

Ponette

Jacques Doillon
France, 1996, couleur.



Sommaire

Générique, résumé	2
Autour du film	3
Le point de vue d'Alain Bergala :	9
Déroulant	15
Analyse d'une séquence	20
Une image-ricochet	26
Promenades pédagogiques	27
Bio-filmographie	31

Ce Cahier de notes sur... *Ponette* a été réalisé par
Alain Bergala.

Nous remercions particulièrement Jacques Doillon, Christelle
Lacour et Nathalie Hubert.

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

Avec le soutien du Centre national de la Cinématographie,
ministère de la Culture et de la Communication,
et la Direction générale de l'enseignement scolaire,
le SCÉRÉN-CNDP, ministère de l'Éducation nationale,
de l'Enseignement supérieur et de la Recherche.

Note sur l'auteur

Alain Bergala est cinéaste de fictions et de documentaires et enseignant de cinéma à l'Université de Paris III et à la FEMIS. Il a été rédacteur en chef et éditeur aux *Cahiers du cinéma*. Il a été également le conseiller cinéma de Jack Lang en 2000 pour l'élaboration du plan de cinq ans d'introduction des arts dans les enseignements fondamentaux. Il est l'auteur de très nombreux ouvrages et, pour *Les Enfants de Cinéma*, rédacteur de plusieurs *Cahiers de note sur...*, dont *Les Contrebandiers de Moonfleet*, *Jeune et Innocent*, *Où est la maison de mon ami*, *Le Voleur de bicyclette...*

Générique

Ponette, France, 1996, couleur.

Durée : 1h 37 minutes.

Interprétation

Victoire Thivisol (Ponette), Delphine Schiltz (Delphine, la cousine), Matiaz Bureau Caton (Matiaz, le cousin), Léopoldine Serre (Ada), Marie Trintignant (la mère), Xavier Beauvois (le père), Claire Nebout (la tante), Aurélie Vérillon (la Fille de l'internat), Henri Berthon (L'instituteur), Carla Ibled (Carla), Luckie Royer (Luce), Antoine du Merle (Antoine), Marianne Favre (Marianne).

Avec la participation des enfants de l'école de Saint-Aubansur-l'Ouvèze.

Réalisation : Jacques Doillon / **Scénario :** Jacques Doillon / **Image :** Caroline Champetier / **Musique :** Alain Sarde / **Son :** Jean-Claude Laureux, Dominique Hennequin / **Décor :** Henri Berthon / **Montage :** Jacqueline Lecompte / **Production :** Les films Alain Sarde, Rhône-Alpes Cinéma / **Distribution :** Tamasa.

Assistants à la mise en scène : Marie de Laubier, Sandrine Revet, Emmanuel Rigaut / **Collaboration au premier scénario :** Brune Compagnon / **Casting enfants :** Antoinette Boulat / **Répetitrice et assistante responsable des enfants :** Kris Portier de Bellair / **Psychanalyste auprès des enfants :** Marie-Hélène Encrevé.

Résumé

Ponette, quatre ans, se retrouve à l'hôpital, le bras cassé, après un accident de voiture où sa mère a trouvé la mort. Après l'enterrement, son père, qui travaille à Lyon, la confie à sa tante, à la campagne, chez qui elle retrouve ses cousins Mathias et Delphine. Ponette ne se résout pas à la mort de sa mère et cherche un moyen de lui parler, de la faire revenir. Dans un premier temps, elle s'isole et refuse de jouer avec ses cousins. Sa tante, croyante, lui parle du ciel et de Dieu qui a accueilli sa mère auprès de lui. Son père, qui vient la voir de temps en temps, lui dit de ne pas écouter ces « histoires » et que les morts ne reviennent pas et ne parlent plus aux vivants.

À la rentrée, les trois cousins se retrouvent dans l'internat d'une école privée, dans un village voisin. Conseillée par ses cousins et d'autres enfants, elle tente de contacter Dieu afin de faire revenir sa mère et de lui parler. Une fillette autoritaire, Ada, lui fait passer les « épreuves » qui lui permettraient de devenir une « enfant de Dieu » et de lui demander directement de faire revenir sa mère. Ponette désespère car ses prières restent sans réponse. Un matin, au petit jour, elle se rend seule sur la tombe de sa mère qui apparaît pour lui demander de cesser de pleurer et de profiter de la vie. Sur le chemin du retour, portant le pull-over rouge que sa mère lui a confié avant de disparaître, Ponette retrouve son père et lui annonce que sa mère est revenue pour lui demander « d'apprendre à être contente ».

Autour (au cœur) du film

La méthode



Pour une fois, cette rubrique « autour du film » aurait pu s'intituler « au cœur du film ».

Ponette est sans aucun doute un film unique dans l'histoire dans l'histoire du cinéma. Il y a eu beaucoup d'autres films, et des grands, dont les héros étaient des enfants, mais jamais personne avant Doillon n'avait conçu une telle entreprise : réaliser un film de fiction, aux dialogues précis et parfois longs avec, en son centre, présente dans toutes les scènes, une actrice principale de quatre ans, ne sachant donc ni lire ni écrire, et ceci sur un sujet de la plus grande gravité : la mort de la mère. Le pari était de taille et peu de films ont été entrepris avec autant d'incertitude, même pas sur sa réussite mais sur sa faisabilité même et sur le simple fait qu'il arrive un jour à son terme. Il a fallu à Doillon autant de force de conviction et de croyance qu'à son personnage et tout mettre en œuvre pour que ce film à haut risque aboutisse au film que nous voyons aujourd'hui. De ce point de vue l'apparition de la mère aux yeux de Ponette,

en fin de film, est aussi réjouissante sur la puissance têtue du désir que le fait d'être arrivé au bout de ce tournage et que ce film simplement existe, aux yeux de Doillon.

Jacques Doillon est loin d'être un débutant quand il se lance dans le tournage de *Ponette* en 1996. Il a réalisé plus de vingt longs métrages dont plusieurs, depuis les années 70 (*Un sac de billes*, *Les Doigts dans la tête*, *Le Petit Criminel*), consacrés à des personnages d'enfants et d'adolescents. S'il n'a jamais, ni personne avant lui, fait porter un film entier sur les épaules d'une petite fille de quatre ans, il a déjà une grande expérience de cette vérité selon laquelle la méthode avec laquelle de préparation et de tournage d'un film (surtout d'un film réputé particulièrement périlleux) est de la plus haute importance pour le futur film, participe directement de l'acte de création et conditionne en grande partie son éventuelle réussite. Cette vérité, Doillon en a eu la conviction dès ses premiers films, notamment en ce

qui concerne le rapport aux acteurs dont il a toujours fait le point chaud et la pierre de touche de son cinéma.

La méthode devenait cruciale pour entreprendre ce film, *Ponette*, comme personne n'en avait jamais fait. Il lui fallait commencer par inventer celle qui seule le rendrait possible, méthode unique, liée aux conditions inédites d'un tournage dont l'actrice principale était une petite fille de quatre ans.

Préparer le film, écrire les dialogues, choisir l'actrice

Le premier problème qui s'est posé à Jacques Doillon a été celui d'écrire les dialogues : de quel droit mettre dans la bouche de Ponette des mots censés être ceux d'une enfant de quatre ans ? Le cinéaste a tout de suite senti l'abus de pouvoir qu'il y aurait à « inventer » en adulte ces mots et ces phrases, à imaginer ce que peut penser de la mort de sa mère un enfant si jeune et les mots qui seraient les siens pour en parler, pour les faire dire ensuite par une vraie petite fille. Il y aurait eu là de toute évidence quelque chose d'obscène, un détournement d'enfance.

Le deuxième problème, décisif, était de ne pas se tromper sur la petite fille à qui il allait confier le rôle, une question de vie et de mort pour le film. Tout d'abord parce que le film n'aboutirait que si la petite actrice choisie tenait jusqu'au bout des douze semaines de tournage. Si elle avait craqué en cours de route, si elle n'avait pas tenu physiquement et moralement le choc du tournage, la production ni le cinéaste n'auraient eu aucun recours et auraient dû renoncer au film et à l'argent déjà investi. Et enfin, comme pour tout film, mais de façon plus cruciale encore, celui-ci se serait effondré si le cinéaste s'était trompé d'actrice et si celle choisie n'avait pas été crédible ni son jeu vivant et émouvant.

Doillon avait écrit un synopsis sans dialogues et a cherché une méthode qui lui permettrait d'entrer dans l'univers mental (et dans les mots) des enfants de cet âge lorsqu'il s'agit de parler de la mort d'un parent, tout en cherchant dans le même mouvement son actrice principale.

Il a su plaider auprès de la production la nécessité d'investir pendant six mois avant le tournage dans une longue et patiente recherche en forme d'enquête auprès des enfants de plusieurs régions de France. Il a commencé, avec une équipe

d'assistants stagiaires, à sillonner la France pour trouver les écoles où il pourrait entrer en contact avec des classes de Maternelle (petites et moyennes sections) à Paris, Lyon, Nantes, Bordeaux, Strasbourg, Marseille et Lille. Dans un premier temps, il était demandé aux enfants de « dessiner la mort » et de raconter-commenter leur dessin devant une petite caméra vidéo, ce qui permettait au cinéaste de voir et d'entendre comment ces enfants parlaient de la mort, et d'en repérer par la même occasion quelques-uns éventuellement susceptibles de jouer ensuite dans le film. La première constatation a été que la grande majorité de ces enfants n'avaient aucune difficulté ni aucune gêne à parler de la mort et ont été ravis de faire ces dessins, au nombre total de six mille. « Ces dessins, ces rencontres avec les enfants de trois ans et demi ou quatre ans, dit Doillon, m'ont permis de pouvoir faire le film. J'essayais peut-être, en partie, de faire ce film "contre" mes angoisses personnelles devant la mort, et ces enfants racontaient la mort d'un insecte, d'un grand-parent, d'un ver de terre, d'une feuille, d'un animal domestique, etc. avec une tranquillité et un plaisir évident à en parler, comme si pour eux le sujet n'était pas tabou. Dans leurs dessins sur la mort, ils ont été si j'ose dire très joyeux, et cela m'a largement autorisé à me dire : grâce à eux tous je vais mieux, je peux faire le film, et je pense que maintenant il faut y aller ! »

Le visionnement et l'écoute de ces cent heures d'enregistrements vidéo de paroles d'enfants ont permis à Doillon d'« entrer dans l'univers » des enfants d'âge d'école maternelle et d'écrire ensuite les dialogues de son film à partir des mots mêmes des enfants de cet âge parlant de la mort, mots dont il s'était imprégné pendant plusieurs mois.

L'étape suivante dans le repérage des acteurs a consisté à organiser des petits ateliers sous forme de jeux entre certains de ces enfants pour mieux observer leur capacité à jouer.

Organiser le tournage

Un tournage avec des enfants si jeunes et une actrice principale de quatre ans devait s'organiser en fonction de leur âge et de leur rythme de vie.

Doillon a fait le choix de tourner le film dans l'ordre. Il l'avait déjà fait souvent pour d'autres films où les acteurs étaient des adultes mais il était impératif, pour *Ponette*, que la

petite actrice puisse avancer dans l'histoire scène après scène selon l'ordre des événements et des jours dans ce moment difficile de la vie de son personnage. Même s'il y avait un scénario, avec la plupart des scènes déjà écrites, il fallait que Victoire, et les autres enfants du film, inventent chaque jour la couleur et



la musique de la scène qu'ils tournaient par rapport au vécu qu'ils avaient déjà des scènes précédentes. Sinon, on aurait eu affaire à un pur travail technique d'acteurs dirigés par un metteur en scène imposant à ses comédiens sa vision *a priori* du « bon » jeu pour cette scène. Dans le cinéma de Doillon, tous films confondus, il ne saurait y avoir d'autre « bon » jeu que celui qui s'invente à deux, l'acteur et lui, au moment vivant du tournage, que ce soit avec un adulte ou un enfant.

Une scène, pourtant, a été retournée quatre ou cinq semaines après son premier tournage, la très belle scène du début du film où Ponette dialogue avec son père sur la mort de sa mère et où elle grimpe sur le toit de la voiture arrêtée au bord de la route. Cette scène, qui demandait une grande intensité émotionnelle, n'était peut-être pas encore possible pour la petite actrice débutante dans les tout premiers jours de tournage où sa concentration n'était pas encore acquise, et où chacun, dans le couple actrice réalisateur, cherchait encore ses marques. D'autant plus que ce plan séquence est très long. Or Doillon se souvient qu'au début du tournage, il tournait « des plans très courts car les enfants devaient s'habituer à être devant la caméra et aussi à apprendre leur texte. Ils n'avaient pas de souffle. C'est au bout de trois à quatre semaines que nous avons fait du cinéma de type traditionnel en faisant des plans longs ». Au moment du *retake* de cette scène, au milieu du tournage, Victoire était visiblement en pleine possession de ses moyens tout neufs de comédienne puisqu'elle a tourné le lendemain la grande scène de « la prière au Dieu tout-puissant », scène magnifique digne d'une grande actrice.

