

Si le Petit Prince grandit

Essai sur l'adaptation du film *The Little Prince* (2015) d'après l'œuvre originale
d'Antoine de Saint-Exupéry



Universiteit Utrecht

Mémoire de Licence de Langue et Culture Françaises
Sous la direction de Dr. Olivier Sécardin
Deuxième lectrice : Dr. Michèle Kremers-Ammouche

Université d'Utrecht
Eline Hulspas
6232930
Juin 2020

Table des matières

1. Introduction.....	Page 3
2. D'une traduction à une adaptation : prolégomènes.....	Page 5
3. Les changements d'adaptation.....	Page 9
3.1 Le synopsis.....	Page 9
3.2 La structure du scénario.....	Page 10
3.3 Les techniques narratives.....	Page 10
3.4 La caractérisation.....	Page 11
3.5 Le cadre.....	Page 12
4. Les changements impliqués par l'adaptation	Page 13
4.1 La structure du scénario.....	Page 13
4.2 Les techniques narratives.....	Page 14
4.3 La caractérisation.....	Page 15
4.4 Le cadre.....	Page 16
5. Le livre dans le film.....	Page 17
6. Le passage du livre au film : axes de réflexion.....	Page 20
6.1 La jeunesse et l'imaginaire.....	Page 20
6.2 L'amitié et la perte.....	Page 23
7. Conclusion	Page 25
8. Bibliographie critique.....	Page 26

1 – Introduction

Le Petit Prince d'Antoine de Saint-Exupéry fut publié à New York en 1943. Immédiatement lu, traduit et commenté, le récit d'Antoine de Saint-Exupéry est devenu en quelques années seulement l'un des livres les plus célèbres de la littérature de jeunesse mondiale. Depuis sa publication simultanée en français et en anglais, le récit de Saint-Exupéry a voyagé à travers le monde et a été traduit dans plus de 300 langues.¹ Il a aussi « colonisé » différents supports et a été enregistré plusieurs fois sur vinyles et adapté pour des émissions radio mais aussi pour des spectacles de ballet, des opéras, et même en bande dessinée.² Autant dire que la réception critique du *Petit Prince* est remarquable et mériterait à elle seule une étude systématique. Notre ambition est naturellement plus modeste : dans ce mémoire, nous étudierons une adaptation spécifique du récit de Saint-Exupéry en film d'animation, à savoir *The Little Prince*, sorti en 2015 et présenté au Festival de Cannes au mois de mai de la même année.

La filmographie du *Petit Prince* est déjà étendue : plusieurs adaptations filmées du *Petit Prince* existent et plusieurs d'entre elles ont connu un certain succès. Du point de vue de la forme, nous pouvons sans doute distinguer différents styles dans les nombreuses réécritures existantes. Il est d'ailleurs difficile d'y apprécier une cohérence stylistique : pensons, par exemple, à la série animée japonaise des années 70³ et à cette version russe datant de 1966.⁴ D'ailleurs, bien que ces adaptations soient relativement intéressantes, leurs styles d'animation et leurs scénarios ne posent pas tellement de nouveau défi pour une recherche focalisée sur les changements opérés par une adaptation avec l'histoire originale. Ce qui m'intéresse en revanche dans la nouvelle adaptation du *Petit Prince* est la nouvelle approche choisie par les animateurs et par les producteurs de *The Little Prince* : ce film d'animation est original en ce sens qu'un scénario secondaire est ajouté à l'histoire originale et propose une fin « peu orthodoxe ». Quand les producteurs d'un film prennent autant de libertés par rapport au texte source, c'est qu'ils doivent avoir une raison spécifique.

C'est pourquoi la question de recherche est formulée de la façon suivante : quels sont les *Adaptation Shifts* dans *The Little Prince* (2015) et qu'indiquent-ils sur la position de l'histoire originale dans le polysystème français-américain ?

La méthodologie de cette recherche est essentiellement basée sur la méthodologie formulée dans *Towards a Model for the Study of Film Adaptation as Intersemiotic Translation* de K. Perdikaki.⁵ Cet essai élabore une méthodologie détaillée pour l'étude des changements entre un film et une histoire originale. Pedikaki utilise en particulier la théorie des *translation shifts*,

¹ Hofstein, C. (2018, November 16). Saint-Exupéry intime. Récupéré le Avril 7, 2020, de <https://www.lefigaro.fr/livres/2018/11/16/03005-20181116ARTFIG00025-saint-exupery-intime.php>

² Service Culture. (2015, July 30). Petit Prince, dessine-moi une adaptation. Récupéré Mars 19, 2020, de <https://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Petit-Prince-dessine-moi-une-adaptation-2015-07-30-1339825>

³ *The Adventures of the Little Prince*, TV Asahi, (1978 – 1979)

⁴ *Malenkiy Prints (Mazasis Princas)*, Lietuvos Kino Studijoje, (Zebriunas, 1966)

⁵ Perdikaki, K. (2017, Avril 4). inTRAlinea. online translation journal > Special Issues > Special Issue: Building Bridges between Film Studies and Translation Studies > Towards a model for the study of film adaptation as intersemiotic translation. Récupéré Mars 19, 2020, de <http://www.intralinea.org/specials/article/2246>

popularisée par Catford en 1965⁶ et étendue par Kitty Van Leuven-Zwart dans son article *Translation and Original: Similarities and Dissimilarities*.⁷ Cette combinaison des domaines d'études permet une certaine plasticité pour l'analyse. Perdikaki écrit ainsi :

“Translation Studies has addressed a vast array of perspectives, including textual and sociocultural perspectives. On the other hand, the study of film adaptation seems to have limited itself to comparative or thematic analyses between book and film. In line with this, the point of departure of this paper is the observation that the methodological advancements in Translation Studies can be used to bolster a systematic analysis of film adaptation”.⁸

En outre, nous utiliserons la théorie des « polysystèmes ». Le polysystème est défini comme une théorie formalisant le comportement et l'évolution d'un système littéraire.⁹ Dans un tel système, l'œuvre est étudiée non pas en elle-même mais comme une partie d'une structure sociale, culturelle, littéraire et historique. Dans le domaine de la traduction, et dans le domaine de l'adaptation, le contenu de l'œuvre et le contexte de réception sont naturellement à étudier de près. Tout changement de contexte implique un nouveau public, et attire aussi l'attention sur l'importance de certains aspects de l'histoire originale et leur signification dans et pour un nouveau contexte social, temporel et spatial. Ainsi en comparant le film (adapté donc) et l'œuvre-source originale, il devient possible de positionner et d'interpréter *Le Petit Prince* dans un polysystème plus grand que le simple texte lui-même. Pour notre corpus, il faut ajouter que l'idée de créer une nouvelle version de la célèbre histoire vient des producteurs français mais les voix originales du film sont des voix anglaises et le réalisateur – Mark Osborne – est américain. Cependant, toutes les sociétés de production du film sont françaises et le film a été montré pour la première fois en France.

Dans ce mémoire, nous suivrons les étapes désignées par Perdikaki. D'abord, nous traiterons la méthodologie et comment nous pouvons utiliser les étapes un peu fastidieuses de Perdikaki pour situer *Le Petit Prince* dans le polysystème franco-américain. Dans un second temps, le contenu du film sera analysé. Perdikaki a divisé sa méthode en deux parties. La première étape est essentiellement descriptive et comparée : elle cherche à identifier les différences entre le livre et le film. La deuxième étape de Perdikaki est essentiellement interprétative. Une attention particulière est ainsi portée sur les processus d'adaptation à l'œuvre ici.

⁶ Catford, J. C. (1965). *A linguistic theory of translation: an essay in applied linguistics*. Oxford, Angleterre: Oxford University Press.

⁷ van Leuven-Zwart, K. (1990). Translation and Original: Similarities and Dissimilarities. *Target International Journal of Translation Studies*, 2(1), 69–95. <https://doi.org/10.1075/target.2.1.05leu>

⁸ Perdikaki, K. (2017, Avril 4). inTRAlinea. online translation journal > Special Issues > Special Issue: Building Bridges between Film Studies and Translation Studies > Towards a model for the study of film adaptation as intersemiotic translation. Récupéré le Mars 19, 2020, de <http://www.intralinea.org/specials/article/2246>

⁹ Even-Zohar, I. (1979). Polysystem Theory. *Poetics Today*, 1(1/2), 287. <https://doi.org/10.2307/1772051>

2 – De la traduction à l'adaptation : prolégomènes

Avant l'hégémonie culturelle du cinéma, l'idée de l'adaptation d'un livre en film était certainement une idée effrayante pour de nombreux cinéastes. Déjà, dès la seconde moitié du XIXe siècle, rappelons la simple peur que la photographie concurrence trop brutalement les autres champs esthétiques pour ne plus proposer que des images insensibles et mécaniques.¹⁰ Toutefois, après l'invention du film en 1895, certains cinéastes comme Walter R. Booth et George Méliès¹¹ ont commencé à adapter des histoires populaires au cinéma, répondant d'ailleurs en cela à la demande croissante du public. Cette nouvelle popularité des adaptations s'est progressivement confirmée et, d'une certaine façon, ne s'est jamais démentie depuis lors si l'on considère le nombre d'adaptations, en Europe comme dans le reste du monde.¹² Cette mode des adaptations a alors fondé un nouveau genre qui s'est progressivement légitimé et qui a également donné lieu à un nouveau domaine de recherche : la théorie de l'adaptation. Bien que dynamique et encore émergent, ce champ de recherche n'a pas de théorie unifiée quand il s'agit des méthodes. Il faut attendre 1975 pour voir émerger les premiers modèles d'analyse systématique. Je pense notamment à *The Novel and the Cinema* de G. A. Wagner. Cet auteur construit les premières taxonomies afin d'identifier les différents éléments narratifs d'une adaptation.¹³ C'est ainsi que ce livre a beaucoup influencé le champ de recherche relatif à l'adaptation filmique. Quand les deux médias – le cinéma et l'écriture – sont posés l'un en face de l'autre, la méthode aboutit généralement au même constat : le livre serait supérieur au film, à tous les niveaux. Or les chercheurs ont besoin d'analyser les deux médiums sans les subordonner l'un à l'autre ni répéter de tels présupposés de classement. En outre, les circonstances de création et les circonstances de réception devraient être plus sûrement considérées au moment de l'analyse critique.

