

A young girl with blonde hair, wearing a crown of pink and white flowers, is seated at a table. She is looking directly at the camera with a slight smile. In front of her is a plate of food, possibly a salad or a sandwich. The background is softly blurred, suggesting an indoor setting like a restaurant or cafe.

La Revue du Ciné-club universitaire, 2020, n° 3

La vie devant soi Imaginaires enfants

SOMMAIRE



Éditorial

ALMUDENA JIMÉNEZ VIROSTA



Des films de notre enfance

JÉRÔME BLONDÉ



The Fall, quand l'imaginaire
enfantin s'empare d'un conte

ANISSA NAÏM



Nous ne sommes jamais trop vieux
pour vivre une aventure

LEANDRA PATANÉ



Edipe roi de Pier Paolo Pasolini

FLAMINIA ALBERTINI



La douce enfance chez Luigi
Comencini

ELIAS MANUEL ABOU-CHARAF



Scènes de jeu

ADRIENNE RUFFIEUX



L'été de Masao

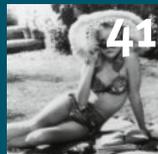
RAYAN CHELBANI



¡Hasta la victoria, siempre!

Luttes pour « le bien du peuple »,
enfances bousculées ?

NOÉMIE BAUME



Le crépuscule

ALMUDENA JIMÉNEZ VIROSTA

Recevoir la Revue du Ciné-club
universitaire gratuitement
chez vous ?

Abonnez-vous !

en 1 minute sur culture.unige.ch/revue

Illustration

1^{ère} et 4^{ème} de couverture : *Fanny och Alexander* (Ingmar Bergmann, 1982).

Groupe de travail du Ciné-club universitaire

Almodena Jiménez Virosta, Rayan Chelbani, Jérôme Blondé,
Noémie Baume, Leandra Patané, Elias Manuel Abou-Charaf,
Anissa Naïm, Flaminia Albertini, Adrienne Ruffieux

Division de la formation et des étudiants (DIFE)
Activités culturelles de l'Université
responsable : Ambroise Barras
coordination et édition : Christophe Campergue
graphisme : Julien Jespersen

Éditorial

Par **Almudena Jiménez Virosta**

Déjà dans le ventre de notre mère et lorsque nous sommes enfants, nos proches nous racontent des histoires, des anecdotes du passé, en nous invitant à faire partie d'aventures à venir. Nous apprenons à parler en répétant tout ce que nous entendons – il faut des mois pour prononcer un «maman» et une seule seconde pour apprendre un gros mot. Le moment arrivé, nous participons à cette tradition sociale du *storytelling* : nous racontons ces histoires que nos parents nous ont contées mille fois, et que nous n'avons pas vécues, mais qui sont tellement présentes en nous que cela importe peu. Nous racontons des histoires pour dormir – ou pour nous en empêcher –, des histoires pour mieux éclairer, des histoires pour éluder un terrible silence. Des histoires pour tout, toujours. Et c'est autour des histoires que nos valeurs prennent forme. Il suffit d'un exemple pour l'illustrer : si Hansel et Gretel existent dans notre imaginaire, c'est parce qu'il fallait montrer aux enfants du 19^e siècle les dangers de s'aventurer dans la forêt tout seuls. Mais est-ce que notre monde contemple encore ces images de chevaliers, de sorcières, de fées et d'enfants perdus comme auparavant ?

Et d'ailleurs, qu'est-ce qu'«auparavant» veut dire exactement ? Ce terme se rapporte à ces jours où la vie semblait plus facile, où nous étions petits d'âge et de taille, et notre regard, considérablement plus profond que celui d'aujourd'hui, nous rapprochait d'une vie plus simple, faite d'absolu. Nous l'avons laissé derrière nous. Un regard qui s'affranchissait de toute limite et pour lequel les métaphores n'avaient aucun sens, car tout était réel, puisque

c'est à travers les yeux de l'enfant que les catastrophes et les merveilles du monde se manifestent : pour eux, tout est possible et envisageable. Un regard qui, au fil du



Kes (Ken Loach, 1970).

temps, se transformera. Ou peut-être pas. Voici la beauté de l'imaginaire enfantin – des différents imaginaires enfantins –, qui comme la beauté de la littérature, réside dans l'indélébilité de sa trace. Nous pourrions le cacher, c'est sûr, mais il habite toujours en nous, derrière nos yeux d'adultes. Ainsi, nous vous présentons des enfants merveilleusement ordinaires, des enfants qui ressentent les vicissitudes de l'existence, qui comprennent que les femmes dans le Paris de *Momo* «se défendaient avec leur cul» et qui aujourd'hui, à travers nos écrans, partagent leurs regards pour vous faire participer à leurs histoires.

Des films de notre enfance

La gloire de mon père et *Le château de ma mère* (1990) nous replongent dans l'enfance heureuse de Marcel Pagnol, au cœur de sa Provence natale, où domine « le chant des cigales et les parfums de la garrigue ». Mais pour nombre d'entre ceux dont l'âge avoisine aujourd'hui la trentaine ou la quarantaine, c'est aussi dans notre propre enfance que nous sommes immergés, car ces films font partie de ces œuvres que nous avons admirées à nos premières heures et qui nous rappellent instantanément ce que nous étions jadis et ce que nous étions désireux de devenir.

Par Jérôme Blondé

La gloire de mon père et *Le château de ma mère* (1990) étant indissociables de mon histoire personnelle, j'ai décidé de me dispenser ici de l'écriture d'un article classique de cinéma pour me laisser aller à revenir brièvement sur un passage de mon existence. Il est probable que cela ne stimulera pas l'intérêt de la majorité des lecteurs, mais j'ai tout de même la présomption de penser que, d'une façon ou d'une autre, cela permettra de soulever quelques observations pertinentes quant aux implications possibles du cinéma sur la vie des spectateurs.

Un soir d'été, quelque part vers la fin de ma vingtaine, le diptyque d'Yves Robert était au programme à la télévision. Je savais, assez grossièrement, qu'il s'agissait de l'adaptation des deux premiers volets des *Souvenirs d'Enfance* de Marcel Pagnol, tous deux publiés en 1957, mais j'avais, à ce moment-là, la ferme conviction de n'avoir jamais vu ces films de toute ma vie, autant que celle de ne rien connaître de la biographie du héros qu'ils mettent en scène. C'était l'occasion parfaite pour combler de pareils

manques. Je m'élançais donc avec une certaine hâte à l'idée de découvrir une œuvre nouvelle et l'excitation de me laisser bercer, trois heures durant, par le doux rythme des cigales de l'arrière-pays provençal dans les traces de celui qui deviendra le grand cinéaste de Marseille.

Dès les premières minutes pourtant, un soupçon m'avait envahi. La musique de Vladimir Cosma (pour laquelle il obtiendra un César en 1991), la voie du narrateur Jean-Pierre Darras, le visage singulier du père instituteur joué par Philippe Caubère et sa diction impeccable, me paraissaient, d'un seul coup, étrangement familiers. C'est alors qu'en un éclair, il m'est apparu que ce que je voyais devant moi était loin de m'être inconnu. Je me souvenais subitement que j'avais déjà eu l'occasion de voir ces scènes de vie familiale, peut-être plus d'une vingtaine d'années auparavant, lorsque j'étais enfant. À mesure où se dévoilaient tour à tour le visage d'Augustine, le petit Paul, l'école du chemin des Chartreux (à côté de laquelle j'ai moi-même vécu pendant des années sans même soup-

çonner un instant qu'elle y avait abrité des personnages illustres), l'anticléricalisme résolu de Joseph, la bonne restée enfermée dans les cabinets dont la porte servait de cible de tir ou encore la fierté du petit Marcel brandissant vers le ciel azur les deux bartavelles glorieuses, ma suspicion première s'était mue en une vérité irrévocable. Ces films-là faisaient bel et bien partie des rares films, jugés inoffensifs pour mon éducation, que ma mère m'avait autorisé à voir dans ma prime jeunesse. Ils sont instantanément devenus de formidables petites madeleines. Tout



Le petit Marcel entouré de son père et de sa mère.

me rappelait à un passé que j'avais enfoui profondément dans ma mémoire et qui n'avait nécessité, en fin de compte, qu'une mince sollicitation pour éclore à la surface de ma conscience. Une véritable explosion de nostalgie s'était alors emparée de moi.

En me refamiliarisant avec les aventures homériques de Marcel et son ami Lili des Bellons dans le désert de garique entourant le massif du Garlaban, comme celles de la petite famille Pagnol qui enfreignait la loi en traversant à la hâte les demeures privées des bourgeois du second empire, je me suis souvenu combien ces films m'avaient personnellement marqué, malgré que j'en avais effacé toute trace apparente de ma mémoire, et combien je m'étais moi-même, enfant, identifié au personnage du petit Marcel. Car moi aussi, je rêvais de partir à l'aventure

dans les collines, chasser les papillons, les rongeurs et les perdrix. Moi aussi, j'ai nourri l'envie de devenir « hermite » et « me retirer du monde pour penser ». Moi aussi, je me laissais facilement intimider par les « jolies petites filles avec des mollets tout ronds ». Moi aussi, je voulais faire la fierté de mes parents en sachant lire et écrire avant tout le monde et être « le champion de l'école ». Sans réellement m'en apercevoir, une partie de moi-même, de ce que je projetais de devenir, de ce en quoi je me décidais à accorder de la valeur, de ce pour quoi j'estimais qu'il était

bon de mener une vie, avait pris forme à mesure où j'avais vu s'épanouir ce minot, sous les traits d'un Julien Ciamaca dont la carrière cinématographique ne l'emmena jamais au-delà des frontières rassurantes des Bouches-du-Rhône, et qui ne devait pas être, à l'époque où je vis *La gloire de mon père* pour la première fois, de plus d'un ou deux ans mon cadet.

C'est ainsi qu'une vingtaine d'année plus tard, devant mon poste de télévision, je réalisais que ces premiers émois cinématographiques avaient eu sur moi un écho

tout à fait retentissant et qu'ils pouvaient peut-être expliquer ce qu'il advenait de mon parcours personnel et ce vers quoi je me destinais. Non pas que je devenais ermite ni même champion de l'école, mais je sentais que ce à quoi j'avais toujours aspiré dans ma vie d'adulte, et ce à quoi j'aspire encore aujourd'hui, pourrait trouver ses racines au sein de ce décor idyllique. Le climat de simplicité et d'insouciance qui ressort de cette vie familiale, où « le bonheur coulait de source, simple comme bonjour », sans doute quelque peu idéalisé par les souvenirs d'un Marcel Pagnol rapportant un passé qu'il sait être révolu, avait dessiné pour moi ce à quoi devait ressembler une vie heureuse, une vie réussie, vers laquelle je m'évertuais à tendre. La franchise, les bons sentiments, la bienveillance envers autrui, l'obstination à maintenir un ac-



Le gardien du château de la peur bloquant la route vers la bastide neuve.

cord entre ses valeurs morales et ses actes, le goût pour la découverte et la connaissance, l'intérêt équilibré pour les cultures mondaines et populaires, la sensibilité et le romantisme, tout cela faisait partie du répertoire des traits et des attitudes que j'ai cherchés obstinément à acquérir et qui préfigurait le portrait fantasmé d'une personne à laquelle je m'étais efforcé de correspondre.

Pour la petite anecdote, je me suis même amusé à constater que pendant des années j'avais pris pour mienne la formule générale « depuis que l'homme est homme, c'est son idée fixe, voir ce qu'il y a derrière » sans savoir que je l'avais subtilisée tout droit de la bouche du vieux braconnier. Quelle surprise ce fut de le découvrir ! Moi qui pensais, chichement, être l'auteur d'une maxime à laquelle je donnais une valeur toute spéciale pour être un équilibre parfait de simplicité et de profondeur de sens, et qui en plus m'offrait l'avantage non négligeable de clore avec sagesse et poésie des conversations dans lesquelles je ne voyais pas d'issue favorable. J'apprenais, peu de temps après, qu'on désigne, en psychologie, ce phénomène par cryptomnésie et qu'il n'est que rarement le fruit du hasard. Ces mots qu'on s'approprie de façon erronée, comme je l'avais fait, revêtent, dans bien des cas, une signification toute particulière dans le caractère des personnes. Ce fut une preuve supplémentaire de l'impor-

tance et de l'influence inconsciente qu'avait exercée l'œuvre d'Yves Robert sur ma psyché.

Il ressort de ce passage par mon histoire personnelle que les films que nous avons vus enfant, que nous avons aimé voir enfant, peuvent avoir, je crois, une influence forte sur ce que nous devenons adultes. Car mon cas est sans aucun doute plus commun qu'il n'y paraît. Nous connaissons tous des films que nous avons vus au cours de notre enfance, dont nous conservons une réminiscence plus ou

moins vive, qui, d'une façon ou d'une autre, auront tracé les contours des personnalités que nous nous serons efforcés d'incarner. Le héros d'un western, la princesse d'un dessin animé, le bad-boy de l'école, un petit animal gentil et courageux, il n'en faut pas plus aux heures les plus précoces de notre vie pour que les processus d'identification et d'imitation se mettent en état de marche et que nous nous forçons une destinée.

À ce sujet, il existe de nombreuses recherches en sciences sociales démontrant que les œuvres cinématographiques peuvent contribuer à installer ou soutenir chez les enfants, des idées préconçues et des visions stéréotypées du monde qu'ils conserveront solidement jusqu'au bout de leur vie. À titre d'exemple, l'une d'elles, publiée en 2011¹, a montré que les films de Disney étaient susceptibles de renforcer la croyance selon laquelle « tout ce qui est beau est bon », ou, dit autrement, que l'attractivité physique des personnes et leurs qualités intellectuelles et morales seraient intimement liées. Car effectivement, dans les films Disney, le beau prince agit toujours vertueusement, tandis que la sorcière maléfique est toujours hideuse. Quand on sait à quel point ce genre de croyance demeure particulièrement prégnante dans l'esprit adulte et dirige, de façon inconsciente, nos interactions sociales, on peut aisément conclure que les films de notre enfance

ont un pouvoir considérable sur la personne que nous allons devenir.

