



Fiche technique	1
Réalisatrice Ursula Meier : passages, frontières et traversées	2
Genèse Le voyage des idées	3
Découpage narratif	4
Décors Fondu au blanc	5
Acteurs et personnages Double jeu	6
Récit Circulations et mise à nu	8
Mise en scène Haut, bas, fragile	10
Séquence Drôle d'endroit pour une rencontre	12
Figure Le corps dans tous ses états	14
Dialogues Le poids des mots	15
Motif L'argent	16
Échos Seul, l'enfant	18
Musique De l'électricité dans l'air	19
Document <i>Le Rêve du petit Michel</i>	20

● Rédacteur du dossier

Alain Keit est conférencier, formateur et directeur de salles de cinéma en région parisienne. Il a publié plusieurs ouvrages, dont *Le Cinéma de Sacha Guitry - Vérités, représentations, simulacres* et *Autopsie d'un meurtre - Le Crime de Monsieur Lange, un film de Jean Renoir* (éd. du Céfal) et codirigé l'ouvrage collectif *Jerzy Skolimowski - Signes particuliers* (éd. Yellow Now). Il est membre du jury du prix Jean-Vigo.

● Rédactrice en chef

Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles* et à *Chronic'art*, Amélie Dubois est formatrice, intervenante et rédactrice de documents pédagogiques pour les dispositifs *Lycéens et apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et *École et cinéma*. Elle est rédactrice en chef des livrets pour *Collège au cinéma*. Elle a été sélectionneuse à la Semaine de la Critique à Cannes et pour le festival EntreVues de Belfort. Elle écrit pour la revue *Bref* et le site Upopi (Université Populaire des Images).

Fiche technique



Affiche, 2012 © Diaphana Distribution

● Synopsis

Chaque matin, Simon, 12 ans, emprunte le téléphérique en direction de la station de ski qui domine la plaine industrielle où il vit avec Louise, sa grande sœur âgée d'une vingtaine d'années. Là-haut, il vole les riches touristes et revend leurs paires de skis, gants, lunettes et autres accessoires pour vivre. Louise, instable, enchaîne les petits boulots sans parvenir à les garder et dépend financièrement de son frère. Elle retrouve régulièrement ses amants, laissant Simon seul. Un jour, alors qu'il cache des skis volés, il est surpris par Mike, un jeune cuisinier d'un restaurant de la station. D'abord dans la confrontation, les deux garçons deviennent complices dans le vol. Simon fait également la connaissance de Kristin, une mère de famille anglaise à qui il se présente comme un gamin riche. Louise, encore sans travail, demande à son frère de lui apprendre à revendre les skis volés.

Un après-midi, alors que Simon, Louise et Bruno – son nouvel amant – roulent en voiture, Simon déclare abruptement que Louise n'est pas sa sœur, mais sa mère. Après avoir nié, la jeune femme craque et avoue la vérité. Les relations entre Louise et Simon se détériorent. Le même soir, le garçon désireux de se réconcilier avec sa mère lui propose de l'argent pour dormir avec elle. D'abord réticente, Louise accepte. Elle part dans la nuit et est retrouvée le lendemain dans les environs, inconsciente. La fin de la saison touristique s'annonce. Le chef cuisinier de la station, qui a découvert les activités de Simon, le chasse et lui interdit de revenir. Le petit voleur se retrouve sans ressources. Quelques jours plus tard, Louise, qui a trouvé un travail, se rend avec Simon dans un chalet pour faire le ménage. C'est celui de Kristin qui comprend, en voyant Simon, qu'il lui a menti. En outre, elle s'aperçoit qu'il vient de lui voler une montre. Furieuse, Louise ordonne à Simon de partir. Le garçon traîne dans la station déserte. Désespéré, triste, il pleure. Au matin, alors qu'il redescend dans la plaine, son téléphérique croise celui de Louise venue le chercher.

● Générique

L'ENFANT D'EN HAUT

France-Suisse | 2012 | 1h 37

Réalisation

Ursula Meier

Scénario

Antoine Jaccoud,
Ursula Meier, avec
la collaboration de
Gilles Taurand

Image

Agnès Godard

Montage

Nelly Quettier

Son

Henri Maïkoff, Étienne
Curchod, Valène Leroy,
Franco Piscopo

Musique

John Parish

Décors

Ivan Niclass

Costumes

Anna Van Brée

Production

Vega Film, Archipel 35,
Bande à part Films,
RTS Radio Télévision Suisse

Format

1.85:1, couleur

Distribution

Diaphana Distribution

Sortie

18 avril 2012 (France)

Interprétation

Kacey Mottet Klein

Simon

Léa Seydoux

Louise

Martin Compston

Mike

Gillian Anderson

*Kristin, la mère de
famille anglaise*

Yann Tréguët

Bruno

Jean-François Stévenin

Le chef cuisinier

Gabin Lefebvre

Marcus

Dilon Ademi

Dilon

Réalisatrice

Ursula Meier : passages, frontières et traversées

Depuis ses débuts, la cinéaste suisse Ursula Meier a fait de la famille son motif de prédilection. Elle en interroge les arrangements précaires, les névroses et les violences à travers une mise en scène physique, presque chorégraphique, marquée par des enjeux de territoires et des personnages obsessionnels.

Née en France en 1971, Ursula Meier a fait des études de cinéma en Belgique à l'Institut des Arts de Diffusion (IAD). En 1994, elle réalise son premier court métrage *Le Songe d'Isaac* et, l'année d'après, travaille avec Alain Tanner – sur le film *Fourbi* – comme seconde assistante. *Des heures sans sommeil* (1988) met déjà en scène les failles et soubresauts familiaux qui se retrouveront dans ses longs métrages. Thomas, militaire en permission, rejoint sa sœur dans la maison où ils ont grandi. Le passé, les souvenirs contradictoires, le père présent bien que disparu cadencent cette histoire. Après la réalisation d'*Autour de Pinget* (1999), un documentaire sur l'écrivain Robert Pinget (1919-1997), Ursula Meier tourne le court métrage *Tous à table* (2001), primé à plusieurs reprises dans des festivals, mettant en scène un repas d'anniversaire familial-amical qui débute dans la bonne humeur et s'achève dans la tempête. Le point de départ de l'agitation générale, du dérèglement, n'est pas un secret de famille soudain libéré, mais une simple devinette posée par un convive. Une énigme – qui se révélera sans solution – qui égare, malmène et perturbe la soirée. Ce film en noir et blanc, tourné en quelques jours, donne l'impression d'être improvisé et témoigne déjà de la maîtrise de la direction d'acteur, du cadre et du rythme de la réalisatrice.

● Lignes de failles familiales

En 2002, Pierre Chevalier¹ propose à Meier de réaliser, dans le cadre de la collection «Masculin/Féminin», son premier long métrage de fiction. Tourné avec une caméra légère qui colle souvent au corps, à la peau des personnages, *Des épaules solides* raconte le quotidien d'une adolescente, Sabine (Louise Szpindel), qui se destine à devenir une athlète sprinteuse de haut niveau. Son acharnement à se surpasser, à se mesurer à elle-même et aux autres, frôle l'obsession. Meier utilisera le même décor (la plaine, la tour...) dans *L'Enfant d'en haut*. Suit *Home* (2008), premier long métrage de la réalisatrice pour le cinéma, qui réunit Isabelle Huppert, Olivier Gourmet et le tout jeune Kacey Mottet Klein. Le film raconte l'histoire d'une famille vivant dans une maison située au bord d'une autoroute et dont la construction a été abandonnée. S'organise une étrange cohabitation entre l'affectueux désordre familial, la nature et l'asphalte apprivoisé, jusqu'à ce que les travaux reprennent et que l'autoroute se réveille, mettant en danger le quotidien du foyer. Sont ainsi



© Raphael Zubler

fixés des motifs centraux du cinéma de Meier: la famille, le territoire et la frontière.

L'Enfant d'en haut (2012) marque la deuxième collaboration de la cinéaste avec son jeune acteur Kacey Mottet Klein, auquel elle consacre un court métrage documentaire: *Kacey Mottet Klein, naissance d'un acteur* (2015). Dans ce portrait, le jeune acteur parle de son rapport à la caméra, de sa façon de convoquer et de faire ressurgir ses émotions, de faire vivre ses personnages. Dans *Tišina Mujo* (*Silence Mujo*), court métrage réalisé par Meier pour le film collectif *Les Ponts de Sarajevo*², de nouvelles failles familiales resurgissent à l'occasion de la rencontre dans un cimetière entre Mujo, un jeune garçon, et une femme venue se recueillir sur les tombes de proches tués pendant le siège de Sarajevo (1992-1996). Réalisé en 2018 pour la RTS (Radio Télévision Suisse) dans le cadre de la collection *Onde de choc*, inspiré de faits divers, *Journal de ma tête* raconte la terrible découverte d'une professeure de français qui, après avoir encouragé ses élèves à écrire dans un journal intime, reçoit les confessions de l'un d'entre eux – Kacey Mottet Klein – qui dit avoir assassiné ses parents.

La Ligne (2023), s'aventure à nouveau sur le terrain des obsessions familiales puisqu'il y est question d'une jeune femme contrainte à une mesure d'éloignement après avoir agressé sa mère. L'interdiction est matérialisée par une ligne bleue tracée au sol à moins de 100 mètres du domicile familial. Révélatrice d'un champ maternel explosif et d'une impossibilité de franchir une barrière toute symbolique, la ligne du titre est aussi celle, mince, qui sépare la violence et la grâce.



La Ligne (2023) © Diaphana Distribution

1 Alors directeur de l'unité Fictions d'Arte France.
2 *Les Ponts de Sarajevo* (2014) est composé de 13 courts métrages réalisés par des cinéastes européens dont Leonardo Di Costanzo (Italie), Jean-Luc Godard (Suisse) et Cristi Puiu (Roumanie). Le film rend hommage à Sarajevo, à son histoire et à sa place en Europe.



Genèse

Le voyage des idées

L'Enfant d'en haut se nourrit de plusieurs sources d'inspiration, certaines inconscientes et d'autres puisées dans diverses références artistiques, des décors et la rencontre avec des acteurs.

● Un travail souterrain

«J'aime beaucoup ce film où David Lynch explique comment les idées viennent», dit Ursula Meier. Ce court métrage d'animation, *David Lynch on Creativity*¹, témoigne du mystérieux mécanisme de fabrication d'un film. Les idées sont partout autour de vous, «elles sont comme des poissons qui nagent; vous ne fabriquez pas ces poissons, vous tentez juste de les attraper avec un hameçon». *L'Enfant d'en haut* n'a pas échappé à ce principe. Au commencement, tout est mélangé; le film est là, mais en morceaux. «C'est comme si quelqu'un vous jetait les pièces d'un puzzle depuis la pièce à côté», explique Lynch. À vous de (re)construire le tout, de remettre ces bribes en place et en mouvement. Le scénario est fait, il ne reste plus qu'à l'écrire. Pour Ursula Meier, certaines images, photos, font partie de ces pièces de puzzle qui prévalent à l'écriture d'un film, comme le cliché de Robert Doisneau intitulé *Le Rêve du petit Michel* [Document]. À la même période, Ursula Meier, qui a grandi au flanc des montagnes du Jura – la plaine, un téléphérique pour monter aux pistes... –, se remémore une scène d'enfance. Un jour, son moniteur de ski montre un enfant: «Regardez-bien ce garçon, c'est un petit voleur», dit-il. Le gamin finira par être interdit de séjour à la station de ski. Tout en étant faussement oubliés, la photo et le souvenir ont été les moteurs inconscients de l'écriture. Mais pour la réalisatrice «[ce] travail souterrain est la partie cachée de l'iceberg, c'est la création qui est la plus importante».