Les journées de tournage ont été organisées en fonction de la sieste quotidienne des enfants acteurs, de 14 à 16 heures. Doillon a transformé cette nécessité biologique en atout esthétique : le tournage après la sieste se déroulait souvent

jusqu'aux belles lumières de fin de journée qui donnent à plusieurs scènes du film leur couleur atmosphérique très particulière et une belle douceur de tons. Mais tourner quand commence à baisser la lumière du jour crée aussi une tension particulière en limitant le nombre de prises possibles. Le tournage devient alors une course contre la tombée de la nuit, avec ce que cela peut avoir de stimulant pour toute l'équipe de savoir qu'il faut se concentrer et réussir la dernière prise du jour.

Le tournage, à cause de ces conditions exceptionnelles, et de l'exigence du cinéaste, a duré douze semaines. Doillon avait demandé aux parents de Victoire de ne venir que le week-end retrouver leur fille, car il tenait à engager avec elle une relation de travail et de confiance à deux, comme entre deux adultes, exonérée de la présence intimidante ou inhibante des parents, même animés des meilleures intentions. Une psychologue l'a accompagnée pendant tout le tournage. Face à la situation exceptionnelle de ce tournage où chaque membre de l'équipe devait être encore plus vigilant que d'habitude à réagir de façon harmonieuse et attentive à tout ce qui pouvait se passer dans le rapport avec les enfants, le cinéaste avait organisé une réunion quotidienne pour éviter tout germe de malentendu et pour que chacun se sente responsable du bon climat de ce tournage périlleux. Ayant eu vent de ces « réunions des grands », Victoire a demandé un jour au cinéaste que se tienne aussi chaque jour une « réunion des petits », ce qui fut fait, Doillon étant le seul adulte autorisé à assister à ces réunions des enfants.

Diriger l'actrice, protéger l'enfant

Pour Doillon, finalement, faire jouer une enfant de quatre ans n'est pas quelque chose de radicalement différent de son



travail habituel avec des acteurs adultes et de sa recherche de la prise juste et vivante. On pourrait dire, en fait, que les enfants ou les adolescents sont les partenaires idéals de ce qu'il cherche avec *tous* ses acteurs mais que les adultes (surtout les hommes selon lui) ont parfois plus de mal à lui donner.

Une cinéaste canadienne, Jeanne Crépeau, a réalisé à partir des rushes de *Ponette* un film sur la façon dont Doillon a travaillé avec ses acteurs sur ce film : *Jouer Ponette*. C'est un film précieux pour suivre pas à pas et comprendre très concrètement ce qui s'est passé entre le cinéaste et sa petite actrice de quatre ans.

Victoire (la bien nommée) a été élue à cause de sa retenue et de sa concentration. Doillon n'a pas choisi une petite fille complaisante ni en demande hystérique mais au contraire une enfant réservée, presque bloquée, comme si sa résistance était un gage de solidité et de caractère, un socle ferme sur lequel il pourrait construire sa relation avec elle. Il faut voir les rushes du premier jour de tournage pour comprendre à quel point Doillon a fait aveuglément confiance, avec la foi de ceux qui croient vraiment aux miracles du cinéma, à sa petite actrice et à l'intuition qui avait guidé son choix. N'importe quel autre cinéaste aurait rebroussé chemin et changé d'actrice à la fin de cette journée de blocage qui n'aurait laissé aucun espoir à un tiède. On voit à l'œil nu dans les rushes de cette première journée qu'il n'y a plus grand monde, dans l'équipe, pour croire que le film va pouvoir continuer avec Victoire.

Rien, à part la conviction têtue du cinéaste, ne garantissait que le miracle aurait lieu, celui de toute prise où le cinéaste obtient de l'acteur, dans le vif du tournage, qu'il lui donne quelque chose d'unique, de fragile, de juste, d'émouvant, de simple et complexe à la fois, un état fugitif qui n'advient qu'une fois. Dans *Ponette*, ce miracle, celui de tout plan où l'acteur trouve le point de vibration juste entre lui et son personnage, entre l'espace et son corps, entre soi et les autres, apparaît d'autant plus extraordinaire et

fragile que l'actrice a quatre ans et qu'elle doit jouer des mots, des situations et des émotions qui seraient déjà difficiles pour une actrice adulte et expérimentée. Doillon – on le voit clairement dans les doubles des prises retenues – a choisi de travailler avec sa petite actrice comme avec une actrice adulte, à la fois en douceur et avec une extrême rigueur, en misant sur leur exigence partagée où chaque plan devait les satisfaire totalement l'un et l'autre, sans jamais baisser les bras devant les difficultés ni céder aux compromis du « c'est déjà ça » devant le temps qui presse. Ce film est une des plus belles leçons de relation de cinéaste à actrice et d'adulte à enfant que je connaisse. Doillon a trouvé la place et l'écoute justes pour que le miracle ait lieu, et il a eu lieu. C'est sans doute qu'avec ce sujet, il était lui-même au plus près de ce qui travaille son cinéma et qui est le moteur de son désir de cinéaste. Il a dit souvent que ce film a été pour lui l'occasion de renouer avec sa propre enfance par le médium de ses petits acteurs.

Il est clair, à voir les rushes du film, que le rapport de Victoire à Doillon dans ce travail est un rapport clairement établi à quelqu'un qui est, en face d'elle, le cinéaste « Jacques-doillon », comme elle l'appelait en un seul mot soudé, à la fois complice et exigeant, amical et autoritaire (de l'autorité de celui qui a la responsabilité du film). Rien entre eux ne se passe jamais dans une confusion des rôles, il n'y a jamais l'ombre d'une tentation de chantage au sentiment ou de paternalisme. C'est une relation de travail, avec une part de confiance et une part

d'autorité sans indulgence : « Là tu te moques de moi, là tu triches, là tu n'as pas été assez bonne, là tu as regardé la caméra, là tu étais trop lente », etc. C'est une relation nette et précise où Doillon ne sollicite jamais une relation d'identification confuse au personnage. Si le film de Jeanne Crépeau est si réjouissant, si on y rit beaucoup, c'est parce que l'on y voit un échange fort, une relation de travail se construire entre deux personnes face à face, qui affrontent ensemble les difficultés, les fatigues, mais aussi les joies de la réussite, sans jamais le moindre pathos ni la moindre confusion des affects. On comprend que la petite fille soit sortie non seulement indemne mais sans doute plus forte de cette expérience unique et exceptionnelle pour une enfant de cet âge.

Doillon est donc resté tout simplement fidèle dans ce film à sa méthode et à ses convictions quant aux relations avec les acteurs, à quelques modalités près liées à l'âge de ses comédiens enfants. Même quand ses acteurs savent lire et sont supposés capables d'apprendre un texte, Doillon est un cinéaste qui parle pendant les prises pour maintenir le contact avec les comédiens jusqu'au milieu du gué, pour agir sur le vivant du plan et perturber le comédien pour qu'il « oublie » en cours de prise qu'il en connaît déjà la fin. Pour que le comédien ne devienne pas un pur exécutant du programme de jeu qu'il s'est fixé au départ de la prise, pour que de la vie (ce qui ne veut pas dire de l'improvisation) s'introduise dans son jeu. Il y a peu de choses improvisées dans *Ponette*, et les textes, la plupart du temps, étaient écrits et appris oralement à Victoire qui ne savait pas lire.

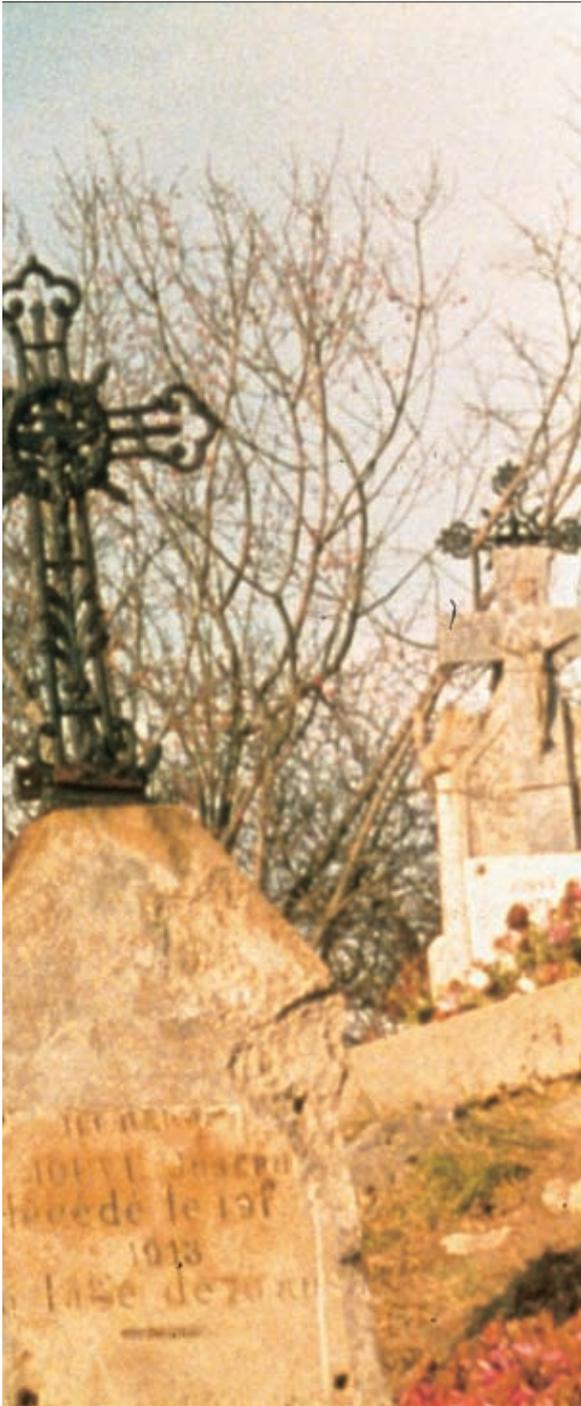
Doillon est un cinéaste de beaucoup de prises, qui pense que d'une prise à l'autre quelque chose se cherche à deux – cinéaste et acteur – et qu'il faut aller jusqu'au bout de cette recherche, même dans la fatigue, même dans le doute, pour que quelque chose finisse par surgir de la vérité des mots, des rythmes et des corps. Même s'il y a eu sur le tournage de *Ponette* moins de prises que les 30 ou 40 dont Doillon est coutumier mais qui auraient été impossibles avec des enfants si jeunes, l'exigence était la même de reprendre le plan jusqu'à ce qu'il y ait accord entre lui et son actrice sur le fait que cette prise-là était enfin la bonne, qu'ils étaient arrivés à la hauteur de leur exigence commune.

Doillon avait constaté qu'une difficulté spécifique avec des acteurs enfants était la difficulté de se reconcentrer entre deux prises. Le point difficile pour *Ponette* était la gymnastique mentale d'acteur qui consiste à passer de la vie à la prise et de la prise à la vie. La solution, suggérée par Victoire, était que ce soit elle-même qui annonce « clap de début ! » ou « coupez ! » ou « fin de journée ! » « Il lui fallait pouvoir annoncer elle-même que ça commençait et que ça se terminait, dit Doillon. Et quand c'était dit, c'était vraiment terminé, je n'avais pas, le soir, un enfant qui portait un personnage sur le dos comme certains acteurs professionnels, et qui n'arriverait pas à s'en relever. Ce fardeau n'était pas pour elle. »

Ponette est le seul personnage d'enfant, dans ce film, qui ne porte pas le vrai prénom de son interprète. Doillon avait clairement conscience qu'il fallait éviter toute confusion entre Victoire et son personnage de Ponette et que la petite actrice devait être la plus consciente possible de jouer un rôle. Il raconte comment il a tenu à la protéger des médias et des journalistes au moment de la sortie du film. Il a pourtant eu envie de l'emmener avec lui à la projection du film au festival de Venise, pour qu'elle puisse le voir devant ce public-là. Elle y a d'ailleurs obtenu le Prix d'interprétation féminine, ce qui provoqua quelques débats : pouvait-on considérer qu'une petite fille de quatre ans est une comédienne dont le travail d'actrice peut être récompensé en tant que tel ? Il est clair aujourd'hui, en revoyant le film, que Victoire Thivisol était bien en train de faire un travail d'actrice et que Doillon ne lui a rien volé dont elle n'ait été consciente.

Le cinéaste avait refusé par principe toute interview et toute participation de Victoire à la promotion du film. Mais un jour, alors qu'elle était dans les parages pendant qu'un journaliste demandait à Doillon comment il avait fait pleurer sa petite actrice, elle a pris la parole pour expliquer à ce journaliste qu'il était normal que Ponette pleure puisque sa mère venait de mourir. Elle était donc tout à fait consciente qu'elle pleurerait en tant qu'actrice parce que son personnage, Ponette, devait logiquement pleurer à ce moment-là du scénario. Même à quatre ans, elle se comportait donc comme une actrice adulte qui se sert consciemment de ses émotions pour incarner celles de son personnage.