Néanmoins, mon expérience avec l'œuvre d'Yves Robert m'amène à penser que les films ayant composé le paysage de notre enfance ne constituent pas uniquement de formidables agents de contrôle social dont le but est le modelage des jeunes esprits à l'air du temps, mais qu'ils assurent aussi des fonctions bénéfiques, et notamment pour l'adulte qui, comme moi, en refait la découverte. Ils créent des ponts temporels, des espaces de connexion et de communication entre notre identité passée, présente et future. Ils nous rappellent à notre naïveté, à notre insouciance, comme celle qui faisait croire à Marcel et à Paul que le bébé de l'oncle Jules et de la tante Rose, qui a eue deux comptabilisaient 67 ans, naîtrait déjà vieux et avec «une barbe blanche». Ils parviennent à nous extraire un tant soit peu d'un monde qui, par bien des aspects, se révèle un peu trop terne et terre à terre et nous plonge dans un univers imaginaire et féérique auquel nous ne sommes plus en mesure d'accéder dans nos vies trop affairées.

Mais ils sont aussi nos garde-fous et savent nous rappeler à nos valeurs, nos principes, et à l'adulte que nous nous étions jurés-crachés de devenir. Ils sont des points de référence à travers lesquels nous pouvons estimer la distance que nous avons prise par rapport à nos engagements d'enfant et nous en rapprocher si nous jugeons l'écart trop conséquent. S'ils peuvent paraître d'une immense mièvrerie pour ceux qui les voient pour la première fois à travers leur œil d'adulte, ils prennent toute leur importance pour ceux qui réussissent à les regarder avec leur œil d'enfant, car ils feront réémerger leurs premiers vœux d'avenir et remémoreront le pacte qu'ils avaient

scellé avec eux-mêmes sur le genre de personne qu'ils souhaitaient devenir.

Les films de notre enfance sont ainsi comme des ombres révélant une partie de soi à laquelle nous avons fermement aspirée quand la vie tout entière s'offrait encore à notre imagination et qui, bien confinée dans les tréfonds de notre mémoire, peut resurgir à la lumière incorruptible d'un projecteur de cinéma. Au fond, ils résonnent pour tout un chacun comme aura résonné pour Marcel Pagnol lui-même le souvenir du château de sa mère, le château de la peur qu'il fallait franchir pour rejoindre la bastide en-



La famille Pagnol découvrant le massif du Garlaban.

chantée, au moment où il en deviendra l'heureux propriétaire, des années plus tard, pour y monter un studio de cinéma. Lui aussi, c'est grâce au cinéma qu'il s'est rappelé, l'espace d'un instant, de son enfance et de ses ambitions de petit garçon.

1 Bazzini, D., Curtin, L., Joslin, S., Regan, S., & Martz, D. (2010). Do animated Disney characters portray and promote the beauty-goodness stereotype? *Journal of Applied Social Psychology*, 40 (10), 2687-2709. doi:10.1111/j.1559-1816.2010.00676.x

The Fall, quand l'imaginaire enfantin s'empare d'un conte

All children, except one, grow up.

Peter Pan, James M. Barrie

Si le sujet de l'imaginaire enfantin semble fasciner autant d'artistes, c'est sans doute en partie pour la raison suivante : il est bien difficile d'accéder à ses souvenirs d'enfance sans trahir sa vision de l'époque. Cette vision propre à notre « nous » enfant, qui déforme les perspectives de taille, de temps, et change la signification des événements. Celle qui nous fait vivre cette période de vie à travers un filtre créatif d'une naïveté et d'une perspicacité bien souvent égales.

Par Anissa Naïm

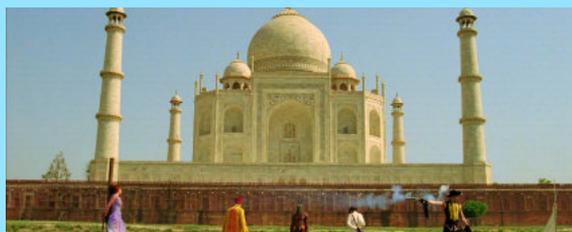
The Fall (Tarsem Singh, 2006) relève le défi complexe de retranscrire cette vision si particulière propre à l'enfance, et s'en sort avec brio. L'histoire se déroule en 1915, dans un hôpital à Los Angeles où Alexandria (Catinca Untaru), une petite fille au bras cassé fait la rencontre de Roy (Lee Pace), un cascadeur gravement blessé à la suite d'une chute violente lors d'un tournage. Roy commence à raconter à Alexandria l'histoire d'Alexandre Le Grand, et le récit prend vie sous les yeux du spectateur. Lorsqu'Alexandria doit quitter la chambre de Roy, ce dernier, à la manière de Shéhérazade dans *Les Contes des Mille et Une Nuits*, lui demande de revenir le lendemain si elle veut entendre la suite. Le film tourne autour du récit de Roy, qui grandit et avance avec l'aide progressive des interventions d'Alexandria.

Le génie du film réside dans la manière dont le conte est présenté à l'écran. Les personnages sont incarnés par le personnel hospitalier et les patients qui gravitent autour d'Alexandria, les paysages et les couleurs oniriques contrastent fortement avec le décor terne et froid de l'hôpital. Le spectateur attentif saisira alors les indices disséminés dans les images qui permettent de comprendre que nous sommes plongés dans l'imaginaire d'Alexandria et que nous vivons le récit à travers ses yeux, plus qu'à travers ceux de Roy. On peut citer pour exemple la représentation du personnage indien, qu'Alexandria imagine avec les traits d'un immigré indien travaillant avec sa famille dans une orangerie, alors que le spectateur comprend que Roy faisait référence à un Indien d'Amérique.

La relation qui naît entre les deux personnages est belle, douce, touchante, mais aussi cruelle, et à l'image du récit de Roy, ne tombe jamais dans la mièvrerie, le mielleux ou la facilité. On se laisse porter par l'aventure racontée par Roy, on s'attache à ses personnages excentriques, on s'émeut de leurs exploits. Et de retour dans la réalité des deux protagonistes, on se surprend à être dans la même attente qu'Alexandria et à vouloir reprendre l'histoire là où Roy l'a laissée.

Une réelle authenticité émane du film, probablement en partie due au fait que Catinca Untaru, qui joue Alexandria, ne connaissait pas l'entièreté du script et découvrait l'histoire au fur et à mesure du tournage. Par ailleurs, les lignes de dialogues et les réactions d'Alexandria étaient très peu écrites, Tarsem Singh privilégiant la spontanéité de la jeune actrice. Cette authenticité notable vient également du choix du réalisateur de ne pas abuser d'effet spéciaux ou de décors fabriqués, ce qui a amené l'équipe de tournage à voyager et filmer dans plus de 20 pays différents incluant l'Inde, la Chine, l'Italie, la France, la Namibie et l'Afrique du Sud.

The Fall mérite sa place sur votre liste de films à voir, car c'est une merveilleuse découverte cinématographique dans laquelle on prend plaisir à plonger, et dont la sincérité, la justesse, la beauté et l'amour de l'imaginaire enfantin ont obligé l'auteure à vous la présenter ici.



The Fall (Tarsem Singh, 2006).



Poster du film *Pinocchio* (Matteo Garrone, 2019).

Nous ne sommes jamais trop vieux pour vivre une aventure

Je considère que toute liste doit commencer par Pinocchio, que je considère depuis toujours un modèle de narration, où chaque motif se présente et revient avec un rythme et une clarté exemplaires, chaque épisode a une fonction et une nécessité dans le dessin général de la péripétie, chaque personnage a une caractéristique visuelle et un langage qui lui sont propres. Si une continuité peut être reconnue dans ma première formation – disons que parmi les six et les vingt-trois ans – c'est celle qui va de Pinocchio à l'Amérique de Kafka.

Italo Calvino¹

Par Leandra Patané

Qui n'a jamais entendu parler de Pinocchio, la marionnette-enfant la plus célèbre au monde ? Inscrit dans la littérature de l'enfance, il contribue depuis sa création à la formation de l'imaginaire enfantin², tant italien que planétaire. Pinocchio est le protagoniste de nombreuses aventures rédigées par Carlo Collodi entre les années 1826 et 1890. Collodi n'est qu'un pseudonyme inspiré du village d'origine (Collodi, Toscane) de la grand-mère de l'auteur dont le nom officiel est Lorenzini. *La storia di un burattino* ainsi que sa suite *Le avventure di Pinocchio* atteignent un succès plus que foudroyant en termes de proportions et de rapidité. Apparus dans le *Giornale dei Bambini*, Pinocchio et ses histoires ont vite fait le tour de la pla-

nète, en étant traduits dans toutes les principales langues du monde. *La storia di un burattino* est conçue et réalisée comme un texte réaliste et fantastique parsemé de nombreux passages à connotation gothique (le point culminant de l'angoisse se révèle à la fin, lors de la pendaison de Pinocchio par le chat et le renard).

L'œuvre change d'atmosphère dans sa deuxième édition *Le avventure di Pinocchio*. Collodi fait preuve d'une grande ductilité en réalisant un roman « di formazione » pourvu d'une intention pédagogique manifeste et d'une ambiance davantage féérique et métaphorique par rapport à sa première parution. La notoriété de Pinocchio est souvent associée à sa double nature. En effet le protagoniste,

niste est à la fois un être fantastique, connotation qui justifie ses facéties et le purifie de toute culpabilité, mais il est aussi un enfant, et en tant que tel, celles-ci paraissent malicieusement captivantes. À la base de ce personnage règne le principe d'indépendance, qui le pousse à une recherche permanente de liberté. À travers Pinocchio, ce sentiment se traduit en actions visant l'infraction des règles : en potentielles situations de danger et surtout en aventures. Il n'est guère étonnant d'apprendre que la célébrité de cette petite marionnette devenue un vrai garçon a traversé les siècles et résonne encore aujourd'hui. Pinocchio s'est évadé de sa première nature écrite pour s'emparer de la scène cinématographique, ce qui le conforte encore une fois dans sa position d'œuvre immortelle et toujours au goût des jeunes et des adultes. De nombreux films se sont inspirés de ce roman, parmi lesquels (en ordre chronologique et choisis de façon arbitraire) : *Pinocchio* de Walt Disney, sorti en 1940⁴, *Pinocchio* dirigé et interprété par Roberto Benigni en 2002 et *Pinocchio* écrit et dirigé par Matteo Garrone, que l'on a pu découvrir en juillet 2020 sur les écrans des salles obscures helvétiques³ où R. Benigni apparaît dans le rôle du père et non plus comme l'enfant/marionnette. Bien que les trois films portent le même intitulé et qu'ils s'inspirent de la même histoire, ils restent trois interprétations extrêmement différentes l'une de l'autre. La première, en format dessin animé est à la fois la plus ancienne des versions citées ici, mais aussi la plus distante de l'histoire originelle. La deuxième est probablement la plus fidèle à l'œuvre de Collodi. Il s'agit d'un film totalement *Made in Italy* qui aurait dû être initialement dirigé par le célèbre réalisateur Federico Fellini, mais qui a finalement été tourné par le grand génie Roberto Benigni. Le film rend justice à l'histoire originelle, en restituant une ambiance de pauvreté et restant conforme à certaines scènes gothiques comme celle de la pendaison de Pinocchio. Le troisième et dernier film est l'adaptation de l'histoire de Pinocchio la plus récente réalisée jusqu'à présent. On retrouve au sein



Pinocchio (Roberto Benigni, 2002).

de cette dernière, entre autre, Roberto Benigni jouant non plus le rôle du protagoniste mais celui de Geppetto. Avec une production aussi massive à partir d'un seul noyau bien précis, nous pouvons nous demander quel type d'évolution a subi cette histoire et comment elle réussit encore aujourd'hui à faire preuve d'originalité. La toute première différence digne de considération concerne le personnage principal et plus précisément sa transposition en image. La petite marionnette, fauteur de troubles, sort sur le grand écran sous format de dessin animé en 1940, entrant ainsi dans la grande famille de Disney. Son jeune personnage prend la forme d'un pantin dont les caractéristiques physiques évoquent plus facilement les doux traits typiques des enfants⁵ plutôt que ceux anguleux et allongés déjà inscrits dans la tradition iconographique liée au célèbre personnage⁶. De plus, le protagoniste proposé par la version Disney manque de cruauté par rapport à

celui d'origine, inventé par Collodi. La gravité des actions mises en scène par le Pinocchio des années 1800 laisse la place à un jeune pantin très malchanceux et d'une sympathie désarmante, mais tout de même individualisé par son incorrigible comportement.

En 2002, R. Benigni dirige et interprète Pinocchio. Ce choix donne une particularité au personnage qui le distingue des deux autres versions ici proposées. L'acteur, à cette période, à quarante-cinq ans, facteur qui ne l'empêche pas de personnifier un être destiné à devenir un jeune garçon. Benigni réussit à compenser l'écart générationnel grâce à son essence naturelle et son emploi de l'ironie, qualités innées de ce dernier. L'amour de l'interprète italien pour le petit personnage d'origine Toscane se manifeste dans son jeu d'acteur déjà en 1997, année de sortie en salle de *La vita é bella*, (film qui a valu à Benigni plusieurs Oscars). En particulier, lorsqu'on pense à la scène où Benigni (qui joue le rôle d'un père juif pendant la deuxième guerre mondiale) fait semblant de marcher comme un pantin aux côtés des nazis⁷. Ceci pourrait être interprété comme un acte ridicule et inapproprié, spécialement si l'on considère le contexte historique. Toutefois, le résultat de cette allusion littéraire dégage un message d'espoir et de confiance voué à durer éternellement. Benigni, en personne dans une interview pour le dernier film dédié à la marionnette la plus célèbre du monde, sorti en 2019, a affirmé que «fin da piccolo, venivo chiamato così (Pinocchio). Anche Federico Fellini mi ha soprannominato "Pinocchietto" e nei suoi taccuini mi ha sempre disegnato come il burattino.»⁸ Le film paru en 2019, fort des nouveautés dans le domaine du maquillage cinématographique, offre au grand public un Pinocchio ex-



Pinocchio (Norman Ferguson, T. Hee, 1940).

trêmement réaliste. Interprété par le jeune acteur Federico Ielapi, le protagoniste obtient des traits de pantin grâce aux grandes compétences en termes de maquillage de Mark Coulier. L'artiste maquilleur (deux fois oscarisé pour *The Grand Budapest Hotel* et *The Iron Lady*, engagé dans des films comme *Harry Potter* et *Bohemian Rhapsody*) est parvenu à recréer «l'allure magique» indispensable et indissoluble de Pinocchio, tout en conservant le réalisme propre à l'environnement et aux inventions conçues par l'imagination de Collodi.