● Un lieu inspirant

De façon plus consciente, Ursula Meier a souvent travaillé en partant d'images, de dessins qui déclenchent, inspirent un film; qui parfois même le contiennent, à l'instar des photographies de Martin Parr. Le photographe britannique s'est

rendu à plusieurs reprises à Saint-Moritz en Suisse. En 2003, il fait une série de clichés sur les pistes de la station, pointant l'oisiveté ou l'ostentation des touristes. Une station de ski est le lieu de plein de possibles, elle favorise l'anonymat – un skieur lambda peut côtoyer sans le savoir une star américaine, un industriel russe ou une nouvelle riche chinoise... Si le travail, tout ce qui prévaut au bon déroulement d'un séjour estival, le *backstage* des infrastructures balnéaires ont maintes fois été filmés (par exemple par Jacques Tati dans *Les Vacances de Monsieur Hulot*, 1953), ce n'est pas le cas pour les sports d'hiver. Pendant plusieurs mois, Kacey Mottet Klein et la réalisatrice vont travailler là-haut pour s'immerger dans ce lieu [Décors]. La police suisse accompagne Meier dans ses repérages à Verbier; la réalisatrice peut ainsi accéder à des endroits peu ou pas fréquentés et découvrir que le monde d'en haut est également peuplé de gens d'en bas. Si la neige a une belle couleur argentée, elle devient un peu plus grise et sale dans les arrière-boutiques, les cours et les cuisines des restaurants. Elle observe ainsi tout un monde de petites mains, de trafics, de saisonniers mal logés – car en haut, tout coûte très cher –, et s'inspire de cette matière documentaire.

«J'ai grandi dans le pays de Gex, à la frontière franco-suisse. J'étais fascinée par le *no man's land*: c'est dans cet espace qui n'appartient à rien ni à personne que j'ai construit mon imaginaire»

Ursula Meier

Une des premières versions du scénario tendait vers le film social. Les services sociaux, les autorités comminatoires étaient aux portes de Louise et Simon; le garçon a le parfait profil pour être placé. L'arrivée de Léa Seydoux a considérablement modifié la nature et l'orientation du film [Acteurs et personnages]. La comédienne révèle une fragilité, un mystère qui poussent la réalisatrice à repenser totalement son personnage féminin. Ursula Meier se débarrasse de tout l'aspect social, explicatif, qui prévalait au scénario pour aller vers la fable, le conte.

¹ Réalisé par Jackie Lay en 2016, d'après un entretien avec David Lynch en 2008 pour la revue en ligne *The Atlantic*.

Découpage narratif

1 PROLOGUE

[00:00:00 – 00:07:04]

Générique sur fond noir. Accroupi dans des toilettes, un garçon fouille dans des sacs à dos et en déballe des affaires de ski. C'est Simon, 12 ans, qui détrouse les touristes dans une station de sports d'hiver. Redescendu dans la vallée, il retrouve son voisin Dilon à qui il revend une paire de skis.

2 FRÈRE ET SŒUR

[00:07:05 – 00:18:05]

Alors que Simon attend devant un arrêt de car, une voiture dépose sa sœur Louise qui, en sortant, insulte le conducteur. Elle rejoint son frère et lui confie qu'elle vient de quitter son boulot. Chez eux, Simon et Louise goûtent les sandwiches pris dans les sacs des touristes. Dilon, le voisin, sonne à la porte ; les skis que Simon lui a vendus sont trop neufs, son père risque d'avoir des soupçons. Simon lui promet d'arranger ça. Noël approchant, Simon et sa sœur coupent un petit sapin devant leur immeuble. En regagnant leur domicile, Louise aperçoit la voiture qui l'a déposée dans l'après-midi. Elle se réconcilie avec le conducteur et repart avec lui, laissant Simon seul. Le lendemain matin, Dilon apporte la paire de skis neuve. Simon raye les skis afin de leur donner l'aspect d'une paire d'occasion. Un peu plus tard il se rend au pied d'une petite colline enneigée où des enfants s'amusent. En apercevant Simon, ils se précipitent vers lui pour lui acheter des affaires.

3 RENCONTRES

[00:18:06 – 00:29:59]

Simon prend le téléphérique et remonte à la station. Mike, un jeune cuisinier à l'accent écossais, le surprend avec des skis volés dans le local du restaurant où il travaille, et tente de négocier une paire de skis contre des pâtes. L'enfant, buté, tient à se faire payer. Sa journée se termine à nouveau dans la solitude. Il jette le sapin sur le balcon. Le lendemain, il fait la connaissance de Kristin, une mère de famille anglaise, puis il va chercher Mike au restaurant. Ils vont récupérer des skis que Simon a cachés dans la neige. Ils sont désormais complices.

4 APPRENTISSAGE

[00:30:00 – 00:40:25]

Simon redescend dans la vallée. En sortant du téléphérique, il aperçoit Louise qui a quitté son copain et n'a plus d'argent. En rentrant chez eux, sa sœur le questionne sur les bénéficiaires que lui rapporte la revente des skis volés. Simon, muni d'un fer à repasser, montre à sa sœur comment nettoyer la semelle des skis pour mieux les revendre. Peu méticuleuse, Louise part retrouver Bruno, son nouvel amant, après avoir demandé de l'argent à Simon. À la station de ski, celui-ci aperçoit Kristin qui déjeune avec ses enfants. Elle lui propose de se joindre à eux. Il se présente sous une fausse identité et veut payer le repas, mais elle refuse fermement. De retour à l'appartement, Simon fait la connaissance de Bruno. Il essaie de lui vendre une paire de skis.

5 ATTENTION DANGER

[00:40:26 – 00:50:44]

Dans les vestiaires du restaurant où travaille Mike, Simon vend des affaires de skis aux employés. Plus tard, dans un bar de la station, il vole le sac d'un touriste qui le poursuit et le frappe. Louise découvre et soigne ses blessures. Le lendemain, elle part pour la première fois vendre une paire de skis sous le regard attendri du garçon. La nuit, Simon et Mike cachent des skis dans un local de la machinerie du téléphérique. Mike confie à Simon que les gens commencent à avoir des soupçons à leur égard. Le garçon retrouve Louise qui, avec l'argent des skis, a acheté un four et un jean pour elle.

6 RÉVÉLATION

[00:50:45 – 01:06:13]

L'après-midi, alors que Louise, Simon et Bruno roulent en voiture, Simon déclare que Louise n'est pas sa sœur, mais sa mère. La jeune femme nie, puis craque et avoue la vérité à Bruno qui, furieux, les laisse au bord de la route. Louise et Simon marchent et se disputent. Le soir, le garçon propose de l'argent à sa mère pour qu'elle le laisse dormir avec elle. D'abord énervée, Louise finit par accepter, puis, dans la nuit, s'en va. Le lendemain, des enfants la découvrent étendue sur un terrain alentour, inconsciente, et la portent à l'appartement. Simon découvre qu'elle a dépensé tout l'argent.

7 MAUVAISE PENTE

[01:06:14 – 01:14:28]

Simon et un complice, le petit Marcus, volent des skis d'enfants qu'ils apportent à Mike. Celui-ci reproche violemment à Simon d'avoir entraîné un très jeune enfant dans ses combines. Simon et Marcus se cachent dans les toilettes du restaurant pour faire l'inventaire de leurs larcins. Ils sont délogés et chassés par le chef cuisinier qui leur interdit de revenir. Au bord d'une route, Simon tente de vendre des affaires volées à des automobilistes. Louise vient le chercher, il la repousse violemment. Ils rentrent chez eux. Simon frappe chez Dilon et lui demande de les dépanner, car ils n'ont plus rien à manger.

8 TRAHISON

[01:14:29 – 01:23:39]

Louise a trouvé un emploi. Accompagnée de Simon, elle se rend dans un chalet pour faire le ménage. Il s'agit de celui de Kristin. En voyant Simon, celle-ci comprend qu'il lui a menti, puis s'aperçoit qu'il vient de lui voler sa montre. Au pied de leur immeuble, Simon et Louise se battent violemment, puis rentrent chez eux. Louise, le regard vide, est assise devant une fenêtre. Simon la rejoint et la regarde tristement.

9 FONTE

[01:23:40 – 01:33:22]

C'est la fin de la saison hivernale. Simon traîne dans la station déserte, se balance sur les tire-fesses, court, se roule dans un tas de neige. La nuit tombe. Assis par terre, il commence à pleurer. Au matin, alors qu'il redescend vers la vallée, son téléphérique croise celui de Louise venue le chercher. Générique de fin.

Décors

Fondu au blanc

À partir de lieux existants, Ursula Meier réinvente une géographie singulière, partagée entre le haut et le bas, et révélatrice d'un contraste social.

● Vers l'archétype

C'est en tournant pour la télévision *Des épaules solides* que la réalisatrice a l'idée de situer *L'Enfant d'en haut* à Monthey (Suisse), dans cette plaine industrielle. Les fumées des usines qui se fondent aux nuages l'inspirent, tout comme la tour dans laquelle Louise et Simon habiteront. Dans *Home*, Ursula Meier avait complètement inventé son décor – tout était imaginaire et à construire. Pour son second long métrage, la réalisatrice procède inversement: elle choisit des lieux qu'elle connaît parfaitement, ce qui ne l'empêche nullement de jouer avec leur topographie. Celle de *L'Enfant d'en haut* est reconstituée: les scènes d'en haut ont été filmées à Verbier, une station de ski huppée située à une cinquantaine de kilomètres de Monthey. Le pari était d'importance; il fallait d'abord rendre crédible cette fausse configuration. Le téléphérique, tel un fil, coud parfaitement les deux mondes. Il fallait également que la station soit non identifiable, qu'il s'agisse presque d'un archétype de station de ski. Cette récréation de la géographie – d'usage très fréquent au cinéma – convient parfaitement au sujet du film: Simon n'a qu'à lever les yeux pour se projeter dans un autre monde.

«La vallée industrielle du Valais, où j'ai tourné *L'Enfant d'en haut*, me rappelle les westerns: dans ces grandes routes toute droites encaissées dans des montagnes, on pense que des cow-boys vont débarquer»

Ursula Meier

● Contrastes

Le décor de la station tranche avec celui de la vallée. En haut, tout est propre, ordonné par le défilé des skieurs, arpenté par des silhouettes qui glissent au flanc d'un beau paysage. Il y a beaucoup de monde: enfants, parents... En bas, on trouve un univers industriel, ou ce qu'il en reste; la plaine est quasi déserte, juste traversée par des automobiles. Les terrains vagues, les espaces abandonnés – station service, hangars... – composent un décor aride et inhospitalier, lieu de passage, de face-à-face ou de règlements de compte entre Simon et sa sœur. Les reliquats de neige font penser à des *tumbleweeds*, ces petits buissons virevoltants qui achèvent de donner aux extérieurs des allures de western. Dans cet envers du décor désolé, on trouve des enfants et presque pas d'adultes, à part Louise et ses amants. Contrairement à la station, où les passages sont obligés, tracés par des sorties de téléphérique, des escaliers, des télésièges («*Une piste bleue, là; une rouge là-bas et là une autre bleue*», explique Simon à Kristin), en bas, il n'y a pas de balises, mais principalement des champs ou des routes que les personnages traversent comme ils veulent. Le gris est en bas et le blanc en haut.



● Tombe la neige

Filmer la neige est très difficile, principalement parce que la réverbération est forte. Mal jauger les effets de cette teinte risque de surexposer l'image, de la noyer dans un trop plein de blanc. Ce fut donc un défi pour Agnès Godard, la cheffe opératrice. Ce métier – appelé aussi direction de la photographie – consiste à donner une identité, une ambiance au film; sculpter la lumière pour qu'elle soit au service de l'histoire. D'autant que *L'Enfant d'en haut* est tourné en numérique à une période où les films étaient encore majoritairement faits en argentique (sur pellicule). Cette différence est non seulement technique, mais aussi artistique. Il a donc fallu faire des essais avant le tournage de *L'Enfant d'en haut*, vérifier l'équilibre des couleurs, que les personnages qui se déplacent sur la neige soient bien visibles... Devant des résultats décevants – une improbable image ultra-violette –, Agnès Godard dû faire appel à tout son talent et à son ingéniosité pour vaincre cette neige rebelle et permettre à Ursula Meier de la montrer comme une matière, un personnage et un décor.

Les élèves interrogeront ce motif de la neige en imaginant ses possibles symboliques. Que révèle-t-il dans le film des personnages, de leur milieu social, de leurs activités? La neige est-elle associée – comme souvent dans l'imaginaire – à l'enfance et à ses jeux hivernaux innocents? Abondante dans le monde d'en haut, elle est principalement liée à l'argent. Sur les pistes, elle fait même office de banque: Simon cache ses vols en les enneigeant. Les monticules neigeux qui parsèment la plaine fonctionnent comme des rappels. Ils témoignent que le monde d'en bas dépend bien de celui d'en haut, qu'il en porte les traces et les tristes restes.





