout comprendre, seul être moral dans un monde qui a tout perdu et qui porte en lui toute la responsabilité de l'Allemagne, trop grande pour un seul corps. Inversement, Roberto Begnini masquera sans cesse la vérité à son enfant dans *La vie est belle* (1998) qu'il a lui-même réalisé. Dans ce film, un père tente de protéger son enfant de la montée du nazisme et de l'horreur des camps, travestissant la réalité pour que le petit ne soit pas confronté à l'horreur du monde.

Ainsi, à la différence d'Edmund, l'enfant ne subit jamais les assauts violents de la réalité. Pourtant, une question se

pose : faut-il à ce point masquer le réel, aussi terrible soit-il, à son enfant? Dans un très beau texte paru dans les *Cahiers du cinéma*¹ au moment de la sortie, Charles Tesson réfléchissait aux conséquences d'un tel choix. «*Son rôle de père consiste à lui maquiller la réalité, à la travestir, allant jusqu'à transformer un camp de concentration en colonie de vacances, de telle sorte qu'elle soit l'écho idéal de sa vie intérieure peuplée d'images magiques et merveilleuses où tout n'est que douceur et bonté. On berce l'enfant d'illusions, on lui promet un char grandeur nature et le film, soucieux de satisfaire son monde intérieur au lieu de l'aider à se construire au contact de la réalité, exauce ses vœux.*» Comment en effet un enfant pourrait-il se construire en restant prisonnier d'un monde illusoire? Au delà du geste du père, le texte postule aussi que l'enfant est à certains égards, faux, tant il est incapable par lui-même de comprendre ce que pourtant Violette, Ponette ou Edmund, à des âges différents, ont compris. «*L'enfant de cinéma qu'on aime est celui qui, confronté à un monde de signes complexes, déchiffre par lui-même, essaie de se frayer un chemin, quand bien même il ne détient pas la clé de ce monde trop grand et trop dur pour lui. Non seulement l'enfant de La vie est belle n'est pas décrypteur, mais jamais il n'est mis en situation de déceler la faille dans le système de jeu qu'on échafaude pour lui, parfois trop voyant pour être crédible. Quand son père traduit les consignes allemandes, à aucun moment on ne le voit douter.*»

La beauté et la force d'un film tiennent aussi à la façon dont il filme l'expérience fait par un enfant. Or ce que suggère Tesson, c'est que l'enfant n'est ici qu'un jouet dans les mains du metteur en scène tout puissant, qu'il s'agit juste de protéger. Violette dans *Le petit prince a dit*, par-delà le malheur qui l'accable, fait des expériences (au sommet de la montagne notamment) et c'est ce qui la rend si vivante. Le film lui donne une chance de vivre quelque chose de mystique avant la mort. C'est aussi ce qui rend le film si bouleversant. Le jeune héros de *Où est la maison de mon ami?* d'Abbas Kiarostami apprendra ainsi à contourner l'indifférence ou l'hostilité des adultes envers les enfants. L'enfant robot de *A.I. Intelligence Artificielle* de Steven Spielberg finira peut-être récompensé par une illusion ambiguë pour pallier d'impossibles retrouvailles avec sa mère, mais il aura fait une véritable odyssée, traversé mille paysages, ressenti tout un panel d'émotions contraires. Devant les cataclysmes il pourra dire qu'il a vécu.

« Maman, est-ce que tu vas mourir? »

David, le jeune robot de *A.I. Intelligence Artificielle* de Steven Spielberg (2001)

1 Charles Tesson, «L'enfance de la mémoire», à propos de *La vie est belle*, *Cahiers du cinéma* n° 529, novembre 1998

Atelier

Diriger des enfants

Y aurait-il une spécificité des enfants acteurs par rapport aux acteurs professionnels ?

Une des grandes réussites du film tient à la façon dont Marie Kleiber s'empare du rôle de Violette. La petite fille semble avoir l'âge de son personnage (plus ou moins dix ans), elle n'est pas comédienne de profession, c'est son premier (et seul) rôle et pourtant il y a comme une évidence devant sa prestation. Ce qu'on voit, ce n'est pas une petite fille qui mime une autre petite fille, ce qu'on voit c'est Violette. Comment fait-on pour parvenir à un tel sentiment d'évidence ? Il n'existe aucun document ni interview qui permette de comprendre la façon dont Marie Kleiber a été retenue et dirigée. Mais on peut retrouver quelques grands principes qui pourraient aider les élèves à travailler la direction d'acteur avec leurs camarades lors d'un atelier consacré à ce sujet.