«[Per piacere a tutti, a distanza di anni, il segreto di Pinocchio risiede nel suo essere] universale. Appartiene a tutti, quando respiriamo per la strada o ordiniamo un caffè, Pinocchio è lì e fa parte di tutti noi. È come il sole, ci affascina come il mare, qualcosa in cui ci tuffiamo dentro e non capiamo più nulla, perché ci avvolge e ci prende tutta la nostra anima. Perché Pinocchio va oltre i significati semplici della storia, visto che tocca le nostre profondità.»⁹

En effet, Pinocchio touche à des concepts anthropologiques et psychologiques toujours très actuels, un aspect du profond qui nous concerne tous. Il soulève ainsi le thème de «l'ambiguïté» de l'être humain. Un sujet cher à Freud, qu'il abordera en 1919 avec son essai *L'Inquiétante étrangeté*: «Le perturbant est ce genre d'épouvantable qui remonte à ce que nous savons depuis longtemps, à ce qui nous est familier». Dans le cas de Pinocchio, cette ambiguïté se concrétise d'abord par sa double nature. Bien qu'il soit un être inanimé et donc insensible au feu¹⁰, il est jonché de caractéristiques propres à un être vivant, dé-

montrées par certains besoins physiologiques comme la faim. Il s'agit donc d'un personnage à mi-chemin entre la vie et la mort, le bien et le mal, comparable à Frankenstein, célèbre créature issue du génie littéraire Mary Shelley.

«Pinocchio rappresenta tutti noi, perché tutti noi nasciamo puri, ma Pinocchio, come Don Chisciotte, lo rimane, perché non pensa che nel mondo ci possa essere il male. È da lì che partono la grande avventura e la libertà. Ed è per questo che ognuno si rifà dentro di sé la storia di Pinocchio che più ama. E ogni volta è nuova.»¹¹



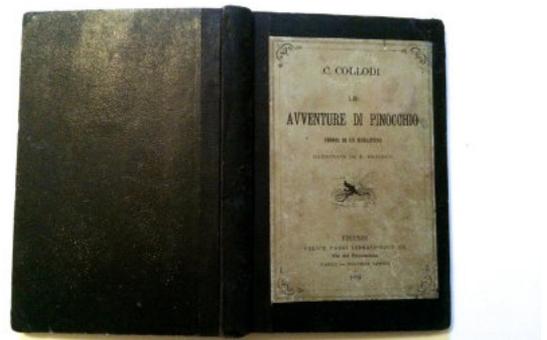
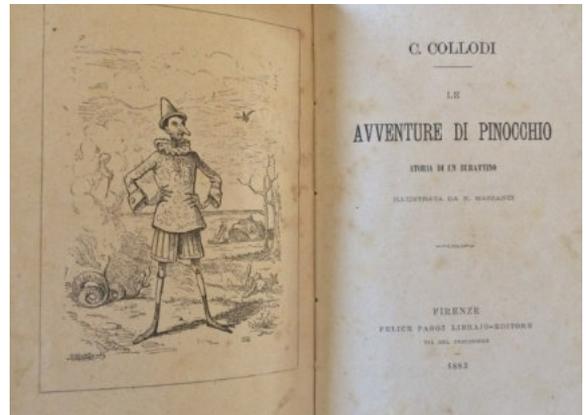
La vita è bella (Roberto Benigni, 1997).

La deuxième source d'ambiguïté est représentée par la métamorphose, thème inscrit dans une tradition ancienne qui trouve en Ovide l'un de ses représentants les plus célèbres. La marionnette subit une première transformation en âne (issue de la tradition mythologique de *l'Âne d'or* d'Apulée), puis une deuxième en garçon, ce qui inscrit l'histoire de Pinocchio dans un modèle de «naissance – perte – nouvelle naissance» qui détermine une transformation non seulement physique mais principalement psychologique, jusqu'à atteindre la récompense la plus haute. Italo Calvino, aussi nommé le «Grimm Italieno»¹² en référence à son important travail de philologue sur les fables italiennes, a confirmé que «[Pinocchio ha] la capacità di sopravvivere indenne ai mutamenti del gusto, delle mode, del linguaggio, del costume senza mai conoscere pericoli d'eclisse e d'oblio»¹³. Dans toutes ces variantes, quelles qu'elles soient, Pinocchio semble être notre passé, notre présent et il y a de fortes chances qu'il nous accompagne aussi dans notre futur.



Pinocchio (Matteo Garrone, 2019).

- 1 «Ogni elenco credo deve cominciare da Pinocchio che ho sempre considerato un modello di narrazione, dove ogni motivo si presenta e ritorna con ritmo e nettezza esemplari, ogni episodio ha una funzione e una necessità nel disegno generale della peripezia, ogni personaggio ha un'evidenza visiva e un' inconfondibilità di linguaggio. Se una continuità può essere ravvisata nella mia prima formazione-diciamo fra i sei e i ventitré anni- è quella che va da Pinocchio a America di Kafka». Interview de M. Corti «Autografo», Il, 6, octobre 1985.
- 2 A. Faeti, *Letteratura per l'infanzia*, la Nuova Italia, Firenze, 1994.
- 3 RTS Culture, Cinéma, mai 2020. <https://www.rts.ch/info/culture/cinema/11300614-la-vod-et-le-streaming-n-ont-pas-fini-d-ebanler-les-salles-de-cinema.html>
- 4 Film *Pinocchio*, 2002.
- 5 Screenshot de Pinocchio du trailer pour le film *Pinocchio* (1940). Walt Disney.
- 6 Carlo Lorenzini, 1826-1890, Prima edizione in volume, *Le avventure di Pinocchio storia di un burattino*. Firenze, Felice Paggi, 1883.
- 7 Film *La vita é bella*, 1997.
- 8 «Dès l'enfance, j'étais appelé ainsi (Pinocchio). Federico Fellini, aussi, m'a surnommé "Pinocchio" et dans ses carnets, il m'a toujours désigné comme le pantin.» Interview R. Benigni, film *Pinocchio*, 2019.
- 9 *Ibidem* [Pour plaire à tous, depuis plusieurs années, le secret de Pinocchio repose sur son caractère] universel. Il appartient à tous, quand l'on respire dans la rue ou que l'on commande un café, Pinocchio est là et il fait partie de nous tous. Il est comme le soleil, il nous fascine comme la mer, une chose dans laquelle on plonge et on ne comprend plus rien, puisqu'il nous enveloppe et il nous prend toute notre âme. Parce que Pinocchio dépasse le significations simples de l'histoire, étant donné qu'il touche à notre nous profond.»
- 10 Film *Pinocchio*, 2002.
- 11 «Pinocchio nous représente tous, puisque nous naissons tous purs, mais Pinocchio, comme Don Quichotte, le reste, car il n'imagine pas que le mal puisse exister dans le monde. De cela partent la grande aventure et la liberté. C'est ainsi que chaque individu reproduit en soi l'histoire de Pinocchio qu'il aime le plus. Et à chaque fois elle est nouvelle.» Interview R. Benigni, film *Pinocchio*, 2019.
- 12 Francesca Serra, *Calvino*, Roma, Salerno, 2006.
- 13 Calvino, I., 1981, *Ma Collodi non esiste*, «La Repubblica». «[Pinocchio a la] capacité de survivre aux changements de goût, de mode, du langage, du coutume, sans jamais connaître les dangers d'une éclipse et de l'oubli.»



Carlo Lorenzini, 1826-1890, Prima edizione in volume, *Le avventure di Pinocchio storia di un burattino*. Firenze, Felice Paggi, 1883.



Pinocchio (Roberto Benigni, 1997).



Œdipe roi de Pier Paolo Pasolini

Œdipe (joué par l'acteur Franco Citti) se rend aveugle: perdre l'innocence de l'enfance, et surtout s'en rendre compte, est trop lourd à supporter. Il vaut mieux éviter de «voir». *Œdipe Roi* (Pier Paolo Pasolini, 1967).

On ne revient jamais à l'innocence [de l'enfance]. Non seulement s'il s'est avéré être coupable, mais il s'est aussi avéré être innocent.

Le regole di un'illusione,
P.P. Pasolini

Par Flaminia Albertini

C'est avec cette déclaration que Pier Paolo Pasolini nous conduit à sa vision du monde de l'enfance. La figure d'Œdipe intéresse Pasolini non pas pour sa stature tragique, ni même pour les implications psychanalytiques implicites dans l'interprétation freudienne, mais surtout pour l'angoisse autobiographique du réalisateur, pour son propre «complexe d'Œdipe». Pasolini ajoute au contenu de la tragédie grecque un prologue et un épilogue se déroulant dans le monde contemporain; ce faisant, le réalisateur attribue à la figure d'Œdipe une anxié-



Œdipe et sa mère (jouée par Silvana Mangano) dans des attitudes intimes et parfois sensuelles. Scènes qui visent à montrer la réalisation du complexe pour décrire comment l'enfant mûrit l'identification avec le parent de son propre sexe et le désir (aussi sexuel) envers le parent du sexe opposé.
Œdipe Roi (Pier Paolo Pasolini, 1967).

té et un sentiment de dissolution qui surmontent la consternation du héros tragique, lui conférant ainsi une dignité universelle. L'histoire d'Œdipe prend forme dans l'enfance, à travers les actions et les sensations de l'enfant qui devient un emblème de la « condition humaine », d'une vie aveuglée par le désir de ne pas savoir ce qu'on est, d'ignorer la propre « vérité ». Le véritable thème du film est précisément la culpabilité de l'innocence. Pasolini adorait sa mère, Susanna Colussi. Mais son adoration n'était pas seulement extrême, elle représentait pour lui la source, l'origine de tout. Durant toute son existence, il a sublimé la figure de sa mère. Le conflit, cependant, pour des raisons de caractère et d'idéologie, était présent dans la relation avec son père. Cette introduction apparaît nécessaire pour représenter, non seulement en termes de contenu, mais aussi de narration, l'*Œdipe roi* de Pasolini, ce qui confirme l'utilisation du mythe comme métaphore de la dynamique humaine. Mais dans l'œuvre de Pasolini, le mythe de l'Œdipe de Sophocle est celui réélaboré par Sigmund Freud, qui voit dans la double relation bilatérale père-fils et mère-fils de l'imagination infantile, et en particulier dans le processus d'identification de l'enfant avec le parent de même sexe dans l'enfance, le fondement structurel du développement de l'enfant.

Le remaniement de la tragédie grecque de Sophocle sous l'apparence du complexe d'Œdipe est immédiatement

évident dans le prologue, qui, comme l'épilogue, et contrairement au reste du film, se déroule dans les temps et les lieux chers au poète frioulan. Dans le prologue, Pasolini nous emmène dans les prairies de Casarsa (son lieu d'origine), où il nous montre un bébé (lui-même) en langes, la tendre mère et le père, un officier de l'armée, qui voit en l'enfant celui qui déchirera son amour envers sa femme-mère. Ces scènes initiales, prises dans la perspective de l'enfant, expriment le drame psychologique de l'enfant par rapport à l'aliénation provoquée par l'exclusion, nécessaire, du partage de la relation intime exclusive entre père et mère. Dans la première scène, se déroulant dans une intime année 1922, Pasolini se voit enveloppé d'une protection maternelle (l'actrice Silvana Mangano suggère à cet égard le drame futur avec plusieurs regards langoureux imprégnés d'une sensualité morbide); et le cadrage dynamique et circulaire des arbres du point de vue subjectif de l'enfant est significatif, une perspective encore naïve qui teste son entrée dans le monde à travers une expérience de perception innocente et idyllique, bientôt destinée à la désillusion. Les arbres couvrent presque tout le ciel et symbo-

La grandeur et l'originalité du *Œdipe roi* de P.P. Pasolini peuvent être clairement identifiées grâce à la variation radicale opérée par le réalisateur à la fois par rapport au modèle grec et par rapport à la tradition littéraire.

lisent le désir de l'enfant de savoir, de parvenir à une connaissance qui est cependant entravée soit par les limites de la vue, soit par les obstacles, d'accéder à une aspiration qui en elle-même est déjà castrée à l'origine dans cet Œdipe contemporain qui met en scène une incarnation moderne de l'odyssée intérieure de l'auteur. L'utilisation

redondante de plans longs, au début du film, sert précisément à expliquer comment ce désir reste insatisfait et comment le protagoniste lutte, dès la naissance, pour trouver son identité dans le monde. La figure paternelle, comme dans toutes les versions respectables du drame œdipien, apparaît également dans ce film pour une courte durée et avec une connotation absolument négative, dans la scène où le père, un *pater familias* archétypal exerçant le droit ancestral de vie et

de mort sur sa progéniture, attrape violemment les pieds de l'enfant, le tenant en l'air. Dès le départ donc, le père est préfiguré comme un rival, comme l'objet de sa propre haine par réflexe, un étranger à détester, un antagoniste qui le repousse et le pousse en même temps vers une séduction maternelle inaccessible.

La grandeur et l'originalité du *Œdipe roi* de P.P. Pasolini peuvent être clairement identifiées grâce à la variation radicale opérée par le réalisateur à la fois par rapport au modèle grec et par rapport à la tradition littéraire : Pasolini, investit également le parricide avec une implication libidinale. En rencontrant son père (le roi Laius), Œdipe consomme, le tuant, non pas tant sa soif de sang ou de cruauté, mais son désir de rébellion et d'autonomisation. En fait, il tue le roi de Thèbes non pas tant pour affirmer sa supériorité, mais parce que l'homme qui se présente devant lui est reconnaissable comme la figure du père, incarnation et symbole d'une autorité ostentatoire, également visible à travers la couronne exagérément haute. Laius lui-même se comporte avec arrogance, se sentant intimement menacé par le jeune homme qui se tient devant lui. À ce stade, le spectateur se souvient immédiatement de la scène déjà citée du prologue dans laquelle le père, regardant avec suspicion son propre fils, prononce ces mots : « Le voici, le fils, qui prendra progressivement votre place dans le monde. Oui, il vous chassera du monde et prendra votre place. Il vous tuera. »

Voir le rêve d'enfance devenir réalité est effrayant, et pour cette raison, on préfère éviter cette scène.

À travers ce processus de transition de l'histoire au mythe, le réalisateur rend la théorie freudienne universellement valable : il n'y a plus de concept idyllique de famille, mais en son sein, il y a une relation conflictuelle entre père et fils.