Acteurs et personnages

Double jeu

Nourris de la personnalité et des bagages cinématographiques des acteurs qui les incarnent, les personnages obstinés de *L'Enfant d'en haut* ont plusieurs facettes. Ils jouent avec les apparences et les références.

● Kacey Mottet Klein/Simon

Pour son film *Home*, Ursula Meier cherche un jeune enfant capable de jouer aux côtés d'Isabelle Huppert et d'Olivier Gourmet. Le pari est toujours d'importance : faire jouer des acteurs non professionnels – et d'autant plus des enfants – avec des acteurs confirmés comporte des risques. Après avoir dépensé énormément d'énergie et de temps à chercher son jeune interprète, la réalisatrice rencontre Kacey Mottet Klein. À 10 ans, pour son premier rôle, l'enfant comprend et intègre très rapidement les règles, usages et contraintes d'un tournage. Il n'est pas simplement naturel, à l'instar de nombreux enfants devant une caméra ; il révèle un véritable talent d'acteur. Meier éprouve le désir de poursuivre le travail avec lui.

Dans *L'Enfant d'en haut*, il interprète l'observateur et rusé Simon qui, tel un petit caméléon, a parfaitement intégré les codes, règles, langage et comportements des gens d'en haut. Même s'il ne sait pas skier, l'habileté avec laquelle il se déplace et slalome entre les touristes relève d'une parfaite technique professionnelle. Camouflé derrière des masques, des déguisements, une fausse identité, le garçon mène un double jeu et prétend régulièrement être ce qu'il n'est pas [Dialogues]. Il offre ainsi une parfaite mise en abyme du jeu d'acteur puisque Simon joue lui-même un rôle dans la fiction.

En assurant le frêle équilibre financier du foyer, cet enfant qui a grandi trop vite endosse les fonctions familiales d'un adulte. Plus mature que Louise, il abuse parfois du pouvoir que lui confère son argent pour prendre l'ascendant sur elle. C'est peut-être une façon de se venger des absences répétées de la jeune femme, qu'il vit à chaque fois comme un abandon. C'est aussi et surtout une manière de s'assurer qu'elle restera à ses côtés, qu'elle ne partira pas définitivement.

● Léa Seydoux/Louise

L'Enfant d'en haut est le 19^e long métrage de la comédienne qui, à ce moment de sa carrière, a déjà été dirigée par Christophe Honoré, Rebecca Zlotowski, Woody Allen, Jean-Pierre Mocky, Quentin Tarantino, Raoul Ruiz et Benoît Jacquot. Elle vient juste de terminer le tournage de *Mission Impossible: Protocole Fantôme* de Brad Bird (2011) quand elle passe le casting pour Meier. Le projet est déjà très avancé, mais le choix de l'interprète de Louise sera déterminant [Genèse].

À la différence de Simon, figure verticale qui monte chaque jour, Louise est un personnage totalement « en bas ». Physique d'adolescente, sans âge définissable (entre 25 et 30 ans probablement), elle arpente horizontalement – et en pointillés – le monde terrestre sans se poser de questions. Elle appartient à une famille de personnages de femmes perdues, telles que la fugitive *Wanda* de Barbara Loden (1970), film auquel Meier voue une grande admiration, ou la *Mona de Sans toit ni loi* d'Agnès Varda (1985).

Fuyante, instable, Louise est associée au non-dit et au hors-champ. Toujours sur le départ, sans destination précise, elle passe son temps à se volatiliser à l'appel de ses amants, dont elle dépend, puis à revenir vers Simon, aimantée par son argent, dont elle dépend aussi. L'enfant est au fond la seule boussole de cette jeune femme qui ne parvient pas pour autant à assumer son rôle de mère. Pourtant, elle confiera à



Simon s'être opposée à sa famille pour le garder, sans bien comprendre pourquoi. C'est ce mince et fragile lien maternel qu'interroge le film. Louise joue aussi un rôle pour tromper les apparences et se laisser la chance d'une échappée amoureuse visiblement impossible. À la fin du film, elle sera poussée à abandonner son déguisement de sœur et à assumer sa place de mère en trouvant un emploi de femme de ménage, en réprimandant son fils après son vol et en retournant le chercher.

● Martin Compston/Mike, le jeune cuisinier

Martin Compston a déjà une importante carrière – 18 longs métrages – quand il tourne *L'Enfant d'en haut*. L'acteur écossais a été révélé à 18 ans dans *Sweet Sixteen* de Ken Loach (2002). Dans ce drame social, il interprète le rôle de Liam poussé à voler et dealer pour acheter une caravane à sa mère qui sort de prison. Le film de Loach a beaucoup marqué Ursula Meier qui pense à Compston en écrivant le rôle de Mike, le jeune cuisinier. Elle insistera auprès de l'acteur pour qu'il rejoigne l'aventure. Sans en être le prolongement, Mike fait écho à Liam. Martin Compston apporte à *L'Enfant d'en haut* la tonalité sociale et politique héritée de son rôle chez Loach. Il est un peu le double de Simon [Séquence], dont il deviendra le complice. L'employé de cuisine, travailleur précaire, voit dans son association avec le petit voleur un moyen pour mieux vivre. «*J'ai besoin de papier toilette et de pâtes, comme toi*», dira-t-il au jeune garçon. Mike sera aussi ponctuellement la conscience de Simon: il le mettra violemment en garde lorsque son acolyte dépassera les bornes en entraînant un enfant plus jeune, ce qui n'est pas sans ironie étant donné sa propre position vis-à-vis de Simon.

● Gillian Anderson/Kristin, la mère de famille anglaise

Bien qu'ayant déjà tourné 15 longs métrages quand elle rejoint l'équipe de *L'Enfant d'en haut*, Gillian Anderson est indéfectiblement identifiée au personnage de l'agent Dana Scully dans la série télévisée *X-Files: Aux frontières du réel*¹. Le pari est risqué pour Ursula Meier: réussir à faire oublier Scully qui a marqué au fer l'actrice et les spectateurs. Si la réalisatrice y parvient, c'est peut-être parce que son personnage de Kristin pourrait très bien correspondre à l'actrice elle-même en vacances aux sports d'hiver; comme l'a déclaré Meier, toutes les rencontres sont possibles sur les pistes d'une station de ski. La réaction du spectateur lorsqu'il la découvre participe de cette éventualité.

Dans *L'Enfant d'en haut*, Gillian Anderson rayonne dans son rôle de mère fantasmée, idéalisée par Simon. Dana Scully était une policière ancrée dans le monde, rejetant fermement toute hypothèse irrationnelle et fantaisiste; à l'inverse, Kristin est un peu irréaliste et aérienne, presque angélique. Elle semble sortie d'un conte, comparable à une fée aux longs cheveux d'or. Son calme, sa grâce et son aspect protecteur sont cependant reconsidérés quand elle découvre le mensonge et la trahison de Simon.

● Jean-François Stévenin/Le chef cuisinier

Entre 1968 et 2021 (année de sa disparition), Jean-François Stévenin joue principalement des seconds rôles. François Truffaut, Jean-Luc Godard, Patricia Mazuy, Claire Denis, Jacques Demy ou Raoul Ruiz font partie de l'impressionnante liste des auteurs avec lesquels il travaille. D'abord assistant réalisateur, il a lui-même réalisé trois longs métrages: *Passe montagne* (1978), *Double messieurs* (1986) et *Mischka* (2002). L'amitié et l'intérêt qu'il porte au travail de la réalisatrice toucheront profondément Ursula Meier, qui le dirige également dans *Des épaules solides* (2003) et *La Ligne* (2023).

Dans *L'Enfant d'en haut*, il interprète le chef cuisinier d'un restaurant de la station de ski. Il a quelque chose d'un ogre:



il fait manger les enfants d'en haut et semble prêt à engloutir ceux d'en bas – Simon et Marcus cachés dans les toilettes. Il agrippe alors Simon et le chasse durement de la station, tel un déchet rejeté par le monde d'en haut. Le garçon n'a pas de père, et ce chef cuisinier incarne une figure masculine certes irascible, mais porteuse d'une certaine droiture morale. Il représente une autorité paternelle puissante et paradoxalement clémente, car il n'appelle pas la police. Il prend en compte son âge, contrairement au jeune touriste volé par Simon, qui fait preuve d'une violence démesurée et choquante à son encontre. Contrairement aussi aux employés du restaurant qui achètent la marchandise dérobée par Simon; l'un d'entre eux pique des affaires au chef, sans scrupules.

Chargé comme les autres personnages secondaires d'une histoire cinématographique, Stévenin évoque immanquablement, par cette droiture, le personnage d'instituteur qu'il incarne dans *L'Argent de poche* de François Truffaut (1976). Certes, le chef cuisinier n'a pas la compréhension du maître d'école; il remet toutefois Simon non sur le droit chemin, mais sur une autre voie, à sa place d'enfant.

¹ *X-Files: Aux frontières du réel* (1993-2018) est une série télévisée américaine de science-fiction créée par Chris Carter. Elle a connu un grand succès dans les années 1990.



Récit

Circulations et mise à nu

Refusant de donner à son film une dimension sociale trop forte, Ursula Meier ne perd pas pour autant de vue l'ancrage économique de ses personnages, révélateur d'une autre économie : affective. Elle signe un conte désenchanté sur une mère et un fils partagés entre deux territoires et deux identités.

● Un conte désenchanté

Il était une fois un jeune garçon qui vivait avec sa sœur... Le conte peut commencer. Un conte désenchanté plus qu'une fable sociale, dans lequel la neige cache les skis semés par l'enfant à la manière du Petit Poucet. Mais elle révèle ici un environnement capitaliste attrayant, aveuglant, plus qu'un ancrage du récit dans un monde merveilleux.

Tout en s'articulant sur une véritable fracture sociale entre le haut et le bas, le film rejette tout apitoiement et refuse de charger par des détails réalistes les personnages et les situations. Tenu à un mouvement de survie, à un principe obsessionnel, le récit suit la logique mouvante et combative de Simon qui s'oppose à la passivité de Louise et à son aveuglement : ce ne sont pas les hommes violents qu'elle rencontre qui la sauveront, et pourtant elle les suit, tenue par une logique destructrice dont elle ne parvient pas à s'extraire. Son corps évanoui, retrouvé dans un champ près de leur immeuble, fait d'elle une étrange princesse endormie, mi-Blanche-Neige, mi-Belle au bois dormant, pourtant il n'y a visiblement pas de conte de fées possible pour elle... Reste à savoir ce qui pourra bien la réveiller, malgré tout, et l'inciter à être dans l'action.

« Ce n'est ni le réalisme social ni la lutte des classes qui intéressent la cinéaste, mais la fable »

Antoine Duplan, *Le Temps*

● Trajectoire affective

En bas, sous les nuages, une plaine triste, un monde sans travail où les routes, les vastes et vagues terrains sont pour les personnages autant de contraintes, d'obstacles à franchir pour se retrouver. Se déplacer dans le monde du bas est pesant. À la différence du monde d'en haut, rien ne glisse facilement, tout est embûche; Louise tente sans cesse d'échapper à sa condition en fuyant, tandis que Simon traîne laborieusement sa luge remplie d'affaires dérobées. Pour échapper à ce quotidien et au piège de son horizontalité, le jeune garçon doit s'élever.

Le récit se construit au fur et à mesure des trajectoires de Simon, de ses allers dans le monde d'en haut, de plus en plus risqués, et de ses retours dans la plaine, de plus en plus esseulés. Partagé également entre le jour et la nuit, il se compose de montées et de descentes à l'image des émotions éprouvées par le spectateur: d'abord surpris par la facilité avec laquelle Simon opère, puis petit à petit inquiet, il avance au rythme de ses larcins et de ses attentes affectives sans cesse déçues. *L'Enfant d'en haut* tend alors vers le film à suspense: Simon échappera-t-il longtemps à la police? Mike l'a averti: son imprudence et son inconscience risquent de le faire tomber. Ce suspense en cache un autre, plus émouvant, lié aux allées et venues de Louise: restera-t-elle avec l'enfant ou le quittera-t-elle définitivement? Simon parviendra-t-il à garder sa mère près de lui, à se faire aimer d'elle?