Le point de vue d'Alain Bergala

De *Ponette* je dirai d'abord que c'est une des plus belles leçons de confiance dans le cinéma que je connaisse. Pour entreprendre un tel film, il a fallu au cinéaste une ténacité à toute épreuve et croire avec la foi du charbonnier qu'il pouvait demander au cinéma quelque chose que personne ne lui avait jamais demandé et que le cinéma aurait la générosité de lui donner en échange. C'est ce qui s'est passé. Rien pourtant ne garantissait que ce projet insensé ait une chance d'aboutir, et d'aboutir à un film de cette force d'évidence et de cette maîtrise de mise en scène. Tout le menaçait d'échouer ou de devenir fortement antipathique : le pari de faire porter le rôle principal et permanent sur les épaules d'une petite fille de quatre ans ne sachant pas lire ; le danger pour un adulte d'écrire les dialogues d'enfants de cet âge ; le danger de manipulation, voire d'exploitation de l'enfance au bénéfice de la réussite du film ; le danger des émotions faciles et du chantage sentimental quand on parle d'une enfant qui vient de perdre sa mère ; le danger de baisser les exigences de la mise en scène devant la difficulté de travailler avec des acteurs si petits : le danger de faire sur un tel sujet un film malaisant dont le spectateur sortirait en état d'angoisse, avec une boule dans la gorge. C'est un film unique qui prouve que si le cinéaste fait confiance au cinéma et à sa relation aux acteurs, s'il est bien au clair avec ses intentions, s'il a une solide morale du cinéma et s'il est prêt à prendre tous les risques, le miracle peut avoir lieu et il peut éviter les nombreux écueils qui menaçaient son projet et parvenir à réaliser un film limpide, mis en scène avec la plus grande rigueur, au-dessus de tout soupçon quant à son rapport à l'enfance, un film dont l'émotion n'est jamais obtenue par un quelconque chantage aux sentiments et dont on sort – que l'on soit grand ou petit – parfaitement apaisé, plus léger et confiant dans les puissances de la vie qu'on n'y était entré.

Une expérience vécue au présent du personnage.

Le sujet aurait pu s'y prêter mais on chercherait en vain une once de morbidité dans ce film où l'on partage sans la moindre avance ni surplomb ce que vit ce personnage de quatre ans qui vient de perdre sa mère. Et devant le mystère de la mort et du deuil, où nous sommes toute notre vie toujours aussi démunis, où personne n'a de l'avance sur personne, le personnage de Ponette, dans cette traversée du deuil le plus lourd à porter qui soit pour une enfant, celui d'une mère, nous permet d'approcher l'incompréhensible, l'inacceptable – la mort subite d'un proche – par notre expérience de spectateur du film. Doillon, en effet, s'est farouchement refusé à tout effet de surplomb sur ses personnages et quand il déclare qu'il a beaucoup appris de cette petite fille sur son propre rapport au scandale de la mort, il faut le prendre au pied de la lettre. Ce film est le contraire d'un film où le cinéaste penserait en savoir plus que son personnage d'enfant sous prétexte que c'est un enfant, ou, pire, utiliserait un enfant pour créer du pathos sur son dos. Ce que l'on sent en permanence dans *Ponette*, c'est que



Doillon, Ponette, Victoire (l'actrice qui l'incarne) le film lui-même, le spectateur, avancent en même temps, au même pas, dans l'inconnu de cette traversée du deuil. Jour après jour, scène après scène, ce que fait Ponette ne semble jamais obéir à un scénario qui en saurait plus qu'elle sur l'état où elle en est avec la mort de sa mère. Et nous, spectateurs, vivons son expérience au présent avec le sentiment que tout est ouvert, que chaque séquence qui arrive apporte des expériences, des recherches, des hypothèses de vie nouvelles dont nous ne savons pas au moment où nous les partageons si elles seront viables ou non, ni quel sera leur avenir.

Il était essentiel pour que le film donne le sentiment d'avancer au pur présent d'une expérience que Victoire, la petite actrice, soit parfaitement synchrone au tournage avec le présent de chaque scène. Tout reposait donc sur son travail d'actrice. Doillon sait depuis longtemps que c'est de la relation entre le cinéaste et le comédien que dépend la réussite du jeu d'acteur. Il lui fallait donc trouver le bon rapport de travail avec Victoire et compter sur elle, comme sur une actrice adulte, pour donner l'impression au spectateur, à chaque plan, qu'elle ne sait pas d'avance ce qu'elle va faire ni dire dans la fraction de seconde qui va suivre, même lorsqu'elle a un texte écrit à dire et des indications de mise en scène très précises à jouer. La petite actrice y est parvenue avec une incroyable puissance d'invention, sans jamais donner l'impression d'anticiper sur les gestes, les mimiques, les postures, les mots qui vont être les siens. Le spectateur, par son truchement, a l'impression d'expérimenter avec elle, en même temps qu'elle, quelque chose de la traversée de ce moment difficile de la vie, et d'en sortir avec la force (par procuration) de cette expérience dont Ponette sort elle-même renforcée dans son désir de vivre.

La mise en scène, le style, le scénario.

Dans la situation où il était de faire tourner des enfants si petits, Doillon aurait pu faire le choix, réaliste, de considérer que l'on ne peut pas tout avoir, au cinéma, et sacrifier les exigences d'une mise en scène rigoureuse pour tout miser sur le fait de faciliter le jeu de ses comédiens en renonçant à des consignes trop précises, à des cadres trop contraignants, à des mouvements de caméra difficiles à régler. Il n'en a rien été. Ce

que l'on n'a pas assez dit sur ce film, c'est à quel point la mise en scène y est concertée, extrêmement rigoureuse et contraignante. Doillon pense en effet, à juste titre, que les contraintes imposées à ses petits comédiens, notamment celles du cadre, les aidaient à se considérer eux-mêmes comme des acteurs responsables, à égalité avec le cinéaste, de la réussite des scènes et du film. Imaginons le film qu'aurait été *Ponette* si le cinéaste s'était contenté de faire jouer les scènes à ses comédiens en demandant simplement au chef-opérateur et à l'ingénieur du son de les suivre du mieux ou du moins mal possible. La rigueur morale du film, dans son rapport au sujet et au spectateur, tient aussi à cette rigueur de la mise en scène et du style net, sec, sans pathos ni point d'orgue, où le spectateur ne se sent jamais pris en otage. Et la grande élégance, qui a toujours été celle de Doillon, consiste à ne pas exhiber cette mise en scène, à donner l'impression que tout cela va de soi, que l'histoire se raconte sans que le cinéaste lui ait imposé un style qui serait l'attestation de son image de marque. Cette illusion, qui fait que l'on a trop souvent taxé à tort Doillon de « naturalisme », est tout à fait trompeuse. Ce n'est pas parce que Doillon a horreur de laisser apparaître l'étiquette qui signerait son style que son film n'en a pas. Bien au contraire. *Ponette* est un film que l'on doit analyser en termes de mise en scène – de points de vue, de cadrages, de rapports figure-fond, de rythmes, de déplacement des acteurs dans le plan, de travail de la caméra, de lumières, de travail du son – sans se laisser intimider par son sujet. Y cohabitent deux types de séquences réputées généralement peu compatibles : des scènes très découpées et montées à la façon du cinéma classique et des scènes tournées en longs plans-séquences. Si le spectateur n'a jamais l'impression d'être ballotté d'un style de cinéma à un autre, c'est que les plans-séquences sont souvent conçus comme une enchaînement de plans successifs qui auraient pu aussi bien faire l'objet d'un découpage. On pourrait faire l'expérience, dans certains de ces plans-séquences, de prélever un photogramme dans chaque phase de la mise en scène, à chaque stabilisation du cadre, et de les placer côte à côte dans l'ordre de la scène : on réaliserait alors que les différentes phases de ces plans-séquences sont comme autant de plans que Doillon aurait pu tourner séparément et monter ensuite comme dans le cas d'un découpage classique. Les plans-séquences ne correspondent

donc pratiquement jamais à un pur « suivi » du jeu et des déplacements des comédiens, mais à une maîtrise aussi forte de la mise en scène, des cadrages et des fonds successifs que dans les scènes très découpées. Ils ont à la fois l'avantage de la clarté et de la rigueur du découpage et celui de la fluidité et de la tension du jeu des acteurs. Leur réussite dépendait pour une part importante du talent et de la sensibilité de celle qui avait en charge l'image (Caroline Champetier) et qui réussit à concilier le « programme » de ces plans (leur scénographie, les stations du cadre, les déplacements réglés) et le vivant du jeu des acteurs dans chaque prise, tout en tenant compte de l'imprévisibilité des décors naturels et des subtils changements de lumière, surtout aux heures de fin de journée où beaucoup de scènes ont été tournées.

Ponette est le genre de film où le spectateur ne doit jamais avoir l'impression que le scénario régit de façon surplombante les événements auxquels nous sommes en train d'assister ni que le scénariste organise selon des règles dramatiques éprou-



vées et préexistantes les moments que la petite Ponette est en train de traverser. C'était un peu trop le cas d'un film célèbre qui traitait à peu près le même sujet, *Jeux interdits* de René Clément, même si Jacques Doillon n'a cessé de souligner, à juste titre, que la petite fille de ce film réagissait au deuil en enterrant à son tour alors que la sienne le fait en déterrante avec vigueur et en restant toujours du côté de la vie où elle veut faire revenir sa mère. Doillon est un cinéaste qui a hérité de la morale du cinéma moderne (de Rossellini à la Nouvelle Vague) sur ce point précis du rapport du créateur à ses créatures, qui consiste à refuser toute gestion rhétorique du scénario et du pathos, toute avance ou supériorité du narrateur sur ses créatures. Le film se propose comme une suite de blocs d'espaces-temps, sans le moindre effet de liant, sans gestion lourde de causalité entre les scènes assurant une logique narrative déjà connue et rassurante.

Mais tout ceci, bien sûr, n'a pas empêché Doillon de structurer son film de façon rigoureuse. *Ponette* est tout sauf un film impressionniste qui avancerait à l'aveuglette, mais cette structure scénarique n'est jamais voyante et ne vise jamais la prise en charge unanimiste de tous les spectateurs que le cinéaste prendrait par la main pour leur faire éprouver les mêmes attentes et les mêmes émotions au même moment : la charpente du scénario est solide mais elle ne contraint pas les spectateurs à habiter le film de la même façon. À chacun de trouver son chemin et de connecter à sa façon ces blocs bruts d'espaces-temps et d'affects.

Ce scénario fonctionne pourtant de façon très fluide, sur un mode musical, dans l'agencement de trois types de scènes : les scènes où Ponette est seule, refusant le dialogue avec les autres, toute à son désir de retrouver sa mère ; les scènes où elle est en relation avec les adultes ; les scènes où elle est inscrite dans la communauté des autres enfants. Doillon joue très subtilement de la différence de tonalité de ces trois types de scènes qui lui permettent de moduler le rapport que nous avons à Ponette et à son univers d'enfant. Il a trouvé le bon équilibre entre la présence indispensable des adultes et le rôle qu'il a voulu essentiel de la communauté des enfants dans le travail de deuil de l'héroïne. Les adultes, très présents au début du film, sont progressivement et discrètement écartés des moments de la vie de Ponette que Doillon nous donne ensuite à

voir, sans que cela nous apparaisse comme un coup de force du scénario : pendant près de quarante minutes, avant le retour de la mère, nous restons immergés dans la petite communauté des enfants, comme si c'était essentiellement là, à l'abri des ingérences des adultes, que Ponette allait trouver sa voie pour sortir du deuil.

Le père est très vite mis entre parenthèses par Doillon car il ne saurait être au centre du sujet réel de son film. Il travaille ailleurs et fait de brèves apparitions dans le film, indispensables mais intermittentes. Il a les pieds sur terre et incarne radicalement une position de non-croyance dans ce milieu catholique. Positif et tonique, il peut même s'énerver contre sa femme morte d'avoir été la cause de l'accident et exhorte sa fille à ne pas écouter les « histoires » que lui racontent les autres adultes. Peu sûr cependant de sa capacité à assumer son rôle de père sans la mère, il ne retrouvera sa place de père qu'à la toute fin du film quand sa fille se sera sortie toute seule – et avec les autres enfants – de la crise dans laquelle l'a plongée la mort de sa mère. La tante, mère de substitution provisoire car la plus proche de la mère morte, dont elle est biologiquement une sorte de double, joue un rôle de transition important jusqu'à ce que Ponette aille à l'école, puis disparaît presque totalement des scènes filmées. Pour que Ponette puisse vivre pleinement son travail de deuil, l'absence de la mère ne devait pas être colmatée par des figures d'hommes (il n'y en pas pratiquement pas dans ce milieu féminin ; l'instituteur n'est qu'une silhouette) ni par une deuxième figure de mère. Les choses importantes devaient se passer dans la solitude et avec les autres enfants, suivre librement des chemins bizarres où les idées reçues des adultes, même tout à fait bienveillants, n'auraient pas vraiment aidé Ponette. Les adultes sont bienveillants et protecteurs mais ne sauraient être prescripteurs sur le chemin à trouver pour sortir du deuil, qu'il revient à Ponette, malgré ses quatre ans, de frayer elle-même. Cette conviction de Doillon n'est jamais énoncée dans le film mais passe exclusivement par l'agencement et la structuration des scènes dans son scénario et son montage.

La croyance, le miracle, le travail de deuil.