● Acteurs habités d'eux-mêmes

Tout commence par le casting. C'est là que se fait le choix le plus important. Il faut choisir la bonne actrice, le bon acteur, pas seulement pour ses qualités ou sa justesse de jeu, mais aussi pour quelque chose de plus indicible qui nous fait dire que cette personne semble faire corps avec son rôle. Un rôle n'est pas quelque chose qu'on endosse comme on enfilerait un pardessus, c'est un phénomène plus organique, plus mystérieux, où se croisent l'invention d'un personnage fictif et des éléments de nous-mêmes. Ainsi, un(e) cinéaste doit faire confiance à son intuition, son ressenti, être sensible à la façon dont l'actrice ou l'acteur s'empare des mots, leur donne une couleur particulière et crée le personnage devant nos yeux. C'est parfois un détail qui provoque l'étincelle, la façon dont une personne sourit par exemple et crée un imaginaire singulier par ce simple sourire, permettant ainsi de croquer un personnage en un instant, à la manière de ces dessins qui en deux ou trois traits fixent une personnalité.

Si les acteurs adultes ont souvent des techniques de jeu qui leur permettent de poser leur voix, d'avoir un certain maintien corporel, de rire ou de pleurer sur commande, les enfants et adolescents arrivent souvent, comme on dit, « habités d'eux-mêmes », souvent pris pour leur naturel et leur personnalité. Au cinéma en particulier, on peut juste être soi-même, si tant est qu'on aime être face à une caméra. Mais cela ne veut pas dire que les enfants ne pourraient pas jouer un rôle de composition, loin de ce qu'ils sont. Il y a les enfants acteurs d'Hollywood qui sont souvent accompagnés d'un coach qui leur apprend des techniques et qui parfois font profession de jouer une fois adultes (comme Drew Barrymore, la petite héroïne de *E.T.* de Steven Spielberg) même s'il arrive souvent que le destin de ces enfants acteurs finissent tragiquement (comme Macaulay Culkin, jeune acteur d'un hit des années 1990, *Maman j'ai raté l'avion*, qui échoua à transformer l'essai une fois adolescent et connu de sérieux problèmes de drogue).



● Va-et-vient acteur / cinéaste

Mais il y a aussi, dans le cinéma d'auteur, une autre manière de procéder, reposant sur un va-et-vient entre l'enfant et le ou la cinéaste qui va faire naître le personnage. Ainsi, dans *Ponette*, Jacques Doillon avait une idée du personnage mais s'est aussi beaucoup inspiré de l'actrice qu'il avait choisie pour ajuster ce qu'il avait d'abord envisagé. Souvent, la justesse de jeu se trouve en utilisant les propres mots des enfants ou des adolescents. À partir d'un schéma ou d'une idée initiale, les élèves pourraient ainsi improviser des scènes qui seraient enregistrées par leurs camarades qui à leur tour pourraient écrire un scénario à partir de leurs mots. On se rend vite compte aussi que parfois les comédiens non professionnels ont du mal à dire leurs répliques sans que cela paraisse forcé, artificiel ou récité. Là, deux options s'offrent aux élèves qui les dirigeront. Soit ils travaillent longuement avec eux, de façon à ce que les mots sans cesse répétés deviennent naturels. Soit ils laissent aux acteurs et actrices le soin d'improviser à partir de ce qu'ils savent déjà de la scène. On peut ainsi leur faire lire une fois ou deux les dialogues qu'ils réinventeront ensuite sans forcément en respecter la lettre mais en leur gardant l'esprit.

« Tout, entre nous, est passé par la confiance et la négociation. Lorsque Victoire [l'actrice de *Ponette*] n'est pas d'accord, je le sais : elle m'appelle Jacques Doillon »

Jacques Doillon, réalisateur de *Ponette* (1996)

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Le petit prince a dit, DVD, Gaumont, 2012.

Autres films de Christine Pascal

La Garce, DVD, Universal, Tamasa, 2014.