● Morale de la survie

Voler est facile dans le monde d'en haut. Simon passe inaperçu, se fond et se sert très facilement dans ce vaste supermarché à ciel ouvert. Son activité illégale est loin d'être une pénible besogne; c'est tout l'inverse: elle est simple, naturelle, presque évidente. La réalisatrice ne juge pas, elle raconte. *L'Enfant d'en haut* est certes un conte, mais un conte sans discours moralisateur ni condamnation. Simon est suffisamment attachant et humain pour être compris et pardonné par le spectateur. Pour Louise et Simon, la question éthique du vol ne se pose pas: une paire de skis volée, dix de rachetées. Les affaires dérobées ne manqueront à personne. Pourtant, lorsque à la terrasse d'un restaurant, Simon vole les affaires qu'un touriste lui a confiées, ce dernier le poursuit,

le rattrape et le tabasse. Les vacanciers présents semblent à peine curieux devant cette scène violente et spectaculaire. L'explication que leur donne le touriste après avoir récupéré ses biens – «*Il m'avait volé [...]*» – ne change rien à leur indifférence. Elle ne fait que la renforcer. Dans *L'Enfant d'en haut*, les vacanciers sont comme hors du monde. Simon a payé très cher ce vol. Sans doute est-il aussi puni pour avoir trahi la confiance de cet homme.

Il sera rejeté par Kristin et Louise pour la même raison après le vol de la montre. Voler est immoral, mais trahir est pire. Enfant parfois odieux, arrogant, calculateur, il est malgré cela souvent sympathique, aimable. C'est sa motivation – la nécessité, la survie matérielle et affective – qui maintient le spectateur à ses côtés. Néanmoins, Simon n'est pas une victime. Il ne revendique rien, ne se plaint de rien ; il profite juste d'un système dont il a très bien compris les rouages. Point de clichés moralisateurs, de fatum s'abattant sur les épaules du garçon ou d'arrestation policière mettant fin à l'histoire. Seule l'autorité rugissante, mais peu dangereuse, du chef cuisinier mettra fin, un temps, aux activités délictueuses du garçon.

Continuer à voler est pour Simon le seul moyen de retenir Louise. Le constant besoin d'argent est censé pallier le manque d'amour de sa mère. C'est également la raison de sa rencontre avec la mère de famille anglaise – Gillian Anderson. Le jeune garçon est en admiration et plein d'envie devant cette mère qui s'occupe si bien de ses enfants, les aime. Et puisque Simon a entendu que le fils de cette mère idéalisée s'appelait Julien, il prétendra, en se présentant, porter le même prénom. À la fin de la saison, quand l'Anglaise découvre que Simon lui a menti, il se précipite dans ses bras pour lui demander pardon et, probablement, y chercher la chaleur maternelle qui lui manque.

● Révélation

Une des questions importantes au moment de l'écriture du film fut bien sûr celle de la révélation de Simon, élément clé du récit. Le spectateur apprend abruptement, en même temps que Bruno, que Louise n'est pas sa sœur, mais sa mère. Ce pari narratif fut d'importance. Intervenant au milieu du récit, ce retournement ne devait pas freiner la fiction. Il était capital que le spectateur accepte de continuer le chemin



avec les personnages. Lorsque la nature de cette relation s'éclaire, des enjeux nouveaux apparaissent : en effet, nous ne sommes plus face à deux enfants orphelins livrés à eux-mêmes, mais dans une configuration qui interroge davantage encore la dépendance affective des personnages, leur relation d'amour-haine et leur responsabilité morale. Louise peut-elle continuer ce déni ? Une prise de conscience de sa part sera-t-elle possible ? Jusqu'où ira Simon pour la garder près de lui ?

Cette vérité fait exploser leur relation, déjà très chaotique, et leur permet d'aller au bout de leurs contradictions. Le film invite ainsi à observer ce qui reste (après la fonte de la neige), ce qui demeure après l'explosion de haine, et à mettre totalement à nu une relation inversée dans ses rapports enfant-adulte, pour mieux esquisser, *in extremis*, une remise à l'endroit.

Los olvidados (1950) © Les Films sans frontières



● Au voleur !

Une question traverse *L'Enfant d'en haut* : a-t-on davantage d'indulgence pour un enfant qui vole que pour un adulte ? Pardonne-t-on plus facilement Simon parce qu'il n'a que 12 ans ? À la différence des grands dont les motivations sont aussi vastes que leurs champs d'actions – *hold-up*, cambriolage, extorsion de fonds... –, au cinéma, les petits voleurs font le plus souvent face à une réalité sociale, un impératif, une nécessité vitale qui les poussent à agir.

Pourront être montrés aux élèves d'autres films qui mettent en scène des petits voleurs. Ils repéreront alors ce que leurs délits révèlent de leur réalité sociale et affective, ainsi que du positionnement moral du cinéaste qui les filme. Qui volent-ils ? Agissent-ils seuls ou en groupe ? Où volent-ils ? Dans de nombreux films, la rue est le domaine des enfants voleurs. Livrés à eux-mêmes, ils se débattent dans une société qui les contraint à ignorer la loi. Victime d'une bande organisée, elle-même soumise à la cupidité d'un recéleur dans *Oliver Twist* (1948) de David Lean, ou enchaîné dans une violence sans morale ni pitié (*Los olvidados* de Luis Buñuel, 1950), l'enfant voleur est un orphelin, un gosse abandonné ou délaissé. Il est seul et soumis – à l'instar de Simon – à un besoin tout naturel : manger, comme Abu dans *Le Voleur de Bagdad* (1940) de Michael Powell, Ludwig Berger et Tim Whelan. Le petit voleur choisit donc rarement de voler... sauf dans *Le Roman d'un tricheur* (1936) de Sacha Guitry, dans lequel un jeune garçon, dont le vol a sauvé la vie, décide d'en faire une ligne de conduite et son métier : «*Plus tard, je serai voleur.*»



Mise en scène Haut, bas, fragile

La mise en scène retranscrit la confusion et le déséquilibre des personnages en les saisissant dans des espaces de transition, de flottements précaires, qui fragilisent et enferment.

«J'avais envie, dit Ursula Meier, d'attraper ce moment où Kacey sortait de l'enfance et n'était pas encore dans l'adolescence, ce moment très court de flottement.» La réussite d'un rendez-vous tient parfois à son *timing* et les «moments de flottements» traversent *L'Enfant d'en haut*. Même si Simon fait preuve, par certains aspects, de maturité et se comporte souvent comme un adulte [Acteurs et personnages], le monde qui est le sien, où les règles et les lois sont transgressées, appartient indéfectiblement à celui de l'enfance.

● Entre-deux

Ces flottements se retrouvent également dans la façon dont la réalisatrice gère l'espace et particulièrement les passages. Terrains vagues, barrières symboliques – dont certaines ne devraient pas être franchies –, la notion de frontière est omniprésente dans le cinéma d'Ursula Meier (voir *La Ligne*). Dans *L'Enfant d'en haut*, les limites de séparation sont protéiformes et poreuses. Là-haut, Simon joue un rôle. Costumé,



il est dans la lumière – il fait toujours beau sur les pistes. Ses activités illégales et vitales l'intéressent davantage que le paysage. Ce n'est qu'à la fin du film, désœuvré, qu'il ouvrira les yeux et profitera de la montagne, jouant et courant comme le font tous les enfants. Dans la plaine, il abandonne son personnage de petit voleur, dont il quitte les habits, utilisant à l'extérieur les casiers de travailleurs. Son vestiaire fait ainsi office de point de jonction entre le haut et le bas. Ce sas où il change de costumes, de peau, se situe dans un *no man's land* entre deux états, deux espaces. Il permet alors à l'enfant de revêtir sa vraie tenue dans laquelle il traverse la vallée toujours sombre, enveloppée par la «peuf» (terme utilisé en Suisse pour désigner le brouillard).

Entre ou à côté de ces deux mondes – le bas et le haut, la plaine et la station –, il y en a un troisième: la cabine du téléphérique. Celle-ci définit un entre-deux, un endroit où le temps est en quarantaine, où Simon peut se sentir chez-lui, se retrouver. Motrice et matrice apaisantes, maillon entre le bas et le haut, cette cabine protectrice qui l'emporte travailler et le ramène à terre fonctionne comme une soupape. C'est à la fois le lieu de la réflexion et des pauses de Simon, lui permettant de respirer, de compter son argent, de trouver dans cet état de suspension une forme de douceur et d'allègement des contraintes, mises entre parenthèses. Cette bulle qui berce évoque également un espace utérin et le retour fantasmé au ventre maternel; d'ailleurs, n'appelle-t-on pas certains téléphériques des œufs?

L'entre-deux est également le fondement des relations entre les principaux personnages. Louise est toujours entre deux boulots, entre deux départs, entre deux hommes, et Simon cherche une place entre faux frère et fils caché. C'est aussi parce qu'il est entre deux âges, à la fin de l'enfance mais pas tout à fait adolescent, qu'il peut s'autoriser à pointer les atouts physiques de Louise sans que cela soit tendancieux ou scabreux [Motif]. Un adolescent aurait tiré le film vers une ambiguïté déplacée plus dérangeante.

● Abris précaires

Toute région montagneuse a ses refuges. Des bulles de repos, haltes robotiques ou lieux de respiration. Mais dans *L'Enfant d'en haut*, les abris sont fragiles, ils ne cachent pas grand-chose. Au début du film, Louise s'est accroupie derrière un



petit sapin pour uriner. Ce végétal censé la soustraire aux regards indésirables remplit assez mal son office. La scène métaphorise l'impossibilité qu'auront les personnages à se mettre à l'abri des autres, à trouver des endroits capables de les protéger efficacement. Les toilettes où Simon se croit en sécurité, notamment grâce à sa formule d'éloignement «*J'fais caca, m'sieur*», la cabine de téléphérique, les pistes qu'il parcourt camouflé par ses combinaisons et masques, ses mensonges... tout n'est que parenthèses. Ce qu'il cache finira par être déterré.

● Enfermés dehors

Dans *L'Enfant d'en haut*, la frontière entre intérieur et extérieur est mince. Elle est involontairement fixée par Simon quand, par jeu, il enferme sa sœur sur le balcon de leur appartement. Cette situation illustre assez bien la nature de leur relation : le désir du garçon de la garder près de lui et son désir à elle de fuir, l'appel puissant qu'exerce l'extérieur sur elle, malgré la déception sans cesse répétée qu'il représente.

Qui des deux est enfermé ? Le dedans et le dehors se confondent. Simon a beau travailler à ciel ouvert, circuler aisément, il est dépendant de l'espace d'en bas, vers lequel il revient quotidiennement. Bien que les obstacles y soient moins importants et moins présents [Récit], en haut est une terre de menaces. Simon y est lié par ses obligations matérielles. Soit un autre enfermement symbolique qui l'oblige à l'accumulation et à sa mise en danger. Ainsi, Simon n'est pas plus libre en haut qu'en bas, même si ses activités de voleur lui donnent l'illusion d'être le maître invisible d'un petit royaume dont il maîtrise très bien les codes, les habitudes.

L'enfermement, c'est aussi ce qui menace le petit voleur. Les endroits où Simon cache les affaires dérobées sont menaçants ou présagent ce qu'il pourrait lui arriver : être arrêté. La cave où il part mettre son butin à couvert se transforme en prison [Séquence]. Plus tard, il apparaît à la fois agile et totalement vulnérable à l'intérieur d'une vaste cuve où il cache les skis volés, sous l'œil inquiet de Mike.

● Abstraction

À quelle période de l'année se déroule l'action de *L'Enfant d'en haut* ? Ursula Meier avait un instant pensé à mettre un carton informatif pour y répondre. Puis elle y a finalement renoncé. À observer les familles sur les pistes, les enfants qui s'amusent, on peut deviner que nous sommes très certainement pendant des vacances scolaires, et la recherche d'un sapin pour Noël apparaît comme l'unique indicateur saisonnier clair au milieu d'un récit à la temporalité un peu floue, marquée en premier lieu par les allées et venues des personnages et par un mouvement de répétition autrement synonyme d'enfermement.