Ponette entre dans un cas de figure bien connu au cinéma : le cinéaste n'est pas croyant mais nous montre des personnages



qui croient. Le film ne requiert aucun *a priori* du spectateur sur cette question de la croyance. Il s'adresse aussi bien aux croyants qu'aux non-croyants. Doillon décrit un milieu où l'on est catholique – même si le père, lui, est tout à fait réfractaire à cette foi – mais ne fait en aucune façon l'apologie d'une quelconque croyance religieuse.

La question du miracle est toujours délicate au cinéma. Si le cinéaste est croyant et s'adresse à des croyants (films édifians), le miracle ne fait pas problème puisqu'il est considéré comme possible dans la réalité par les spectateurs auxquels il s'adresse. Si le cinéaste n'est pas croyant, comment va-t-il filmer quelque chose à quoi il ne croit pas lui-même ? Rossellini et Pasolini se sont posés la question bien avant Doillon, car tous les deux, même s'ils s'auto-déclaraient marxistes, ont éprouvé le même besoin de filmer la croyance et ses effets dans le monde qu'ils avaient choisi de décrire et de raconter. Pasolini a même théorisé sa solution, baptisée « discours indirect libre », qui consistait, dans les scènes reposant sur une croyance qu'il ne partageait pas (exemplairement les miracles du Christ dans son *Évangile selon saint Matthieu*), à les filmer à travers les yeux de quelqu'un qui y croit. La solution de Doillon est finalement assez proche : filmer le retour de la mère à travers les yeux et le désir de Ponette, et non à travers une quelconque croyance religieuse.

On voit bien que Ponette se raccroche à Dieu (même si elle lui reproche dans la scène du brossage des dents de ne pas lui répondre) pour maintenir sa croyance à elle : que sa mère pourrait revenir. Mais on voit bien aussi qu'elle est loin d'avoir la moindre certitude à cet égard. Elle aurait pu aussi bien, dans un autre milieu et dans une autre culture, se raccrocher à autre

chose : la magie, les rituels... Ces enfants s'emparent tout simplement de ce qu'ils ont sous la main, là où ils sont, mais il est clair que Dieu, les Smarties, les cailloux du Petit Poucet ou Dark Vador sont à peu près équivalents pour eux dans leur recherche d'un medium, quel qu'il soit, pour parler de la mort, de l'au-delà, pour se raconter des scénarios qui pourraient leur donner une prise imaginaire sur ces mystères incompréhensibles. Après tout, ce n'est pas autre chose que nous continuons à rechercher, adultes, dans les récits et les mythes, et tout particulièrement au cinéma.

À travers ce que recouvre pour elle le mot de Dieu, Ponette cherche simplement un intermédiaire pour rester en communication avec sa mère et dans la dénégation d'une réalité qu'évidemment elle connaît aussi bien que nous : les morts ne reviennent pas à la vie. Le soir, dans le pré, où elle refuse de jouer avec Mathias car elle « attend sa mère », son cousin lui rétorque : « Personne ne revient de la mort » et donne pour preuve personnelle que son « Papie n'est pas revenu de la mort ». Ponette lui répond du tac au tac : « Parce que personne ne l'a attendu ». C'est le sujet même de la fin du film *Ordet* de Dreyer : une femme meurt en couche. Son mari l'aime d'un amour profond et total, mais, comme le père de Ponette, est un incroyant. Toute la famille, dans ce milieu pourtant religieux, accepte « raisonnablement » cette mort, sauf la petite fille de cette morte et son oncle présenté dès le début du film comme ayant justement « perdu » la raison. Il va falloir que se conjugue la croyance innocente de la petite fille (qui refuse comme Ponette d'accepter la mort de sa mère) et celle du « fou » pour que la chose qui paraissait la plus impossible aux

yeux de ceux qui croyaient en Dieu (le grand-père) et de ceux qui n'y croyaient pas (le mari) adviennent : le retour à la vie de la mère. Dans *Ordet* comme dans *Ponette*, ce n'est pas la croyance religieuse qui fonde la scène finale mais le refus d'une petite fille d'accepter la mort de sa mère. Cette incompréhension du scandale de la mort, cette révolte devant le fait que l'on ne reverra plus le proche aimé, ce refus plus fort que la raison, sont ceux de tout travail de deuil dans sa phase initiale. Ponette ne fait finalement que mener à bien son travail de deuil de petite fille de quatre ans en faisant revenir sa mère pour dialoguer avec elle, comme le font tous les endeuillés, dans leurs rêves, qui voient le mort, qui lui parlent, tout en sachant très bien, même dans leur conscience de rêveur, qu'il est réellement mort. Les psychanalystes affirment que ce retour du mort dans les rêves est une étape essentielle du travail de deuil, qui permet de dire adieu au disparu et de trouver ainsi la voie du retour à sa propre vie. Ce n'est pas autre chose que fait Ponette : faire revenir sa mère le temps d'un ultime échange – qui n'a pu avoir lieu du vivant de celle-ci – pour dialoguer avec elle et obtenir que non seulement elle l'autorise à vivre mais qu'elle la propulse de façon tout à fait tonique dans sa vie à venir.

Au moment de la réapparition de la mère, à la fin du film, Doillon ne nous demande pas d'avoir foi dans la résurrection de son corps (ce que nous demandait Dreyer à la fin d'*Ordet*) mais juste d'accepter d'être un bon spectateur de cinéma capable de croire dans ce que le film lui propose. Sans cette capacité de « suspendre sa non-croyance », il n'y a pas de bon spectateur de cinéma dont la formule pourrait être celle de Freud sur la croyance du fétichiste, à peine détournée : « Je sais bien (*que ce que je vois n'est pas vrai*) mais quand même (*je continue à y croire*) ». Et le film, lui, n'a pas à trancher si cette apparition de la mère a eu lieu dans le réel ou dans la tête de Ponette, même si la tonalité générale du film et de la scène

penche plutôt du côté de la deuxième hypothèse. La présence du pull-over rouge à son retour du cimetière relève d'une situation fréquente dans les contes, où celui qui revient de sa rêverie, de son voyage imaginaire, en ramène un objet réel. Ce pull-over rouge ne prouve rien, sinon que le film, lui, croit dans ce qu'il raconte, tout en sachant que c'est une rêverie, dans le même registre de croyance que celle qui a toujours lié le conteur et son public.

Le cinéma, comme art, permet d'échanger sur des questions aussi graves que celle de la mort de la mère, et de le faire très sereinement et simplement. C'est une des fonctions de l'art de nous permettre de transformer nos interrogations, nos angoisses, nos souffrances, même les plus douloureuses, en expérience artistique, nous permettant de placer sur un registre imaginaire des questions dont il est par ailleurs très difficile de parler dans la vie, surtout entre adultes et enfants. Il est évident que ce film, par rapport à d'autres qui parlent de la mort d'un parent, n'est ni morbide ni attristant. Il nous permet, que nous soyons grands ou petits (ce film peut être vu même par des tout-petits de l'âge de Ponette) d'approcher l'énigme de la mort et de la méditer à partir d'un personnage qui n'est pas nous, d'une histoire qui n'est pas la nôtre mais qui pourrait l'être. Le statut de la fiction, qui fait que même un petit enfant spectateur a conscience que Victoire joue Ponette, que sa mère à elle n'est pas morte *en vrai*, permet de s'identifier sans dommage à son personnage imaginaire. C'est un film dont on ne sort absolument pas angoissé, tant à cause de sa tonalité, des puissances de vie des enfants qui en sont les héros (auxquelles les enfants spectateurs de ce film sont très sensibles), qu'à cause de la magnifique « autorisation à vivre » que délivre la mère, revenue pour cette ultime mission.

Déroulant¹

Les time-codes de ce déroulant sont ceux du DVD de la collection *L'Eden cinéma* consacré à ce film.

0 : Générique : 00.00 à 01.16

1 : 01.16 à 04.48 : « **Je vais nous consoler** »

Ponette, le bras dans le plâtre, est prostrée sur son lit d'hôpital. Son père lui annonce que sa mère va mourir. Puis il l'emmène chez sa tante en voiture, plein de rage et de rancœur contre sa mère qu'il tient pour responsable de cet accident. Ponette le désapprouve.

2 : 04.48 à 08.17 : **Serment d'immortalité**

Le père arrête sa voiture en pleine campagne et fait jurer à sa fille de ne pas mourir. Il lui explique que sa mère est morte, vérifie qu'elle a bien compris. Alors Ponette, assise sur le capot, lui fait aussi cracher-jurer de ne pas mourir.

3 : 08.17 à 10.56 : **Funérailles**

Ponette et ses cousins Mathias et Delphine le jour de l'enterrement. Sa cousine lui propose de mettre sa poupée Yoyotte dans le cercueil pour faire un cadeau à sa mère, Ponette pleure, refuse, c'est un dessin qui sera déposé dans le cercueil. Les enfants parlent de la tombe.

4 : 10.56 à 11.59 : **Les têtes de mort**

Mathias parle de la mort avec Ponette, l'embrasse, la console.

5 : 11.59 à 14.03 : **Une montre contre un ours**

Son père monte dans sa voiture pour aller travailler. Ponette, sa poupée dans les bras, le regarde tristement. Elle hurle pour l'empêcher de partir puis convient d'un échange d'objets (la montre de son père contre son ours) pour se sentir moins seule et le laisse partir.

6 : 14.03 à 15.42 : **Ponette s'isole**

Chez sa tante, elle reste en pyjama et refuse de jouer avec ses cousins sous prétexte qu'elle parle avec sa mère, qui habite au ciel dans un château rouge. Sa cousine se fâche, outrée.

7 : 15.42 à 17.36 : **Ponette parle à Yoyotte**

Ponette se dispute avec sa poupée Yoyotte et la brutalise. Puis elle lui explique que sa mère était toute cassée mais qu'elle est revenue la voir cette nuit comme elle était avant. Elle refuse à nouveau de jouer avec sa cousine.

8 : 17.36 à 20.24 : **Ponette n'a pas vu sa mère cette nuit**

Ponette monte se plaindre à sa tante de n'avoir pas été visitée par sa mère cette nuit. Claire, pour la consoler, lui parle de la résurrection de Jésus et lui dit que sa mère est au ciel. Ponette lui rétorque qu'elle ne voulait pas aller au ciel mais rester avec sa fille. Sa tante reste déçue.



Séquence 1



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 5



Séquence 7



Séquence 8

1. Résumé établi par Christelle Lacour.



Séquence 11



Séquence 11



Séquence 12



Séquence 13



Séquence 13



Séquence 14

9 : 20.24 à 25.36 : Ponette attend sa mère

Assise sur une semeuse dans un champ, Ponette refuse à nouveau de jouer avec ses cousins. Delphine s'éloigne et Mathias reste. Ponette lui explique qu'elle attend sa mère qui va ressusciter comme Jésus ; elle ne peut donc venir jouer. Il lui répond que personne ne revient de la mort.

Mathias va parler avec sa mère à l'intérieur de la maison.

Delphine se moque de Ponette et mime la mort de sa mère puis sa résurrection grâce à une formule magique : « Ta-li-ta - Koum ». Mathias joue à ressusciter Delphine.

Claire rejoint Ponette, restée seule, qui refuse de venir manger.

10 : 25.36 à 27.59 : Les souris volantes

Plus tard, Claire vient retrouver Ponette, restée étendue les bras en croix. Elle s'excuse et lui explique que les gens ne ressuscitent pas. Elle lui demande de la suivre. Ponette ne lui répond pas et reste juchée sur la semeuse. Puis elle descend et lui parle de souris volantes. Claire, à bout d'arguments pour expliquer l'impossibilité du retour sa mère, prend Ponette dans ses bras et l'emmène dans la maison.

11 : 28.00 à 30.07 : La prière de Mathias

Ponette, dans sa chambre, se regarde dans un miroir et confie à Mathias que sa mère n'est pas venue car tous s'y opposent. Il l'assure que lui aussi veut qu'elle revienne, et qu'il l'aime. Ponette montre à Mathias comment faire une prière pour que sa mère vienne. Pendant sa prière, il lui promet de veiller sur Ponette. Ce secret unit les deux enfants complices.

12 : 30.08 à 35.55 : Ponette se sauve

À l'aube, Ponette part seule. Elle fait jouer une petite scène à son ours et sa poupée Yoyotte, dans laquelle Jésus est retenu prisonnier par des sorcières. Mathias la rejoint et lui indique que sa cachette est trop visible. Ponette lui répond qu'il dérange beaucoup sa maman et va s'installer ailleurs près d'un bassin. Elle demande à ses jouets d'être gentils pour que sa mère vienne, lève son visage vers le ciel, l'appelle. Puis debout, les bras en croix, elle reprend la formule magique de ses cousins et fonde en larmes, seule, dehors.

13 : 35.55 à 38.48 : Son père revient

Un peu plus tard, son père vient chercher Ponette restée seule à attendre sa mère au milieu du champ. Le voyant, elle se sauve. Il la rattrape et la gronde, lui demandant de ne plus écouter les bêtises que lui raconte sa tante à propos de Dieu. Il lui dit que sa mère n'avait pas peur de mourir et qu'elle ne reviendra pas. Ponette pleure, il lui promet de ne plus la gronder si elle cesse d'attendre sa mère.