En conclusion, selon la façon dont Pasolini a conçu ce film, il semble y avoir une autre signification plus profonde et plus cachée dans cette tragédie, et une autre lecture possible : le personnage d'Œdipe est considéré comme le reflet de l'inconscient collectif, de nous tous, du complexe de l'enfant dont les pulsions ou les désirs refoulés sont le désir d'éliminer le père pour rester seul avec la mère, poussé par une pulsion érotique qui, puisqu'elle offense la morale, se refuse à la

croissance de l'individu, mais qui resterait latente dans l'inconscient. Selon Pasolini, voir le rêve d'enfance devenir réalité est effrayant, et pour cette raison on préfère éviter cette scène, comme Freud l'avait théorisé dans son interprétation des rêves. Nous préférons « nous aveugler », comme Œdipe. Puisque tous les spectateurs – ou lecteurs – possèdent ce fantasme dans un endroit caché de leur psyché, quand ils le voient, ils réalisent qu'ils sont à la fois dégoûtés et fascinés.

ALFREDO BINI presenta un film scritto e diretto da PIER PAOLO PASOLINI

EDIPO RE

TECHNICOLOR®

GRANDE SCHERMO

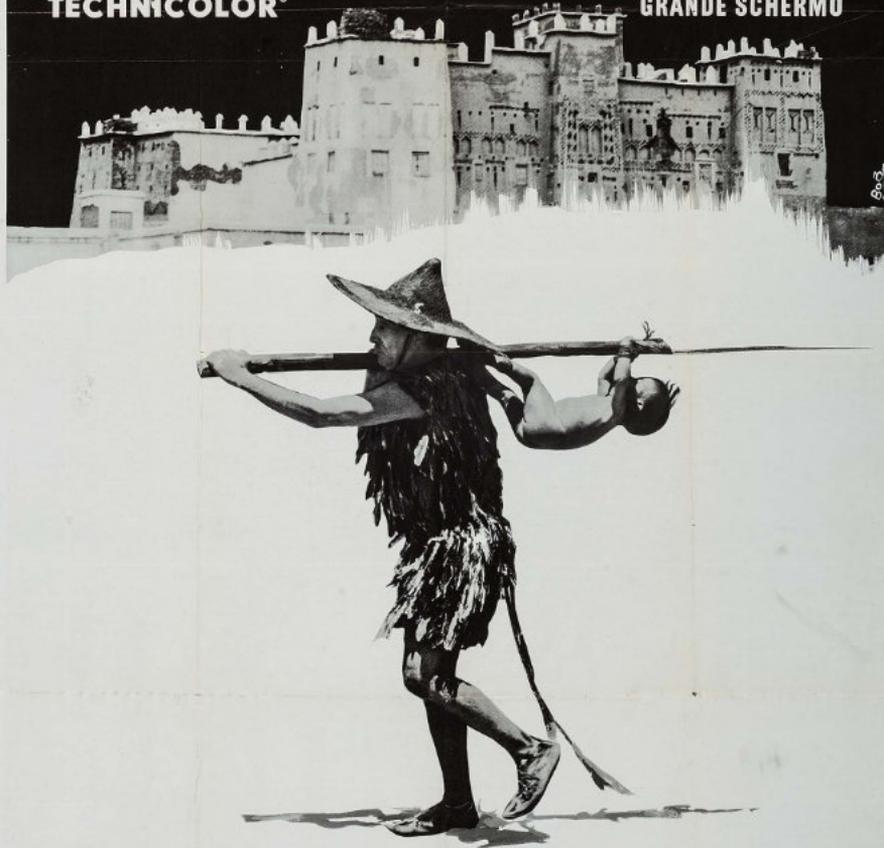


Foto: P. Lodi

1967

FRANCO CITTI · ALIDA VALLI · JULIAN BECK · CARMELO BENE
ET SILVANA MANGANO NELLA PARTE DI GIOCASTA
UN FILM PRODOTTO DA ALFREDO BINI PER ARCO FILM-ROMA

DISTRIBUZIONE EURO INTERNATIONAL FILMS

PRODOTTO DA ARCO FILM-ROMA - DISTRIBUZIONE EURO INTERNATIONAL FILMS

Un berger marche le long d'un chemin désertique, portant sur ses épaules un enfant attaché à un long bâton en bois, comme une petite chèvre. Cette scène, qui a en fait été choisie comme image de l'affiche officielle du film, n'est pas seulement le début de la célèbre tragédie sophocléenne de laquelle le film est inspiré, mais elle est aussi emblématique et représentative des disputes et des polémiques entre Œdipe et son père. *Œdipe Roi* (Pier Paolo Pasolini, 1967).



Andrea (interprété par Stefano Colagrande), un garçon incompris.

La douce enfance chez Luigi Comencini

Souvent boudé par la critique italienne qui n’y voit têt dans sa carrière qu’un metteur en scène porté sur les mélodrames à la sensibilité à fleur de peau, et ignoré en France et en Suisse, Comencini a souvent partagé la critique, et même parfois le public tantôt par certains longs métrages mal accueillis car incompris par une époque, tantôt par des films dont l’émotivité déroute et interpelle, comme ce fut le cas pour *Incompreso*.

Par Elias Manuel Abou-Charaf

Avec maestria, Luigi Comencini a réussi à souvent montrer l’enfance sans ménagement, mais toujours avec bienveillance, comme dans *Heidi* en 1953, *Casanova* en 1969 (dont il s’intéresse par la jeunesse du fameux amant – on est loin du personnage bizarro-comique incarné par Donald Sutherland dans le *Casanova* de Fellini, quelques années plus tard) le documentaire *I Bambini e noi* (*Les enfants et nous*, documentaire-enquête réalisé pour la RAI) en 1970 et *Les aventures de Pinocchio* en 1971.

Pour toutes ces raisons, on lui a souvent fait porter le titre de réalisateur du monde de l’enfance. Focus sur le film *Incompreso* de ce metteur en scène qui a su, comme nul autre ailleurs, porter à l’écran avec une douceur certaine et une finesse imparable une enfance à la fois tendre et amère.

Un réalisateur italien aux jeunes années en France

Comencini est né en 1916 dans la province de Brescia en Italie. À neuf ans, sa famille quitte l’Italie pour s’installer en France où le jeune Comencini fréquente le lycée jusqu’en 1934. Il retourne à Milan entamer des études d’ar-

chitecture, pour ensuite devenir journaliste, photographe et critique de cinéma pour plusieurs publications italiennes. Son premier court métrage, *Bambini in città*, est présenté à Cannes en 1946.

Ce n’est que trois ans plus tard que son film *L’imperatore di Capri* connaît le succès. Celui-ci a en tête d’affiche Totò, un des noms les plus populaires de la comédie en Italie de l’époque. Néanmoins, son nom est vite associé, comme celui de Vittorio De Sica, à un genre de cinéma tout particulier : le néoréalisme rose. Nous sommes loin de la dure sévérité du néoréalisme italien (comme par exemple *Le voleur de bicyclette*) mais pas tout à fait dans la brutalité de la grande comédie italienne. Dans cette même veine et en 1966, Comencini réalise un chef-d’œuvre sur les difficultés de l’enfance et du deuil : *Incompreso*, *L’incompris*, inspiré du roman victorien de 1869, *Misunderstood*, de Florence Montgomery.

L’incompris, une histoire triste et profonde

Sir John Duncombe est le consul général du Royaume-Uni à Florence. Il devient veuf alors que ses deux fils, Andrea

et Milo, sont encore enfants. Il apprend le décès de sa femme à Andrea, l'aîné, et demande à ce que la vérité soit cachée à Milo, le plus jeune. Andrea, bien qu'affecté aux yeux de son père, réagit apparemment avec la maturité d'un adulte face à la perte de sa mère. Il s'occupe du petit Milo dans la grande demeure bourgeoise familiale, allant même prendre le blâme pour les bêtises et comportements espiègles de son frère et l'assumant de par sa séniorité. En raison de ses fonctions, le père est souvent absent, tant physiquement qu'émotionnellement, et se montre plus dur envers Andrea. Ce dernier, qui montre une façade qui occulte ses sentiments, est en réalité désespéré par la mort de sa mère; le comportement froid et l'indifférence témoignés par son père ne font qu'intensifier le sentiment d'abandon et de solitude ressenti.

La visite de l'oncle Will qui vient passer quelques jours dans la belle villa florentine constitue un moment de répit: ce vieil homme, anglais et cocasse, est le seul personnage à comprendre la douleur secrète d'Andrea mêlée à la fierté, et tente de rapprocher ce dernier de son père. Mais ce n'est qu'une vaine parenthèse.

Alors que tout le monde continue de s'affairer autour du jeune Milo que l'on croit très fragile (et qui, en réalité, est plus solide qu'on ne le croit; Comencini appelait cela la «méchanceté naturelle», une propension des jeunes enfants qui détruisent involontairement les autres autour d'eux pour se protéger eux-mêmes tout en démontrant une forme de résilience insoupçonnée) la vérité est qu'Andrea s'engouffre dans un accablement trop dur à supporter. Seul, confus, et surtout incompris, il ne parviendra à communiquer que trop tard avec un père qui le croit insensibile.

Un film lui-même incompris

Lorsqu'il est présenté au Festival de Cannes en 1967, l'accueil réservé au film est bien froid: hué par la majorité des critiques, on considère qu'il s'agit d'un film commercial qui a «exploité les pires effets mélodramatiques pour spéculer sur la sensibilité de spectateurs faciles à atten-



Milo, un garçon espiègle et plus résistant qu'il n'y paraît.

drir. Pendant près de deux heures, les enfants nous ont fait assister à un incroyable numéro de cabotinage et de niaiserie.» peut-on lire dans *Le Monde* du 6 mai 1967. Un autre journaliste de la revue *Cinéma 67* dira: «On n'a pas le droit de venir tripoter avec de grosses mains d'adultes ce royaume interdit, ce monde mystérieux de l'enfance. Ce cinéma-là, c'est vraiment le pire, celui pour lequel on se doit de n'avoir aucune indulgence, parce qu'il ne mérite aucun respect.» D'autres journalistes de la revue *Jeune Cinéma* diront: «Basse sensiblerie, mélo au mauvais sens du mot, complaisances les plus accrocheuses font du film de Comencini une œuvre assez répugnante.» Quelques années plus tard, alors que le public affiche un regain d'intérêt pour Comencini grâce aux *Aventures de Pinocchio*, on va décider d'exhumer *L'incompris* qui fera un retour en salles en France en 1978, soit onze ans plus tard. Cette fois-ci, néanmoins, le film est acclamé...

Le mot du réalisateur

Dans un entretien réalisé à Rome en janvier 1973¹, voici ce que Comencini dit de son propre film :

«J'avais lu le roman dans mon enfance et je me rappelle avoir pleuré tant et plus. En le relisant, je me grattais la tête, parce que c'était un petit bouquin vraiment ignoble, une machine à faire pleurer. C'est écrit par une vieille fille : le père est un monstre, la mère au ciel est un ange. Il y avait déjà un scénario bien meilleur que le livre, mais il n'y avait pas les éléments qui m'ont le plus intéressé, les rapports entre deux âges précis de l'enfance, et les rapports de ces deux âges avec le père. Dans mes films, la figure du père m'a toujours intéressé. Parmi les éléments absents



Sir Duncombe fait tout son possible pour protéger son fils Milo.

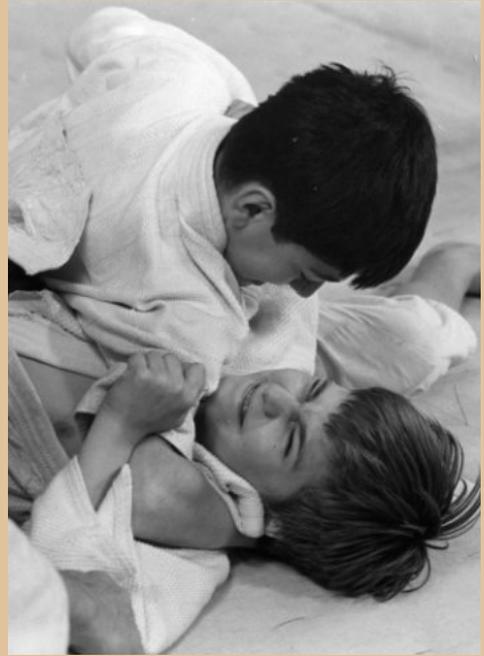


L'Oncle Will offre un moment de répit à Andrea.

du livre et que j'ai introduit dans le film, il y a la méchanceté naturelle spontanée de Milo, le cadet. Pour un enfant en-dessous de douze ans, je refuse les termes "bon", "méchant". L'enfant manifeste un tempérament : il est vif, triste, pensif, fantaisiste, songeur, impétueux. Ce sont des choses naturelles, comme de dire qu'il est blond ou brun, qu'il a les yeux sombres ou clairs. Milo, dans sa liberté, est d'un égoïsme, d'une méchanceté impitoyable. C'est une méchanceté émouvante, parce que c'est la "méchanceté" des animaux, une méchanceté vitale. Le plus navrant, c'est l'enfant qui semble sûr de lui, alors même qu'il commence à être dans l'insécurité, à être condition-



Andrea, incompris, se réfugie dans la solitude.



Échauffourée enfantine.

né. Il sait, Andrea, l'aîné, que sa mère est morte et qu'il ne faut pas le dire, mais, parce qu'il ne peut pas en parler, il devient moins libre, il passe pour ce qu'il n'est pas, un ingrat. Il commence à être pris au piège de certaines règles de convenances sociales observées dans la famille où il vit.

Pour *L'incompris*, les critiques habituels m'ont accusé de n'avoir pas fait un film "populaire", d'avoir fait un film d'évasion. Moravia² m'a dit autre chose: "Nous sommes à l'époque de Freud, que diable! Va-t-on encore parler de ces petits problèmes?" Je pense cependant que personne n'a jamais réalisé de film où l'on voyait les enfants comme ça. Le choix d'un milieu riche, apparemment exempt de problèmes, n'est pas dû au hasard. Dans un H.L.M, il y a tant d'autres problèmes tellement plus urgents que certaines analyses deviennent impossible.