Ce choix d'inscrire le film dans une certaine abstraction (qui permet de tendre vers le registre du conte) est renforcé par l'absence concrète d'une menace des services sociaux. Comment est-il possible que le cas de Simon, censé être scolarisé, passe inaperçu à leurs yeux ? De plus, un enfant qui vit seul avec sa sœur, c'est alertant, à moins que celle-ci en

ait obtenu la tutelle. La réalisatrice avait écrit une scène où les services sociaux débarquaient pour mettre un peu d'ordre dans la vie de Louise et Simon. L'intervention d'une telle institution aurait aiguillé le film dans une autre direction plus sociale et moralisatrice, alors que son sujet est ailleurs : il nous place au cœur d'une relation complexe, douloureuse, en évitant le jugement d'une instance autoritaire qui chargerait et condamnerait les personnages. Meier mise davantage sur la force de leur incarnation, leur ancrage physique [Motif], matériel, pour les faire exister et leur donner une existence concrète et puissante.

● Une fin suspendue

Comment les jeunes spectateurs comprennent-ils la dernière scène du film ? Celle-ci est placée dans un espace intermédiaire et se traduit par un état de suspension au sens propre comme au sens figuré. Simon, laissé sans emploi (c'est-à-dire sans victimes à voler) par la fin de la saison hivernale, redescend dans la vallée et croise Louise elle aussi dans un téléphérique qui la conduit dans la direction inverse. Il regarde sa mère lui faire un signe de la main en s'éloignant. Pourquoi Louise est-elle montée ? On peut imaginer sans mal qu'elle est venue chercher son fils après s'être inquiétée pour lui.

Il y a deux façons d'appréhender cette fin. On peut y voir l'ultime et tragique expression d'une réunion mère-fils impossible ; ce croisement augure d'un rendez-vous encore raté entre les deux personnages. Les voici condamnés à rester dans cet entre-deux stérile. Cette fin peut aussi être vue de manière plus positive et prometteuse. Ce croisement – validé par des gestes, des regards qui, à distance, s'accrochent – est celui de tous les possibles, les prémices d'un renouveau, voire d'un pardon. Louise est venue chercher son fils probablement plus que son frère.

En quoi cette scène indique-t-elle un changement ? Jusqu'à présent, c'est la jeune femme qui partait et son fils qui s'inquiétait comme un adulte peut s'inquiéter pour un enfant. Là, les rôles se sont inversés et les choses semblent se remettre à l'endroit : c'est le garçon qui est parti et elle qui s'inquiète pour lui. Il rentre à la maison (sans butin), elle part vers un lieu qui est aussi celui, symbolique, du travail. D'autres moments du film laissent-ils présager l'existence de cet amour maternel qui semble se manifester dans cette scène finale ? Comment regarder ce personnage de mère ? La réalisatrice la condamne-t-elle ?





1



2



3



4



5



6



7



8

Séquence

Drôle d'endroit pour une rencontre [00:20:34 – 00:25:00]

Surpris dans la réserve d'un restaurant où il cache son butin, Simon affronte Mike, un jeune cuisinier qui se présente comme son ennemi, mais qui pourrait bien se révéler un double du voleur et son futur complice.

La rencontre entre Simon et Mike suit la découverte par le jeune cuisinier du petit trafic de l'enfant: en effet, avant de s'adresser à lui dans la réserve, le jeune homme surprend le garçon à l'extérieur du restaurant où il travaille. Le garçon feint alors de réajuster ses chaussures et de soulager un besoin pressent. Pourquoi Mike ne l'interpelle-t-il pas à ce moment-là? A-t-il des raisons de s'adresser à lui sans être visible des autres? Aurait-il une idée derrière la tête?

● Piégé

Simon entre dans un garde-manger et cherche un endroit où cacher les skis [1]. Il aperçoit d'autres skis entreposés dans le petit local, les touche émerveillé – que font des skis ici? – et se dirige vers la porte. Mais celle-ci est refermée, comme l'indique un claquement hors champ suivi d'un tour de clé: quelqu'un aurait-il délibérément enfermé Simon? Le garçon se retrouve bloqué dans la réserve, plongé dans l'obscurité. Il pose les skis et appelle en vain à l'aide en tapant furieusement sur la porte. Désespéré, il s'assoit dans un recoin de la cave et attend. Venant d'un soupirail au-dessus de lui, un faible rayon de lumière l'éclaire. Ce plan fonctionne comme un signe ironique, un présage; ainsi prostré, Simon

ressemble à un prisonnier assis dans sa cellule [2]. Il est un captif pour l'instant simplement condamné à être avec lui-même – à réfléchir peut-être à son acte?

Au bout de quelques minutes, la porte s'ouvre. C'est Mike, le jeune cuisinier, qui entre et balaie la pièce avec sa lampe torche. Il découvre – ou plus justement débusque – Simon qui se protège, ébloui par le faisceau lumineux [3]. Le jeune homme lui ordonne de se lever et lui arrache sa cagoule. Comme lors d'un interrogatoire musclé, Mike braque sa torche sur Simon. L'espace d'un instant, le visage creusé et déformé par cette lumière crue et effrayante, l'enfant ne se ressemble plus; il paraît plus âgé et vulnérable [4]. La torche n'isole pas Simon, elle l'accule. Le cuisinier, qui parle anglais avec fort un accent écossais, commence à cuisiner Simon [5]. Alors le garçon tourne brièvement la tête en direction des skis posés sur une étagère, possible réflexe ou stratégie pour détourner l'attention de Mike. Simon en profite pour tenter une échappée. Le jeune cuisinier entame alors une danse brutale avec Simon; il le rattrape et l'empoigne [6]. Il est temps de faire la lumière sur cette affaire; Mike la rallume donc et abandonne sa torche, mais pas sa perquisition. Il cherche à savoir et il trouve [7]. En voyant les skis posés sur les étagères de la cave, il comprend que Simon les a volés [8]. La preuve par l'inadaptation: pour confondre le jeune garçon, il lui demande de chausser une paire [9]. Les skis sont évidemment trop grands pour l'enfant [10].

● Jeu, set et match

Le face-à-face entre Mike et Simon est construit comme une compétition. Au début de la rencontre, la confrontation est brutale, sèche. Le jeune cuisinier peu compréhensif maltraite l'enfant physiquement et verbalement. Mike mène le



jeu, ses assauts poussent Simon dans ses retranchements. Découvert pour la première fois, dans les cordes, provisoirement désarmé, Simon abandonne et avoue [11].

Mi-temps du combat, le match de boxe va se transformer en partie d'échecs. Ce qui se joue alors passe par les mots, les silences et surtout les visages. Simon explique à Mike qu'il vole par nécessité, pour acheter des pâtes, du papier toilette... La colère du jeune cuisinier s'estompe pour faire place au scepticisme – personne ne vole pour acheter du papier toilette – puis à l'écoute [12]. Mike, devenu calme, semble croire Simon et il a raison, car si le garçon passe le film à mentir – sur son prénom, ses origines... –, ici ce qu'il dit est vrai. Il est sans parents et vit dans une grande tour avec sa sœur – officieuse, certes, mais le spectateur ne sait pas encore que Louise est sa mère.

L'apaisement de Mike a redonné des forces à Simon. Il ne quittera pas les lieux les mains vides. Puisque le jeune cuisinier garde les skis, Simon veut de l'argent en échange [13]. Devant l'audace du garçon, Mike rigole et fait tomber son masque: puisque Simon veut être payé, des pâtes suffiront. Il est probable que le cuistot ait eu d'emblée cette idée derrière la tête en enfermant Simon dans la réserve: dans cette cachette, à l'abri des regards, il peut profiter du gain du voleur. Néanmoins, Simon insiste: sa main qui entre dans le champ où figure Mike et mime la palpation de l'argent témoigne de son obstination [14]. En refusant de partir si Mike ne lui paie pas les skis, il gagne la partie. Il impressionne le jeune cuisinier par son aplomb et sa détermination à rester lui-même [14, 15]. Non seulement Simon finit par lui prouver qu'ils jouent sur le même terrain, mais il le force à entrer dans son jeu; Mike sera désormais son complice. Les deux «s'additionnent» pour mieux soustraire [16].

Pour placer les pions, il faut aussi comprendre le langage

de l'adversaire. La victoire de Simon passe également par le langage, une arme qu'il maîtrise tout au long du film. Expert en français – surtout dans ses nuances sociales –, c'est ici en anglais qu'il triomphera de Mike. Rappelons-nous que cette langue est celle de la ruse, de la feinte: le garçon l'apprend pour mieux pouvoir arnaquer les touristes. Les paroles de Mike, trompeuses quant à ses intentions, renvoient aussi à leur manière à cette dimension: Mike lui-même joue les honnêtes hommes pour mieux pouvoir profiter du vol de Simon.

● Réunion

Les brefs mouvements de caméra qui accompagnent l'arrivée de Simon [1] puis l'arrivée de Mike [4] font place à une série de champs-contrechamps fixes [11, 12, 13, 14, 16]. La séquence, entre mouvement et fixité, est filmée à l'image de son action, d'abord marquée par l'agitation, puis le face-à-face. Son rythme suit les échanges, les joutes et le rapprochement de Mike et Simon. L'absence de plans subjectifs – c'est-à-dire de plans où le spectateur partage la vision d'un personnage – les place à égalité; Ursula Meier n'avantage aucun des deux. Les plans enferment autant Simon que Mike [11, 12]. Ce cadrage, qui souligne bien sûr l'exiguïté du lieu, marque également la gémellité de Mike et Simon. Ils se ressemblent et se reconnaissent. Mike se revoit probablement plus jeune et se retrouve dans ce jeune garçon un peu perdu et sans ressources. Lui aussi a peut-être dû voler pour manger. Ces plans fonctionnent en miroir [15, 16]. Simon est face à ce qu'il pourrait devenir dans quelques années – d'ailleurs, il proposera plus tard ses services comme cuistot au chef cuisinier. Le fait qu'ils soient tous deux déguisés, revêtus de leur tenue de travail – Mike son costume de cuisinier, Simon sa panoplie de petit voleur – accentue ce rapprochement.

Figure

Le corps dans tous ses états

Les états du corps montrés par la mise en scène traduisent de diverses manières l'état de survie des personnages : régulièrement rattachés à des fonctions primaires, les corps sont aussi ceux de combattants qui trompent les apparences et reçoivent quelques coups.

● Scatologie

L'Enfant d'en haut est peuplé d'allusions, de mots, de comportements qui renvoient crûment aux fonctions naturelles du corps : urine, défécation. «*J'fais caca, m'sieur*» : l'argument scatologique permet à Simon de rester caché dans les toilettes quand un touriste tente d'y entrer. Les expressions de Louise et Simon procèdent également de cette tendance. Alors que le garçon vient chercher sa sœur au début du film, Louise s'accroupit derrière un sapin pour uriner en avouant à son frère avoir quitté son travail : «*J'en ai tellement plein le cul de ces boulots de merde*». Simon déclare que rayer les skis neufs vendus à Dilon lui «*troue le cul [et le] fait vraiment chier*». «*La famille c'est la grosse merde*», dira-t-il à Bruno. Quand il apprend à Louise comment nettoyer les semelles de skis, son argument est imagé : «*Faut que ce soit lisse comme la peau du cul*». Les sandwiches volés ont, selon Louise et Simon, un goût et une odeur de merde. Ces multiples allusions scatologiques dessinent un rapport entre les excréments et l'argent que la psychanalyse ne manque pas de scruter ; Sigmund Freud relève que ce lien est déjà établi dans les contes¹. Seule la couche du bébé de Kristin raconte autre chose : certes, elle dégoûte Simon, mais elle rappelle à Louise, attendrie, un souvenir maternel. «*Toi aussi, tu sentais la merde*», répond-elle à son fils, sans éprouver de répulsion.

● Mère-fille

Le corps de Louise est un objet d'intérêt pour Simon. «*Tu n'regardes pas !*» enjoint Louise à Simon qui n'a aucune intention de détourner son regard quand elle fait pipi à moitié cachée. Un des enfants la découvrant évanouie avouera qu'*«elle est quand même bien gaulée ta frangine»*. Lorsqu'elle retrouve le garçon après avoir fait sa première vente et acheté un nouveau jean, Simon demande à la détailler sous plusieurs angles, puis lui dit : «*T'as un joli cul, j'trouve*». Les réflexions triviales du jeune garçon s'adressent bien à sa sœur, elles font partie du pacte, du simulacre social que Louise a imposé. D'ailleurs elle joue le jeu, accordant peu d'importance aux gaudrioles inoffensives, mais probablement pas totalement innocentes, de Simon. Peut-être que l'un et l'autre se disent que ce qui amuse une sœur ne saurait être toléré par une mère. Simon semble faire la différence quand il demande à Louise de dormir avec elle et pose sa tête sur son ventre. Alors que la situation invite à un rapprochement, par les dialogues, avec une scène entre une prostituée et son client, à cet instant le corps câliné est bien celui de sa mère, ce qui n'exclut évidemment pas la dimension œdipienne de la scène.