14 : 38.48 à 40.04 : Arrivée à l'internat

Les enfants arrivent à l'internat. Mathias rejoint sa chambre. Claire accompagne Ponette et Delphine dans une chambre qu'elles partageront avec Luce, une petite fille qui se trouve déjà là. Plus tard, à l'extérieur, Ponette creuse la terre au pied d'un arbre.

15 : 42.04 à 42.15 : Les célibataires

Les petites filles discutent dans leur chambre au sujet des histoires d'amour des autres enfants : Guillaume interdirait aux autres garçons de regarder Carla, son amoureuse. La petite Anne-Sophie parle de la séparation de ses parents et des relations avec les hommes de sa mère redevenue célibataire. Ponette, triste, ne se joint pas à leur conversation.

16 : 42.15 à 44.59 : Aurélie tente de consoler Ponette

Delphine emmène Ponette aux toilettes en pleine nuit. Elles sont interceptées par Aurélie qui surveille l'internat. Delphine retourne se coucher tandis qu'Aurélie tente de consoler Ponette en lui parlant de Dieu et de Jésus. Ponette désapprouve ses propos et retourne se coucher.

17 : 44.59 à 47.15 : Mathias cajole sa cousine

Mathias suit Aurélie venue soigner Ponette qui a mal au ventre. Ils restent tous les deux à discuter de leurs médicaments préférés ou détestés. Ponette préfère la crème et Mathias simule une application en caressant sa cousine. Puis il la met en garde au sujet d'une prochaine attaque contre les filles par la bande d'Arthur dont il fait partie. Ils s'embrassent.

18 : 47.15 à 50.10 : La chambre de Dieu

Delphine empêche Ponette d'aller dans une pièce qu'elle nomme « la chambre de Dieu » (l'oratoire) où l'on ne peut entrer qu'accompagné d'un adulte. Ponette est intriguée que Dieu ait une chambre, elle interroge Delphine qui lui conseille de s'adresser à Aurélie ou à la petite Ada. Ensuite elle se perd dans des explications au sujet de Jésus, des juifs, des arabes et des catholiques.

19 : 50.10 à 53.42 : Ponette rencontre Ada

Ada se fait appeler « enfant de Dieu », ce qui intrigue Ponette qui l'interroge à ce sujet. Ada lui affirme avec assurance que Dieu est comme son papa, qu'il lui parle et qu'elle peut lui imposer des choses. Ponette souhaite devenir comme Ada afin de demander à Dieu de pouvoir parler à sa mère. La fillette hésite à l'initier puis décide de lui faire passer une épreuve le lendemain.

20 : 53.42 à 55.53 : Aurélie emmène Ponette dans l'oratoire

Ponette, qui pense que sa mère est au ciel avec Jésus, interroge Aurélie au sujet des effets possibles de la prière. Celle-ci lui répond que c'est Dieu qui décide.

21 : 55.53 à 57.52 : Ponette passe la première épreuve avec Ada

Ada, dehors, fait passer une première épreuve à Ponette : sauter sans tomber dans la lave brûlante (un vieux pneu). Ponette réussit l'épreuve mais n'est pas encore « enfant de Dieu ».

22 : 57.52 à 60.40 : Ponette prie en pleine nuit

Seule la nuit dans l'oratoire, Ponette demande à Dieu, à travers ses larmes, de pouvoir parler à sa maman. Puis elle retourne se coucher, prévient sa mère de la prière qu'elle vient de faire, puis lui envoie des baisers.



Séquence 15



Séquence 16



Séquence 17



Séquence 18



Séquence 19



Séquence 21



Séquence 23



Séquence 24



Séquence 27



Séquence 28



Séquence 29



Séquence 30

23 : 60.40 à 62.17 : Une blague pour Mathias

Pendant le petit déjeuner, Luce demande à Carla d'embrasser un bonbon pour faire une blague à Mathias. Luce lui donne « le bonbon enchanté » par les baisers et devenu filtre d'amour. Les enfants obligent Mathias à embrasser Carla.

24 : 62.17 à 64.31 : Ponette feint d'être malade pour prier

Ponette feint d'avoir mal à la tête pour remonter dans sa chambre pendant la classe et faire une seconde prière pour que Dieu la laisse parler avec sa mère.

25 : 64.31 à 65.25 : Les fillettes parlent des prières en se brossant les dents

Luce, Ponette et Delphine se brossent les dents ensemble. Ponette doute de l'efficacité des prières car ni Dieu ni sa mère ne lui parlent. Delphine lui annonce que Claire viendra les chercher ce soir.

26 : 65.25 à 66.55 : Ponette se rebelle car Dieu ne lui parle pas

Dehors sur le terrain de jeux, Ada propose à Ponette de passer une seconde épreuve mais Ponette refuse car Dieu ne lui parle toujours pas et les prières n'ont rien changé. Ponette suppose que sa mère est fâchée contre elle. Elle passe quand même l'épreuve. Ada lui propose de s'entraîner pour que cela aille plus vite pour les épreuves à venir.

27 : 66.55 à 69.49 : Ponette se fait enfermer dans une poubelle

Mathias et Delphine entraînent leur cousine à passer une épreuve pour qu'elle devienne enfant de dieu plus rapidement. Ils l'emmènent et l'enferment dans une grande poubelle pendant cinq minutes, puis reviennent la chercher car elle pleure. Mathias aide sa cousine à sortir. Delphine et Ponette l'abandonnent à son tour dans la poubelle.

28 : 69.49 à 71.09 : Antoine demande à Ponette de le tuer

Tous les enfants jouent devant l'internat. Antoine, plus âgé que Ponette, demande à Luce et Mathias de le tuer avec son pistolet. Ils refusent. Mathias s'adresse alors à Ponette qui accepte de lui tirer dans la tête. Il feint de mourir et s'écroule sur le sol. Alors Ponette lui marche dessus et refuse de lui rendre son pistolet. Ils se disputent, s'empoignent ; il lui dit que si sa mère est morte, c'est de sa faute car elle n'est pas gentille. Ponette reste seule, en larmes, au milieu des balançoires, réclamant sa mère.

29 : 71.09 à 75.10 : Ponette veut mourir

Ponette, traumatisée par les accusations d'Antoine, veut mourir et ainsi rejoindre sa mère. Mathias la rejoint pour la consoler. Il projette une vengeance contre Antoine. Il

lui dit qu'il ne veut pas qu'elle meure et lui propose de rester dorénavant près de lui pendant les récréations.

30 : 75.10 à 78.09 : Les Smarties magiques

Les filles discutent des amours de Mathias et Carla, suscitées par le bonbon magique. Luce propose à Ponette des Smarties magiques pour aider sa mère à revenir et à ressusciter. Ponette s'habille et attend devant la porte que son père vienne la chercher. Mathias la prévient qu'il ne pourra être là que demain, et l'instituteur vient la chercher. De retour dans sa chambre, elle rejoint en pyjama Delphine dans son lit et lui dit que sa mère est venue la serrer dans ses bras et qu'elle sentait le bonbon. Delphine est sceptique.

31 : 78.09 à 81.29 : Ponette se rend seule au cimetière

Au petit jour, Ponette prend son sac à dos et se rend toute seule au cimetière. Elle collecte quelques fleurs sur les tombes voisines pour sa mère. Elle s'assied près de la tombe, en creuse la terre et sanglote, avertissant sa mère qu'elle est là.

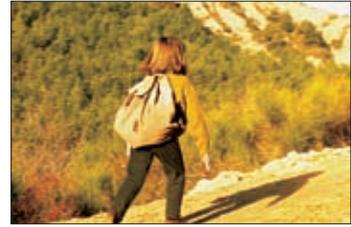
32 : 81.29 à 90.31 : La mère de Ponette revient

La mère de Ponette apparaît, souriante, un pull rouge à la main. Elle dit à sa fille qu'elle s'est laissée mourir facilement mais que Ponette doit profiter de la vie et goûter à tout avant de mourir, qu'il n'est pas bien d'être un enfant négligent et tout triste. Elle donne son pull à sa fille. Elles marchent main dans la main. Ponette lui demande de rester avec elle. Sa mère lui explique qu'elle ne peut pas car elle est morte, mais que Ponette, elle, doit vivre sa vie et être heureuse. Sa mère lui annonce qu'elle ne reviendra plus, sauf dans ses rêves. Elle la renvoie vers son père.

33 : 90.31 à 92.50 : Ponette retrouve son père

Le père arrive en voiture. Ponette lui raconte sa rencontre avec sa mère qui lui a donné son pull rouge. Son père acquiesce. Ponette lui dit qu'elle sait maintenant que sa mère ne reviendra plus. Ils montent en voiture et Ponette lui annonce que sa mère lui a dit d'apprendre à être contente.

Générique de fin : 92.50 à 93.31



Séquence 31



Séquence 31



Séquence 31



Séquence 32



Séquence 32



Séquence 33

Analyse de séquence

Cette séquence condense en 5 minutes 20 secondes et en 34 plans la structure du film dans les rapports de Ponette aux autres. Elle est une sorte de « modèle réduit » du scénario d'ensemble : Ponette y est confrontée dans une même unité de temps et de lieu à la solitude, au monde des autres enfants (ses cousins Mathias et Delphine) et à celui des adultes (en l'occurrence sa tante Claire).

Elle se déroule à la fin de la journée et Doillon va jouer avec l'évolution de la lumière qui baisse progressivement et accompagne discrètement les fluctuations des affects de Ponette. On va voir que ce moment de la journée, où la lumière baisse très vite, ne manque pas de poser des problèmes de raccords lumière entre les plans qui se suivent au montage mais qui n'ont pas forcément été tournés immédiatement à la suite l'un de l'autre dans la chronologie du tournage.

La scène se passe pour l'essentiel dans un grand pré aux abords de la maison et le cinéaste va prélever avec une grande rigueur dans ce décor les fonds dont il a besoin pour ses plans et pour l'évolution émotionnelle de la séquence. Cette séquence démontre, s'il en était besoin, que le fond n'est pas le décor. Le décor relève de la réalité (ici celle du paysage autour de la maison, du côté du pré) telle que Doillon l'a trouvée : ce n'est pas lui qui a fait plan-

ter les arbres ni même, j'imagine, fait placer là la vieille machine agricole. Le fond est un fait purement cinématographique, c'est le fond de l'image. Pour chacun de ces 34 plans, le cinéaste choisit et cadre soigneusement le fond dont il a besoin pour ses figures : les deux arbres (le frêle et le plus solide), la colline, l'herbe verte, le ciel. Les deux arbres, par exemple, font partie du paysage réel, du décor tel qu'il existait avant le tournage, mais Doillon, en choisissant ses axes et ses tailles de plans, élabore avec eux des fonds qui contribuent à construire des effets de sens et d'émotion différents et progressifs selon le moment de la scène et de l'état affectif où se trouve Ponette dans les différentes phases de cette séquence de refus des autres.

Plan 1.

Dans ce premier plan, le soleil est encore relativement haut et projette un éclairage direct sur le paysage mais Doillon fait le choix de filmer ses personnages à l'ombre (trouée de quelques taches de soleil), ce qui rend les figures plus sombres que le fond. Au début du plan, Ponette est perchée sur une vieille machine agricole rouillée, sans doute abandonnée là depuis longtemps. Le cadre est large et le paysage (composite : un petit arbre à gauche, roche et arbustes verts de la colline) en constitue le fond, sans que rien ne s'en détache vraiment. Le cadreur va profiter de l'irruption

de Delphine dans le champ pour se rapprocher de Ponette et changer d'axe : le petit arbre coloré est maintenant à droite de Ponette et est devenu flou, plus « peinture impressionniste », à cause du changement de point quand la caméra s'est rapprochée de l'actrice.

Ce plan est un plan à substitution : Delphine puis Mathias vont successivement y faire irruption, brisant la solitude pensive de Ponette. La substitution de ces deux figures d'intrus y est très rapide et rythmée. Delphine se fait rapidement rejeter du plan par Ponette alors que Mathias insiste et finit par y gagner sa place et à le partager à égalité avec Ponette, et en parfaite symétrie autour de l'arbre aux feuilles vertes et rouges qui bougent dans le vent : l'arbre purement résiduel du début du plan est devenu le fond vibrant et vivant des deux figures qui dialoguent. À un moment, d'ailleurs, les deux enfants, alertés par un son (d'avion ?) tourment le dos à la caméra et semblent regarder cet arbre « impressionniste ». En fin de plan, la caméra profite d'un déplacement de Mathias pour changer d'axe et préparer le dialogue en champ/contrechamp qui va suivre.

Au cours de ce premier et long plan de la séquence, Doillon passe du décor au fond, change d'axe à plusieurs reprises, change de taille de plans, comme dans un découpage classique, mais le fait qu'il se serve

du déplacement des personnages pour effectuer en douceur tous ces changements les rend invisibles, même si le spectateur en perçoit émotionnellement les effets.

Plans 2, 3, 4, 5, 6.

Le dialogue sur le précédent de Jésus revenu à la vie après sa mort est filmé en champs/contrechamps : Ponette, en quête d'une confirmation que Mathias refuse de lui donner (la résurrection est possible) est filmée sur un fond flou mais lumineux de colline aride, Mathias est filmé sur un fond (flou lui aussi) d'un tronc d'arbre visible beaucoup plus vieux que l'arbre coloré du plan 1. Cadré ainsi cet arbre ne

porte pas de feuilles et son tronc massif semble « boucher » le plan derrière Mathias, beaucoup plus sombre que celui de Ponette.