Adultère, mode d'emploi, DVD, Universal, 2005.

Films avec Christine Pascal

L'Horloger de Saint-Paul, Bertrand Tavernier, DVD, Studio Canal, 2010.

Que la fête commence, Bertrand Tavernier, DVD, Studio Canal, 2007.

La Meilleure Façon de marcher, Claude Miller, DVD, LCJ, 2018.

Regarde les hommes tomber, Jacques Audiard, DVD, G.C.T.H.V., 2002.

Films avec Anémone

Le père Noël est une ordure, Jean-Marie Poiré, DVD, Studio Canal, 2002.

Le Grand Chemin, Jean-Loup Hubert, DVD, Éditions Montparnasse, 2002.

Anémone, Philippe Garrel :
↳ [youtube.com/watch?v=XH7LUsla8AQ](https://www.youtube.com/watch?v=XH7LUsla8AQ)

Films avec Richard Berry

Une chambre en ville, Jacques Demy, coffret « Jacques Demy », DVD, Arte, 2008.

La Garce, Christine Pascal, DVD, Universal, Tamasa, 2014.

Autres films cités dans le dossier

Allemagne année zéro, Roberto Rossellini, DVD, Gaumont, 2011.

Où est la maison de mon ami?, Abbas Kiarostami, DVD, Films du Paradoxe, 2007.

Ponette, Jacques Doillon, DVD, MK2, 2008.

La vie est belle, Roberto Benigni, DVD, TF1, 2000.

A.I. Intelligence artificielle, Steven Spielberg, DVD, Warner, 2004.

• Frédéric Strauss et Camille Taboulay, « Entretien avec Christine Pascal », *Cahiers du cinéma* n°461, novembre 1992.

• Catherine Breillat, « À propos d'elle », *Cahiers du cinéma* n°506, octobre 1996.

SITES INTERNET

Gildas Mathieu, *Kids* (sur le livre de Nicolas Livecchi) :
↳ critikat.com/dvd-livres/livres/l-enfant-acteur

Carole Desbarats, « L'enfant acteur » (sur *Jouer Ponette* de Jeanne Crepeau) :
↳ imagesdelaculture.cnc.fr/-/l-enfant-acteur?inheritRedirect=true

Jérémy Gallet, « Le petit prince a dit » :
↳ avoir-alire.com/le-petit-prince-a-dit-la-critique-du-film

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- Michèle Pascal, *Christine Pascal, mémoires croisées de deux sœurs*, Éditions Lettmotif, 2019.
- Nicolas Livecchi, *L'enfant acteur, de François Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon*, Impressions Nouvelles, 2012.

Articles

- Camille Nevers, « L'empereur, sa femme et le p'tit prince », *Cahiers du cinéma* n°457, juin 1992.
- Camille Taboulay, « Un étrange voyage », *Cahiers du cinéma* n°461, novembre 1992.

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.
↳ transmettrelecinema.com

VIDÉOS EN LIGNE

- Jacques Comets : le monteur sculpteur
- Un visage muet

CNC

Tous les dossiers du programme Collège au cinéma sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.
↳ cnc.fr/professionnels/enseignants/college-au-cinema/dossiers-maitre

DOUCEUR ET INÉLUCTABLE

D'un sujet dur, Christine Pascal a fait un film doux, d'une tragédie, elle a fait un film d'amour. Évitant tous les écueils du genre (le mélodrame avec une enfant malade et des parents terrassés par la douleur), se gardant des grosses ficelles tire-larmes, elle livre une œuvre profonde et complexe sur l'inéluctable, les rapports filiaux, la façon dont l'adversité transforme les êtres, et ce que peut une petite fille face à sa propre disparition. Christine Pascal, qui avait d'abord été comédienne avant de se lancer dans la réalisation à la fin des années 1970, réussit avec ce quatrième film un savant alliage de cinéma populaire (avec deux acteurs, Richard Berry et Anémone, qui étaient alors des figures incontournables du cinéma français), de réalisme implacable et de plongée intime et personnelle dans des émotions indicibles. Autant dire que le film trouve une alchimie plutôt rare, le Graal tant recherché par les cinéastes que seuls quelques auteurs populaires ont parfois réussi à atteindre.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS
DU
CINÉMA