Progressivement, un discours plus analytique se forma au sein des sciences de l'adaptation. Le domaine des sciences de la traduction réalisa aussi de grands progrès. Les premières similitudes entre les deux domaines sont manifestes dès *Story and Discourse* de Seymour Chatman, publié en 1978. Dans son livre, celui-ci distingue deux types d'événements narratifs¹⁴ : les grands événements, nommés *kernels* et les petits événements, nommés *satellites*. En réalisant une version filmique, les producteurs ne peuvent jamais supprimer un *kernel*, l'histoire perdrait tout son sens si un événement vraiment important était supprimé de l'histoire. En outre, pendant le processus de création, les producteurs peuvent facilement supprimer un *satellite* en ce sens qu'un tel changement n'altère pas significativement l'histoire. Selon cette distinction nous pouvons observer une particularité importante du domaine de la traduction : la différence entre les *translation shifts* (changements de traduction) obligatoires et non obligatoires. Cette différence accompagne naturellement la

¹⁰ *Cambridge Companions to Literature*. (2007) (1e édition). Cambridge, Angleterre: Cambridge University Press.

¹¹ Nour, S. (2019, Septembre 6). The First 10 Films Ever to Be Based on Novels. Récupéré Avril 15, 2020, de <https://reelrundown.com/film-industry/The-First-10-Book-to-Film-Adaptations-in-History>

¹² Rothwell, H. (2019, Octobre 6). The Success of Book to Film Adaptations - Publishing in the Digital Age. Récupéré Juin 8, 2020, de <https://medium.com/publishing-in-the-digital-age/book-to-film-adaptations-caec7c65e96a>

¹³ Perdikaki, K. (2017). Towards a model for the study of film adaptation as intersemiotic translation. *inTRAlinea*, 2–23. Consulté sur <http://epubs.surrey.ac.uk/845443/>

¹⁴ Perdikaki, K. (2016). *Adaptation as Translation: Examining Film Adaptation as a Recontextualised Act of Communication*. Consulté sur <http://epubs.surrey.ac.uk/812918/>

distinction entre « traduction littérale » et « traduction libre ». La préférence pour l'un de ces types de traduction dépend naturellement de l'approche de la traduction.

En 1992, le scénariste flamand Patrick Cattrysse publie l'article « *Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals* ». Dans cet article, Cattrysse propose d'appliquer la théorie du « polysystème » (dorénavant indiqué « PS ») – une théorie connue dans le domaine de la traduction pour l'analyse des adaptations filmiques. Les deux domaines sont orientés vers la source du processus et bénéficient à ce titre d'une approche informant de la qualité et de la pertinence de la source. En outre, les deux domaines parlent de « fidélité » entre un livre et sa traduction, ou son adaptation filmique. Finalement, les deux champs d'études évaluent les rapports entre le texte source et le texte cible. Selon Cattrysse, avec le PS, nous pouvons facilement et systématiquement analyser ces aspects. Le PS est une théorie qui s'est développée pendant les années 70 avec les travaux du traductologue Itamar Even-Zohar. Cette théorie est basée à la fois sur les travaux des formalistes russes des années 20 ainsi que sur les préstructuralistes tchèques des années 1930 et 1940. Selon eux, une œuvre littéraire isolée (auto-référentielle) n'existe pas en ce sens qu'une œuvre fait toujours partie d'un plus grand système :

*“Literature is thus part of the social, cultural, literary and historical framework and the key concept is that of the **system**, in which there is an ongoing dynamic of ‘mutation’ and struggle for the primary position in the literary canon”.*¹⁵

écrit Munday dans *Introducing Translation Studies*.

Even-Zohar étudie par ailleurs les processus suivis par la culture de la langue cible pour choisir l'œuvre à traduire. Ce choix serait influencé par plusieurs systèmes dans la culture cible et sa société. En outre, les normes de traduction, et par conséquent la traduction elle-même, pourraient être forcément influencées par les différents systèmes. L'interaction entre plusieurs systèmes est décrite par Even-Zohar comme « polysystème » : « *a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using on currently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent.* »¹⁶ L'interaction entre les systèmes intervient comme une hiérarchisation à la fois constante et dynamique. En raison de ce mouvement continu, les positions d'une œuvre littéraire peuvent changer, d'une position primaire à une position secondaire et vice versa. Quand une œuvre littéraire occupe une position primaire, cette position implique généralement que l'œuvre en question soit intégrée au canon de cette société ou de ce système spécifique. En revanche, une position secondaire implique une position qui a moins de pouvoir sur la société ou sur le système. Enfin, la théorie d'Even-Zohar distingue les traductions (dans notre cas : les adaptations) selon deux catégories : les traductions périmétriques et les traductions centrales. Notons que l'approche d'un traducteur peut elle-même être déterminée par la position d'une traduction dans un (poly)système ciblé. Or, les deux approches qui jouent un grand rôle dans la théorie du polysystème sont d'une part la *foreignization* ; d'autre part, la *domestication*.¹⁷ La *domestication* implique le changement d'un texte-source conformément au système cible. Cette approche propose une certaine « fluidité » pour le public cible. La *foreignization*, en revanche, est une approche de

¹⁵ Munday, J. (2016). *Introducing Translation Studies*. Abingdon, Angleterre: Routledge.

¹⁶ Even-Zohar, I. (2005). Polysystem Theory (Revised). *Papers in Culture Research*, 2–11. Consulté sur <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.112.4768&rep=rep1&type=pdf>

¹⁷ Munday, J. (2016). *Introducing Translation Studies*. Abingdon, Angleterre: Routledge.

l'adaptation dont l'objectif est de conserver au maximum le texte-source. Cette approche pour obtenir une position centrale dans le système cible en utilisant la *domestication* est ainsi décrite par Even-Zohar :

«Canonized literature, supported in all circumstances by either conservatory or novatory elites, is constrained by those cultural patterns which govern the behavior of the latter. If sophistication, eccentricity or the opposite features are required by the elite to gratify its taste and control the center of the cultural semiotic system, then canonicity will adhere to these features as closely as it can.»¹⁸

Dans *Towards a Model of the Study of Film Adaptation as an Intersemiotic Translation* publié en 2017 Perdikaki essaie de systématiser le texte peu nuancé sur l'utilisation du PS de Cattrysse en l'augmentant de la théorie du traductologue Kitty van Leuven-Zwart. La théorie des « *translation shifts* » est intéressante en ce sens qu'elle permet à la fois un parcours descriptif et interprétatif. De cette manière, nous sommes capables d'observer les changements entre le texte source et le texte cible, mais nous sommes aussi capables d'interpréter ces changements et leurs motivations du côté des circonstances socio-culturelles de leur production et de leur réception. Kitty van Leuven-Zwart fait ainsi une distinction entre les changements à un niveau micro et à un niveau macro. Perdikaki écrit :

«Micro-structural shifts dissect the source and target texts in terms of grammar and semantics; these are examined through the comparative component of van Leuven-Zwart's model. On the other hand, macro-structural shifts apply to broader narrative units, such as characterisation and point of view. In van Leuven-Zwart's model, the analysis of macro-structural shifts draws upon Systemic Functional Grammar (Halliday 1973) and examines how the interpersonal, ideational and textual functions are realised on the story level and on the discourse level of the narrative (van Leuven-Zwart 1989: 173).»¹⁹

Van Leuven-Zwart a aussi catégorisé chaque changement de traduction au niveau macro, le niveau qui est important selon la perspective narrative :

1. *If there is no difference between the transeme and the ATR, then there is a synonymic relationship between them. If each of the transemes bears a synonymic relationship to the ATR, there is a synonymic relationship between the two transemes as well; in this case, **there is no translation shift.***
2. *If only one of the two transemes has a synonymic relationship to the ATR, then there is a hyponymic relationship between the two transemes. This is a **modulation shift.***
3. *If both transemes bear a hyponymic relationship to the ATR, then there is a relationship of contrast between the transemes. In this case, there is a **modification shift.***
4. *If no relationship can be established between the two transemes, it means that there is no aspect of conjunction. When this happens, there is a **mutation shift.**^{20 21}*

¹⁸ Even-Zohar, I. (1979). Polysystem Theory. *Poetics Today*, 1(1/2), 287. <https://doi.org/10.2307/1772051>

¹⁹Perdikaki, K. (2016). *Adaptation as Translation: Examining Film Adaptation as a Recontextualised Act of Communication*. Consulté sur <http://epubs.surrey.ac.uk/812918/>

²⁰ Perdikaki, K. (2016). *Adaptation as Translation: Examining Film Adaptation as a Recontextualised Act of Communication*. Consulté sur <http://epubs.surrey.ac.uk/812918/>

²¹ ATR: «As far as van Leuven-Zwart's shift categories are concerned, they are identified against a common denominator between the source text (ST) and the target text (TT). This common denominator is based on the

Ces distinctions constituent la base d'une analyse des adaptations filmiques. Nous avons déjà vu qu'il était difficile de trouver une manière d'analyser les adaptations et d'identifier leurs circonstances socio-historiques en même temps. La théorie de Van Leuven-Zwart permet d'analyser l'adaptation filmique et ses circonstances de création et de réception. En adaptant le système d'analyse d'un texte au système d'analyse d'une adaptation filmique, Perdikaki divise les niveaux macro en quatre catégories constituant les « changements d'adaptation » (*adaptation shifts*). Ces quatre catégories sont « indépendantes du medium » abordées dans le chapitre suivant.²²

denotative meaning of the examined word and is called architranseme (ATR). The ATR is a necessary condition in order for shifts to be identified (van Leuven-Zwart 1989: 159). The ATR can be semantic or pragmatic.» (Perdikaki, K. (2016). *Adaptation as Translation: Examining Film Adaptation as a Recontextualised Act of Communication*. Consulté sur <http://epubs.surrey.ac.uk/812918/>)