Plan 7.

Dans le très beau plan 7, où Ponette retrouve sa solitude pendant que Mathias s'éloigne, la caméra cadre d'abord Ponette sur fond d'arbre coloré et vibrant puis pivote sur son axe pour laisser cet arbre sortir du champ et cadrer pour finir Ponette sur un fond beaucoup plus monochrome et monotone, flou : elle est repliée dans ses pensées et la présence du monde, autour d'elle, a moins d'importance.

Plan 8.

Le plan 8 n'est plus dans le même espace ouvert du pré mais la caméra, à l'intérieur de la maison, attend l'arrivée de Mathias, venu parler à sa mère. Le côté sombre du plan contraste avec la lumière dans laquelle baignait le début en extérieur de la séquence. La caméra le suit en panoramique jusqu'à l'endroit où se trouve sa mère, éclairée par une « veduta » sur le paysage, un fenestron ovale qui donne sur le paysage, d'un côté visiblement moins aride que le pré. La caméra effectue un panoramique inversé et symétrique du premier pour suivre à nouveau Mathias qui sort de la maison. À l'intérieur de la mai-



Plan 1



Plan 4



Plan 5



Plan 7



Plan 8



Plan 9



Plan 10



Plan 11



Plan 12

son, Doillon profite de ce plan pour montrer discrètement le travail de Claire : elle répare des instruments de musique en bois.

Plan 9.

On retrouve Ponette dans le même cadre et la même lumière qu'à la fin du plan 7 (ils ont été sans doute tournés en même temps). Elle éternue en début de plan : Doillon a gardé cet « accident » de tournage (un éternuement ne se commande pas et il est évident que celui-ci n'est pas simulé), mais ceci a été possible car Ponette ne s'est pas laissé déconcentrer par cet accident et a enchaîné sa réplique sans hésitation. Elle va jouer ce dialogue à distance comme une sourde qui entendrait mal ce que lui dit sa tante, qui devrait tendre l'oreille. Elle joue avec sa tête et son corps la surdité volontaire aux autres qui est au centre de cette séquence.

Dans ce plan, elle dialogue avec Claire que l'on entend en *off*. À l'image, dans cette séquence, aucun plan ne viendra attester de

la situation et de la distance relatives de la maison et du pré : c'est seulement les directions de regards et le son *off* qui nous donnent à imaginer la topographie du lieu. Mais cette proximité des deux espaces pourrait aussi bien ne pas être réelle et relever d'un pur effet du découpage et du montage images et sons.

Plan 10.

On avait quitté Claire dans son atelier, à l'intérieur de la maison. On la retrouve à l'extérieur, devant la maison, dans le même cadre que la sortie de Mathias dans le plan 8, en train de regarder dans la direction supposée de Ponette à qui elle vient de parler à distance. Ce plan a de toute évidence été tourné en même temps que le plan 8, avec la caméra à la même place.

Plan 11.

Retour au cadre de la fin du plan 7 et du plan 9. Ponette, muette, est concentrée sur son refus et sa solitude farouchement revendiquée. Elle semble mâchonner des

mots pour elle-même, inaudibles pour le spectateur.

Plan 12.

On retrouve Delphine, disparue de la séquence depuis le plan 1, allongée dans l'herbe. Le fond d'herbe neutre et sans indication d'espace, ne nous donne aucun indice de localisation et ne nous permet pas de savoir où elle est par rapport à Ponette et à la maison. Mathias entre dans le champ et la caméra, qui était fixe, se met à suivre le jeu de poursuite des deux enfants, dégageant un morceau de ciel. Ce plan en mouvement inscrit la liberté de mouvement de Mathias et Delphine qui occupent l'espace du champ avec beaucoup d'ampleur, de façon aérienne.

Plan 13.

Le retour à un cadrage fixe sur Ponette (le même, un peu plus serré qu'au début du plan 1), comme bloquée sur sa machine, contraste avec la liberté et le désir de mouvement des deux autres enfants. Son blo-



Plan 12



Plan 13



Plan 14



Plan 15



Plan 16



Plan 17

cage à elle, évidemment psychique, l'empêche de se livrer à ce plaisir du mouvement et de l'évolution dans l'espace.

Plan 14.

Un raccord cut dans l'axe, plan sur plan, élargit le cadre de Ponette sur sa machine pour laisser entrer, par le bas, Delphine. Comme au début du plan 1, Delphine fait à nouveau intrusion brutale dans le « plan de solitude » de Ponette.

Plan 15.

La plan 14 est coupé très court pour laisser la place à un contrechamp en gros plan et en plongée sur Delphine qui « provoque » Ponette en jouant ironiquement le rôle de sa mère. On voit la jambe droite de Ponette remonter dans le champ pour donner un coup de pied et repousser l'intruse.

Plan 16.

Raccord sur le mouvement, en plan plus large, dans l'autre axe. Ponette termine

son coup de pied. Ici, faux raccord: c'est du pied gauche que Ponette repousse Delphine. Ce faux raccord, décelable en arrêt sur image, est absolument invisible à vitesse normale où tout ceci est très rapide et très mouvementé à l'image.

Plan 17.

Retour à l'axe et au cadrage du plan 15. Delphine tombe, rejetée par le coup de pied de Ponette. Ce plan, lui, est raccord avec le plan 15, dont il est vraisemblablement la suite, et Ponette repousse sa cousine avec son pied droit.

Très vraisemblablement, Doillon a d'abord tourné l'axe des plans 15 et 17. Puis il a changé d'axe pour filmer la même scène dans le cadrage du plan 16. C'est là où Ponette s'est trompée de pied et a repoussé Delphine du pied gauche.

À la fin de ce plan 17, quand Delphine atterrit au sol, les bras en croix sur l'espèce d'échelle en bois de la machine, on retrouve Mathias, la tête en bas, en position de cochon pendu.

Plan 18.

Raccord sur le mouvement, dans l'autre axe, sur Delphine, toujours les bras en croix, en bas du cadre, et sur Mathias, pendu, tête en bas, en haut du cadre.

Cette double posture, rare au cinéma car rare dans la vie, manifeste la grande inventivité des enfants dans l'occupation de l'espace (qui est celle de Michel Simon dans l'espace de l'appartement bourgeois de *Boudu sauvé des eaux* de Jean Renoir) et contraste à nouveau avec le blocage volontaire de Ponette sur son perchoir.

Plans 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25.

Doillon construit ensuite sa séquence sur une série de plans filmés dans trois axes.

Axe 1 : celui du point de vue de Ponette sur les deux autres enfants (qui parlent de la formule magique pour faire ressusciter les morts) qui était déjà celui du plan 17 : plans 19, 21, 24. Il ne s'agit pas d'un point de vue subjectif optique (où la caméra serait à la place des yeux de Ponette) mais psychologiquement ce point de vue à côté et à la hau-



Plan 18



Plan 19



Plan 20



Plan 21



Plan 22



Plan 25

teur de Ponette est perçu comme le sien.

Axe 2 : le point de vue, à contre-axe du précédent, sur Ponette en plan serré, toujours installée en hauteur sur le siège de la machine : plans 20, 22.

Axe 3 : un point de vue plus étrange, plus « objectif » dans la mesure où il n'est pas pris dans la tension entre les deux pôles constitués par l'axe de l'enjeu de la séquence : Ponette et les deux autres enfants : plans 23 et 25. C'est en quelque sorte le point de vue du narrateur ou de l'observateur extérieur de la scène.

Les raccords entre les plans de l'axe 1 et les plans de l'axe 2 ne posent aucun problème de fluidité car ils sont perçus comme une

sorte de champ/contrechamp entre Ponette et ses cousins, où l'on peut ressentir la tension qu'il y a entre les deux pôles. À chaque fois qu'intervient par contre un raccord avec un plan filmé dans l'axe 3, le spectateur a l'impression de décrocher quelque peu, visuellement, de la tension de ce conflit et de regarder la scène avec plus de recul et légèrement de biais. D'où le sentiment que ces raccords « accrochent » ou bégaient quelque peu. Lors des raccords entre les plans d'axe 1 et les plans d'axe 2, Mathias saute du côté droit au côté gauche de Delphine, à l'image, puisque l'axe entre les deux comédiens est franchi par la caméra, déstabilisant quelque peu

la perception de l'espace par le spectateur. Il est clair que Doillon a dû tourner cette scène dans les trois axes, ce qui lui laissait une relative latitude au montage pour trouver le bon rythme et les bons axes. On voit très nettement, dans les sautes de lumière, que les plans de ces trois axes ont été tournés à des moments différents et que la lumière avait eu le temps de changer quand il passait d'un axe à un autre dans la chronologie du tournage. Doillon a sans doute tenu à conserver au montage ce troisième axe – d'une certaine façon son regard à lui sur la situation – pour rendre sensible dans les raccords le malaise même de la situation et marquer sa place spéci-



Plan 26



Plan 29



Plan 30



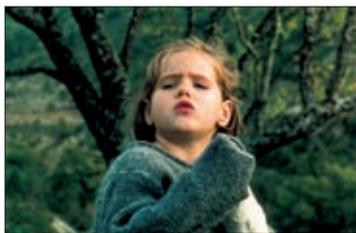
Plan 31



Plan 32



Plan 33



Plan 33



Plan 34



Plan 34

fique de cinéaste en train d'observer la scène d'un point de vue légèrement décroché par rapport à celui de ses personnages. C'est un trait stylistique qui le démarque du « naturalisme » auquel on a parfois voulu, injustement, l'assimiler.

Plans 26, 27, 28.

À la fin du plan 25, Delphine se relevait et s'éloignait de la machine en courant dans le pré, suivie par Mathias.

Ces trois plans sur Mathias et Delphine qui jouent en courant dans le pré sont montés cut, plan sur plan, sans contrechamp sur Ponette, avec un effet de saute tout à fait assumé comme tel au montage. Deux d'entre eux, pourtant, le 26 et le 28, sont clairement désignés comme étant perçus du point de hauteur de Ponette puisque tous les deux se terminent sur l'épaule gauche de Ponette en amorce. Le plan du milieu, le 27, est filmé depuis un point de vue plus objectif, à hauteur des enfants qui jouent.

Plan 29.

Dans ce dernier plan de la série, le jeu se stabilise devant Ponette, Mathias s'étend sur l'herbe et Delphine joue à le ressusciter avec la formule magique. Le plan est filmé à hauteur d'enfant et dans un axe qui, clairement, n'est pas celui de Ponette dont on n'a plus vu le visage depuis le plan 22.

Plan 30.

Retour sur Ponette qui ne regarde ostensiblement pas cette scène qui la blesse, concentrée dans l'observation boudeuse de sa main droite. La lumière a baissé d'un coup sur ce plan dont le fond s'est considérablement assombri.

Plan 31.

Mathias et Delphine, tout à leur jeu, abandonnent la scène et se dirigent en courant vers le fond du plan où l'on aperçoit la maison. Quelques notes de musique au piano démarrent en fin de plan alors que les deux enfants sont déjà loin.

Plan 32.

Retour sur Ponette en plan plus large (même cadre que dans le plan 13, mais avec une lumière beaucoup plus éteinte) toujours à la même place. On entend en off les enfants qui continuent à jouer et à rire au loin et la musique mélancolique s'installe pendant que Ponette, partageant le cadre avec le petit arbre maintenant « éteint », dans une lumière bouchée, regarde autour d'elle et vers le ciel, triste et esseulée.

Plan 33.

Doillon opère à ce moment-là un changement d'axe. Il passe à un plan plus rapproché dans un axe où Ponette est cadrée devant le gros arbre, devenu très sombre maintenant que le soleil s'est couché, et dont les branches semblent enserrer Ponette comme l'angoisse qui l'étreint et que le violon, qui a démarré au moment du raccord avec le plan précédent, accompagne. La beauté et l'émotion de ce raccord tiennent à ce qu'il n'obéit strictement à aucune détermination scénarique ni dramatique. C'est seulement le créateur, le cinéaste, qui éprouve le besoin de contempler sa créature sous un autre axe, avec un autre fond, en se rapprochant d'elle, dans une intimité entre elle et lui où les autres personnages de la fiction n'ont rien à faire. Ce changement de plan non nécessaire suscite une émotion d'une autre nature que celles sus-

citées par le scénario, une émotion qui est celle du créateur envers sa créature, compassion et contemplation mêlées. Ponette s'adresse alors à sa mère pour lui demander de venir, « maintenant que tout le monde est parti », même s'il est évident pour le spectateur qu'il y a quelqu'un qui n'est pas parti, et qui est même plus présent que jamais dans son film, le cinéaste lui-même.

Plan 34.

Dans ce long plan, qui termine la séquence, la lumière semble avoir remonté par rapport aux deux plans de solitude de Ponette, beaucoup plus « bouchés » que ce dernier plan, pourtant chronologiquement postérieur, comme si la venue de sa tante éclaircissait quelque peu le moral de Ponette.