Nous avons donc pris le modèle bourgeois exacerbé, la cage dorée. Pourquoi prendre un petit-bourgeois, et donner ainsi l'impression de condamner une classe intermédiaire? Non, ici nous avons la solitude, qui rend plus aigus les problèmes intérieurs de la famille. Andrea, l'aîné, essaye un moment de se sauver. Comment? En allant dans un cinéma populaire, en crachant son chewing-gum, en offrant un Coca à la petite fille du patron du manège, en cherchant à nouer de nouveaux rapports. Il échoue parce qu'il n'est pas prêt, il a vécu dans un autre monde, il reste le petit monsieur qui joue à être peuple. C'est cette solitude qui le conduit à une mort quasi volontaire.

Ce que j'ai essayé de faire, avec *L'incompris*, c'est un film sans époque. J'ai réussi, je crois, à donner cette impression d'une certaine rigueur, où tout est essentiel; la seule auto qu'on y voit est une Jaguar déjà un peu désuète pour l'époque. On ne sait pas si c'est un film moderne ou un

film en costume. Cette année, je l'ai montré à Bette Davis, dans la version anglaise que j'ai faite avec tant de soin (soin assez largement perdu: ce fut un échec en Angleterre), et elle, qui a beaucoup aimé le film, n'a pas compris que c'était un film fait il y a six ans; cela m'a fait bien plaisir.»

Préparez vos mouchoirs...

L'incompris mélange en son sein deux thèmes souvent difficilement conciliables: l'enfance et le deuil. Chef-d'œuvre du genre mélodramatique, sans lui attribuer l'aspect péjoratif du genre, c'est un film qui centralise beaucoup d'émotion avec délicatesse.

Comme le film est principalement raconté du point de vue d'Andrea, le spectateur appréciera l'immense talent du jeune Stefano Colagrande, qui n'a que dix ans lors du tournage (et dont ce film sera l'unique expérience cinématographique; aujourd'hui, c'est un médecin établi à Rome). Ses humeurs et ses expressions dépeignent l'agitation et l'anxiété du garçon, de manière à capturer le cœur des téléspectateurs. Surtout, gardez un mouchoir à portée de main car l'effet est assuré: la scène montrant en gros plan les yeux larmoyants de l'enfant avec pour fond sonore le deuxième mouvement du *Concerto pour piano no. 23* de Mozart vous restera longtemps gravée dans la mémoire...



Andrea se permet une promenade à Florence.

1 Entretien réalisé à Rome le 5 janvier 1973, traduction de Paul-Louis Thirard.

2 Alberto Moravia, célèbre écrivain italien du XX^e siècle.

Scènes de jeu

Il existe une sorte de pays, très petit, si petit qu'il ressemble un peu à une scène de théâtre. Il est habité deux ou trois fois par jour par son peuple. Les habitants sont petits de taille. S'ils vivent selon les lois, en tout cas, ils n'arrêtent pas de les remettre en cause, et de se battre violemment à ce propos. Ce pays s'appelle « La Cour », et son peuple « Les Enfants ». Lorsque « Les Enfants » vont dans « La Cour », ils découvrent, éprouvent la « force de sentiments ou la servitude humaine », on appelle cela « La Récréation ».

Claire Simon



Récréations (Claire Simon, 1992).

Par Adrienne Ruffieux

Avec *Récréations* (1992), Claire Simon nous invite dans un espace privilégié de jeu que nous avons toutes et tous connu enfant : celui de la cour de récré. La cinéaste pose sa caméra au milieu de jeunes enfants de 2 à 6 ans pour nous permettre d'observer, comme si nous n'avions pas encore grandi, les jeux qui peuplent le préau d'une école maternelle à l'heure de la pause.

Si le documentaire offre une fascinante plongée dans le monde du jeu, il permet aussi d'en faire ressortir les ressorts psychologiques et sociologiques de ce terrain privilégié de l'imaginaire. Car dans cette société miniature, la violence n'épargne pas les petits sous prétexte qu'ils sont

si jeunes. *Récréations* donne à voir l'imaginaire enfantin dans sa dimension grégaire qui caractérise souvent l'enfance, surtout à l'école. Il faut s'adapter et vite, à défaut de rester sur la touche, car la loi du plus fort fait rage à la récré et aucun enfant ne s'en trouve épargné. « À ton âge ! » lance une enfant à Nathalie, petite fille potelée de 4 ans qui n'ose pas sauter par-dessus le banc de la cour. Nathalie pleure et sent bien qu'elle doit contenter le groupe pour s'y intégrer.

Au-delà d'une métaphore du vivre ensemble, Claire Simon voit cet espace de jeu indépendant des adultes comme un « théâtre philosophique » où elle allait pouvoir « filmer



Dans la cour de récré, les enfants sont libres d'imaginer un monde qui échappe aux règles des adultes. *Récréations* (Claire Simon, 1992).

Shakespeare». La violence et la cruauté sont effectivement de la partie et les petits savent la manier aussi bien que les grands. Car qu'est-ce que le jeu, si ce n'est la répétition d'actes archaïques, chargés d'un symbolisme que petits et grands ressentent tous ?

La réalisatrice commence par filmer les jeux de sa fille et sa copine, et se rend compte alors du potentiel de fiction que le réel peut offrir : « Dans leur jeu il y avait toute la puissance de la fiction, de la fable. Elles fabriquaient avec sérieux et jubilation des mondes, des idées, des rôles. Je rêvais de les filmer encore et encore mais mon rôle de mère brouillait tout. En accompagnant ma fille à l'école, je voyais à la fois la violence de la cour et les drames éclairs qui s'y déroulaient et j'ai compris que ma seule chance d'entrer de nouveau dans l'intimité du jeu, c'était de filmer ce théâtre de la vraie vie. »

Pour réussir à filmer les enfants sans que ceux-ci se sentent contraints ou épiés, la cinéaste a d'abord dû ruser. Pour leur faire comprendre qu'elle était seulement là pour voir leurs jeux, elle se présente à eux comme un « vieil enfant » qui a « oublié » comment on s'y prenait pour inventer ses propres univers. Les enfants ne sont pas tout de suite dupes. Ils n'oublient pas de tester l'adulte, pour vérifier que ce témoin extérieur n'ira pas tout rapporter à la maîtresse. Ainsi, Claire Simon se souvient d'un garçon qui

a été jusqu'à manger de la boue pour vérifier la réaction de la réalisatrice, qui n'a pas bronché. « Je ne bouge pas, tant que le sang ne coule pas », déclare-t-elle aux enfants, pour finir de les mettre en confiance. Les enfants, rassurés de savoir que cet adulte n'agira ni comme leurs parents, ni comme leur enseignant, peuvent se laisser aller à jouer, pour le plus grand plaisir de notre regard ébahi de « vieil enfant ».

Bibliographie

DELALANDE, Julie, et CLAIRE Simon. « Enfants scénaristes, enfants acteurs sociaux : rencontre de deux regards sur la cour de récréation », *Les Sciences de l'éducation – Pour l'Ère nouvelle*, vol. 39, no. 2, 2006, pp. 89-104.



Un parallélisme iconique : Masao (Sekuguchi Yusuke) et Kikujiro (Kitano Takeshi) à la pêche.

L'été de Masao

« Je voudrais préserver indéfiniment ma sensibilité d'enfant. Aussi mature, aussi riche que je devienne, je veux rester intègre, fidèle à moi-même, à ma vérité. »¹

Kitano Takeshi

Par Rayan Chelbani

Kitano Takeshi² a su, tout au long de sa carrière, étonner le spectateur grâce à son style à mi-chemin entre la comédie et le mélodrame, la violence et la douceur, le grotesque et l'esthétique. Bien que (re)connu en Occident pour son œuvre cinématographique atypique, Kitano Takeshi a avant tout été identifié au Japon comme une star de la télévision, sous le nom de « Beat » Takeshi. Ce pseudonyme est d'ailleurs celui par lequel il est présenté dans ses films en tant qu'acteur, jouant le rôle principal dans nombre d'entre eux. Par exemple, il interprète l'agent de police mélancolique Nishi dans le long-métrage *Hanabi* (1997, Lion d'or à la Mostra de Venise). D'aucuns le considèrent comme son meilleur film : il y dévoile une nouvelle facette de son univers violent grâce à une « maîtrise parfaite de son écriture stylisée »³. Lorsqu'il décide de se lancer dans la production d'une nouvelle œuvre qui deviendra *L'été de Kikujiro* (1999), Kitano est déjà un cinéaste au talent reconnu.

Pouvant être considérée comme son œuvre la plus intimiste, le film peut surprendre. S'éloignant exceptionnellement de son univers brutal, il prend la décision d'élaborer un scénario autour d'un enfant nommé Masao (Sekiguchi Yusuke) éduqué par sa grand-mère et contraint de passer des vacances d'été dans l'ennui. Ses amis, dont

les parents sont présents, partent tous en vacances à divers endroits de l'archipel. Masao, jeune garçon taciturne et isolé, décide d'aller revoir sa mère qui semble vivre loin de lui. Étant trop jeune pour entreprendre ce voyage seul, il est accompagné de son oncle (Kitano Takeshi), un vieux yakuza quelque peu excentrique à la retraite.

L'été de Kikujiro est avant tout une aventure pleine de tendresse, un road movie envoûtant, une fresque juvénile touchante (Kitano étant lui-même peintre). Au-delà des nombreuses qualités (le jeu d'acteur, la mise en scène, la photographie) dont une œuvre aussi riche peut se targuer, il s'agira essentiellement ici d'en aborder l'aspect scénaristique. En effet, le film est non seulement atypique au sein de la filmographie de son auteur, mais il est également un parangon de ce qu'on pourrait appeler un film « enfantin ».

Le récit se structure manifestement en trois parties : le postulat (la situation initiale dans laquelle se trouve chaque protagoniste), le développement (le voyage de Masao et Kikujiro), ainsi que la conclusion (le retour au pays natal avec des souvenirs inoubliables). La deuxième partie est, de loin, celle qui occupe la plus grande part du film : il s'agit du corps de l'histoire.



L'air pensif, Kikujiro cherche une solution à leur impasse.

Les événements du récit sont organisés sur le modèle d'un *e-hon* («livre d'images» en japonais), objet ludique par excellence des jeunes enfants au Pays du Soleil levant. En japonais, le mot 絵本 (qui se lit *e-hon*) est composé de deux idéogrammes : le premier signifie l'image. Il s'agit d'un caractère qu'on retrouve également au sein du terme *ukiyo-e* 浮世絵 (littéralement «images du monde flottant» qui fait référence aux fameuses estampes japonaises). Le deuxième idéogramme peut signifier «livre». Des images accompagnées de petits textes composent ces ouvrages. Il s'agit d'un outil pédagogique permettant de raconter des histoires, tout en initiant les enfants à la lecture. Ainsi, *L'été de Kikujiro* est une histoire contée au

spectateur sous la forme d'un livre pour enfants, où les héros croisent des personnages rocambolesques et vivent des aventures extraordinaires.

Le film est non seulement composé de trois parties distinctes évoquées plus haut, mais est aussi découpé en chapitres. Chacun d'eux est introduit par un titre doté d'une typographie particulière, rédigé dans un style délibérément puéril. Une telle façon de passer d'un chapitre à l'autre a aussi la vertu d'atténuer l'aspect larmoyant, voire tragique des événements diégétiques, les enrobant d'une parfaite candeur. Par exemple : la scène durant laquelle Kikujiro accompagne Masao au sein d'une fête foraine est introduite par une page de livre d'image. Sur celle-ci est



Scène intimiste: Kikujiro offre sur la plage une clochette à Masao.

collée la photo du vieux yakuza à terre à côté de laquelle est inscrit: 階段から落ちたおじさん *kaidankara ochita ojisan* que l'on peut traduire par «le monsieur qui est tombé des escaliers». De tels euphémismes permettent certes de dissimuler une réalité plus sombre, mais également d'entretenir une atmosphère enfantine durant toute la durée du film.

L'œuvre de Kitano Takeshi peut aussi être appréhendée comme une recherche affective dans laquelle le protagoniste (dans ce cas Masao) s'évertue à retisser un lien familial disparu, ou à en créer un nouveau. À cet égard, la scène de la plage en est une parfaite illustration. Le bord de la mer, dans l'œuvre de Kitano, est souvent associé à

des moments clefs du récit: dans *Dolls* (2002), il s'agit du lieu où Haruma, jeune chanteuse japonaise se retrouvant défigurée après un accident de voiture, rencontre un admirateur s'étant crevé les yeux pour pouvoir s'en approcher. Cette dernière refuse catégoriquement de rencontrer physiquement qui que ce soit, par peur d'avoir à subir l'expression de dégoût de son interlocuteur. Dans *Zatoichi* (2003), il s'agit de l'espace dans lequel s'organise le duel final entre guerrier (référence au fameux *daikettô* ou «grand duel» concluant les films de sabre). En ce qui concerne *L'été de Kikujiro*, la plage représente l'apogée, l'instant le plus chargé émotionnellement. C'est en effet à cet instant que Masao commence à considérer Kikujiro



La séparation après des vacances d'été inoubliables.

comme une figure paternelle. Pour la première fois, il lui tient la main et le fixe comme un fils regarderait son père. Comme l'évoque Sean Redmond, la plage est manifestement un espace de transition.⁴ C'est un lieu au sein duquel la relation entre les protagonistes est redéfinie, devenant progressivement plus intime.

En plus du lien familial naissant entre Kikujiro et Masao, il est clair que le premier adopte également le rôle d'ange gardien pour l'enfant. Cette facette salutaire se révèle notamment lorsque Masao est sur le point d'être agressé sexuellement par un pédophile, avant que Kikujiro intervienne pour le protéger. Ce rôle de protecteur est symbolisé par une clochette expropriée à un duo de motards dé-

bonnaires. Elle a la forme d'un ange. De surcroît, ce motif est déjà présent lors du générique d'introduction du film : des images peintes (par Kitano) d'anges se succèdent avec en fond une bande sonore signée par Hisashi Joe, le compositeur emblématique du studio Ghibli.

Il est intéressant de s'attarder sur le titre de l'œuvre. *L'été de Kikujiro...* finalement, pourquoi ne pas l'avoir plutôt nommé *L'été de Masao*? Le récit est conté au spectateur du point de vue de l'enfant, ce dont témoignent les quelques scènes d'inspiration onirique, voire baroque qui dépeignent ses peurs et ses aspirations, ses peines et ses joies. De plus, Masao est bien bel et bien le protagoniste qui fait démarrer les événements du scénario en expri-

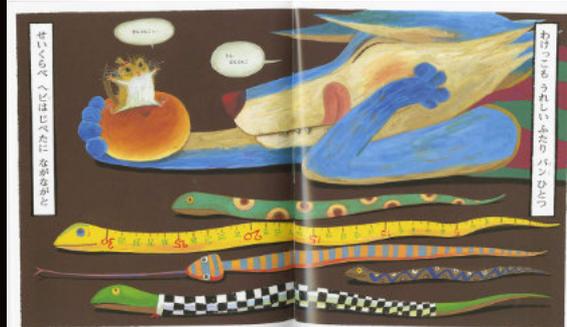
mant le souhait de retrouver sa mère. Le vieux yakuza qui l'accompagnera dans ses péripéties ne lui révélera son prénom qu'à la fin du long-métrage, alors que le spectateur connaît d'ores et déjà celui du garçon. Afin de proposer une explication quant au titre du film, on se référera à l'ouvrage autobiographique *La vie en gris et rose* (2008) où le cinéaste raconte son enfance.

Relatant ses expériences passées ainsi que des souvenirs mémorables, Kitano Takeshi consacre une part importante de son autobiographie à décrire les membres de sa famille : sa mère, son grand-frère, sa grand-mère, et surtout, son père.

À de nombreuses reprises, des descriptions hautes en couleur le concernant sont données. Le passage ci-dessous en est un exemple parlant :

En plus, il était anormalement farouche. Facilement intimidé, dès qu'il rencontrait quelqu'un, il se confondait en excuses. « Oh, pardonnez-moi, je suis terriblement désolé. » Mais à peine le dos tourné, la boisson aidant, il se mettait à gueuler : « Qu'est-ce qu'il me veut, ce conard ? » Comme il ne pouvait pas directement injurier les gens, il se défoulait sur la famille. Ah, il était redoutable !⁵

Un tel texte en apprend beaucoup au lecteur. Non seulement l'auteur tente d'établir une certaine distance émotionnelle eu égard aux événements de son existence, mais il s'évertue également à interpréter, à l'aune d'une maturité acquise au fil du temps, les agissements d'une figure paternelle quelque peu conflictuelle. À maintes reprises, l'auteur évoque la maltraitance du père à l'égard de la mère. Malgré tout sont aussi décrits sa grande souffrance à l'égard de sa condition professionnelle (il est peintre en bâtiment, un métier ingrat et non reconnu) ainsi que son complexe dû à son illettrisme.⁶ Finalement, Kitano n'a-t-il pas choisi le titre *L'été de Kikujiro* pour rendre hommage à son père, Kitano Kikujiro qui, en dépit d'une



Extraits d'un livre d'images japonais.

attitude souvent négative à l'égard de sa famille, s'est efforcé d'assurer un avenir meilleur à sa progéniture? Les relations père-fils peuvent s'avérer infiniment complexes, emplies d'aporées et autres ambivalences, comme en témoignent les théories freudiennes au sujet du *Complexe d'Œdipe* ou encore la *Lettre au Père* de l'écrivain Franz Kafka. De surcroît, au sein du film, ce n'est pas seulement Masao, mais également le personnage de Kikujiro qui ne passera pas un été comme les autres, se trouvant pour la première fois en compagnie d'un jeune garçon dont il aura la responsabilité. En outre, il découvrira des facettes de sa personnalité dont il n'avait aucune idée jusqu'alors. Ainsi, il s'agit bien d'un été exceptionnel : celui de Masao, et de Kikujiro qui deviendra bel et bien un père pour le garçon.

L'été de Kikujiro est peut-être l'œuvre la plus intimiste, la plus innocente au sein de la filmographie de Kitano. « Une histoire banale », selon les propres mots du réalisateur, qui s'est évertué à savoir s'il était en mesure de mettre en

scène ce type d'histoire.⁷ Le pari semble réussi : une fresque touchante invitant le spectateur à un voyage estival. Un film comique, mais aussi dramatique à maintes reprises. Le comique, dans sa nature, semble cruel, et il est en cela ambivalent, car le spectateur est celui qui rigole de la situation, alors que celui qui la subit vit un drame.⁸ Cette ambivalence est sans nul doute un ingrédient élémentaire de l'art de « Beat » Takeshi.

L'été de Kikujiro est aussi une parfaite illustration de ce que peut être un récit conté à travers le regard d'un enfant, révélant au spectateur son imaginaire à travers des plans oniriques. Masao, du haut de ses neuf ans, a effectivement la vie devant lui pour grandir. Alors, il sera en mesure, à son tour, d'être un ange gardien et de veiller sur autrui, comme un père le ferait pour ses enfants.

1 *La vie en gris et rose*, p. 128.

2 Dans cet article, je conserverai, pour les noms japonais, la manière usuelle d'écrire : le nom de famille en premier et le prénom en second.

3 *Le cinéma japonais*, p. 115.

4 *The cinema of TAKESHI KITANO : flowering blood*, p. 93.

5 *La vie en gris et rose*, p. 124.

6 *Ibid.*, p. 125.

7 *Rencontres du septième art*, p. 103.

8 *Ibid.*, p. 92.

Bibliographie

- KITANO Takeshi, *La vie en gris et rose* (traduit du japonais par Chesneau Karine), Arles, Picquier, 2008, 128 p.
- KITANO Takeshi, *Rencontres du septième art* (traduit du japonais par Chupin Sylvain), Paris, arléa, 2003, 108 p.
- REDMOND Sean, *The cinema of Takeshi Kitano : flowering blood*, New York, Wallflower Press, 2013, 120 p.
- TESSIER Max, *Le cinéma japonais*, 3^e édition, Lyon, Armand Colin, 2018, 176 p.



La faute à Fidel! (Julie Gavras, 2006).

¡Hasta la victoria, siempre!

Luttes pour « le bien du peuple », enfances bousculées ?

Il est des événements politiques de l'histoire latino-américaine du 20^{ème} siècle qu'on a vus et revus représentés dans de nombreux films, mais c'est bien plus rarement que ces derniers sont abordés au travers du regard des enfants. En proposant d'observer ces situations à hauteur « de trois pommes », plusieurs réalisateurs donnent l'occasion au spectateur d'explorer des situations pourtant connues sous un nouvel angle. Autrement dit, de regarder les choses « par en-dessous » et « par le côté ». Il s'agit d'un point de vue pas forcément moins lucide ou averti que celui des adultes, mais juste différent et unique.

Par Noémie Baume

Comme le relève Simone de Beauvoir dans ses mémoires, « l'âge de raison » est, à son sens, bien vite atteint. Elle se souvient :

Place Saint-Sulpice, la main dans la main de ma tante Marguerite qui ne savait pas très bien me parler, je me suis demandé soudain : « Comment me voit-elle ? » et j'éprouvais un sentiment aigu de supériorité : car je connaissais mon for intérieur, et elle l'ignorait ; trompée par les apparences, elle ne se doutait pas, voyant mon corps inachevé, qu'au-dedans de moi rien ne manquait ; je me promis, lorsque je serai grande, de ne pas oublier qu'on est à cinq ans un individu complet.¹

Dans le cadre de cet article, nous nous intéresserons à des films dont les réalisateurs, dans l'esprit du Petit Prince de Saint-Exupéry, « se souviennent qu'ils ont été des enfants ».

Il sera plus précisément question de la manière dont ils représentent les regards enfantins portés sur l'engagement politique de leurs parents. En d'autres mots, nous nous pencherons sur la manière dont ces cinéastes mettent en scène ces « jeunes oreilles » mêlées à l'activisme politique de leurs parents. En somme, la façon dont ils comprennent et mettent en mots et en questions, ce militantisme.

De plus, nous porterons aussi notre attention sur comment ces enfants vivent l'impact plus ou moins important au quotidien de ces prises de positions en rupture totale avec le gouvernement lorsqu'il est autoritaire, ou en op-

position avec le politiquement correct de la société française pour le film précédemment évoqué.

Enfin, nous nous examinerons comment ils s'approprient, forcément à leur manière et parfois non sans peine, tout ou partie de l'idéologie parentale.

Ces regards sur les luttes politiques de ses parents, c'est précisément l'objet du film au titre évocateur de Julie Gavras : *La faute à Fidel!* (2006). Ce dernier met en scène les bouleversements vécus par Anna, âgée de 9 ans lorsque ses parents décident de soutenir activement les « camarades chiliens » alors qu'Allende est en voie d'être élu. Fini la vie bourgeoise dans une maison avec un grand jardin, c'est désormais dans un appartement que la famille s'installe. La vie est dès lors rythmée par les réunions qui se tiennent dans les différentes pièces de l'appartement et même par les manifestations où ses parents l'emmènent. Cet épisode donne d'ailleurs lieu à des plans intéressants du point de vue du cadrage puisque plusieurs d'entre eux sont filmés de manière à retranscrire la vision d'un enfant dans une foule et tout ce que cette « forêt » de jambes et de pieds peut avoir d'angoissant et d'oppressant. Et c'est sans compter l'usage de gaz lacrymogènes par les forces de l'ordre qui surprend d'autant plus Anna qu'elle ne comprend pas ce qui lui arrive lorsque ses yeux se mettent à la démanger. Ce genre d'univers ne fait tout simplement pas partie du champ des possibles et du connu pour l'imagination d'une petite fille de son âge.

Anna a fréquenté une école catholique depuis son plus jeune âge. Ainsi, les nouvelles idées et le mode de vie « révolutionnaire » de ses parents entrent frontalement en contradiction avec tout ce qui lui a été inculqué jusqu'ici.

Si elle se plaint dans un premier temps de ces changements abrupts et de l'inconfort de son nouveau logis, elle se pose et pose surtout beaucoup de questions qui mènent les adultes eux-mêmes à (ré)interroger leurs prises de positions. Ainsi, elle demande à son père ce qu'est « Mai 68 » ou encore quelle est la différence entre « l'esprit de groupe » et le fait d'être un mouton. Autant de questions aussi simples en apparence que légitimes.

Elle insiste aussi sur le fait que puisqu'ils ont si radicalement changé d'avis, comment peuvent-ils donc être si sûrs qu'ils « ne se trompent pas » ? Ce qui ne va pas sans rappeler certains propos du personnage principal de la *Vie devant soi* (Moshé Mizrahi, 1977), Momo, au sujet des adultes :

J'ai souvent remarqué que les gens arrivent à croire ce qu'ils disent, ils ont besoin de ça pour vivre.²

C'est principalement par les questions tout aussi naïves que lucides que la voix d'Anna revêt une valeur singulière et une saveur particulière dans l'univers d'adultes dans lequel elle évolue.

À l'instar des situations chilienne et cubaine évoquées dans ce film, le monde latino-américain a, tout au long du 20^{ème} siècle, connu une série de coups d'État sanglants et de régimes dictatoriaux. Quasiment tous les pays, de l'Amérique centrale, du Chili en passant par l'Argentine, l'Uruguay ou encore le Brésil, ont vécu des périodes non-démocratiques. Entre prises de pouvoir de l'armée, luttes intestines meurtrières et influences étrangères, notamment du grand voisin nord-américain, une violence latente et omniprésente au quotidien caractérise le quotidien de ces régions depuis des décennies et impacte donc durablement ces populations et leur vécu.

Cet état de fait se reflète assez logiquement dans les cinématographies latinos, dont le caractère fortement poli-



El premio (Paula Markovitch, 2011).

tique et violent est une ligne de force. Cette violence passe notamment par les représentations des sévices et des tortures, mais aussi et surtout par une tension permanente liée par exemple à des situations de fuite, d'exil, de disparition ou encore à des menaces plus diffuses, mais bien réelles et pesantes.

C'est justement ce type de mise en tensions qui est au cœur des récits des deux fictions argentines dont il sera question dans la suite de cet article : *El premio* (2011) de Paula Markovitch et *Infancia clandestina* (2012) de Benjamín Ávila.

Le rapport au contexte historico-politique et sa mise en scène sont totalement différents dans les deux films. Alors que dans *Infancia clandestina* le décor est planté explicitement par des cartons dès les premières minutes – l'action se situe en 1979, au moment du retour de Juan en Argentine sous un faux nom –, dans *El premio* l'arrière-plan est à la fois très présent, car il conditionne tout le destin des protagonistes, Cecilia et sa mère, mais reste paradoxalement très vague. On ne sait rien de ce qui a mené ces deux femmes à s'exiler dans les confins du pays. Leur fuite et leur exil sont donnés comme un acquis, antérieur au début du récit.

L'histoire est en revanche ancrée géographiquement dans une petite ville sur la côte Atlantique : San Clemente, où la

réalisatrice a elle-même passé une partie de son enfance avant de fuir avec sa famille au Mexique. Au sujet du contraste entre le caractère autobiographique du scénario et l'absence de référence précise à des bornes chronologiques, la réalisatrice explique :

Je considère que l'Histoire mondiale c'est uniquement l'addition des millions et des millions de petites histoires que vivent les gens. Pour moi, la « grande Histoire » ça n'existe pas vraiment. Je n'avais pas pour but de parler d'un passage de l'Histoire mais de relater une expérience personnelle. La violence et la cruauté du monde peuvent se manifester de bien des manières. Lors d'un crime, quel qu'il soit, il y a des signes évidents, tels que le sang de la douleur. Mais cela peut aussi se répercuter et se retrouver sous des aspects en apparence plus anodins, comme par exemple dans l'amitié entre deux fillettes de sept ans. Je crois que nos âmes ne sont jamais définitivement en sûreté, la cruauté du monde peut pénétrer dans nos rêves et dans nos cœurs.³

Dans *Infancia clandestina* aussi, c'est jusque dans les détails du quotidien d'Ernesto – nom d'emprunt de Juan – que le mensonge et la peur s'immiscent. Le jeune homme est loin d'être spectateur de l'engagement politique de ses parents, il en est acteur à part entière. Leur action militante conditionne jour après jour la vie de toute la famille, y compris de son petit frère Gregorio. Alors que ce dernier n'est qu'un nourrisson, c'est régulièrement son frère Juan qui doit le prendre en charge en cachette durant les réunions qui se tiennent dans la maison et s'assurer qu'il garde le silence pour ne pas alerter les autres militants.

Juan est également touché de plein fouet par une violence bien plus réelle et sanglante à plusieurs reprises. Ces scènes sont d'une telle violence que le réalisateur a habilement choisi de les figurer sous la forme d'animation. C'est notamment le cas de la scène où le jeune protagoniste voit son oncle se faire assassiner à l'arme à feu sous ses yeux au sein même de la maison familiale.

Enfin, les déménagements multiples affectent grandement ses liens avec ses amis dont il se voit régulièrement séparé. Pire : cela l'éloigne de celle qui lui fait découvrir ses premiers émois amoureux. Plusieurs scènes de délicieuse complicité, dont l'esthétique onirique et l'univers « carton-pâte » ne sont pas sans rappeler *Moonrise King-*



Infancia clandestina (Benjamín Ávila, 2011).

dom (2012) du toujours très loufoque Wes Anderson ou encore *La science des rêves* (2005) de Michel Gondry, offrent au spectateur de belles respirations dans un récit lourd de sens. Par la suite, on comprend qu'ils ne se reverront plus.

Juan finit même par être arrêté, interrogé et finalement relâché, devant la porte de sa chère *abuela*, Amalia. Dans l'intervalle, le spectateur comprend que ses parents sont probablement à mettre au nombre des disparus. Tout comme c'est possiblement aussi le cas du père de Cecilia dans *El premio*.

Ces spectres qui hantent par leur absence la vie de leurs proches sont les mêmes qui poussent les grands-mères de la place de Mai à réclamer inlassablement la vérité et la justice. Des victimes longtemps restées sans nom et sans nombre qui, à l'échelle du continent, peuplent en creux la mémoire collective de nations entières.

C'est le même secret et les mêmes mensonges quant à son identité qui pèsent dans *El premio* sur la vie de Cecilia, 7 ans, exilée avec sa mère dans une petite ville côtière. Dans un premier temps, sa situation clandestine la prive même de fréquenter l'école. Par conséquent, elle est complètement coupée des enfants de son âge puisqu'elle est fille unique.

Lorsqu'elle discute avec sa mère de l'éventualité de retourner en classe, la petite commence par répondre : « me gustaria regressar a casa ».⁴ Là aussi, le déracinement et la perte d'identité – puisqu'elle ne peut se présenter sous son vrai nom –, sont un point de non-retour qui l'entraîne dans des mensonges en cascade, une perte de spontanéité dans ses propos. Elle est ainsi menée à perdre une partie de son innocence.

Alors qu'elle accepte finalement de la scolariser, sa mère s'inquiète de la manière dont elle va répondre à ses nouveaux camarades. Une fois en classe, elle a réponse à tout, ou presque, puisqu'elle ne connaît pas son numéro de carte d'identité. De retour à la maison, Cecilia est fière d'avoir réussi à mentir aussi bien. Cela la fait même rire, ce qui dénote une certaine insouciance malgré le contexte sombre.

Tout comme dans *Infancia clandestina*, et sûrement comme bien des cas en temps de persécutions et de guerres, les enfants sont responsabilisés, parfois dès leur plus jeune âge, au-delà de ce qui est habituellement le cas. En effet, si leur véritable identité est démasquée, c'est l'ensemble de la famille et de leurs réseaux qui risquent leur vie. Ils sont donc contraints à garder le silence et à être vigilants à tout instant. Ils perdent ainsi une partie de leur insouciance en portant ce fardeau collectif. Dans le cas de

Cecilia, comme dans celui d'Anna dans *La faute à Fidel!*, ce rapport particulier au monde les fait sortir prématurément de leur univers infantin. Le rapport à des questions collectives, allant au-delà de leur propre existence et de celle de leurs amis et de la cellule familiale, les propulsent dans un univers adulte qui jusque-là leur était étranger et aurait dû le rester encore un peu.

Néanmoins, leur rapport au monde reste éminemment curieux, en partie naïf et candide, le plus souvent optimiste et au moins en partie exempt de gravité. Dans le cas de Cecilia, son attitude est matinée d'un narcissisme tout infantin lorsqu'elle se réjouit – ironiquement – de voir son texte à la gloire de la nation et de son gouvernement, distingué par son enseignante et qu'elle insiste, au mépris du danger, pour participer à la récitation de ce dernier et à la remise des prix en présence de généraux.

Les imaginaires enfantins sont tenaces. Et surtout, ils se forment à la lumière de ce que les adultes les laissent imaginer ou ce que leur explique de ce qui les entoure.

Dans un petit ouvrage consacré à l'enfance, Nicolas Bouvier donne une définition toute personnelle et subtile de ce rapport si particulier au monde :

*(...) contrairement à ce que l'on nous serine, la part claire et lumineuse de l'enfance n'est jamais perdue corps et biens. L'a-t-on oubliée quelque part, il faut aller la chercher comme un bagage perdu. L'enfance, plus qu'un âge est un état d'esprit. C'est une attention fébrile aux êtres et aux choses, une impatience d'absorption qui permet, pour de brefs instants, de saisir le monde dans sa polyphonie – il est toujours polyphonique – et de ne pas se contenter d'une lecture monodique où on ne suit qu'une ligne de la partition (...). Or, cet état d'éveil peut se maintenir à n'importe quel âge, au prix, bien entendu d'une vigilance continue.*⁵



El premio (Paula Markovitch, 2011).

C'est donc seulement une part de leur enfance qu'Anna, Juan et Cecilia ont été amenés à abandonner face aux menaces qui planent sur eux en raison de l'engagement politique de leurs parents. En espérant que cet abandon ne les mène pas trop vite sur la route du désespoir et de son corolaire: le cynisme. Ce qui à nouveau est on ne peut mieux formulé par Romain Gary lorsqu'il met ces mots dans la bouche de son jeune protagoniste :

(...) elle disait toujours que les cauchemars, c'est ce que les rêves deviennent toujours en vieillissant.⁶

Au final, leurs regards sont-ils radicalement différents de ceux de leurs aînés ? En d'autres termes, il reste à savoir si le fait d'être « prêt à mourir pour des idées » ne relève pas également d'un certain idéalisme voire d'une part de naïveté. Et ce à plus forte raison, si ces dernières n'auront potentiellement « plus cours le lendemain ».

En bref, les réticences de ces protagonistes « en herbe » et leurs questions aussi (im)pertinentes que (dé)placées sont-elles moins valables ou moins réfléchies et rationnelles que les choix radicaux des adultes qui les entourent et les élèvent ?

1 Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Folio, Paris, 1958, p. 20.

2 Romain Gary (Emile Ajar), *La vie devant soi*, Gallimard, Paris, 1975, p. 68.

3 Entretien avec Paula Markovitch, <http://www.filmdeculte.com/people/entretien/Entretien-avec-Paula-Markovitch-13372.html>, consulté le 9.6.2020.

4 J'aimerais rentrer à la maison.

5 Nicolas Bouvier, *La guerre à huit ans*, Zoé Poche, Genève, 2020, pp.20-21.

6 Romain Gary (Emile Ajar), *La vie devant soi*, Gallimard, Paris, 1975, p.58.



Lolita (Stanley Kubrick, 1962).

What I then and there took him to my heart for was something divine that I have never found to the same degree in any child – his indescribable little air of knowing nothing in the world but love.

The turn of the Screw, Henry James

Par Almudena Jiménez Virosta

Au crépuscule, tout devient flou. Comme aux équinoxes, ces moments de transition, de passage, de bascule, nous empêchent de voir avec clarté. Entre deux et quatre ans, les bébés ne sont plus des bébés, mais ils ne sont pas encore des enfants. Entre onze et quatorze, c'est l'adolescence qui arrive, et là que le regard enfantin se transforme. À partir de quinze ans, l'adolescent commence à être perçu comme un adulte, et même la loi a des problèmes à discerner s'il est enfant, donc innocent, ou adulte, et alors coupable.

Les voisines des enfants Minoru et Isamu (*Bonjour*; Yasuhiro Ozu, 1959) ont remarqué un comportement particulier chez ces deux frères. Vu qu'ils ont arrêté non seulement de maintenir le contact avec elles, mais qu'ils font comme si elles n'existaient pas, ces femmes d'âge médian commencent à diffuser une chaîne de rumeurs basées sur le silence des enfants. D'après les voisines, c'est la mère qui, en guerre avec elles, a interdit à ses enfants de leur parler. La réalité n'est nulle autre que le fait que le duo est en grève du silence avec le monde entier, leurs parents inclus, après qu'on leur ait interdit l'achat d'un téléviseur pour la maison.



Bonjour (Yasujiro Ozu, 1959).

Dans *Le tour d'écrou* (1898), où Henry James représente à la perfection l'ambiguïté de l'enfant, le regard de ce dernier entre en opposition avec celui de l'adulte qui veut voir où il n'y a rien. Miles et Flora, frère et sœur, sont les protagonistes d'une ténébreuse affaire, où, au contraire du film d'Ozu, le malentendu n'a pas lieu par erreur, ce qui met en doute leur innocence. Quand leur gouvernante arrive à la maison, elle le ressent, comme si quelque chose s'était passé. Quelque chose d'affreux et lié à ces enfants. Lorsqu'elle inspecte en détail les actions et les mots des enfants, son imagination essaye de couvrir les lacunes d'information qu'elle n'est pas capable de remplir par le raisonnement. Tout est contradictoire. Les enfants sont tellement beaux, qu'ils apparaissent comme une force sublime qui blesse la vue ; ils sont si purs et de bons enfants qu'ils provoquent chez elle de la terreur. Est-ce que la candeur d'une âme comme celle de l'enfant qui ne connaît rien de plus dans le monde que l'amour peut non seulement être corrompue mais corruptive ? La gouvernante est sur le point de devenir folle et ses actes auront des conséquences chez les enfants. On ne saura jamais ce qui s'est passé, comme l'on ne saura jamais si sa folie était déjà présente quand elle est arrivée chez Miles et Flora.



Mort à Venise (Luchino Visconti, 1971).

Lorsque Dolores Haze, âgée de douze ans, se promène dans son jardin, elle entreprend de rendre fou le nouveau mari de sa mère, Humbert Humbert, l'un des personnages les plus dépravés de la littérature et du cinéma grâce au film de Kubrick de 1962, qui est lui-même l'adaptation du récit de Nabokov. Mais que *Lolita* le fasse exprès ou non, c'est encore une fois une question de point de vue, de vouloir voir où il n'y a rien. Est-ce que c'est lui qui fait d'une jeune fille, d'un enfant, son obsession ? Ou est-ce que c'est elle, qui à son terrible regard lui répond avec un autre encore plus malicieux ? Pour le jeune Tadzio (*Mort à Venise*; Luchino Visconti, 1972), c'est son observateur qui,

faute de ne pas pouvoir couvrir les trous non seulement d'information mais du désir, imagine tout. Comme un voyeur, l'artiste Gustav von Aschenbach, se montre incapable de détourner son regard du garçon de quatorze ans : androgyne, parfaitement sculpté, comme s'il s'agissait d'un chérubin. L'artiste regarde ce qu'il considère comme son œuvre et se l'approprie, puisque c'est dans son regard que cet enfant se construit. Il n'existe plus, il n'est plus qu'une image.

Comme son von Aschenbach, Luchino Visconti s'approprie aussi sa « création », quand lors du tournage du film qui adapte cette nouvelle de Thomas Mann (1912), *Mort à Venise*, le réalisateur oblige Björn Andrésen, âgé à l'époque de seize ans, de goûter à l'underground du Cannes des années 1970, où autant des hommes que des femmes de tous les âges le regardent sans scrupules, comme s'il était « une bonne assiette de viande ». Selon l'acteur, aujourd'hui de retour au cinéma (*Midsommar*; Aster, 2019) le trauma durera jusqu'à l'âge adulte. Il a été en couverture du livre de la polémique Germaine Greer, *The Boy – Le garçon –* ; une œuvre que le journaliste Matt Seaton a qualifié de « fougueuse combinaison d'histoire de l'art et de livre de chevet érotique ». Il n'était plus Andrésen, mais la création de Visconti, comme l'étaient les

différents Tadzio que Thomas Mann a connu tout au long de sa vie, ou les filles sur lesquelles Nabokov avait écrit – *Lolita* était inspiré par des faits réels.

Pour ces enfants crépusculaires, la ligne qui sépare l'entendement et l'intention enfantine de l'adulte est extrêmement fine, au point de devenir brouillée, presque effacée. Parfois, ils ne montrent qu'une pseudo-maturité, construite sur la prétention d'être adulte. Si l'on pense à l'imaginaire enfantin, on parlera de fées, de chevaliers et de la magie. On pensera, selon notre âge, à la Matilda de Danny DeVito (1996), basée sur le roman homonyme de Roald Dahl (1988) ou aux enfants de la famille Sherman qui grandissent à côté de la merveilleuse Mary Poppins (film de Robert Stevenson, 1964, basé sur la série écrite par Pamela Lyndon Travers entre 1933 et 1988). Mais on devrait aussi considérer comme partie inhérente de l'imaginaire enfantin la capacité de se construire un monde à soi, un monde où apprendre à vivre, où apprendre à surmonter le crépuscule, quand nos références nous négligent.



Le lagon bleu (Randal Kleiser, 1980).

Dicky et Emmeline n'ont pas eu d'autre option que celle de transformer leur imaginaire enfantin et de l'adapter à leurs besoins d'adultes (*Le lagon bleu*, de Randal Kleiser, 1980 – basé sur le roman homonyme de Henry de Vere Stacpoole, 1908). Après avoir été confinés dans une île

tropicale à la suite d'un naufrage, les limites de ce qui appartient au monde enfantin et au monde adulte, ce qui est bien ou mal, les conventions sociales ou même les règles biologiques qui préviennent des problèmes de consanguinité leurs sont indiscernables. Naïfs, les cousins apprendront de force à devenir adultes, à s'aimer entre eux, émotionnellement et sexuellement – en regardant comment le font les oiseaux –, à devenir des parents sans plus de références que la nature et leur propre intuition. Contrairement aux cousins, Lolita se comporte trompeusement comme l'adulte qu'elle n'est pas encore, parce qu'elle a eu des références, de mauvaises références, comme en a eu Mathilda qui, âgée de douze ans, joue aux tueurs à gages et à séduire son protecteur, qui a au moins trente ans de plus qu'elle (*Léon*; Luc Besson, 1994).



Léon (Luc Besson, 1994).

Ana est aussi le résultat de facteurs externes (*Cría Cuervos*; Carlos Saura, 1975), née au sein d'une société abîmée par un régime pervers comme pouvait l'être le régime franquiste, où chaque famille – quelle que soit sa classe sociale, quelle que soit son idéologie, cachait une double morale. Comme Ana et ses sœurs, qui jouent « au papa et la maman » en recréant l'adultère de son père et la dépression de sa mère, beaucoup d'autres enfants de la guerre apprennent à vivre derrière le masque qui définira non seulement leurs vies de manière métaphorique, mais plus simplement la possibilité de vivre ou de mourir. Pour cela, Bonnet se montre comme Bonnet, même si sa vraie identité est celle du juif Kippelstein (*Au revoir les enfants*; Louis Malle, 1987). Son ami Julien le sait et à son jeune âge com-

prend déjà l'importance de la situation. Mais Julien n'est qu'un enfant, et sans le vouloir, adresse la Gestapo vers son ami avec son regard : le regard d'un enfant complètement candide qui aura des conséquences fatales. Néanmoins, pour Moncho, l'erreur n'est pas réellement une erreur, mais une décision (*La langue des papillons*; J. L. Cuerda, 1999). Suivant les autres enfants du quartier et les adultes, il n'hésitera pas à lancer des pierres contre son maître et ami, don Gregorio quand les forces du General Franco viendront le capturer.

parce qu'il a vu chez les adultes que c'est ça qu'il faut faire. Le père Jean, résistant clandestin dans la France occupée de 1943, subit le même sort que l'enseignant espagnol. La naïveté a trahi Julien, comme les adultes ont trahi Moncho.

Parfois l'adulte proche de l'enfant comprend tellement bien la complexité de son imaginaire que ce jeu de faux-semblants n'est pas seulement acceptable mais désirable.

Mais parfois l'adulte proche de l'enfant comprend tellement bien la complexité de son imaginaire que ce jeu de faux-semblants n'est pas seulement acceptable mais désirable. Si Bonnet-Kippelstein, Julien et Moncho étaient traités comme des mini-adultes, Guido Orefice voudra que son fils vive dans un camp de concentration allemand comme il vivait chez lui (*La vie*

est belle; Roberto Benigni, 1997). Afin d'éviter que la vie dans un camp de concentration nazi corrompe son petit Giousuè, il élaborera tout un jeu dont le but sera de gagner un char d'assaut. Pour cela, Guido fera semblant d'être un enfant, jusqu'à la dernière minute de sa vie. «*Abbiamo vinto!*» – «*nous avons gagné!*» – crie Giousuè quand le char d'assaut que son père lui avait promis arrive jusqu'à lui, et que le petit garçon est hors de danger et heureux. Son père n'est plus là pour l'accompagner dans sa célébration, car il a perdu la vie mais, grâce à lui, Giousuè n'a pas perdu son enfance. Ainsi, le célèbre personnage interprété par Roberto Benigni – et Roberto Benigni en tant que personne, surtout après son discours dans les Oscars de 1999 où il remercie ses parents pour avoir été des références pour lui dans une enfance pauvre – est généralement perçu comme une figure héroïque enfantine, qui avec la tempérance d'un adulte sait toujours trouver le côté beau et amusant de la vie, même si cette vie se déroule au sein d'un camp de concentration. Comme Guido, la mère de Jojo comprend aussi que le regard enfantin de son fils doit demeurer intact si elle veut garantir sa vie (*Jojo Rabbit*; Taika Waititi, 2019 – basé sur le *Caging Skies* de Christine Leunen, 2008). Seulement que, à la diffé-



Au revoir les enfants (Louis Malle, 1987).

On dit que les gens bourrés et les enfants disent toujours la vérité, et le fait est que Don Gregorio est un républicain caché comme Bonnet était Kippelstein. Comme l'enfant qu'il est, comme Julien, Moncho ne ment pas, mais à la différence du premier, il trahit sans scrupule son ami,

rence de Giousuè, les références de Jojo doivent idéalement être issues du camp adverse : le meilleur ami de Jojo est un ami imaginaire construit autour de son idéalisation d'Adolf Hitler. Quand l'enfant de dix ans découvre qu'il y a une fille juive, plus âgée que lui et appelée Elsa, cachée dans son placard, il se trouve traversé par des sentiments contraires. Devrait-il opérer comme un adulte et dénoncer sa nouvelle amie aux forces nazies comme l'aurait fait Moncho ? Ou devrait-il l'aider à échapper, comme l'aurait fait Julien ? Après tout, Elsa n'est qu'une enfant comme lui, comme Bonnet, et en fin de compte, si c'est la mère de Jojo, Rosie, qui a caché la fille, malgré l'existence de cet Adolf Hitler imaginaire dans sa tête, ne devrait-il pas suivre l'exemple de sa mère ? Comme Guido, Rosie trouve une fin funeste, mais comme Giousuè, la vie et l'enfance de son Jojo sont saines et sauvées.

Autour de la Deuxième Guerre mondiale, de nombreux auteurs ont trouvé un terrain fertile pour traiter de l'enfance compromise. C'est un sujet touchant, morbide, et très (trop) rentable d'un point de vue marketing ; il suffira de jeter un coup d'œil à l'histoire du cinéma pour le constater, car, en effet, les personnages enfantins forcés à rester

Autour de la Deuxième Guerre mondiale, de nombreux auteurs ont trouvé un terrain fertile pour traiter de l'enfance compromise. C'est un sujet touchant, morbide, et très (trop) rentable d'un point de vue marketing.

à la limite entre la candeur et l'innocence, et l'action féroce proprement adulte, sont extrêmement vendeurs. De cela, Lolita est devenue l'icône par excellence, car son histoire est arrivée à un tel degré de célébrité qu'il n'est plus nécessaire de lire le livre ni de voir aucune de ses versions cinématographiques pour la connaître. Le prénom n'est plus « Dolores » et donc « douleurs », mais son surnom affectueux, « Lolita ». C'est aujourd'hui un terme compris partout et par tous pour évoquer une fille mineure qui essaie de séduire les hommes. Dans le cas de l'holocauste, c'est la fille de treize ans, Anne Frank et son journal controversé, qui deviendra un symbole. Qu'elle soit la vraie autrice ou qu'elle ne soit plus qu'un personnage

importe peu, car Anne Frank incarne dans la culture populaire tous les enfants qui ont connu les horreurs de la Shoah. Une histoire consternante qui a ouvert la porte au sacrifice de l'enfance, corrompue par une telle catastrophe.

Comme autant d'autres, *Le garçon au pyjama rayé* (Mark Herman, 2008 – basé sur la nouvelle du même nom écrite par John Boyne en 2006) n'est qu'un autre film larmoyant sur l'enfance et le régime nazi. Bruno est un enfant âgé de

huit ans et fils d'un officiel nazi, pour qui Shmuel est simplement son voisin et ami. Aucun des deux n'est habitué à sa nouvelle vie et maison, et ils essaient de s'accompagner mutuellement dans leur apprentissage. L'action du film se déroule essentiellement autour de l'amitié entre ces deux enfants qui, ni métaphoriquement ni littéralement, ne comprend de frontières, au point de ne pas voir la différence entre être « fils d'officiel nazi » et « fils de juif en territoire nazi ». Pour eux, la ligne qui sépare le sol où la maison de Bruno est placée et le terrain où commence le camp de concentration où Shmuel habite, est impossible à distinguer – bien qu'elle soit bien délimitée par le grillage métallique qui au début maintient chaque garçon de son côté. Mais leur regard d'enfant sera irréversiblement corrompu quand la terrifiante vérité se révélera : sans s'en rendre compte, les enfants seront envoyés au cœur d'une chambre à gaz. Ainsi, Herman propose un voyage dans le néant, où le spectateur est amené avec un sentimentalisme impudique à la scène la plus épouvantable, le moment exact où l'enfant, qui jusqu'à la dernière minute pense naïvement qu'ils vont tout simplement prendre une douche, se retrouve face à la mort et prend la main de son ami.

Dans le *Tour d'écrou*, la tension augmente avec chaque « tour d'écrou » et le récit se construit pour aboutir à un *plot twist* qui révèle tout : Miles meurt dans les bras de la

gouvernante, mais l'évènement est complètement ouvert à l'interprétation du lecteur. De la même manière, dans *Le garçon au pyjama rayé*, la tension dramatique est chaque fois un peu plus renforcée jusqu'à devenir, comme dans le cas de la nouvelle de James, presque insupportable. Les fins des deux histoires sont tragiques, et complètement inattendues. Mais le film d'Herman montre littéralement la terreur dans les yeux d'un enfant qui va mourir d'une des manières les plus atroces que l'Histoire n'ait jamais connue. C'est ce que Jacques Rancière appelait « l'image intolérable » : l'image dont « les traits nous rendent incapables de [la] regarder... sans éprouver douleur ou indignation », et à propos de laquelle, le critique français nous demande s'il « serait tolérable de [la] faire et de [la] proposer à la vue des autres ». Comme ses enfants, la caméra d'Herman, qui suit ces personnages jusqu'au moment décisif à l'intérieur de la chambre à gaz, ne semble pas distinguer non plus les limites, puisqu'elle nous est montrée dans une image « trop réel[e], trop intolérablement réel[e] pour être proposé sur le mode d'image ». Une image, qui comme tous les films, est construite uniquement pour les recettes du box-office.

Dans le même cas, on trouvera aussi des œuvres cinématographiques cultes, qui comme *Le garçon au pyjamas rayés* vendent des histoires sur la Deuxième Guerre mondiale, mais dont la métaphore et la romanisation semblent mar-

quer la différence. Acclamé par la critique et par le grand public, avec plus d'une vingtaine de prix entre Oscars et Baftas, et d'autres prix encore, Steven Spielberg présente en 1993 *La liste de Schindler*. Un film inspiré par le roman homonyme de Thomas Keneally (1982), qui raconte comment l'homme d'affaires Oskar Schindler sauve d'une mort certaine plus de mille juifs polonais en les faisant travailler dans ses fabriques. Tourné en noir et blanc pour doter l'œuvre d'un air de documentaire, atemporel et avec une esthétique qui rappelle le néoréalisme italien, le dramatique de l'image est renforcé lorsqu'une fille au manteau rouge apparaît tout en couleur lors de la scène de l'expulsion des juifs du ghetto de Cracovie, entre les cadavres empilés dans un chariot. Pour le réalisateur américain, cette fille en rouge symbolise comment, pour l'impassible gouvernement des États-Unis, la situation était aussi évidente que de voir une fille habillée avec un manteau rouge. Pour le spectateur, l'enfant devient encore une fois symbole de la confrontation entre l'innocence enfantine – représentant le peuple juif – et la perversité adulte capable de créer des situations intolérables. Pour garantir la rentabilité du film, les symboles ne sont font que l'illusion de rendre le produit «artistique», car malgré tout, comme Herman, la caméra de Spielberg rentre au fond d'une chambre à gaz où un groupe de femmes et de filles – et d'une manière plus dure que dans *Le garçon au pyjama rayé* – se retrouve l'espace d'un instant au beau milieu du cauchemar de savoir que la mort les guette. Par chance – et certainement pour s'assurer de la bonne réception du film –, il ne s'agit que d'une simple douche, après laquelle les rires soulagés des femmes et filles se mêlent probablement à ceux des spectateurs.

Le Dr. Seuss disait que le loup mâche les enfants avant de cracher leurs os. Il parlait des enfants étrangers, ceux qui importaient peu en 1941, quand il prononce cette phrase, et pour lesquels aujourd'hui, en 2020 et en pleine crise mondiale, on ferme encore les yeux. Comme Spielberg avec la fille du manteau rouge, le Dr. Seuss faisait aussi référence à l'impassibilité des États-Unis face au nazisme. Une citation qui pourrait être également applicable aux adultes qui font semblant de ne pas savoir que des personnes sont vulnérables, sont abusées. Mais s'il s'agit de fiction, d'une image, aussi intolérable, blessante et perturbante qu'elle soit, appartient-elle donc à son auteur? L'enfant, qu'il soit métaphore de tout un peuple ou qu'il soit un véritable enfant, ou plutôt l'image d'un enfant, est toujours représentée comme une figure crépusculaire aux limites indiscernables. Dans certains cas, mâcher des histoires sensationnalistes et cracher les os de ceux qui se sont vus liés à elles, c'est faire «de l'art». Mais qu'est-ce l'art? Et, plus important encore, qui décide ce que c'est? L'artiste qui s'approprie le sujet de son œuvre? Ou l'aberration dans l'œuvre, ou dans notre regard? D'après Nabokov, «la psychanalyse n'est rien d'autre que l'application de vieux mythes grecs sur les parties génitales», et peut-être a-t-il raison et que nous, à travers l'imitation de nos références, avons appris à voir où il n'y rien, comme les voisins d'Ozu, la gouvernante de James, et les autres adultes. «Lolita, lumière de ma vie, feu de mes reins. Mon péché, mon âme». Qu'est-ce que tu fais, qu'est-ce qu'on t'a fait?

Programmation

La vie devant soi, imaginaires enfantins automne 2020

- 28 septembre *Boyhood*
Richard Linklater, 2014
- 5 octobre *Los olvidados*
Luis Buñuel, 1950
- 12 octobre *Otac na sluzbenom putu*
Papa est en voyage d'affaires
Emir Kusturica, 1985
- 19 octobre *Bal*
Miel
Semih Kaplanoglu, 2010
- 26 octobre *Incompreso*
L'incompris
Luigi Comencini, 1966
- 2 novembre *La gloire de mon père*
Le château de ma mère
Yves Robert, 1990
- 9 novembre *Kes*
Ken Loach, 1969
- 16 novembre *Khane-ye doust kodjast?*
Où est la maison de mon ami?
Abbas Kiarostami, 1987
- 23 novembre *Hotaru no haka*
Le tombeau des lucioles
Isao Takahata, 1988
- 30 novembre *Ohayô*
Bonjour
Yasujirô Ozu, 1959
- 7 décembre *Au revoir les enfants*
Louis Malle, 1987
- 14 décembre *Fanny och Alexander*
Fanny et Alexandre
Ingmar Bergman, 1982

Auditorium Ardit

Place du Cirque

Genève

Les lundis à 20h

Ouvert aux étudiant-es et non-étudiant-es

Ouverture des portes à 19h30

Tarifs :

8.- (1 séance)

18.- (3 séances)

48.- (abonnement)

Ciné-club universitaire

Activités culturelles

Division de la formation et des étudiants (DIFE)

Université de Genève

Le tombeau des lucioles (Isao Takahata, 1988).





La Revue du Ciné-club universitaire, 2020, n° 3
«La vie devant soi, imaginaires enfantins»
ISSN 1664-4441 (print)
ISSN 1664-4476 (online)
© Activités culturelles de l'Université
de Genève | culture.unige.ch
Genève, septembre 2020