²² Voigts-Virchow, E. (2009). In-yer-Victorian-face: A Subcultural Hermeneutics of Neo-Victorianism. *Lit: Literature Interpretation Theory*, 20(1–2), 108–125. <https://doi.org/10.1080/10436920802690604>

3 – Les changements d'adaptation

3.1 Le synopsis

Dans *The Little Prince*, l'histoire originale de Saint-Exupéry est originalement combinée à un second scénario. Le film s'ouvre sur l'introduction de l'histoire par « l'Aviateur » (nous conservons les majuscules pour indiquer chacun des personnages). Celui-ci nous raconte les trois premières pages du livre original. Puis le spectateur fait connaissance avec « La Fille » et « La Mère ». Les deux personnages sont dans la salle d'attente de la très sélective académie de *Werth*. La Fille s'y présente pour admission mais – trop nerveuse – elle échoue. La Fille et sa mère déménagent dans un quartier monotone ; l'Aviateur est leur voisin. Le spectateur suit alors la vie de la fille pendant tout un été. Les relations entre la mère et la fille sont plus formelles que bienveillantes. La mère a inventé une sorte de « *lifeplan* » afin que sa fille puisse entrer à *Werth* avant la fin de l'été. Très rapidement, La Fille devient amie avec l'Aviateur. C'est alors que l'Aviateur lui raconte les aventures du Petit Prince, rencontré il y a longtemps dans un désert. Pendant la première moitié du film, nous pourrions dire que deux mondes alternent sans dialoguer : les événements et les rencontres qui ont lieu dans le monde de la Fille (en animation par ordinateur) alternent avec les événements qui ont lieu dans le monde du Petit Prince (en animation image par image). Mais les deux univers fictionnels interviennent comme deux dimensions séparées et relativement autonomes. À la moitié du film, l'histoire déroge considérablement à l'histoire originale. L'Aviateur raconte à la fille l'histoire originale du livre mais ajoute que le Petit Prince n'est peut-être plus dans les étoiles. La Fille décide alors de partir à sa recherche. En même temps, l'Aviateur est hospitalisé.

La Fille trouve une planète gouvernée par « Le Businessman » qui est l'un des personnages rencontrés par le Petit Prince pendant son aventure. La Fille trouve aussi le Petit Prince, qui est nommé « monsieur Prince ». Le spectateur, en même temps que le personnage de la fille rencontre le Petit Prince qui est devenu un adulte. Celui-ci ne se souvient pas des aventures racontées par l'Aviateur. Les enfants ne sont pas autorisés sur la nouvelle planète du Petit Prince et celui-ci veut la dénoncer au Businessman. Le Businessman est un personnage peu recommandable qui vole littéralement les étoiles pour extraire leur énergie. La Fille essaie de libérer toutes les étoiles. En même temps, monsieur Prince voit une page de l'histoire de l'Aviateur et se souvient de l'existence de sa Rose sur son astéroïde. Monsieur Prince aide La Fille à combattre le méchant et à libérer les étoiles. La Fille et monsieur Prince retournent sur l'astéroïde du Petit Prince mais arrivent trop tard : la Rose est morte. La Fille éclate en sanglots : la mort de la Rose lui rappelle la santé défaillante de l'Aviateur. À ce moment, La Fille et le Petit prince voient une réflexion de la Rose dans le lever du soleil. Monsieur Prince se métamorphose en Petit Prince grâce aux souvenirs et au pouvoir de la Rose. Le Petit Prince dit à La Fille qu'il se souvient de tout, et que la Rose est encore vivante pour lui. La Fille rentre sur terre et promet au Petit Prince de raconter l'histoire à l'Aviateur en lui disant que le Petit Prince ne l'a pas oublié. Le film se termine sur une espèce de réconciliation symbolique puisque nous voyons La Fille et sa mère à l'hôpital. La Fille donne le livre *Le Petit Prince* à l'Aviateur.

3.2 La structure du scénario

Quant à la modulation de la structure, nous distinguons deux phénomènes : d'une part, l'amplification ; d'autre part, la simplification. L'amplification consiste à renforcer la place et la force d'un événement. Par exemple, en donnant plus de temps à un certain événement, une telle « amplification » modifie la signification dudit événement. En revanche, symétriquement, la simplification correspond à la diminution de l'importance d'un événement. Par exemple, en supprimant du temps à un événement. « L'altération » correspond simplement au changement d'un événement. L'addition et L'excision consistent en l'ajout ou l'omission d'événements originaux. Le schéma suivant catégorise brièvement les différents processus d'altération possible de la structure du scénario :

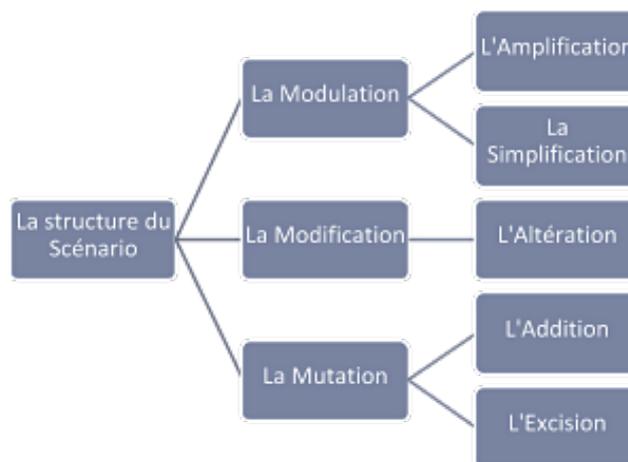


Figure 1 - Réplique du tableau de K. Perdikaki

3.3 Les techniques narratives

Le schéma des techniques narratives est plus compliqué car celles-ci sont divisées entre la présentation et la séquence temporelle. Une modulation de la séquence temporelle indique un changement dans la durée de l'histoire. Des événements peuvent être montrés plus rapidement (en utilisant le montage par exemple) ou plus lentement. La modification consiste en un changement d'ordre des événements, en utilisant des *flash-backs* ou des *flash-forwards*. La mutation correspond à l'addition et à l'omission des événements de la structure du scénario. La présentation consiste en des mêmes sous-catégories. La modulation correspond à la présence de grands morceaux narratifs (*narrative chunks*) qui restent narrés dans le film. Quand les grands morceaux narratifs qui font partie de la narration dans le livre sont montrés au lieu d'être racontés dans l'adaptation filmique, nous considérons qu'il s'agit d'une modification. La mutation de la présentation est encore divisée entre l'omission et l'addition, dépendante de la structure narrative. Le schéma ci-dessous récapitule ces différents aspects :

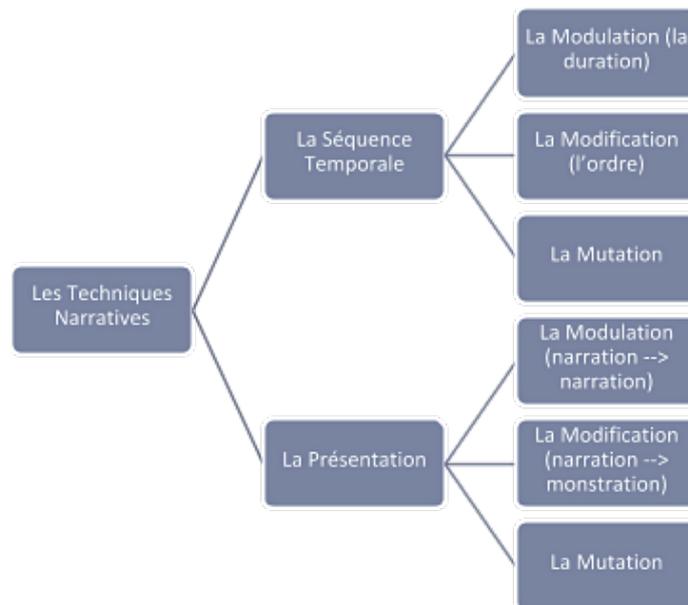


Figure 2 - Réplique du tableau de K. Perdikaki

3.4 La caractérisation

La caractérisation est le changement d'un personnage entre le livre et l'adaptation filmique. La modulation est divisée entre l'amplification et la simplification. Un personnage peut obtenir un rôle plus important (amplification) ou plus modeste (simplification), selon les choix des producteurs de l'adaptation. La mutation se partage entre l'omission et l'addition. Un personnage pourrait être supprimé ou ajouté dans l'adaptation filmique. Perdikaki divise la modification entre dramatisation, « le sensuel » (*sensualisation*) et l'objectification. Ces changements impliquent des modifications de la personnalité du personnage au regard du texte source.

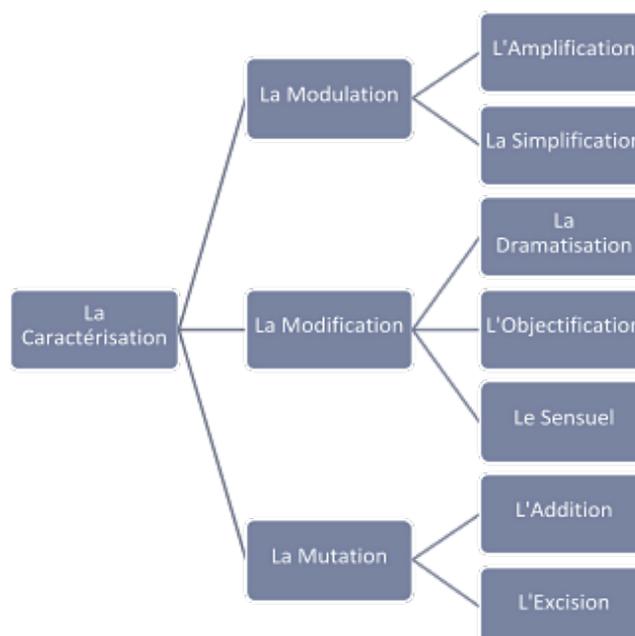


Figure 3 - Réplique du tableau de K. Perdikaki

3.5 Le cadre

Le schéma du cadre est similaire au schéma de la structure du scénario. L'amplification et la simplification indiquent le degré d'importance de la situation spatiale et temporelle de la diégèse. L'altération correspond simplement au changement d'endroit ou de temps relatif à un événement. L'histoire pourrait se dérouler dans une ville totalement différente, par exemple. L'addition ou l'omission est l'omission ou l'introduction d'un âge ou d'un temps exotique au livre.

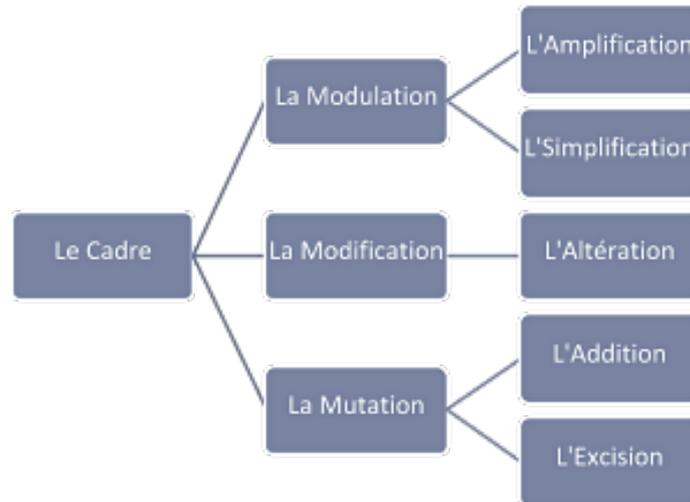


Figure 4 - Réplique du tableau de K. Perdikaki

4 - Les changements impliqués par l'adaptation

4.1 La structure du scénario

4.1.1. La mutation

Premièrement, nous considérons la catégorie « mutation » et les sous-catégories *addition* et *omission*. Cette analyse est basée sur l'édition Gallimard du Petit Prince de 2007, soit 99 pages. Nous avons pris 00:01:00 comme début du film, après les logos de production. Nous considérons 01:38:00 comme la fin du film, avant le générique. Les producteurs du film ont utilisé environ 50% de l'histoire originale pour 20% du film. En utilisant cette donnée générale il est possible de tirer plusieurs conclusions quant à la structure du scénario de l'adaptation. Malgré le fait que la durée d'une séquence ne nous donne pas toutes les informations nécessaires à une interprétation objective, les sous-catégories *omission* et *addition* sont certainement rendues plus claires par ces brèves statistiques.

4.1.2. L'omission

D'emblée, ce qui est intéressant dans cette adaptation est le fait que la majeure partie du livre est présente dans le film, malgré le fait que nous n'en voyons que 50%. Le film ne supprime jamais plus de dix pages. Le plus grand écart est visible entre la page seize et la page vingt-six. Par exemple, dans le livre, l'aviateur nous donne plus d'informations sur la découverte de l'astéroïde du Petit Prince. Ce type d'omission est récurrent dans le film. Les pages supprimées sont généralement des pages descriptives. Par exemple, de la page dix-sept à page dix-neuf, l'Aviateur décrit la taille de l'astéroïde B612, l'astéroïde du Petit Prince. Dans le film le spectateur est capable de considérer lui-même la taille de l'astéroïde, sans avoir besoin d'une description spécifique. Aux pages 34 à 38, nous lisons une dispute entre l'Aviateur et le Petit Prince, un événement qui est complètement supprimé du film. L'introduction de la Rose se trouve aussi entre les pages 34 et 38. Cet événement est déplacé à un moment différent du film. Quant aux pages 93-95, elles développent une séquence pendant laquelle le Petit Prince parle avec L'Aiguilleur et Le Marchand – deux personnages qui ne font pas évoluer l'histoire et n'apparaissent pas – probablement pour cette raison – dans le film.

4.1.3 L'addition

Le film propose un cas d'addition constante. En explorant les changements d'adaptation suivants nous abordons le monde de La Fille. Néanmoins, les additions importantes interviennent surtout sur la structure du scénario. La Mère et sa fille n'ont pas de rôle dans l'histoire originale, et rien n'indique non plus leur existence. Les événements dans lesquels La Fille joue un rôle important correspondent à une simple addition.

4.1.4 La simplification

La durée d'une scène n'est pas le seul critère qui permette d'évaluer les procédures d'addition et de simplification. En même temps, la durée d'une scène peut indiquer sa pertinence quant à sa modulation dans l'adaptation. La simplification est manifeste dans les chapitres X jusqu'à XV. Dans ces chapitres, le Petit Prince traverse l'univers et rencontre plusieurs adultes sur différentes planètes. Or, les producteurs ont changé la séquence d'une manière significative. Les rencontres entre le Petit Prince et les adultes représentent plus d'un quart du livre, contrairement au film, où la séquence occupe environ 2,5% de la durée totale du film. Dans le livre, le Petit Prince rencontre six hommes : le Roi, le Vaniteux, le Buveur, le Businessman, l'Allumeur de réverbères et le Géographe. Dans le film, le Petit Prince ne rencontre plus que 3 hommes : le Roi, le Vaniteux et le Businessman. En outre, dans le livre les adultes représentent des métaphores explicites. Le Petit Prince souligne plusieurs fois la folie de ces personnages en déclarant par exemple que « les grandes personnes sont bien étranges » ou que « les grandes personnes sont décidément bien bizarres ». Et en effet, les conversations avec les adultes sont beaucoup plus longues et « bizarres ».

La plupart des événements adaptés dans le film semblent simplifiés. Un cas de simplification important dans le livre concerne la relation entre le Petit Prince et la Rose. Dans le livre, le Petit Prince s'occupe de la sécurité et du bien-être de la Rose, sur plusieurs pages. Ce soin porté à la rose implique une sorte de connexion émotionnelle et profonde – une empathie – entre les deux actants. Ainsi le lien entre le Petit Prince et la Rose est-il un thème important tout au long du livre. À la fin du récit, la morsure du serpent est (presque) compréhensible : le lecteur sait que le Petit Prince veut retourner sur son astéroïde et revoir sa Rose. Dans le film, le début de leur relation et la fuite du Petit Prince n'occupent que quelques secondes (00 :28 :36 – 00 :30 :11). Les producteurs montrent la vanité de la Rose en utilisant la technique du « *timelapse* ». Le tourment de la Rose n'est pas pleinement montré, bien que le « *timelapse* » confère une certaine durée au tourment ; pourtant, le spectateur ne voit pas le trouble intérieur qui s'empare du Petit Prince. Dans le livre, ce tourment occupe pourtant sept pages : « Ainsi l'avait-elle bien vite tourmenté par sa vanité un peu ombrageuse »²³.

4.2 Les techniques narratives

4.2.1 La séquence narrative

Quand l'analyse considère l'histoire du Petit Prince raconté par l'aviateur comme une histoire imaginée, il n'y a pas de changement dans la catégorie « modification ». Dans ce cas les images du Petit Prince s'insèrent dans un monde pour ainsi dire extra-diégétique, seulement visible pour le spectateur. Toutefois, après la moitié du film l'idée des mondes mélangés est complètement renforcée. Cette séquence nous prouve que les événements du Petit Prince ne se sont pas passés dans un monde extra-diégétique. C'est que toutes les histoires de l'aviateur ne sont pas simplement imaginées ou imaginaires : elles sont des *flashbacks*. Les différents mondes ont le statut d'extensions diégétiques d'eux-mêmes de sorte que le spectateur ne suive pas l'histoire chronologique comme dans le livre, mais appréhende le récit à travers de constants *flashbacks*.

²³ Saint-Exupéry, A. D. (2007). *Le Petit Prince* (1e édition). Paris, France: Éditions Gallimard, page 40.

4.2.2 La présentation

La forme du livre du *Petit Prince* est claire et écrite à la première personne. Dans le film, l'aviateur raconte de grandes parties de l'histoire originale à La Fille, ce qui permet de moduler significativement le récit initial. La plupart des parties adaptées du livre sont introduites par la voix de l'aviateur. Les textes sont légèrement changés, mais nous pouvons encore les considérer comme une narration adaptée directement du livre. La première fois le film change de l'animation par ordinateur à l'animation « image par image », nous suivons un texte lu à voix haute par La Fille. Sa voix change à la voix de l'aviateur, et la narration dans le livre est changée à la narration en utilisant une *voix-off* dans le film.

Le livre de Saint Exupéry est entièrement raconté depuis la perspective de l'aviateur. Cela veut dire que tout le livre est la narration d'un narrateur. Or, dans le film, quelques séquences ne sont pas racontées par l'aviateur. Ces moments sont des instances de modification. Contrairement au livre dans lequel les rencontres sont décrites par l'aviateur ; « La cinquième planète était très curieuse. C'était la plus Petite de toute » et « Le businessman ouvrit la bouche main ne trouva rien à répondre, et le Petit Prince s'en fut ». Les planètes sont montrées dans l'animation, sans besoin de description. Chaque séquence dans laquelle le spectateur voit le Petit Prince sans narration correspond à un moment de modification si l'on suit notre typologie initiale.

4.3 La caractérisation

4.3.1. L'omission et L'addition

La plupart des personnages supprimés correspondent aux adultes sur les planètes visitées par le Petit Prince : le buveur, l'allumeur et le géographe. Les personnages masculins qui sont restés dans le film ont un plus grand rôle dans le film que dans le livre. Nous en parlerons en particulier dans la sous-catégorie *amplification* (4.4.2).

Au début du film, le spectateur peut regarder pendant quelques secondes les hommes supprimés, mais il est impossible de les considérer comme de véritables personnages. Le Petit Prince ne les rencontre pas, ils n'ont pas non plus de « texte » et ne sont jamais mentionnés dans le film. Ce cas d'omission est également visible dans la sous-catégorie *La Structure du Scénario* : l'analyse a prouvé que la séquence à travers l'univers fonctionne selon une simplification forte. Comme décrit dans *La Structure du Scénario*, l'omission de ces personnages implique la disparition de certaines métaphores importantes du livre. Deux autres personnages qui sont complètement supprimés du film sont l'aiguilleur et le marchand qui occupent trois pages du livre. Il est sans doute possible de dire qu'ils étaient, en un sens, trop insignifiants pour l'adaptation filmique. C'est pourquoi leur omission ne change pas l'histoire du film. La Mère et La Fille sont des caractères simplement additionnés. Nous pourrions aussi considérer que La Fille est devenue le personnage principal du film, au lieu du Petit Prince. En ce sens, La Fille change aussi la perspective de l'histoire. Le point de vue principal est celui de La Fille qui est forcée à grandir, au lieu d'un aviateur qui est déjà un adulte. L'addition de ces caractères change le thème de l'histoire aussi, dont nous parlerons dans la partie interprétative de notre recherche.

4.3.2 L'amplification et La simplification

Quelques personnages ont subi une amplification claire. C'est le cas de l'Aviateur en particulier. Les producteurs du film lui ont donné beaucoup de temps à l'écran et ont considérablement développé sa personnalité. Le spectateur du film regarde l'Aviateur comme un homme plus âgé. En outre, dans le film il est un camarade autant pour le Petit Prince que pour La Fille, ce qui a pour effet de doubler en quelque sorte la relation interindividuelle par rapport au récit du livre. Le Petit Prince subit une amplification similaire. Le spectateur rencontre le Prince en qualité d'adulte. Nous voyons le Petit Prince comme « Monsieur Prince ». Sa personnalité est beaucoup plus explorée que dans le livre. Le Prince est devenu un adulte nerveux, qui veut être essentiel. De plus, il s'insère tout au long du film dans deux scénarios, selon l'amplification profonde du personnage. Les hommes sur les planètes ont aussi subi une grande amplification. Dans le livre, après la rencontre avec le Petit Prince, les adultes ne sont plus pertinents. Dans le film, nous rencontrons les hommes sur la planète du businessman. Le vaniteux est devenu un policier et Le Roi est devenu un liftier. De cette façon, le spectateur est capable d'explorer davantage leurs personnalités. Les rôles de ces personnages ont évolué selon une amplification. L'amplification du businessman est la plus drastique. Dans le livre son interaction avec le Petit Prince occupe 5 pages au total. Dans l'adaptation, il est devenu l'opposant principal, le méchant du film. Malgré la simplification de l'introduction de la Rose, celle-ci est l'un des personnages qui a subi une certaine amplification. À la fin du film, quand le Petit Prince se souvient de son histoire, la Rose est de grande importance. La Rose devient un symbole pour son enfance et son monde qu'il avait complètement oublié. En même temps, la Rose devient très importante pour La Fille, comme métaphore de sa relation avec l'Aviateur. Le Petit Prince et La Fille découvrent que la Rose est morte, mais après, une réflexion magique de la Rose est visible dans les nuages de l'aube. La réflexion change le Petit Prince en enfant et les deux enfants découvrent que personne n'est jamais vraiment parti. La Rose apporte beaucoup plus de force métaphorique et d'aura magique au film que dans le livre.

4.4 Le cadre

Premièrement, nous pouvons distinguer une amplification spatiale de l'astéroïde du Petit Prince. À la fin du film, le retour à son astéroïde est très important pour La Fille et pour l'histoire du film. En outre, ce moment n'existe pas dans le livre. Le lecteur doit imaginer un retour pour le Petit Prince, le retour n'est pas décrit comme dans le film. Le rôle de son astéroïde est aussi amplifié parce que c'est la maison de sa Rose. Grâce au mélange des mondes nous distinguons plusieurs types de changement en même temps : l'amplification, l'addition et l'alternance spatiale et temporelle. Le monde de La Fille est une altération du monde du livre. En agrandissant l'univers de l'histoire originale, les producteurs ont changé ce monde aussi. Le monde de La Fille est une addition très claire, considérant que la totalité du deuxième scénario de La Fille est une addition à l'histoire originale. Le film se déroule dans un endroit différent (le quartier de la maison de La Fille et une nouvelle planète) et dans un nouveau cadre spatio-temporel non spécifié. Ces changements sont des modifications et des mutations constantes dans le film.

5 – Le livre dans le film

Avant d'interpréter les changements d'adaptation du livre au film, il est important de considérer le fait que *The Little Prince* ne constitue pas une adaptation directe de l'histoire originale de Saint-Exupéry. Le film a, à proprement parler, une relation dialogique entre l'histoire originale (adaptée directement) et une nouvelle histoire qui engage une adaptation plus libre. Cette distinction est très importante à prendre en compte pour l'analyse du *Petit Prince* dans le polysystème littéraire et pour étudier l'influence de ce dernier sur le film.

The Little Prince se situe dans un mouvement cinématographique appelé le « méta-cinéma ». Ce mouvement artistique créé au début du vingtième siècle a été popularisé par de grands cinéastes tels que Jean-Luc Godard ou bien Chris Marker durant les années 1960.²⁴ En quelques mots, nous pourrions dire que le méta-cinéma est le cinéma qui se reflète lui-même. Le méta-cinéma serait ainsi constitué de films conscients de n'être que des films, autrement dit d'être orchestrés et dont l'orchestration est rendue visible au spectateur. En d'autres termes, c'est un cinéma qui ne possède pas de *transparence*.^{25 26} La présence des réalisateurs dans une scène, la rupture du quatrième mur, ou un montage désynchronisé sont des exemples du méta-cinéma. *The Little Prince*, en ce sens, n'est pas aussi démonstratif qu'un film de Godard, mais nous pouvons distinguer des moments distincts où le film utilise une sorte de méta-cinéma. Ces moments méta sont par ailleurs soutenus par le fait que le spectateur lui-même est conscient de regarder une adaptation du récit de Saint-Exupéry.

Ce régime esthétique de réflexivité est manifeste durant la scène où l'aviateur lance des avions en papier par la fenêtre. Lorsque la fille déplie les petits avions, le spectateur découvre les premières pages du livre de Saint-Exupéry et leurs dessins iconiques. Tout au long du film, les pages reviennent et jouent un rôle important pour La Fille, comportant toujours des phrases du livre original. Pour autant, le film ne fait pas seulement référence à lui-même ou au récit de Saint-Exupéry mais aussi à notre monde, hors du quatrième mur. Ainsi, à la fin du film, la fille rassemble toutes les pages reçues dans un livre intitulé *Le Petit Prince* qu'elle offre à l'Aviateur. Un tel clin d'œil pointe ici l'horizon méta-narratif de l'adaptation dans une volonté ludique de dialogue d'une part avec le spectateur et d'autre part avec le méga-corpus des adaptations du *Petit Prince*.

Osborne fut sollicité pour adapter le livre par des producteurs français (entre autres ; ON Animation Studios et Orange Studios) grâce au succès de *Kung Fu Panda* (2008). Or Osborne était bien conscient de la pression critique associée à l'adaptation d'une histoire profondément ancrée dans la culture française par un réalisateur américain. Mais cette contrainte critique est aussi l'occasion d'ajouter un deuxième scénario complètement original sans pour autant altérer le noyau du livre original :

²⁴ Hayward, S. (2005). *French National Cinema (National Cinemas)* (2e édition). Oxfordshire, Angleterre: Routledge.

²⁵ Wild, J. (2015). *The Parisian Avant-Garde in the Age of Cinema, 1900-1923* (1e édition.). California, États-Unis: University of California Press.

²⁶ 'In Bazin's view spectators in apprehending cinematic representation confront objects that stand in a transparent relationship with reality; when we apprehend what a motion picture depicts, we see through the film object to the real object. (...) The basic notion underlying the view is that the film image bears a transparent relationship to reality' (Casebier, A. (2009). *Film and Phenomenology: Towards a Realist Theory of Cinematic Representation (Cambridge Studies in Film)* (0 édition). Cambridge, Angleterre: Cambridge University Press.)

«Yes, tons and tons of pressure from the very beginning and even the idea of an American director coming in and doing this was, I was like ‘are you sure? This is what you guys want? You sure you want to hire me?’, and the producers Dimitri and Antoine were very very wise they had actually done a lot of work, they had talked to a lot of French directors and I think they saw an opportunity to make a film that was not just a French film but a film that was global.»²⁷

Raconter l’histoire en donnant un grand rôle au livre était aussi important pour lui considérant l’importance du livre dans sa propre vie :

«Well the book is an incredibly powerful agent in many people’s lives, it becomes sort of I don’t know, it just becomes sort of part of the lives of people that the book enters their life in. For me it was given to me by my wife when we were just dating, we met at Pratt institute -at art school- and there was a time, when I started getting serious about animation and got accepted into Cal Arts and I was going to move away from New York. (...) You know the book was an important element in our lives and I know it’s that way for many many, many people and that’s ultimately why I wanted to try to find a way to tell a story that was not just adapting the book for the big screen but I wanted to try to tell a story that was about how powerful that book can be in someone’s life.»²⁸

La narration donne l’opportunité aux réalisateurs de réaliser le livre comme un thème. Osborne avait, en utilisant cette nouvelle technique narrative, la liberté d’ajouter sa propre interprétation, mais aussi de montrer la valeur spéciale du livre aux spectateurs. Le changement du *cadre* et des *techniques narratives*, comme abordé au cours des chapitre trois et quatre, a donné lieu à un champ de narration complètement nouveau. Osborne n’était pas contraint de suivre les liens canoniques d’histoire du livre. L’un de ses principaux objectifs était de montrer l’influence du livre dans la vie d’une personne ; symétriquement, dans le film, c’est l’influence du livre dans la vie de La Fille qui est mise en scène. En ajoutant un deuxième monde dans lequel le livre joue un grand rôle dans la vie du personnage principal, le pouvoir du livre devient aussi un thème dans/du le film.

La méta-cinématographie de l’adaptation du livre permet donc aux producteurs d’être très créatifs dans leur manière de représenter les deux mondes par la médiation de deux styles différents d’animation. D’une part, le monde de La Fille est créé en utilisant l’animation par ordinateur, un style populaire depuis la fin du siècle dernier. D’autre part, le monde du Petit Prince est créé en utilisant l’animation en « stop motion », une méthode utilisée depuis la naissance de l’animation.²⁹ Cette distinction implique des perceptions différentes des deux mondes. Premièrement, l’animation en « stop-motion » implique un imaginaire illimité, un thème dont nous parlerons dans le chapitre suivant. Toutefois, le style de l’animation est naturellement en rapport direct avec l’inclusion du livre dans le film et le caractère méta de l’adaptation. Le monde « stop-motion » est en papier. Osborne a choisi ce moyen pour avoir

²⁷ Cole, T. (juillet, 2016). 56. Mark Osborne - Recreating The Little Prince on Film [podcast]. The Terri Cole Show. États-Unies

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Beck, J. (2004). *Animation Art*. Londres, Angleterre: HarperCollins.

un lien direct avec les pages dans le film et le livre réel dans le monde du spectateur.³⁰ Le rapport est rendu plus évident dans la scène où La Fille retrouve les pages déchirées du livre dans la poubelle. Ensuite, le spectateur entend le bruit caractéristique de l'utilisation d'un ruban adhésif, et nous voyons le monde du Petit Prince. Quand, dans son monde, le désert fut déchiré celui-ci a été rassemblé avec de grands rubans adhésifs. Cela fait que le lien entre les pages en papier et le monde en papier du Petit Prince sort, en effet, comme renforcé.

Un avantage supplémentaire du caractère artisanal de l'animation réalisée en « stop-motion » relève de ce que l'on appelle « le lien créateur-créature ».³¹ L'animation en « stop-motion » a toujours l'air d'être créée à la main. Cette atmosphère implique donc un certain manque d'autonomie des personnages animés. Quoi qu'il en soit, la distinction entre les deux scénarios et l'idée que le livre est lui-même un thème important non seulement *du* film mais aussi *dans* le film est un élément important quant à l'analyse de l'effet pragmatique du polysystème.

³⁰ Knight, C. (2016, Mars 11). Even on screen, The Little Prince proves that which is most essential doesn't always have to be invisible. Récupéré Mai 24, 2020, de <https://nationalpost.com/entertainment/movies/even-on-screen-the-little-prince-proves-that-which-is-most-essential-doesnt-always-have-to-be-invisible>

³¹ Martin, J. (2011). Le cinéma d'animation et le privilège de l'imaginaire. De Fantasmagorie à Paprika. *Entrelacs*, (8), 1–10. <https://doi.org/10.4000/entrelacs.250>

6 – Le passage du livre au film : axes de réflexion

Dans le chapitre 3.5 de sa thèse *The Interpretive Component of the Adaptation Model*, Perdikaki souligne l'importance du PS pour l'analyse systématique des adaptations filmiques. Perdikaki étudie les motivations associées aux changements de traduction. Elle distingue les raisons économiques, créatives et sociales. Les paratextes fournissent en général de bons indices quant aux motivations de l'adaptation. Les interviews et les entretiens, par exemple, peuvent nous donner plusieurs informations sur les raisons sociales, créatives ou économiques à l'origine des adaptations. Selon Perdikaki, *les raisons* ou motivations *créatives* se manifestent souvent dans le style et l'esthétique du film. Elles sont dépendantes du medium et du producteur. Les producteurs ne sont pas les seuls facteurs à intervenir dans le processus créatif d'un film, il faut aussi compter les acteurs et les techniciens qui participent à la conception du film. Toutes ces influences interviennent dans une adaptation mais à différents niveaux. Les raisons sociales peuvent mettre en valeur un message social ou politique. Parfois, les raisons sociales précèdent la conception de l'adaptation et peuvent former la raison principale de l'adaptation cinématographique. L'adaptation filmique est aussi capable de « repositionner » des thèmes qui étaient déjà importants dans l'œuvre originale. Comme nous l'avons vu, l'amplification de certains thèmes peut être réalisée en utilisant de simples changements de caractérisation ou de cadre. Les raisons économiques sont essentiellement associées aux profits des adaptations. Par exemple, un personnage secondaire peut devenir principal du fait même qu'un acteur célèbre intervienne et donne sa voix. Dans ce cas, il s'agit d'un exemple d'amplification dans la catégorie « *caractérisation* ». D'un autre côté, un petit budget pourrait aussi contraindre à des changements de lieu ou de temps – ce serait alors un exemple de changement de cadre.

6.1 La jeunesse et L'imaginaire

L'un des thèmes dominants du *Petit Prince* est la préservation de la jeunesse et des qualités dites « magiques » de cette période de la vie. Ce thème est forcément accentué dans le film en utilisant des changements d'adaptation dans la catégorie *cadre* et *caractérisation*. Nous interprétons ces changements en utilisant les classes « sociales » et « créatives » selon la méthode de Katerina Perdikaki.³² Dans le livre, le lecteur rencontre Le Petit Prince à travers les yeux de l'Aviateur qui redécouvre le monde grâce à ce petit prince curieux. Ce thème de la jeunesse associé à la curiosité et à l'imaginaire donne un nouveau cadre au film. Osborne choisit de raconter l'histoire à travers les yeux d'une jeune fille. Pour autant, ce changement de focalisation lui donne l'opportunité de souligner les thèmes du livre. C'est l'addition de nouveaux personnages et d'un nouveau cadre qui ménage cette opportunité. Au lieu d'un adulte qui retrouve sa jeunesse grâce au Petit Prince, dans le film une jeune fille retrouve sa jeunesse grâce au petit homme. En regardant l'amitié florissante entre l'Aviateur et La Fille, le spectateur découvre Le Petit Prince avec un nouveau regard, depuis une nouvelle perspective. Selon le réalisateur Mark Osborne, en changeant la focalisation d'un adulte à une jeune fille, certains thèmes sont rendus plus clairs :

³² Perdikaki, K. (2016). *Adaptation as Translation: Examining Film Adaptation as a Recontextualised Act of Communication*. Consulté sur <http://eprints.surrey.ac.uk/812918/>

«I Think the power of focusing on certain characters is that there's so many themes in The Little Prince, but by centering it around a young girl the themes of childhood and loss and growing up are really pushed to the forefront.»³³

Le monde des adultes et le monde de la jeunesse sont encore plus contrastés grâce à l'addition de La Mère et à l'amplification de L'Aviateur. La Mère de la jeune fille est très stricte, ne parle que de son travail et applique un strict « *lifepan* » à la vie de sa fille. En revanche, l'Aviateur est joyeux, ne demande rien à La Fille et lui montre le côté fantastique sinon enthousiaste de l'existence humaine. Osborne et Jeff Bridges (l'acteur de doublage de L'Aviateur) ont d'ailleurs indiqué que ce personnage de L'Aviateur est lui-même inspiré de Monsieur Hulot, le célèbre protagoniste de *Mon Oncle* (Tati, 1958). Cet hypo-texte n'est pas seulement visible dans le personnage de l'Aviateur mais aussi dans le nouveau cadre du film. Les maisons monotones du quartier sont nécessairement contrastées avec la maison penchée et colorée de L'Aviateur, une opposition similaire à celle existante entre la maison Hulot et la maison Arpel dans *Mon Oncle*. Osborne s'exprime en ces termes :

«We want to push the envelope but we don't want to go too hard. We needed to create this grown-up world that was poisonous, and the antidote is the story and imagination. The antidote is being able to think like a child, the escape into this world where it's poetic. It's beautiful, like, we had to play a lot with contrast, but the words of Saint-Exupéry are hard to say.»³⁴

Le film montre cette sortie du « monde toxique » en jouant davantage avec la couleur. La première fois que La Fille rencontre L'Aviateur, les deux personnages se trouvent couverts d'un parachute très coloré. C'est la première fois dans le film que le spectateur rencontre autant de couleurs. Les thèmes de la beauté de la jeunesse et de l'imaginaire sont ainsi intensifiés grâce au contraste entre les couleurs pendant la première rencontre avec L'Aviateur et la maison de La Fille et Sa Mère ou encore L'Académie Werth du début du film. L'animation par ordinateur a également participé à la réalisation de ce nouveau cadre rigide et monotone :

«CG is really good at replicating and duplicating out to the horizon, and we played with that in creating the neighborhood,» Mr. Osborne said. "Every house is almost the same, and you get this feeling of repetition, a mathematical, geometric, confining world.»³⁵

L'ajout du nouveau *cadre* et l'amplification du cadre déjà existant soulignent en vérité les thèmes originaux du livre. La distinction entre le monde des adultes et le monde de la jeunesse est ainsi mise en scène. En outre, quand La Fille arrive sur la planète du Businessman, une planète aussi sombre que rigide, l'animation par ordinateur est également utilisée, même si

³³ Charline Jao. (Août 5, 2016). Interview: Mark Osborne, Director of The Little Prince on Adapting the Iconic Book and Animation's Gender Problem. *The Mary Sue*. Récupéré de <https://advance-lexis-com.proxy.library.uu.nl/api/document?collection=news&id=urn:contentItem:5KD2-P2D1-JCMN-Y2PT-00000-00&context=1516831>

³⁴ *Ibid.*

³⁵ How 'The Little Prince' Came to Animated Life. (2016, Août 5). Récupéré Mai 26, 2020, de <https://www.nytimes.com/2016/08/06/movies/how-the-little-prince-came-to-animated-life.html>

cette planète se trouve dans le monde du Petit Prince. Les thèmes de la jeunesse et de l'imaginaire sont donc renforcés par ces réinterprétations du *cadre* et les styles d'animation conjoints de ces mondes respectifs.

L'amplification des hommes rencontrés par Le Petit Prince sur les différentes planètes est aussi une amplification de l'opposition du monde des adultes et du monde de la jeunesse. Dans *The Little Prince* les hommes ne sont pas seulement des interlocuteurs du voyage du Petit Prince, ils sont les véritables méchants de l'histoire. Dans le livre, les hommes peuvent être vus comme des métaphores de différents types d'adultes et Saint-Exupéry les utilise pour donner une leçon au lecteur. Dans le film, les hommes évoluent pour devenir des obstacles pour la Fille avant qu'elle trouve et aide le Petit Prince. En outre, le Businessman évolue dans l'adaptation en véritable méchant de l'histoire. Il transforme des objets qu'il ne considère pas comme « essentiel » (des vélos, des bateaux, des pianos) en trombones. En voyant cette amplification, le contraste entre la jeunesse et la maturité, l'enfance et l'âge d'homme est exprimé encore plus clairement. Surtout que La Fille se trouve sur une planète grise sans aucun autre enfant : les adultes n'ont jamais vu de fille comme elle. Ce monde des adultes n'est alors plus une métaphore : il est le réel désenchanté et toxique.

En outre, l'amplification du Petit Prince joue aussi clairement avec le thème de la préservation de la jeunesse et de l'imaginaire. Le changement du Petit Prince d'enfant à adulte appelé « M. Prince » est un grand choc à la fois pour La Fille et pour le spectateur. Le Petit Prince ne se souvient pas de La Rose, ce qui est un fait très difficile à admettre pour La Fille. Pour elle, La Rose a la même importance pour Le Petit Prince que L'Aviateur pour elle. Quand elle rencontre Le Petit Prince devenu adulte, elle n'est pas seulement confrontée à une personne différente, elle est confrontée à l'idée que les adultes oublient leur enfance. À ce moment, Le Petit Prince-adulte s'éloigne d'elle en tant qu'enfant, mais pour le spectateur cette opposition renforce le thème de la jeunesse. En un sens, La Fille doit faire le deuil de cette image du Petit Prince, car le Petit Prince lui-même a perdu toute son imagination. Il ne pense qu'à travailler, comme n'importe quel adulte et a oublié tout rapport magique au monde.

L'animation en « stop-motion » dispose de plusieurs qualités qui ne sont pas visibles pour l'animation par ordinateur. L'animation en « stop-motion » implique un monde illimité : cette qualité est liée aux mouvements constants dans l'image : la composition est dynamique et très mobile, contrairement au style d'animation par ordinateur où les lignes sont immobiles et la composition beaucoup plus rigide. Le mouvement constant implique un monde qui n'est pas complet, où rien n'est décidé et où tout est possible. Jessie Martin écrit dans son article « *Le cinéma d'animation et le privilège de l'imaginaire. De Fantasmagorie à Paprika* » :

« N'était l'autonomie du mouvement interne, propre, de l'image cinématographique, le cinéma d'animation primitif rejoue le dispositif du spectacle de marionnettes, ne cachant pas les fils de l'écheveau, présentant l'image animée comme un espace forcément hétérogène au nôtre, dont l'effet de réel emporté par le mouvement de l'animation est entièrement annexé à la présence intempestive du créateur, et donc de la réalité. »³⁶

³⁶ Martin, J. (2011). Le cinéma d'animation et le privilège de l'imaginaire. De Fantasmagorie à Paprika. *Entrelacs*, (8), 1–10. <https://doi.org/10.4000/entrelacs.250>

Grâce à la distinction entre ces deux mondes diégétiques, le spectateur voit aussi comment le monde imaginaire s'introduit peu à peu dans le monde « normal ». Les producteurs ont clairement montré ce mélange en prenant des libertés créatives dans la catégorie « *cadre* » et « *structure narrative* ». Par exemple, quand les moutons dessinés par L'Aviateur prennent vie, La Fille sursaute. Cette réaction nous dit qu'elle regarde les moutons depuis son propre cadre de référence et dans son propre monde. À un autre moment, La Fille regarde sa collection de boules de neige quand l'une d'entre elles se transforme en la planète des adultes de la deuxième moitié du film. Jessie Martin explique cet amalgame des mondes :

« Par la suite, c'est dans la réalité même des personnages que l'image va s'ouvrir sur l'imaginaire, toujours exposée comme au-delà de l'image, ce qui se trouve derrière ou en profondeur, à la faveur d'une déchirure, d'un repli ou d'un retournement et finalement par une totale fusion. L'image onirique, absolument confondue par son analogie structurelle avec le réel qui la présente investit totalement celui-ci, le contamine. Il n'y a alors plus hiatus mais entrelacs pour utiliser le vocabulaire merleau-pontien. Le film (*Paprika*, 2006) met en place une représentation plastique de l'imaginaire comme revers du monde réel, logé aux confins de l'image qui se présente comme un calque, une surface étendue et doublée, d'une profondeur insoupçonnée. »³⁷

6.2 L'amitié et la perte

Les changements d'adaptation qui soulignent l'amitié sont également motivés par des raisons sociales associées aux intentions de Mark Osborne. La première raison tient à la relation personnelle d'Osborne avec le livre de Saint-Exupéry :

« (...) and for me it was given to me by my wife when we were just dating, we met at pret institute at art school, and there was a time, when I started getting serious about animation and got accepted into Cal Arts and I was going to move away from New York. And I didn't want to be apart from her and that's when she gave me her copy of the book and the book is very much about, for me and for us, relationships and maintaining relationships and the importance of relationships and dealing with love and loss. There's two sides to that coin and the book really help us to not only stay together but it helped me at a time that was difficult. »³⁸

Le film semble plus enclin à évoquer les relations entre les personnages que le livre. Par exemple, l'amitié entre La Rose et Le Petit Prince est amplifiée grâce au plus grand rôle du Petit Prince ainsi qu'à l'amitié entre L'Aviateur et La Fille. Dans le livre, la séparation entre La Rose et Le Petit Prince est un thème très important. Elle l'a trompé avec des mensonges, et quand il rencontre le jardin des roses, celui-ci est encore plus choqué, se rendant compte que sa Rose n'est pas unique. Mais le Renard dit au Petit Prince « Va revoir les roses. Tu comprendras que la tienne est unique au monde ».³⁹ Le Petit Prince réalise qu'il doit revenir à son astéroïde, parce qu'il ne veut pas perdre sa Rose. Dans le film, Le Petit Prince a oublié

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Cole, T. (Juillet, 2016). 56. Mark Osborne - Recreating The Little Prince on Film [podcast]. The Terri Cole Show. États-Unies.

³⁹ Saint-Exupéry, A. D. (2007). *Le Petit Prince* (1e édition). Paris, France: Éditions Gallimard, page 91.

sa Rose, mais La Fille va faire en sorte qu'il puisse s'en souvenir. L'interaction entre les deux personnages et l'importance de La Rose dans cette scène nous montre effectivement l'importance de l'amitié dans le livre et dans le film.

Une autre citation du renard joue aussi un grand rôle dans le film : « Adieu, dit le renard. Voici mon secret. Il est très simple : on ne voit bien qu'avec le cœur. L'essentiel est invisible pour les yeux. »⁴⁰ Dans le film, ces mots ont une signification plus grande que dans le livre. Cette citation est utilisée par L'Aviateur à un moment charnière quand la Fille apprend que le Petit Prince n'existe probablement plus :

«La Fille : You said he's up there, didn't you? Back with his Rose?

L'Aviateur : Well, it is as he said; I look at the stars and I hear him laughing!

La Fille : But you don't know for sure

L'Aviateur : It would comfort me very much to know for sure, but instead I choose to believe he's up there.»

Cette « imagination » est la seule façon pour L'Aviateur de savoir que son ami est encore vivant parmi les étoiles. Mais à ce moment-là, La Fille ne veut pas admettre cette possibilité. C'est le moment où elle est confrontée à l'idée qu'elle a perdu Le Petit Prince et qu'un jour elle perdra aussi L'Aviateur. Grâce au deuxième scénario et au changement de perspective dans le film, ces mots ne sont pas des mots gentils qu'on apprend en lisant le livre. Ils sont conflictuels et difficiles. Malgré la grande tristesse de La Fille, « M. Prince » redevient Petit Prince à la fin du film de sorte qu'un certain équilibre est restauré. En découvrant La Rose morte, tout semble perdu. Mais Le Petit Prince se souvient des mots exacts du Renard, et il réalise que La Rose n'est jamais simplement perdue ou morte. Il peut la voir avec son cœur, comme L'Aviateur peut encore voir Le Petit Prince : parce qu'il y croit. La Fille se calme aussi quand elle réalise qu'elle ne pourra jamais vraiment « perdre » son amitié avec L'Aviateur – ce lien existera pour toujours.

Une addition très créative des réalisateurs est celle d'un leitmotiv appelé *Preparation*, orchestré par Hans Zimmer. Ce leitmotiv est constitué d'une chanson *a capella* qui ressemble beaucoup au tic-tac d'une horloge. La musique est utilisée pendant chaque moment où la maturité ou le passage du temps jouent un rôle, par exemple au début du film quand L'Aviateur explique son enfance et l'attitude des adultes face aux enfants. Ce leitmotiv très typique est aussi utilisé lorsque la Fille va voir l'Aviateur pour la première fois. Ce moment est un changement total pour La Fille, elle ne va plus écouter sa mère et elle découvre les joies d'être jeune. Mais le moment le plus important se situe à la fin du film. Juste avant le générique nous entendons la voix du leitmotiv accompagné des sourires du Petit Prince et de l'Aviateur en voyant les étoiles. Avec ce leitmotiv nous savons que ces deux personnages existent toujours, parce que La Fille a appris à regarder avec son cœur. Grâce à l'addition de personnages, de cadres et de techniques narratives les producteurs ont aménagé une approche très créative et sociale. Les thèmes de l'amitié et le thème de la jeunesse jouent un rôle beaucoup plus grand que dans le livre.

⁴⁰ Saint-Exupéry, A. D. (2007). *Le Petit Prince* (1e édition). Paris, France: Éditions Gallimard, page 92.

7 – La conclusion

Nous avons commencé cette recherche en établissant le fait que le champ de recherche consacré à l'adaptation filmique est à la fois dynamique et innovant. Dans le deuxième chapitre, nous avons évalué la méthode de Katerina Perdikaki qui mixe les théories de Van Leuven-Zwart et de Even-Zohar. Van Leuven-Zwart nous a fourni les principales indications pour une analyse comparée de l'histoire originale et de l'adaptation, tandis qu'Even-Zohar nous a renseigné sur les différentes approches associées au domaine de la traduction : la *domestication* et la *foreignization*. Dans les chapitres suivants, les adaptations ont été explorées ainsi que leurs motivations. Comme indiqué dans le chapitre cinq, Osborne a voulu montrer et incarner la signification que le récit de Saint-Exupéry peut avoir dans la vie d'un individu. En outre, l'ambition d'adapter une histoire aussi connue a naturellement constitué un grand défi pour Osborne. Car le *Petit Prince* est effectivement une œuvre canonique, en Europe comme dans le reste du monde. Pourtant, en adaptant un tel livre en film, les réalisateurs doivent souvent prendre certaines libertés créatives difficiles à formaliser dans la théorie du polysystème. Dans cette recherche nous avons considéré notre film comme une histoire unifiée capable de témoigner de la position du *Petit Prince* dans le polysystème littéraire-culturel français-américain. En considérant le film comme une adaptation totale d'une histoire originale, la théorie d'Even-Zohar semble correspondre à notre conclusion. L'interprétation du film comme adaptation intégrale de toute l'histoire, et non comme deux scénarios (l'original et le nouveau) entremêlés, vient de la continuité à la fois des personnages, des localisations et des propositions diégétiques. Cependant, nous pouvons conclure que l'histoire du *Petit Prince* a ici subi beaucoup de changements. L'addition du personnage de La Fille, en particulier, bouleverse radicalement l'histoire du livre. En outre, l'amplification des personnages de L'Aviateur, du *Petit Prince* et de La Rose modifie l'argument du livre. Même les thèmes ont une focalisation fort différente grâce à ces personnages. Notre recherche a alors indiqué que, pour chacune des catégories de changement de l'histoire (le cadre, les techniques narratives, la caractérisation et la structure du scénario), les producteurs avaient profondément altéré l'histoire originale.

Cependant, il faut aussi remarquer que notre étude ne parle pas d'une interaction entre deux cultures, comme dans la théorie d'Even-Zohar mais d'une interaction entre deux systèmes (littéraire et cinématographique). Un livre traduit reste un livre... Dans notre recherche nous avons considéré deux médias séparés, positionnés dans une même culture mais exprimant chacun un système différent. C'est pourquoi les adaptations effectuées par les producteurs permettent aussi de caractériser un polysystème français-américain. En suivant les mots d'Even-Zohar, tous ces changements impliquent une certaine *domestication*. Pourtant, au terme de cette adaptation, l'histoire originale de Saint-Exupéry change très peu : le livre lui-même (contenu et représentation matérielle du livre) se positionne encore de façon très centrale pour le polysystème français-américain, de sorte que les multiples changements effectués par les producteurs ne modifient ni ne concurrencent le caractère pour ainsi dire légendaire du *Petit Prince*, au contraire il le confirme.

8 - Bibliographie critique

Sources Primaires :

- Rassam, D. Soumache, A. Vonarb, A (Producteurs), Osborne, M (Réalisateur). (2015) *The Little Prince*. États-Unis: Paramount Pictures.
- Saint-Exupéry, A. D. (2007). *Le Petit Prince* (1e édition). Paris, France: Éditions Gallimard.

Sources secondaires :

1. Beck, J. (2004). *Animation Art*. Londres, Angleterre: HarperCollins.
2. *Cambridge Companions to Literature*. (2007) (1e édition). Cambridge, Angleterre: Cambridge University Press.
3. Casebier, A. (2009). *Film and Phenomenology: Towards a Realist Theory of Cinematic Representation (Cambridge Studies in Film)* (0 édition). Cambridge, Angleterre: Cambridge University Press.
4. Catford, J. C. (1965). *A linguistic theory of translation : an essay in applied linguistics*. Oxford, Angleterre: Oxford University Press.
5. Cattrysse, P. (1992). Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals. *Target International Journal of Translation Studies*, 4(1), 53–70. <https://doi.org/10.1075/target.4.1.05cat>
6. Even-Zohar, I. (1979). Polysystem Theory. *Poetics Today*, 1(1/2), 287. <https://doi.org/10.2307/1772051>
7. Even-Zohar, I. (2005). Polysystem Theory (Revised). *Papers in Culture Research*, 2–11. Consulté sur <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.112.4768&rep=rep1&type=pdf>
8. Giardina, C. (2020, Juin 4). "The Little Prince:" How Director Mark Osborne Gave the Classic a Modern Update. Récupéré le Mai 30, 2020, de <https://www.hollywoodreporter.com/behind-screen/little-prince-director-mark-osborne-917961>
9. Handler, R. (2015, Avril 17). How's the movie industry treating women this week? Récupéré Mai 24, 2020, de <http://thedissolve.com/news/5433-hows-the-movie-industry-treating-women-this-week/>
10. Hayward, S. (2005). *French National Cinema (National Cinemas)* (2e édition). Oxfordshire, Angleterre: Routledge.
11. Hofstein, C. (2018, Novembre 16). Saint-Exupéry intime. Récupéré Avril 7, 2020, de <https://www.lefigaro.fr/livres/2018/11/16/03005-20181116ARTFIG00025-saint-exupery-intime.php>
12. How 'The Little Prince' Came to Animated Life. (2016, August 5). Récupéré Mai 26, 2020, de <https://www.nytimes.com/2016/08/06/movies/how-the-little-prince-came-to-animated-life.html>
13. Knight, C. (2016, Mars 11). Even on screen, The Little Prince proves that which is most essential doesn't always have to be invisible. Récupéré Mai 24, 2020, de <https://nationalpost.com/entertainment/movies/even-on-screen-the-little-prince-proves-that-which-is-most-essential-doesnt-always-have-to-be-invisible>
14. Mark Osborne, The Little Prince and the Audience's Tears. (2016, January 4). Récupéré Juin 1, 2020, de <https://www.lavocedineyork.com/en/2016/01/04/mark-osborne-the-little-prince-and-the-audiences-tears/>
15. Martin, J. (2011). Le cinéma d'animation et le privilège de l'imaginaire. De Fantasmagorie à Paprika. *Entrelacs*, (8), 1–10. <https://doi.org/10.4000/entrelacs.250>
16. Munday, J. (2016). *Introducing Translation Studies*. Abingdon, Angleterre : Routledge.
17. Nour, S. (2019, Septembre 6). The First 10 Films Ever to Be Based on Novels. Récupéré Avril 15, 2020, de <https://reelrundown.com/film-industry/The-First-10-Book-to-Film-Adaptations-in-History>
18. Perdikaki, K. (2016). *Adaptation as Translation: Examining Film Adaptation as a Recontextualised Act of Communication*. Consulté sur <http://epubs.surrey.ac.uk/812918/>
19. Perdikaki, K. (2017, Avril 4). inTRAlinea. online translation journal > Special Issues > Special Issue: Building Bridges between Film Studies and Translation Studies > Towards a model for the study of film

- adaptation as intersemiotic translation. Récupéré Mars 19, 2020, de <http://www.intralinea.org/specials/article/2246>
20. Perdikaki, K. (2018). Film adaptation as the interface between creative translation and cultural transformation: The case of Baz Luhrmann's *The Great Gatsby*. *The Journal of Specialised Translation*, (29), 169–187. Récupéré de <http://epubs.surrey.ac.uk/845753/>
 21. Pond, S. (2016, Novembre 9). "The Little Prince" Director on Why He Strayed De Classic Children's Book. Récupéré Mai 30, 2020, de <https://www.thewrap.com/little-prince-director-mark-osborne-unfaithful-classic-book/>
 22. Rothwell, H. (2019, Octobre 6). The Success of Book to Film Adaptations - Publishing in the Digital Age. Récupéré le Juin 8, 2020, de <https://medium.com/publishing-in-the-digital-age/book-to-film-adaptations-caec7c65e96a>
 23. Service Lecture. (2015, Juillet 30). Petit Prince, dessine-moi une adaptation. Récupéré Avril 8, 2020, de <https://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Petit-Prince-dessine-moi-une-adaptation-2015-07-30-1339825>
 24. van Leuven-Zwart, K. (1990). Translation and Original: Similarities and Dissimilarities, II. *Target International Journal of Translation Studies*, 2(1), 69–95. <https://doi.org/10.1075/target.2.1.05leu>
 25. Voigts-Virchow, E. (2009). In-yer-Victorian-face: A Subcultural Hermeneutics of Neo-Victorianism. *Lit: Literature Interpretation Theory*, 20(1–2), 108–125. <https://doi.org/10.1080/10436920802690604>
 26. Wild, J. (2015). *The Parisian Avant-Garde in the Age of Cinema, 1900-1923* (First édition). California, États-Unies: University of California Press.
 27. Wilson, G. (2006). Transparency and Twist in Narrative Fiction Film. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64(1), 81–95. Récupéré de <https://www.jstor.org/stable/3700494>
 28. ZHANG, X. (2014). Application of Polysystem Theory in the Field of Translation. *Comparative Literature: East & West*, 20(1), 138–143. <https://doi.org/10.1080/25723618.2014.12015480>