Le plan commence par l'arrivée de Claire du fond du pré, côté maison, qui semble répondre, à la coupe, au vœu de Ponette qui vient juste de demander à sa mère de venir, de « faire un petit effort ». Elle surgit dans le plan en quelque sorte « à la place » de la mère de Ponette alors qu'elle n'a pas pu entendre, à cette distance, sa prière. La caméra suit Claire en panoramique jusqu'à la machine agricole où elle vient s'asseoir à côté de Ponette. En cours de dialogue, quand la tante parle de l'amour de Dieu, la caméra se rapproche lentement de cette maternité de substitution. Dans ce plan, Ponette, qui a été pendant toute cette séquence intransigeante avec ses cousins et qui est restée arc-boutée sur son refus de tout dialogue, se laisse aller à des gestes et à des postures de tendresse avec sa tante qui joue de toute évidence ici, pour Ponette, un rôle de figure provisoire de transfert de son amour pour sa mère.



UNE IMAGE-RICOCHET

Dans *Cria Cuervos*, la petite Ana, huit ans, a elle aussi perdu sa mère, comme Ponette. Mais elle a le pouvoir de la faire revenir à volonté par la seule force de son désir de la revoir. Ici la bonne de la maison est en train de la coiffer devant le miroir. Ana la fait disparaître et la remplace mentalement par sa mère qui joue à lui mordiller le cou avant de la peigner. Mais elle revient à la réalité et à l'espace en profondeur : elle et la bonne devant le lavabo, une de ses sœurs derrière.

Cria Cuervos (Espagne, 1975). **Réalisation et scénario** : Carlos Saura. **Interprétation** : Ana Torrent (Ana), Geraldine Chaplin (la mère/Ana adulte), Monica Randall (Paulina), Florinda Chico (Rosa).



UNE AUTRE IMAGE-RICOCHET

La petite fille d'Ordet fait tellement confiance à son oncle qu'elle ne doute pas une seconde qu'il va tenir sa promesse de ressusciter sa mère. Elle sourit comme un ange quand sa mère décroise les mains, ouvre les yeux et revient à la vie.

Ordet (Danemark, 1954). **Réalisation** : Carl Th. Dreyer.

Promenades pédagogiques

1. Comparaison avec d'autres films ou d'autres séquences de films.

Beaucoup de séquences, dans *Ponette*, résonnent avec d'autres séquences d'autres films.

Il est tout à fait éclairant de mettre en rapport des séquences de films équivalentes qui permettent de comprendre concrètement comment chaque cinéaste résout à sa façon les problèmes de découpage, de points de vue, pour raconter le même genre de scène.

Voici quelques comparaisons précises possibles :

Les épreuves de Ponette. Dans *Récréation*, de Claire Simon, une petite fille a peur de sauter depuis le dossier d'un banc, dans la cour de l'école. Tous ses camarades l'incitent à se lancer mais la peur va être longtemps la plus forte. Dans le dernier plan du film elle va finir par se lancer dans le vide et réussir son épreuve.

Le « miracle » du retour de la mère. Dans *Ordet* de Dreyer, la mère meurt en couches. La petite fille fait absolument confiance à son oncle, à l'esprit dérangé, pour rendre la vie à sa mère comme il le lui a promis. Dans la dernière séquence on assiste au « réveil » de la morte qui ouvre les yeux et revient à la vie grâce à la croyance de la petite fille et du « fou ». Dans *Ponette*, c'est elle que tout le monde, à un moment donné, traite de « petite folle » à cause précisément de sa certitude que sa mère va revenir pour elle.

Le don de la montre par le père. À la fin de *Et la vie continue* de Abbas Kiarostami, le fils veut à tout prix passer la soirée dans un campement de fortune après le tremblement de terre qui a ravagé la région, pour voir un match de football à la télévision. Le père hésite mais finit par céder à la demande de deux fillettes du campement qui lui promettent de veiller

sur son fils. Au moment de reprendre la route, dans sa voiture, il s'arrête, appelle les deux fillettes et leur passe sa veste à travers la vitre de la voiture, pour son fils.

La prière d'une petite fille. Dans *Le lys de Brooklin* d'Elia Kazan, une petite fille pauvre perd son père qui avait quitté la famille car il se sentait un poids et une bouche inutiles. Peu après sa mort, elle monte dans le grenier et prie pour avoir un jour un enfant qui sera exactement comme était son père, pour pouvoir s'occuper de lui et veiller sur lui.

Enterrement/déterrer. Dans *Jeux interdits* de René Clément, la petite héroïne de cinq ans a aussi perdu sa mère. Mais sa façon de vivre son travail de deuil n'est pas la même que celle de Ponette. Doillon dit que son héroïne à lui ne cesse de *déterrer* alors que celle de René Clément a la pulsion contraire d'*enterrer*. On pourra comparer plusieurs scènes de *Jeux interdits* à des scènes équivalentes de *Ponette*.

2. Le scénario des enfants.

Il y a clairement dans ce film un scénario des enfants relativement autonome. En effet Doillon filme souvent les enfants entre eux, lorsqu'ils ne sont pas sous le regard des adultes. Ce scénario, même s'il est quelque peu elliptique, est un véritable scénario « en soi ». Il se passe beaucoup de choses dans la petite communauté des enfants et ces relations évoluent en cours de film.

On pourrait commencer par faire des « portraits » – comme des fiches de scénariste – sur les différents enfants qui interviennent dans ce scénario. Les cousins de Ponette, Delphine et Mathias, mais aussi Ada, Lucie, Aurélie et Antoine.

Ces portraits peuvent être doubles : à la fois extérieurs (caractéristiques physiques, vêtements, gestes, etc.) et psychologiques.

Cet exercice permet de développer le sens de l'observation



(à quoi reconnaît-on un personnage ?) et de réfléchir sur la notion de personnage au cinéma : comment se constitue-t-il comme entité psychologique en cours de film, de scène en scène ? Comment évolue-t-il ?

Cela permet de mettre des mots précis sur des choses que l'on sent plutôt confusément en voyant le film dans sa continuité, avec ses ellipses, notamment sur le caractère de tel ou tel personnage.

On pourra ensuite écrire ou raconter le scénario des relations de Ponette avec tel ou tel enfant sur la durée du film. Par exemple la relation de Ponette et de Mathias, la relation de Ponette avec Delphine, ou encore de Ponette avec Ada.

3. Le rôle de Yoyotte.

Il y a dans ce film un véritable scénario de la poupée Yoyotte. Ponette s'en sert pour dialoguer avec elle-même, pour mettre en scène et extérioriser ses colères, ses angoisses, ses



élans de tendresse, pour mieux supporter ses moments de solitude. Yoyotte est une sorte de double d'elle-même, manipulable à volonté. On pourra relever toutes les scènes où Yoyotte intervient presque comme un personnage du film et chercher à comprendre et définir ses fonctions successives dans cette histoire : à quoi sert Yoyotte, scène après scène, en fonction des situations vécues par Ponette à ce moment-là du film.

Avec des enfants petits, on pourra leur faire raconter comment ils « se servent » de la même façon de leurs poupées ou de leurs jouets pour affronter en les jouant symboliquement certaines difficultés, grandes ou petites, de leur vie. On pourrait aller un peu plus loin vers le théâtre et faire rejouer, en les transposant, certaines de ces scènes vécues avec leurs poupées ou d'autres jouets.

4. L'articulation des lieux dans l'espace du film.

Comment se représente-t-on l'articulation des espaces réels, après avoir vu le film, en ce qui concerne les deux décors principaux du film ? La maison de la tante avec le pré, le chemin vers le cimetière, la route, la machine agricole, etc. L'école avec les chambres, la salle de classe, la chambre de Dieu, la terrasse, la salle de bain, les poubelles, la cour de récréation.

On pourra faire au tableau des plans au sol pour essayer de placer ces différents espaces partiels en relation les uns avec les autres dans l'espace total supposé réel du décor.

On découvrira par exemple que l'articulation de la maison de la tante, du pré, de la machine agricole se précise au fur et à mesure que ce décor réapparaît dans des scènes différentes. En

va-t-il de même pour l'école ? A-t-on suffisamment d'indices dans le film pour réussir à articuler entre eux les espaces partiels de ce décor d'école ?

5. Le temps manifeste à l'écran.

Au cinéma, c'est toujours une question délicate de faire comprendre ou sentir au spectateur le temps qui passe, la succession des jours et des nuits. En littérature, il est plus facile d'écrire : « Le lendemain matin » ou « Quinze jours plus tard ». Au cinéma aussi le dialogue contient parfois des indications temporelles précises comme ici : « C'est demain, vendredi, que les parents viennent nous chercher ». Mais dans ce film, ce sont très souvent des changements de lumière qui nous aident à percevoir et à repérer la succession des jours et les différents moments d'une même journée : le petit matin, le plein jour, la fin d'après-midi, la soirée, la nuit.

Un jeu d'observation de la lumière permettrait de faire un décompte des jours qui passent. On pourrait aussi repérer dans une journée donnée comment on perçoit à quel moment se situent les scènes (petit matin bleuté, lumière solaire du milieu du jour, etc.) et comment l'on comprend grâce aux changements de lumière que du temps a passé entre une scène et la suivante dans une même journée, et qu'il y a des ellipses dans la continuité temporelle.

On observera à cette occasion la qualité très particulière, quelque peu irréaliste, de la lumière à dominante jaune de la scène du retour de la mère, comme si ce temps n'appartenait pas tout à fait au temps réel des autres scènes.



6. La logique du conte.

Ponette est un film contemporain réaliste. Pourtant, à certains moments, on éprouve l'impression que le film rejoint certains moments ou certains thèmes des contes pour enfants.

On pourrait essayer collectivement, en classe, de mettre en rapport certains éléments du film avec des contes universels.

Par exemple, à la fin du film, quand Ponette retrouve son père, elle porte le pull-over rouge que lui a donné sa mère. On entre là dans une logique de conte où il arrive souvent que le

personnage revienne d'un pays imaginaire, d'une rêverie ou même d'un vrai rêve mais qu'il ramène avec lui, dans le monde « normal », un objet appartenant au monde imaginaire qu'il a traversé ou dans lequel il a séjourné.

Autre exemple : les « Smarties magiques » évoquent les petits objets magiques qui souvent, dans les contes, permettent de se sauver de situations dangereuses ou éprouvantes. La « formule magique » participe de ce même imaginaire des contes et des jeux.

Il est vrai que l'univers des enfants entre eux, dans ce film, est souvent influencé par les récits et les contes qui font partie de leur culture vécue. Il est évident que les « épreuves » que doit subir Ponette sont directement inspirées des épreuves qui jalonnent le chemin du héros dans la plupart des contes.

Par moments, enfin, les images mêmes du film évoquent certains contes dont les héros sont des enfants. Par exemple lorsque Ponette part seule, très tôt le matin, sur le chemin qui conduit au cimetière, ces images d'une petite fille avec son bardo, seule sur une petite route dans la nature, évoquent les contes où un enfant (*Le petit chaperon rouge*) ou plusieurs enfants (*Le petit poucet*) se retrouvent eux aussi seuls dans la nature, loin de leurs parents et de leur maison.



7. La musique

La musique intervient dans *Ponette* de façon très localisée et toujours bien délimitée. Le film se prête volontiers, de ce fait, à une approche simple de la question de la place et de la fonction de la musique au cinéma.

Quand intervient-elle (début et fin de ces morceaux de musique dans les séquences) ? Avec quelle coloration ? À quel moment par rapport aux sentiments et aux émotions de Ponette ? Peut-on en tirer un ou des principes ? Pourrait-on essayer de monter ailleurs un morceau de musique, là où il n'y en a pas ? Avec quel effet sur la perception de la scène où on l'aurait rajouté ?

Il n'est pas très difficile d'enregistrer un extrait de cette musique avec un magnétophone et d'essayer tout simplement de lancer l'écoute de ce morceau de musique à un autre moment du film. Les élèves pourront faire ainsi l'expérience directe du changement de couleur émotionnelle d'une scène en l'écouter d'abord *sans puis avec* musique.

8. Parler de la mort.

Comme tous les bons films, *Ponette* permet de parler de façon fine du monde et de la vie, des sentiments, des émotions, des relations entre les êtres. Mais ce film, plus particulièrement, permet de parler de la mort, et de la mort des proches. C'est l'un de ses intérêts majeurs en situation pédagogique : permettre aux élèves de parler de la mort tout en étant protégés par la fiction. C'est souvent le reflet de nos propres angoisses d'adultes d'avoir peur de parler de la mort avec les enfants. On peut imaginer, comme Doillon l'a fait pour la préparation de son film, de demander aux enfants, en classe, de faire un dessin de comment ils se représentent la mort et d'en parler ensuite avec eux. On peut aussi partir de tout ce qui se dit dans le film à propos de la mort – aussi bien du côté des adultes que du côté des enfants, du côté de ceux qui croient en Dieu que du côté de ceux qui n'y croient pas – ce qui permet de montrer la multiplicité des croyances et des interprétations au sujet de la mort et de l'au-delà de la vie. Quelle que soit la façon de parvenir à faire parler les enfants de la mort, la possibilité même d'un échange à ce sujet ne peut être que désangoissante. Faire circuler de la parole, des dessins, des souvenirs, est la meilleure façon de permettre à la communauté de débloquer un tabou, sans volontarisme ni refoulement de ce sujet qui est présent en chacun de nous comme une énigme à tous les âges de la vie, enfance comprise.