● Le visible et l'invisible

Le corps n'est jamais complètement dévoilé dans *L'Enfant d'en haut*. Dans la station, celui de Simon est recouvert : épais anoraks, lunettes et cagoules. Ainsi déguisé, il fait songer à *Robocop* ou à *Dark Vador*². De même, quand Simon et le petit Marcus sont découverts par le chef cuisinier, leur réaction immédiate est de remonter le bas de leur cagoule pour se rendre anonymes. Les deux enfants sont comme des chevaliers qui rabattraient le heaume de leur armure pour s'apprêter au combat ou au repli. Corps peu incarnés, les touristes sont filmés comme des silhouettes, des traces ou des taches de couleur sur la neige. Ils sont ainsi davantage identifiés par leurs enveloppes : sacs, vêtements, à l'image de l'intérêt matériel que leur trouve Simon.

Aux rares moments où la chair est mise en avant, celle-ci laisse apparaître des marques de violence. C'est le cas quand Simon est soigné par Louise après avoir été frappé par le touriste. C'est aussi le cas de la marque au visage de Louise, remarquée par le garçon, mais dont l'origine restera sans explication. Le spectateur devine qu'elle n'est pas accidentelle. Ces meurtrissures racontent le maintien d'un lien tendre entre la mère et le fils, révélé, de manière tristement suggestive, par la douleur.

1 Sigmund Freud écrit : «*Dans les rêves de folklore, l'or est connu de la façon la plus univoque comme symbole des excréments*». «*Rêves dans le folklore*» (1911), *Résultats, idées, problèmes*, I, Paris PUF, 1984, p. 153.

2 *Robocop* (1987) de Paul Verhoeven. *Dark Vador* : personnage de la saga *Star Wars* créée par George Lucas en 1977.



Dialogues

Le poids des mots

Au centre du jeu entre la vérité et le mensonge orchestré par Ursula Meier, les mots manquent avant de fuser brutalement, comme des coups. Instruments de manipulation du voleur-menteur qu'est Simon, les mots sont aussi des masques qui en disent long.

On ment beaucoup et souvent dans *L'Enfant d'en haut*. Et il en va des mensonges comme du reste : il y a ceux d'en haut – supportés par Simon – et ceux d'en bas – portés par Louise. Ce qui les rassemble, l'objet commun de leurs non-dits ou mal dits, concerne leur identité, leur propre vérité. Louise partage avec Simon le mensonge qu'elle a imposé en l'obligeant à dissimuler leur vrai lien de parenté. Non seulement ce secret est lourd, mais il est blessant, tout comme certains mots de Louise : « *T'es un boulet* », lance-t-elle à son fils.

● Entre coups et libération

Présenté comme un frère de passage par Louise à Bruno, Simon, exclu, en a gros sur le cœur. Alors qu'ils sont tous les trois en voiture, le garçon se venge en déclarant brusquement que Louise n'est pas sa sœur, mais sa mère. La révélation – parole libératrice – tombe crûment, comme un coup. Elle est si abrupte qu'elle peut presque passer pour un mensonge du garçon, coutumier de la chose. La réaction de Louise prouve que Simon dit la vérité. « *Je te l'aurais dit de toute façon, ça change quoi ?* » crie-t-elle à Bruno, niant une nouvelle fois, devant lui, l'importance de son lien avec l'enfant. Louise ne semble pas entendre l'impact, la violence de ses propres mots.

● Contamination du mensonge

La révélation explosive de Simon l'absout en quelque sorte des mensonges qu'il a pu faire, car ce mensonge fondateur de la mère l'a autorisé à en semer d'autres. Simon ment

par sécurité ; ses mensonges ont la même fonction que les cagoules qu'il porte : se mettre à l'abri – et s'inventer une vie. Pour exister, être non pas *comme* les autres, mais *avec* eux. « *Le mensonge et l'imaginaire, la fiction que Simon construit, lui permettent de survivre* », dit Ursula Meier¹. Simon mélange ainsi le vrai et le faux ; manipulateur, il nous conduit sur des pistes trompeuses, qui mènent malgré tout à la vérité.

● Vérités et mensonges

La question de la frontière, omniprésente dans le film, ne se joue pas uniquement dans l'espace, mais se pose aussi à travers l'exposition d'une limite mouvante entre la vérité et l'affabulation. Les mensonges de Simon sont polymorphes, ils varient selon l'instant et ses interlocuteurs. Les élèves seront capables d'en déceler quelques-uns plus facilement que d'autres, et pourront s'interroger sur l'opportunité de ces petits arrangements avec la vérité selon les situations. Dans *L'Enfant d'en haut*, les mensonges permettent aux personnages de se recouvrir d'une autre peau, la vraie étant cachée sous les épais blousons, les gants ou les lunettes. Mais le mensonge est-il uniquement une manière de tromper les apparences ?

Les élèves pourront se demander si la citation tirée du monologue de Jean Cocteau intitulé *Le menteur* (1955), « *Je suis un mensonge qui dit toujours la vérité* », peut s'appliquer aux affabulations de Simon. Une attention particulière pourra être portée aux mensonges gratuits, par exemple quand le garçon se présente sous une fausse identité à Kristin, alors qu'il ne la volera pas. Que traduit son comportement ? Quelle vérité du garçon, de ses manques, de ses désirs raconte-t-il ?

Un rapprochement pourra être fait avec *Les quatre cents coups* de François Truffaut (1959) dans lequel Antoine Doinel (Jean-Pierre L aud) invente un mensonge afin d'échapper à une punition : « [...] *ma mère, m'sieur. [...] elle est morte !* » lâche-t-il à son instituteur. Bien qu'énorme et totalement transgressif, ce mensonge révèle une vérité, Antoine étant un enfant délaissé, seul et perdu.

¹ Entretien réalisé par l'auteur du dossier le 18 janvier 2023.



Motif L'argent

Influencé par l'univers du conte, *L'Enfant d'en haut* est également traversé par des histoires de comptes. L'argent agit ici comme un révélateur du monde capitaliste de la station, mais aussi, et surtout, du rapport de dépendance matérielle et affective qu'entretiennent Louise et Simon.

● Matérialité

L'Argent (1983) de Robert Bresson est un film déterminant pour Ursula Meier. Au-delà de la rigueur de sa mise en scène, du constat cruel, dramatique, que Bresson porte sur le pouvoir funeste de l'argent, c'est avant tout sa circulation, sa matérialité dont s'inspire la cinéaste pour son film. Au cinéma, l'argent est souvent un enjeu de pouvoir ou de convoitise. Objet de jalousie, il peut être le symbole d'une réussite admirée ou suspecte ou une cause de déchéance et de mort. Il s'emprunte – la dette impossible à rembourser, moteur du récit – ou se vole comme dans les films de braquage, mais son usage quotidien est très rarement montré. Personne ne paie pour manger ou se vêtir... Dans *L'Enfant d'en haut*, sa circulation est un des pivots du film.

Simon a compris le système: il a su placer son argent – l'investissement dans un forfait cher lui donne accès aux pistes – et n'a aucun scrupule à voler les touristes; cela lui permet de vivre, et il se dit probablement que les équipements subtilisés ne manqueront à personne. La valeur de l'argent dépend aussi du lieu où il se dépense. En haut, il coule à flot. «*Une paire de skis coûte très cher, souligne Ursula Meier, c'est le prix d'un ordinateur portable. Imaginez des touristes laissant sans surveillance leur MacBook dans la neige!*» Une paire de volée, dix de rachetées.

● Économie parallèle

Simon, en volant, détourne le flux naturel de l'argent; il met en place une économie parallèle où la valeur des objets ne correspond à aucune logique de marché. Simon casse les prix. Il est en quelque sorte un «Robin des neiges» qui, en revendant à perte, redistribue les richesses. Au pied d'une

colline, dans la plaine, il monnaie à un groupe d'enfants des affaires volées. Visiblement, c'est pour eux un rendez-vous habituel, une échoppe à l'air libre, un joyeux marché néanmoins maîtrisé par le garçon; même chez lui, dans sa plaine, le jeune voleur sait rester dur en affaires. Dans les vestiaires du restaurant où travaille Mike, il tente également d'écouler son matériel dérobé auprès des cuisiniers et des plongeurs. Là, Simon se comporte davantage en professionnel. Il ressemble à un vendeur dans un magasin de sport, très à l'aise, affable, vantant avec assurance la solidité des gants, la qualité des lunettes et la fiabilité des casques. Il semble s'adapter à la clientèle. Ce trafic prouve bien que le vol et l'argent sont davantage un moyen qu'un but, mais toute pièce a son revers; Simon est devenu aussi dépendant de l'argent que le sont les riches vacanciers. Cette dépendance en cache





négociation tarifaire particulièrement cruelle. Profitant du sommeil de son fils, Louise prend l'argent et part... comme une voleuse.

Simon a compris que l'argent peut presque tout acheter, même l'affection de sa mère, et même si cette transaction le renvoie davantage encore à l'absence cruelle de cet amour. Payer Louise, c'est aussi payer pour être juste un enfant, comme quand il veut régler le repas partagé avec Kristin et sa progéniture. Son geste ne vise pas simplement à prouver sa fausse identité – l'enfant de riches parents propriétaires d'un hôtel. En sortant ses billets, Simon remercie cette mère d'avoir, un court instant, été la sienne, de lui avoir donné l'illusion de partager un repas en famille.

d'autres: celle affective à la mère, qu'il retient par l'argent pour mieux lutter contre la dépendance de celle-ci à des hommes pourtant irrespectueux, qui semblent s'intéresser au peu d'argent qu'elle a: en témoigne la scène où elle est retrouvée évanouie, les poches vides, alors que Simon l'a grassement payée pour pouvoir la câliner.

Cette contamination se traduit dans le décor de l'appartement, dont le papier peint d'un placard a pour motifs des pièces de monnaie. Simon forme Louise à son « métier », lui enseignant à écouler des skis volés, et l'apprentie s'en sort plutôt bien, qui réinvestira sa vente en matériel ménager – un four – et dans un jean. Mais cette petite économie familiale ne les emmènera pas bien loin, entravée qu'elle est par le poids du mensonge qui fait voler en éclats, dans la scène suivante avec Bruno, ce semblant d'équilibre.

● Un faux apurement

Louise a trouvé du travail. « *Tu sais, je vais pouvoir te rembourser [...] ce que tu m'as prêté* », dit-elle à Simon. Pour le garçon, cela n'a aucune importance; ce qu'il espère de sa mère relève de bien autre chose: la dette de Louise n'est pas financière, elle est affective. Le spectateur pourrait croire que le geste de la jeune femme vise à rééquilibrer les relations avec son fils; Louise est enfin passée de l'instabilité à l'équilibre. Il n'en est rien, la promesse de remboursement tient d'un autre règlement de compte: « *Je ne veux rien te devoir* », ajouta-t-elle. Attristé, déçu, Simon comprend alors qu'il est pris à son propre piège. Le pouvoir que lui donnait l'argent se retourne contre lui. En outre, Louise, désormais apte à subvenir à ses besoins, aura encore moins besoin de lui. Les rôles semblent s'inverser: Louise oblige Simon à empocher les billets qu'elle lui tend. Leur enchaînement semble alors rompu.

● Monnaie d'échange et illusions

Une autre chaîne a prévalu à leur relation, une vraie, possiblement en argent, que Louise offre à Simon. D'où vient ce bijou? Louise n'a pas d'argent. Est-ce un de ses amants qui la lui a donnée? Le doute n'est parfois pas trop éloigné de la calomnie: selon le petit Marcus, un ami de Simon, le bruit court que la jeune femme se livrerait à la prostitution. Cette hypothèse effleure bien sûr le spectateur, d'autant qu'une scène du film y fait écho quand, après une dispute, Simon frappe à la porte de la chambre de Louise. La jeune femme apparaît alors en culotte, seulement vêtue d'un tee-shirt, étendue sur son lit. Simon, indifférent à cette impudeur, lui demande, comme un enfant triste le ferait avec une mère, s'il peut dormir avec elle. Louise ne veut pas. Alors le garçon lui propose de l'argent pour s'allonger à ses côtés. Cent cinquante francs? Cent quatre-vingts¹? Entre agacement et offuscation, Louise refuse. Puis, sensible aux billets que Simon dépose sur la table, elle accepte, mais, dure en affaires, elle veut plus, 200 francs. S'ensuit une courte

● Simon et le monde du travail

Petits boulots de Louise, restaurateurs, employés de la station, femmes et hommes de ménage... le travail est omniprésent dans le film. Bien que les activités de Simon soient illégales, peuvent-elles être assimilées à un travail? Après tout, Simon ne chôme pas. N'est-il pas, comme tous les saisonniers de la station, précaire? Il doit gagner des sous pour se nourrir. Quelle représentation est faite de ce travail particulier et des autres autour? Ils attirent ici d'autant plus l'attention qu'ils contrastent avec la passivité des riches vacanciers. Si l'économie de Simon dépend d'eux, elle n'est pas à leur service, comme c'est le cas pour les cuisiniers.

En revanche, tel un travailleur, Simon embauche tous les matins et ne monte pas à la station pour skier; il ne tire pas sa luge par amusement, mais pour transporter les équipements chapardés. Ce trafic est pour lui un métier comme un autre. Gestion, renouvellement et transport de stock, entretien du matériel et possibilité de rabais – il propose à Bruno de lui faire un prix sur une paire de skis. Les élèves auront-ils noté que Simon a même son vestiaire personnel – près du local du téléphérique – où, comme nombre de travailleurs, il se change après sa journée?

Que penser de l'éviction de Simon par le chef cuisinier? Celle-ci se reproduit de deux manières différentes: par la voie humiliante de la benne à ordures, puis par un refus de l'embaucher pour partir, comme il le souhaite, avec les saisonniers. On peut voir dans ce deuxième bannissement un paradoxe et un engrenage: en le repoussant une seconde fois – il est trop jeune pour travailler à leurs côtés –, le monde régulier du travail ne le condamne-t-il pas à poursuivre ses activités illicites? On peut aussi et surtout y voir une considération salutaire de son statut d'enfant trop rarement prise en compte, comme en témoigne la violence à l'encontre de Simon du touriste qu'il vole.



1 Environ 145 euros. En 2012, 1 franc suisse équivaut à environ 80 centimes d'euros.

Échos

Seul, l'enfant

La figure de l'enfant seul, abandonné ou livré à lui-même, a considérablement marqué l'histoire du cinéma. De quoi tisser quelques résonances éclairantes avec le jeune héros d'Ursula Meier.

La prise en compte d'une enfance qui regarde le monde et prend acte de son agitation a souvent été liée au bouleversement des formes cinématographiques, au rejet et au contournement d'un académisme formel et social. Redonner une place à l'enfant, lui reconnaître une autonomie, un libre arbitre, est une affaire de point de vue et de regards, de modernité... donc de mise en scène. C'est l'affranchir et le confronter à un quotidien souvent difficile et parfois douloureux. Le cinéma «adulte» ne doit rien épargner à l'enfance, puisque la vie ne lui épargne rien. C'est ce que fait Ursula Meier avec le personnage de Simon.

● Débrouille, anarchie et vagabondage

Simon, que l'on croit un temps sans parents et formant un duo d'orphelins avec sa sœur, appartient à une vaste famille d'enfants de cinéma, livrés à eux-mêmes et contraints de se débrouiller par leurs propres moyens, bien souvent en marge de la société. Parmi eux, citons le célèbre gamin du *Kid* de Chaplin (1921), adopté officieusement par Charlot et recevant une éducation quelque peu fantaisiste, basée sur l'arnaque (les vitres cassées pour mieux les réparer), mais portée néanmoins par l'amour de son père adoptif qui prévaut aux règles de bonne conduite. Les «bêtises» de ces enfants invitent parfois à questionner l'iniquité et les abus de pouvoir des adultes qui les entourent. En témoignent les jeunes adolescents de *Zéro de conduite* (1933) de Jean Vigo qui, refusant toute allégeance à l'institution, deviennent les portedrapeaux du cinéaste et de sa nécessaire vision subversive de la société. Ils donnent la version la plus radicale et poétique de l'énergie sauvage et débordante de la jeunesse qui, par comparaison, renvoie le jeune héros d'Ursula Meier à des préoccupations plus terre à terre : il lui faut coûte que coûte gagner de l'argent. Que reste-t-il de ses rêves d'enfant ?

● Rêves brisés

La perte de l'innocence et des illusions est au cœur de certains récits d'enfance brisée, souvent par la guerre. Dans *Allemagne année zéro* (1948) de Roberto Rossellini, Edmund, 12 ans, vit dans le Berlin de l'immédiat après-guerre. Entouré d'un père malade impotent, d'un frère chômeur et d'une sœur entraînée aux portes de la prostitution, le garçon se démène seul dans une société ravagée pour faire vivre sa famille. Edmund libérera son père en l'empoisonnant et se suicidera en se jetant du haut d'un immeuble en ruine, révélant ainsi la place intenable laissée aux enfants par une société meurtrie, qui a perdu ses valeurs.

En 1988, Isao Takahata réalise *Le Tombeau des Lucioles*. L'histoire de l'errance orpheline de Seita, un garçon de 14 ans et de sa sœur de 4 ans, Setsuko, victimes des bombardements américains sur Kobe en 1945. La petite fille mourra de faim et son frère la suivra. Ce film bouleversant prouvait – mais était-ce encore nécessaire ? – que le cinéma d'animation n'est pas simplement destiné à raconter des histoires légères et rassurantes. L'absence et la disparition des parents – et plus particulièrement du père – sont les brèches dans laquelle s'engouffrent de nombreuses fictions. Dans *La Nuit du chasseur* (1955) de Charles Laughton, deux enfants font l'expérience de la fuite, de la menace et de la peur en tentant d'échapper à un prédicateur escroc et assassin.

Allemagne année zéro (1948) © Bac Films



L'Enfance nue (1968) © Capricci Films



● Fugue et abandon

Tourné dans des conditions et formes proches du documentaire, *Le Petit Fugitif* (1953)¹ de Morris Engel, Ruth Orkin et Ray Ashley participe de la naissance du cinéma indépendant américain. Joey, un garçon de 7 ans convaincu d'avoir tué son frère, quitte son quartier de Brooklyn pour se rendre à Coney Island, dont la grande plage et les attractions attirent les vacanciers et travailleurs en week-end. Le gamin apprend à se frayer un passage parmi la foule et à en tirer profit, comme Simon, mais de manière honnête : il gagne un peu d'argent en rapportant des bouteilles à la consigne. En comparaison du petit Joey, porté par ses rêves de cow-boys, on peut se demander à quoi rêve le petit voleur d'Ursula Meier.

On retrouve des traces de ce petit fugitif dans *Les Quatre Cents Coups* (1959) de François Truffaut, admirateur du film d'Engel, Orkin et Ashley. Tenu par un même esprit de vagabondage nourri par une approche presque documentaire d'un décor réel – cette fois-ci, Paris –, le premier long métrage du cinéaste se teinte d'une dimension plus dramatique à travers le rejet de sa propre mère. Comme pour Simon, mais avec un esprit proche de Vigo, Antoine Doinel tourne le dos à l'école ; l'extérieur devient sa seconde maison et le vol devient un moyen de prendre ce qu'on ne lui donne pas.

Dans la lignée du film de Truffaut, *L'Enfance nue* (1968)² de Maurice Pialat est une référence majeure pour la réalisatrice de *L'Enfant d'en haut*. On y suit François, un jeune garçon confié à une famille d'accueil par l'Assistance publique. Enfant insaisissable, contradictoire, il passe de la violence à l'affection, du calme au déchaînement. Ursula Meier se souviendra qu'un enfant difficile est certes un enfant qui souffre, mais c'est aussi, tout simplement, un enfant fait de contradictions, parfois même de méchanceté, et animé d'une colère toute légitime.

1 Film présent dans les catalogues nationaux *École et cinéma* et *Collège au cinéma*.

2 Film présent dans le catalogue national *Collège au cinéma*.



Musique

De l'électricité dans l'air

La bande originale, composée par le musicien John Parish pour *L'Enfant d'en haut*, apporte au film une ponctuation atmosphérique mi-orageuse, mi-aérienne.

● Prélude

Alors qu'elle préparait *Home*, son premier long métrage, Ursula Meier écoutait beaucoup de musique. Elle s'imprégnait de rythmes, d'atmosphères, de sensations : jazz, classique, métal... Rien de tel pour *L'Enfant d'en haut*. Elle écrit en silence et pense qu'il pourrait même n'y avoir que des sons : des respirations, des cris et des bruits – celui du téléphonique, des voitures.

Pendant qu'elle travaille au montage du film avec Nelly Quettier vient l'idée qu'une guitare électrique épouserait parfaitement le récit. Un son un peu brut, sec : « *Quelque chose à la PJ Harvey*. »¹ Ursula Meier pense alors à « *Girl* »², un morceau enregistré par la chanteuse anglaise et le guitariste et compositeur John Parish. Ce titre assez intime obsède la réalisatrice, qui décide d'en émailler le film : « [...] cette musique très minimale était LA musique de Simon, quelques notes de guitare accompagnées par un chant lointain sans parole et planant de PJ Harvey ; l'écho de la voix de Louise toujours absente »³.

Ce leitmotiv risquant d'être trop présent, elle propose à Parish (qui a composé pour le cinéma) d'en écrire des versions alternatives et de composer la bande originale de *L'Enfant d'en haut*. Ursula Meier lui demande une musique organique, qui rappellerait le frottement, le craquement provoqué par les tendons d'une articulation. Elle souhaite entendre le bruit de la mécanique des instruments : le son des cordes pincées, tirées, de la guitare, et celui des touches frappées du piano. Dans l'avant-dernier morceau, les sons des câbles du téléphonique accompagnent le piano, comme si ces fils d'acier devenaient les cordes d'une guitare.

● Composer au couteau

À la première vision du film, à la première écoute, cette musique qui participe de l'inconfort du jeune garçon peut heurter. Ce n'est pas celle à laquelle le spectateur s'attend ; il ne faudra pas compter sur les sons mordants de la guitare de Parish pour adoucir la situation. Ursula Meier ne choisit pas de contrebalancer l'histoire de Simon et de Louise par une musique rassurante qui allégerait peines et déception. Point de contrepoints à la solitude et au rejet. La musique tranchante, parfois agressive de John Parish ne surligne jamais l'action ; elle accompagne la solitude de Simon, les fuites de Louise, leurs disputes, et résonne comme la musique intérieure du jeune garçon. Le thème principal surgit sans prévenir – il fait penser à l'entrée de la phrase musicale entêtante et envoûtante de Ry Cooder dans *Paris Texas* (1984) de Wim Wenders. Telle une effraction musicale, il survient, surprend et attrape le spectateur.

● Aération

Entre deux morceaux acérés, la partition musicale peut se faire plus douce. Ainsi, juste après le cadeau de la chaîne fait par Louise à Simon, et juste avant le cours de réparation de skis que le garçon donne à sa mère [00:33:56 – 00:34:31], la musique s'harmonise avec le glissement de la caméra autour de leur immeuble et ouvre une parenthèse tendre comme une berceuse, entre flottement et rêve, ponctuant le récit d'un temps de suspension plus apaisé, bien que teinté d'une légère tristesse, comme dans la scène où les enfants de la plaine retrouvent le corps de Louise évanouie.

La scène où Simon retourne dans la vallée en courant, après que la station a fermé, s'entend comme une grande respiration. Un morceau davantage aérien et presque épique, dans lequel la guitare devient plus libre et fougueuse, moins offensive. Elle s'accorde aux cris de défillement de la grande descente de Simon : une illustration du dégel. On est alors loin des premiers accords nerveux, crachotants, rugueux et stridents qui accompagnent le premier voyage en téléphonique montré par le film.

1 Entretien réalisé par l'auteur du dossier le 18 janvier 2023.

2 Issu de l'album *Dance Hall at Louse Point*, 1996.

3 *Ibid.*

Document

Le Rêve du petit Michel

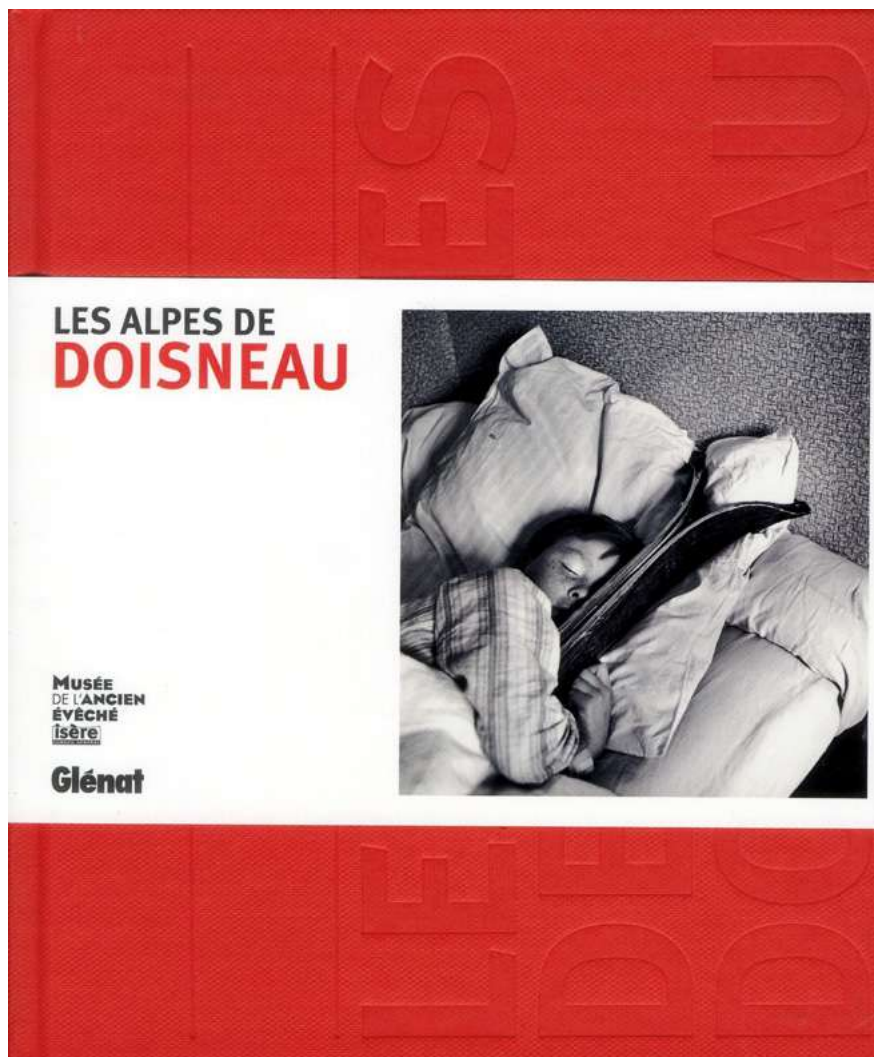
Prise dans le cadre d'une série consacrée aux Alpes, *Le Rêve du petit Michel* de Robert Doisneau constitue une image déterminante pour Ursula Meier parmi celles qui ont guidé l'élaboration de *L'Enfant d'en haut*.

En 1936, le photographe Robert Doisneau prend une série de photos à Megève, dans les Alpes; parmi elles, *Le Rêve du petit Michel*. Ursula Meier retrouve cette photo qu'on lui avait offerte dans ses affaires; elle vient de terminer l'écriture de *L'Enfant d'en haut*. Ce cliché entre immédiatement en résonance avec son projet de film, comme une image inconsciente qu'elle avait en tête et qu'elle déterre subitement, à la manière des skis sortis de la neige par Simon. L'enfant semble fasciné par ces objets volés, qu'il admire et caresse. L'appartement de Louise et Simon est également envahi par les skis. La neige sera pour l'enfant le lieu de ce fantasme, même si la piste suivie par le film fait quelques détours. C'est d'autant plus surprenant que Simon ne skie jamais; ce sport ne l'intéresse pas, seul le business le motive. Les skis représentent ainsi un objet d'attraction ambivalent pour le petit voleur. Quel rêve caresse-t-il réellement quand il s'extasie devant une paire de skis, lui qui vient d'une plaine où la neige a en partie disparu? Un rêve d'argent, mais aussi possiblement à travers lui un rêve d'enfant, malgré tout, celui de garder sa mère près de lui.

« En revoyant cette photo que j'avais oubliée, lors d'une conférence à Genève, j'ai compris qu'elle contenait tout le film »

Ursula Meier

Le Rêve du petit Michel présente une image qui condense l'enfance (un des sujets de prédilection de Doisneau), les skis et leur désir d'appropriation. Dans son lit, un petit garçon dort. Il serre entre ses bras une paire de skis comme s'il s'agissait d'une peluche – objet aimé et inestimable. Son sommeil n'est possible qu'à cette condition. Avec ce cliché apaisant, tout à la fois drôle et tendre, Doisneau joue de l'effet de surprise, de décalage. Sauf que rien n'est simple. Cette photo, apparemment spontanée, est probablement mise en scène. Le pyjama de l'enfant laisse penser qu'il fait nuit, qu'il ne s'agit en tout cas pas d'une sieste, et que Doisneau a photographié avec un flash. Dans les années 1930, les flashes sont à usage unique et chaque déclenchement de l'appareil produit une lumière puissante et parfois aveuglante. Même si le photographe n'a



Les Alpes de Doisneau, 240 x 288 mm, 160 p., 2012 © Glénat

fait qu'un seul cliché, l'intensité lumineuse n'aurait-elle pas dû réveiller le petit garçon? À moins que cette photo n'ait été prise un matin. Ou, dernière hypothèse, qu'elle soit simplement la mise en scène de son titre (comme c'est le cas du célèbre cliché de Doisneau, *Le Baiser de l'hôtel de ville*). Il s'agirait alors d'imager un rêve, le fort désir de Michel d'accéder aux pistes de Megève avec ses skis. Seul élément avéré dans ce cliché: l'enfant apparenté à Doisneau (il s'agit de son petit-cousin) s'appelle bien Michel. Quoi qu'il en soit, ce rêve est accentué par le pli de l'oreille et la teinte claire des draps, qui se présentent comme des pistes enneigées sur lesquelles l'imaginaire de l'enfant peut glisser.

Comme pour un film, la période à laquelle a été créée une œuvre est à prendre en compte. 1936 marque le début des congés payés. Le rêve de l'enfant devient celui de tous les travailleurs, ouvriers, fonctionnaires français. Les sports d'hiver tant désirés ne seront pas pour autant à la portée de tout le monde: les vacances sur les pistes coûtaient déjà très cher dans les années 1930.

Si cette photo a compté pour Meier, c'est peut-être aussi parce qu'elle fonctionne comme un rappel précieux: quoi qu'il fasse, Simon reste avant tout à ses yeux un enfant qui, malgré sa situation, ne semble pas avoir renoncé à ses rêves.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

L'Enfant d'en haut (2012), DVD, Diaphana, 2012.

Autres films d'Ursula Meier

Courts métrages

Le Songe d'Isaac (1994), in La Petite collection de *Bref*, vol 18, DVD, Chalet pointu, 2009.

Tous à table (2001), in La Petite collection de *Bref*, vol. 1, DVD, Chalet pointu, 2007.

Tišina Mujo (Silence Mujo), épisode du film collectif *Les Ponts de Sarajevo* (2014), DVD, Orange Studio, 2019.

Kacey Mottet Klein, naissance d'un acteur (2015), in *P'tits docs* n°5, Agence du court métrage, DVD, 2018, ou en ligne : « La petite leçon de cinéma d'Ursula Meier », RTS Radio Télévision Suisse, 4 avril 2018 :

↳ <https://www.rts.ch/decouverte/monde-et-societe/culture-et-sport/le-cinema-cote-technique/12230596-les-petites-lecons-de-cinema-des-courts-metrages-qui-decryptent-le-7e-art.html#timeline-anchor-1622100283928>

Longs métrages

Home (2008), DVD, Blaq Out, 2011.

La Ligne (2022), DVD et Blu-ray, Diaphana, 2023.

Films sur l'enfant seul face au monde

Le Kid (1921), de Charles Chaplin, DVD et Blu-ray, Potemkine Films, 2018.

Allemagne année zéro (1948), de Roberto Rossellini, in coffret « La trilogie de la guerre », DVD et Blu-ray, Blaq Out, 2017.

Le Petit Fugitif (1953), de Morris Engel, Ruth Orkin et Ray Ashley, DVD et Blu-ray, Carlotta Films, 2021.

La Nuit du chasseur (1955), de Charles Laughton, DVD, Wild Side Video, 2016.

Les Quatre Cents Coups (1959), de François Truffaut, DVD et Blu-ray, Carlotta Films, 2020.

L'Enfance nue (1968), de Maurice Pialat, DVD et Blu-ray, Gaumont, 2020.

Le Tombeau des lucioles (1988), d'Isao Takahata, Combo DVD et Blu-ray, Crunchyroll, 2013.

BIBLIOGRAPHIE

- Thierry Méranger, « Autour d'Ursula », in *30 ans à Paris*, Centre Culturel Suisse/Noir sur Blanc, 2015.
- Jean Sémolué, « L'Enfant d'en haut, d'Ursula Meier », revue *Esprit*, juin 2012.

SITES INTERNET

Critiques du film

Julien Gester, « Planches de salut », *Libération*, 17 avril 2012 :
↳ https://www.liberation.fr/cinema/2012/04/17/planches-de-salut_812381

Serge Kaganski, *Les Inrockuptibles*, 17 avril 2012 :
↳ <https://www.lesinrocks.com/cinema/lenfant-den-haut-23028-17-04-2012>

Jacques Mandelbaum, « L'Enfant d'en haut : un mouton noir sur la neige blanche », *Le Monde*, 18 avril 2012 :
↳ https://www.lemonde.fr/cinema/article/2012/04/18/un-mouton-noir-sur-la-neige-blanche_1686643_3476.html

Entretiens

Entretien avec Ursula Meier, *Projection privée*, par Michel Ciment, France Culture, 21 avril 2012 :
↳ <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/projection-privee/projection-privee-ursula-meier-4281217>

Entretien avec Ursula Meier, « Ursula Meier, l'arpenteuse de territoires », par Isabelle Danel, *Bande à part*, 11 janvier 2023 :
↳ <https://www.bande-a-part.fr/cinema/entretiens/magazine-de-cinema-entretien-ursula-meier>

Analyse et entretien avec Antoine Jaccoud, le coscénariste de *L'Enfant d'en haut*, par Sylvain Portmann, revue *Décadrages*, n° 21-22, 1^{er} semestre 2012, pp. 166-178 :
↳ <https://journals.openedition.org/decadrages/688?lang=en>

Entretien avec Ursula Meier, réalisé par Jean-Michel Vlaeminckx et Anne Feuillère pour le webzine *Cinergie*, 15 mai 2012 :
↳ <https://www.cinergie.be/actualites/entretien-ursula-meier-l-enfant-d-en-haut>

CNC

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

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma :
↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos

TERRITOIRE AFFECTIF

Avec *L'enfant d'en haut*, la cinéaste franco-suisse Ursula Meier signe une fable sur l'enfance et la quête d'amour dans un décor inattendu et dédoublé. Celui-ci se partage entre un endroit étincelant et un envers dépouillé, désolé. En haut, la blancheur vive des pistes de skis ; en bas, une plaine industrielle, grise, au flanc de la montagne. Dans la vallée, le manque et l'abandon ; à la station de sports d'hiver, l'abondance et l'ostentation. Pourtant, les deux mondes dépendent l'un de l'autre. Ils sont reliés, voire attachés par les filins des téléphériques et par Simon, l'enfant d'en haut, qui chaque jour monte voler les riches touristes en vacances. Le garçon de 12 ans n'agit ni par cupidité ni par jeu, mais par nécessité. Son besoin d'argent est à l'image de son besoin des autres, et plus précisément d'une autre, sa sœur Louise, qui prend beaucoup, mais donne peu à cet enfant. Les déplacements à pas lourds, qu'ils se fassent dans la poudreuse des pistes ou sur les routes et les terrains déserts de la plaine, sont comme les liens familiaux, aussi pesants que fragiles. Se dessine ainsi un territoire affectif expressif, riche et singulier.