Jacques Doillon

Biographie

Jacques Doillon est un réalisateur et scénariste français né à Paris. Après des débuts difficiles, faits de petits boulots, et ensuite de plusieurs stages de montage, il réalise ses premiers courts métrages... Il signe son premier long métrage, en 1972, avec *L'An 01* qui l'amène à collaborer avec le dessinateur Gédé. Le tout jeune metteur en scène reçoit le concours de deux prestigieux collaborateurs : Jean Rouch et Alain Resnais qui tournent chacun une séquence. En 1974 vient ensuite *Les Doigts dans la tête*, œuvre personnelle et désenchantée, reflet fidèle de son époque, qui lui permet d'attirer l'attention sur son travail.

Lorsque Maurice Pialat décline l'offre de Claude Berri de tourner *Un sac de billes*, c'est François Truffaut qui suggère au producteur d'engager Jacques Doillon pour mettre en images le best-seller de Joseph Joffo. Après trois ans de silence, il tourne successivement deux films en 1978 : *La Femme qui pleure* et *La Drôlesse*. Ce dernier film, tourné en réaction contre *L'Obsédé* de William Wyler, repart avec le « Prix du jeune cinéma » du Festival de Cannes 1979 dans lequel il est sélectionné en Compétition officielle. 1981, *La Fille prodigue*. En 1984, *La Pirate* provoque de nombreuses réactions et un accueil partagé. En 1990, *Le Petit Criminel* est un succès inattendu, qui attire plus de 650 000 spectateurs dans les salles françaises, ce qui en fait le plus gros succès commercial de son auteur à ce jour.

Jacques Doillon s'affirme de plus en plus comme un merveilleux observateur de l'enfance et de l'adolescence. *La Fille de 15 ans* en 1989, *Le Jeune Werther* en 1992, *Ponette* en 1996, *Trop peu d'amour* en 1998, *Petits Frères* en 1999 ou aussi *Carrément à l'Ouest* en 2001 sont dans cette lignée. Ses films suscitent encore souvent débat, que ce soient les drames de la jalousie ou du désordre des sentiments, ou ceux liés à l'enfance ou à la famille. Par exemple, le prix d'interprétation accordée à l'actrice Victoire Thivisol, âgée de quatre ans lors du tournage, pour son interprétation de *Ponette*, au Festival de Venise 1996, a catalysé beaucoup de tensions autour de l'œuvre d'un cinéaste parfois déroutant mais toujours exigeant. En 2003, *Raja* avec Pascal Gregory.

À ce jour, Jacques Doillon a de plus en plus de mal à trouver le financement de ses films, dont certains sont des œuvres majeures du cinéma mondial.

En plus de 25 films, Jacques Doillon a construit une des œuvres les plus personnelles et les plus exigeantes du cinéma français.

Il vient enfin de terminer son dernier film en Picardie *Le Premier venu*, avec Gérard Thomassin, la révélation du *Petit Criminel*.

Filmographie

1969 : *Trial* (documentaire) / 1970 : *La Voiture électronique* (documentaire) / 1970 : *Vitesse oblige* (documentaire) / 1971 : *Tous risques* (documentaire) / 1971 : *On ne se dit pas tout entre époux* (court-métrage) / 1971 : *Bol d'or* (documentaire) / 1973 : *Laissés pour compte* (documentaire) / 1973 : *Les Demi-jours* (documentaire) / 1973 : *Autour des filets* (court-métrage) / 1973 : *L'An 01* / 1974 : *Les Doigts dans la tête* / 1975 : *Un sac de billes* / 1979 : *La Femme qui pleure* / 1979 : *La Drôlesse* / 1981 : *La Fille prodigue* / 1982 : *L'Arbre* (TV) / 1983 : *Monsieur*

Abel (TV) / 1984 : *La Pirate* / 1985 : *La Vie de famille* / 1985 : *Mangué, onze ans peut-être* (TV) / 1985 : *La Tentation d'Isabelle* / 1986 : *La Puritaine* / 1987 : *L'Amoureuse* / 1987 : *Comédie!* / 1989 : *La Fille de 15 ans* / 1990 : *Pour un oui ou pour un non* (TV) / 1990 : *La Vengeance d'une femme* / 1990 : *Le Petit Criminel* / 1991 : *Contre l'oubli* / 1992 : *Amoureuse* / 1993 : *Le Jeune Werther* / 1993 : *Un homme à la mer* (TV) / 1994 : *Du fond du cœur* / 1995 : *Un siècle d'écrivains : Nathalie Sarraute* (TV) / 1996 : *Ponette* / 1998 : *Trop (peu) d'amour* / 1999 : *Petits frères* / 2001 : *Carrément à l'Ouest* / 2003 : *Raja* / 2007 : *Le Premier venu*.

Le très beau film de Jeanne Crépeau *Jouer Ponette* (1h32), dont on a vu un extrait à Amiens, sera bientôt disponible en France en copie film et DVD (s'adresser aux *Enfants de cinéma*).

Éléments de bibliographie

- Jacques Doillon, *Le Jeune Werther*, Gallimard, coll. « Pages blanches », 1993.
 - René Predal, *Jacques Doillon. Trafic et topologie des sentiments*, Cerf-Corlet, coll. « Septième Art », 2003.
 - Alain Philippon, *Jacques Doillon. Entretiens. Scénario de La Vengeance d'une femme*, Yellow Now/Studio 43/Ciné 104, 1991.
 - Brigitte Labbé, Michel Puech, Azam Jacques, *La vie et la mort*, Milan Jeunesse, coll. « Les Goûters philosophiques ».
- Existe également en « livre-audio ».

DVD disponibles

Un DVD remarquable du film *Ponette*, coédité par MK2 et le SCEREN-CNNDP dans la Collection « Eden cinéma » avec, en bonus, un film d'Alain Bergala *Rencontre avec Jacques Doillon*, et des témoignages de collaborateurs et de Jacques Doillon lui-même...

Neufs films de Jacques Doillon sur l'enfance, en 2 Coffrets DVD (édités par MK 2).

- Enfance 4 – 11 ans.
- Enfance 12 – 18 ans.

Par ailleurs, de très nombreux films de Jacques Doillon existent en DVD chez des éditeurs divers.

DVD en rapport avec le sujet de la mort

- Carl. Th. Dreyer, *Ordet*, 1955.
- Denis Gheerbrant, *La Vie est immense et pleine de danger*, 1994.
- Christine Pascal, *Le Petit Prince a dit*, 1992.
- Carlos Saura, *Cria Cuervos*, 1976.

Sites à visiter

Revue Esprit : www.esprit.presse.fr

Journal L'Humanité – Entretien du 25 septembre 1996 avec Jacques Doillon : www.humanite.fr/1996-09-25_Articles_Jacques-Doillon-Ponette-aurait-du-etre-mon-premier-film

- *Alice* de Jan Svankmajer, écrit par Pascal Vimenet.
- *L'Argent de poche* de François Truffaut, écrit par Alain Bergala.
- *Les Aventures de Pinocchio* de Luigi Comencini, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *La Belle et la Bête* de Jean Cocteau, écrit par Jacques Aumont.
- *Le Bonhomme de neige*, de Dianne Jackson, écrit par Marie Diagne.
- *Boudu sauvé des eaux*, de Jean Renoir écrit par Rose-Marie Godier.
- *Cinq Burlesques américains*, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Cerf-volant du bout du monde* de Roger Pigaut, écrit par Gérard Lefèvre.
- *Chang* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, écrit par Pierre-Olivier Toulza.
- *Chantons sous la pluie* de Stanley Donen et Gene Kelly, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Cheval venu de la mer* de Mike Newell, écrit par Émile Breton.
- *Le Cirque* de Charlie Chaplin, écrit par Charles Tesson.
- *Contes chinois*, de Te Wei, Hu Jinqing, Zhou Keqin, Ah Da, écrit par Christian Richard, assisté d'Anne-laure Morel
- *Les Contes de la mère poule*, de Farkhondeh Torabi et Morteza Ahadi Sarkani, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Les Contrebandidiers de Moonfleet* de Fritz Lang, écrit par Alain Bergala.
- *Le Corsaire rouge* de Robert Siodmak, écrit par Michel Marie.
- *Courts métrages*, écrit par Jacques Kermabon.
- *Nouveau programme de courts métrages* (deux programmes) écrit par Yann Goupil et Stéphane Kahn.
- *Les Demoiselles de Rochefort* de Jacques Demy, écrit par Michel Marie.
- *Edward aux mains d'argent* de Tim Burton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin et Catherine Schapira.
- *L'Étrange Noël de M. Jack* d'Henry Selick et Tim Burton, écrit par Pascal Vimenet.
- *Le Garçon aux cheveux verts* de Joseph Losey, écrit par Jacques Aumont.
- *Garri Bardine, six films courts*, (deux programmes) écrit par Pascal Vimenet.
- *Goshu le violoncelliste* de Isao Takahata écrit par Ilan Nguyen et Xavier Kawa-Topor.
- *Gosses de Tokyo* de Yasujiro Ozu, écrit par Fabrice Revault d'Allonnes.
- *L'Histoire sans fin* de Wolfgang Petersen, écrit par Pascal Vimenet.
- *L'Homme invisible* de James Whale, écrit par Charles Tesson.
- *L'Homme qui rétrécit* de Jack Arnold, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Jacquot de Nantes* de Agnès Varda, écrit par Michel Marie.
- *Jason et les Argonautes* de Don Chaffey, écrit par Antoine Thirion.
- *Jeune et innocent* d'Alfred Hitchcock, écrit par Alain Bergala.
- *La Jeune Fille au carton à chapeau* de Boris Barnet, écrit par Stéphane Goudet.
- *Jour de fête* de Jacques Tati, écrit par Jacques Aumont.
- *Katia et le crocodile* de Vera Simkova et Jan Kusera, écrit par Anne-Sophie Zuber.
- *Kirikou et la sorcière de Michel Ocelot*, écrit par Luce Vigo et Catherine Schapira.
- *Lumière*, écrit par Vincent Pinel.
- *Le Magicien d'Oz* de Victor Fleming, écrit par Carole Desbarats.
- *Le Mécano de la « General »* de Buster Keaton, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Le Monde vivant* d'Eugène Green, écrit par J.-C. Fitoussi.
- *Mon Voisin Totoro* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Nanouk, l'Esquimau* de Robert Flaherty, écrit par Pierre Gabaston.
- *La Nuit du chasseur* de Charles Laughton, écrit par Charles Tesson.
- *Où est la maison de mon ami* d'Abbas Kiarostami, écrit par Alain Bergala.
- *Paï* de Niki Caro, écrit par Pierre-Olivier Toulza.
- *Le Passager* d'Abbas Kiarostami, écrit par Charles Tesson.
- *Peau d'Âne* de Jacques Demy, écrit par Alain Philippon.
- *La Petite Vendeuse de Soleil* de Djibril Diop Mambety, écrit par Marie Diagne.
- *Petites z'escapades*, écrit par Marie Diagne.
- *La Planète sauvage*, de René Laloux, écrit par Xavier Kawa-Topor.
- *Porco Rosso* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.
- *Princes et Princesses* de Michel Ocelot, écrit par Xavier Kawa-Topor.
- *Princess Bride* de Rob Reiner, écrit par Jean-Pierre Berthomé.
- *La Prisonnière du désert* de John Ford, écrit par Pierre Gabaston.
- *Rabi* de Gaston Gaboré, écrit par Luce Vigo.
- *Le Roi et l'Oiseau* de Paul Grimault, écrit par J.-P. Pagliano.
- *Sidewalk stories* de Charles Lane, écrit par Rose-Marie Godier.
- *Storm Boy* d'Henri Safran, écrit par Luce Vigo.
- *La Table tournante* de Paul Grimault, écrit par J.-P. Berthomé.
- *Les Vacances de Monsieur Hulot* de Jacques Tati, écrit par Carole Desbarats.
- *La vie est immense et pleine de dangers* de Denis Gheerbrant rédaction collective (A. Bergala, D. Gheerbrandt, D. Oppenheim, M.-C. Pouchelle, C. Schapira).
- *Le Voleur de Bagdad* de Berger, Powell, Whelan écrit par Émile Breton.
- *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica, écrit par Alain Bergala et Nathalie Bourgeois.
- *Le Voyage de Chihiro* de Hayao Miyazaki, écrit par Hervé Joubert-Laurencin.

Cahier de notes sur...

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

Rédaction en chef : Eugène Andréanszky.

Mise en page : Thomas Jungblut.

Photogrammes : Laboratoire Pro Image Service.

Repérages : Jean-Charles Fitoussi

Impression : Raymond Vervinckt.

Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.

Photographies pour « Autour du film » : Caroline Champetier

Ce *Cahier de notes sur... Ponette* a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* initié par le Centre national de la Cinématographie, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le SCÉRÉN-CNDDP, ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche.

© *Les enfants de cinéma*, décembre 2006.

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

ISBN/ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*

36, rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris.