

ENS Louis Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01 www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de Master

Spécialité Cinéma, promotion 2012-2015

Soutenance de Juin 2015

L'enfant au Cinéma, du personnage à l'acteur

Louis PAUL

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique *L'Enfant Mosaïque*

Directeur de mémoire: Yves ANGELO

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

ENS Louis Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01 www.ens-louis-lumiere.fr

Mémoire de Master

Spécialité Cinéma, promotion 2012-2015

Soutenance de Juin 2015

L'enfant au Cinéma, du personnage à l'acteur

Louis PAUL

Ce mémoire est accompagné de la partie pratique *L'Enfant Mosaïque*

Directeur de mémoire: Yves ANGELO

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Yves Angelo pour son soutien et ses conseils avisés.

Je remercie également Giusy Pisano et Frédéric Sabouraud pour leurs idées.

Un grand merci à Mathilde Salès, pour ses relectures, ses conseils et ses apports à ce mémoire.

Merci à Michel Coteret pour ses conseils et son soutien pour ma partie pratique.

Merci aussi à Jérémie Duzer, l'acteur principal de ma partie pratique, qui m'a beaucoup appris, ainsi qu'à Lorraine Duzer pour sa confiance.

Merci à Sylvie Ferrié de la compagnie *Les Sales Gosses* pour son accueil.

Merci enfin à Charles Lesur, Cloé Chope, Diane Prieur et Jeffrey Shengold pour leur patience.

RÉSUMÉ

L'enfant au cinéma, c'est un ensemble de visages qui ont traversé les films, les époques, les pays et les genres. C'est des figures devenues cultes, comme celle du *Kid* du film de Chaplin, d'Edmund dans *Allemagne année zéro*, ou encore de Danny dans *The Shining*. Mais à travers cette multiplicité de représentations, en y regardant bien, on peut commencer à voir apparaître, se dessiner, le regard que porte l'adulte sur l'enfance, et l'image que l'enfant renvoie à l'adulte.

Prendre conscience qu'il y a dans ce regard une dimension qui traverse les époques et les genres, cela nous permet de parler de ce que peut *signifier* le personnage enfant, non pas parce qu'il y en a qu'un, ou qu'ils se ressemblent tous, mais parce qu'il y a dans le rapport de l'adulte à l'enfant, des difficultés et des enjeux qui reviennent.

Mais l'enfant au cinéma, c'est aussi un acteur. Le regard sur l'enfance est donc multiple, c'est celui du cinéaste sur le personnage, du cinéaste sur l'enfance, sur sa propre enfance et celle du comédien, et c'est encore le regard de l'acteur sur le personnage qu'on lui demande d'interpréter.

Enfin, le dernier objectif de ce mémoire, c'est de comprendre ce qu'implique l'enfance du comédien dans son rapport au jeu, et dans sa direction.

Mots-Clefs

Enfant, Acteur, Comédien, Personnage, Enfance, Direction d'acteur, Jeu d'acteur, Interprétation, Ponette, Doillon.

ABSTRACT

Children in the movies, it's a lot of young faces from different films, different countries and different times. Many figures that we cannot forget, like *The Kid* from the Chaplin's movie, Edmund in *Germany, Year Zero* or Danny in *The Shining*. But through this multitude of images, it's possible to distinguish something beyond the type of movie or its origin, something about the look of the adult on childhood, and about what the image of the child evoke in the adult's mind.

The purpose of this essay is to understand what the image of a child can *mean*. Not because there is only one type of child character, they are all different, but there is in the relation with childhood the same issues that recur all the time.

The child in the movies, it's also the actor. In a film, the relation to childhood is multiple, it involves the filmmaker, and his link to his childhood and to his character, but also his relationship with the child actor, and the interaction between the actor and the character.

The last objective of this essay is to understand what the young age of an actor change in his capacity to play, and in his direction by the filmmaker.

Keywords

Childhood, Children, Actor, Character, Actor direction, Ponette, Doillon.

SOMMAIRE

Introduction	7
PARTIE 1 <i>Les Représentations de l'enfant dans l'Art</i>	10
<i>L'homme miniature</i>	13
<i>L'enfant innocent</i>	18
<i>Les mondes de l'enfance</i>	25
<i>L'enfant et la mort</i>	28
<i>L'enfant cruel</i>	33
<i>L'enfant, le regard et le langage</i>	36
PARTIE 2 <i>Le personnage enfant, de son élaboration à son interprétation</i> ..	40
<i>L'élaboration d'un personnage enfant</i>	42
<i>Le comédien face au personnage</i>	51
PARTIE 3 <i>L'enfant acteur</i>	61
<i>L'enfant, acteur de cinéma</i>	63
<i>La direction de l'acteur enfant</i>	70
Conclusion	83
Filmographie	85
Bibliographie	86
Dossier PPM <i>L'enfant Mosaïque</i>	88

INTRODUCTION

Par enfant, je désignerai dans ce mémoire les garçons et filles ayant quitté le statut de nourrisson, c'est-à-dire ayant acquis une certaine autonomie (un accès au déplacement et à la parole, si tout va bien), et n'étant pas encore entrés dans l'adolescence. Cette définition, bien qu'assez courante, n'est pas universelle, je la choisis arbitrairement car elle me convient. Cette tranche d'âge (en gros de trois ans à onze/douze ans) couvre déjà un large pan du développement de l'enfant, et étendre cette étude au-delà serait se confronter à trop de problématiques différentes. Par ailleurs, mes réflexions concernant le travail avec l'acteur étant basées sur l'étude du film *Ponette* de Doillon (film avec une enfant de quatre ans), et sur l'expérience de ma PPM (avec un garçon de six ans), elles seront donc valables pour des enfants de cette tranche d'âge.

L'idée d'écrire ce mémoire est née tout simplement avec l'envie de réaliser un film avec un enfant pour personnage. Ce désir a soulevé chez moi beaucoup d'interrogations. D'abord : pourquoi un enfant ? Qu'est-ce-que je trouve dans l'idée d'un personnage enfant, d'attirant, de troublant, d'effrayant ou de touchant qui me donne envie d'aller vers là ? Ensuite : faire un film sur l'enfance, est-ce-que c'est facile ? Est-ce-que c'est un sujet que je peux maîtriser, que je peux comprendre, ou est-ce-que je vais tomber malgré moi dans une vision convenue et déjà vue de cet âge ? Et enfin : en admettant que j'arrive à écrire une histoire sur un enfant, en arrivant face à un comédien de cinq ans, ou sept, qu'est-ce-que je lui dirais ? Comment je le dirigerais ?

C'est en fait c'est trois familles d'interrogations et d'inquiétudes préalables qui ont motivé et organisé l'écriture de ce mémoire. Mais c'est en fait toujours plus ou moins la même question qui flotte en sous-texte : Quelles sont les difficultés dans la représentation de l'enfant au cinéma, difficultés de l'adulte en général (dans son regard sur l'enfant), du cinéaste (dans son rapport avec l'enfance, et son enfance) ou du comédien (dans son approche du jeu pour le cinéma) ?

Cette réflexion commence donc par l'enfant-personnage, l'enfance comme espace de projection, d'imagination pour l'adulte. Elle commence avant le comédien, aussi, puisque la question est déjà-là lorsque l'on parle d'un tableau, ou d'un livre. Que peut-il exprimer, l'enfant, lorsqu'il est placé sous le regard de l'adulte ?

L'enfance, c'est bien plus que juste un âge et une période de la vie. L'enfant renvoie au développement de chaque être, à sa construction, à sa découverte du monde, de la vie, de la sexualité, de la mort, etc., c'est sa première fragilité et son premier trauma, le développement de son inconscient dans lequel l'enfance se retrouve peu à peu refoulée. Et l'enfant, pour le spectateur et le créateur adulte, c'est donc aussi le passé, le souvenir, le temps oublié. C'est en ce sens que l'enfant comme personnage dans l'Art prend une dimension universelle, qu'il peut s'étudier et s'analyser transversalement aux époques, aux disciplines artistiques et aux genres. L'enfant aura toujours cette possibilité et cette force de nous renvoyer en partie à notre propre enfance, et ainsi de faire émerger en nous un ensemble d'émotions plus ou moins confuses et archaïques.

Étudier ce que peut évoquer l'image de l'enfant, cela représente pour moi la possibilité de commencer à *comprendre* ces émotions, et à travers cette compréhension, trouver une possibilité et un sens dans leur utilisation, un moyen de les faire *signifier*.

Pour effectuer cette étude au sein de ma première partie, j'ai choisi de ne pas prendre comme base un corpus de deux ou trois films, mais d'avoir comme point de départ des thématiques qui traversent les différentes représentations de l'enfant. Pour chacune de ces thématiques, je fais appel à quelques œuvres, ou à une en particulier, selon les connexions qui m'ont semblé les plus pertinentes.

Le procédé cinématographique complexifie la question de l'image de l'enfant, car se superposent derrière cette image plusieurs choses. Il y a d'abord le regard d'un cinéaste sur l'enfance, sur cet enfant-personnage (qu'il a inventé ou qu'il découvre), et sur sa propre enfance, et puis il y a le visage de l'acteur. Ce qui aboutit au résultat final d'un personnage dans un film, c'est toujours la fusion d'une élaboration d'un personnage et de son incarnation par un acteur. C'est cette rencontre qui m'intéresse d'étudier, pour comprendre ce qui se joue dans cet espèce de triangle, composé par le cinéaste, le personnage et le comédien, au milieu duquel flotte la question de ce qui va donner de la vie, de la force à ce personnage. Cette réflexion que j'aimerais mener dans ma deuxième partie, je l'appuierai sur l'étude du film *Ponette*, de Jacques Doillon, qui impressionne du fait de l'extrême jeunesse de son personnage, et de l'émotion et la force qu'il dégage.

Ce questionnement ouvrira des réflexions qui s'élargiront aux questions plus générales du personnage, de l'acteur, et de l'interprétation.

Enfin, une de mes toutes premières motivations à l'écriture de ce mémoire, c'est ce magma d'idées *a priori* que j'avais et que j'entendais sur l'enfant acteur, sur ces capacités, ses modes de travail, sur la façon de le diriger etc... Comment est-ce-que l'enfant joue, et comment il progresse dans le jeu ? Doit-on miser plutôt sur sa spontanéité et sa fraîcheur ? Peut-il faire dix prises ? Vingt prises ? Peut-il jouer un texte sans le réciter ? Doit-on être directif avec lui ? Autoritaire ? Peut-on, éthiquement, tout faire jouer à un enfant ? Cette confusion totale, cette impossibilité de savoir ce qu'il en était vraiment me laissait paralysé. J'ai pensé alors que faire ce mémoire, étudier, réfléchir et expérimenter le travail avec l'acteur enfant, ce serait le moyen d'avoir un début de réponse, donc d'exorciser mes peurs, mais également que c'était une opportunité unique d'entrer au cœur de la réflexion sur l'acteur. En effet, l'enfant, parce qu'il est jeune, parce qu'il ne sait rien du cinéma et du travail du comédien, parce que ce n'est pas un acteur professionnel, et qu'il n'est même pas un professionnel du tout, nous oblige à reprendre la question de l'acteur et de sa direction à la base, et à tout (ré)apprendre.

PARTIE 1

Les représentations de l'enfant dans l'Art et au Cinéma

INTRODUCTION PARTIE 1

L'enfant est présent dans l'Art depuis des siècles et au Cinéma depuis son origine (« Bébé mange » est un des premiers films projetés par les frères Lumières en 1895). Les représentations de l'enfant sont donc nombreuses et diverses, aussi je me suis vite demandé comment organiser une réflexion autour de l'image de l'enfant afin de répondre à cette question : que peut évoquer chez nous un visage d'enfant ?

Mon objectif n'est donc pas de dresser un catalogue des différentes représentations de l'enfant, mais de comprendre à travers quelques unes d'entre elles ce qui nous relie à l'enfant. Pourquoi certaines images d'enfants nous interpellent, qu'est-ce-qu'elles réveillent chez nous, à quoi font-elles écho ?

La façon dont une image d'enfant nous atteint est influencée par de nombreux facteurs. Il y a le fantôme de notre propre enfance, et les souvenirs plus ou moins exacts qu'il nous en reste. Il y a le regard de l'artiste sur l'enfance, sa propre enfance, et sur l'enfant qu'il peint, photographie ou filme. Et il y aussi une multitude d'influences culturelles et sociales, des idées inconscientes, plus ou moins communes et aux racines profondes, associées à l'image de l'enfant.

Cet héritage que nous avons se manifeste forcément dans l'Art, parfois ce regard sur l'enfant lui fait honneur, parfois il est symptomatique de l'attitude de l'adulte et de la société envers l'enfance, de la façon dont elle peut être traitée avec condescendance, désintérêt ou mépris.

L'objectif de cette partie est d'appréhender, à travers les nombreuses représentations de l'enfant et les diverses influences souterraines qui les traversent, ce que signifie, ce que nous raconte l'enfant.

Même si les représentations de l'enfant ont évolué au fil des siècles, de même qu'ont évolué sa considération et sa place dans la société, cette étude doit s'affranchir d'une cohérence chronologique car l'idée est aussi d'arriver à comprendre dans le regard sur l'enfance, quelque chose qui dépasse l'influence d'une société ou d'une époque. Je ne veux pas dire par là que je cherche à trouver un symbolisme ou une signification universelle à l'image de l'enfant, mais qu'il peut y avoir dans ces représentations une dimension qui traverse les temps et les lieux, qui a à voir directement avec l'humain.



Elizabeth Vigée-Lebrun, Portrait de Julie Lebrun, 1787, collection privée

1. L'homme miniature

Un des aspects les plus perturbant et les plus frappant des représentations de l'enfant Jésus dans la peinture du Moyen-âge est l'étrangeté de ce corps et de ce visage d'enfant. À cette époque, le Christ constitue l'incontournable référence de la figure de l'enfant dans la Bible, et donc dans l'art et la société chrétienne. Pourtant, on constate que ces Christs, autant par leurs corps et leurs regards que par leurs attitudes, ne ressemblent pas tellement à des enfants.

Dans les tableaux de Giotto ou de Cimabue, Jésus est représenté avec un port bien droit, un regard sûr et grave, souvent levant la main en signe de bénédiction. Ils évoquent plutôt des personnes en pleine possession de leur corps, de leur sagesse et de leur intelligence, des adultes en miniature.

Cette réticence à représenter Jésus sous une apparence trop puérile peut s'expliquer évidemment par la double nature du Christ, qui est à la fois humain et divin, et qui est donc l'incarnation d'un idéal. Mais elle est aussi symptomatique d'un regard qui se porte davantage sur l'adulte présent dans l'enfant, que sur l'enfant lui-même. L'enfance est un état transitoire, une promesse de destin, ce n'est pas un état digne d'intérêt en soi.



Cimabué, *Maestà* (détail), 1270, Musée du Louvre

Selon Philippe Ariès¹, l'enfant au Moyen-âge n'est qu'un adulte en devenir, et il n'y a pas selon lui de « sentiment de l'enfance ». Cela ne signifie pas que les enfants étaient moins bien traités, mais qu'il n'existait pas la conscience d'une particularité psychique de l'état de l'enfance.

L'enfant est simplement considéré comme un homme encore imparfait, incomplet, faible et vulnérable, et non encore doué de sa pleine intelligence et de sa pleine sagesse.

1 ARIES Philippe, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Plon, 1960, rééd. Le Seuil « Points-Histoire », 1975

Ce regard sur l'enfance n'est pas mort avec le Moyen-âge, car même si la considération de l'enfant a changé, l'impératif de grandir, de « s'élever » de cette condition de l'enfance, est très présent encore aujourd'hui. À la renaissance, même si l'apparence du Christ dans les tableaux se rapproche davantage de celle d'un petit enfant, ses attitudes restent souvent celles d'un adulte et dans de nombreuses représentations il est figuré en train de lire ou de bénir les hommes.

L'enfant Jésus représente donc un idéal dans lequel enfance et maturité se confondent et se prolongent.

Ce mode de représentation de l'enfance se retrouve dans les chansons de geste de l'époque, où sont contées les enfances des héros, lesquelles servent davantage à mettre en exergue les destins extraordinaires qui attendent les adultes que ces enfants deviendront.

C'est aussi le mode de représentation de la plupart des portraits d'enfants du XVIème jusqu'au XIXème siècle. Dès lors que l'enfant profane est figuré en peinture, d'abord dans les grandes scènes aux côtés des représentations des donateurs, puis par la suite dans des portraits de famille, des doubles portraits avec l'adulte ou des portraits individuels, c'est souvent pour mettre en avant celui ou celle qu'il deviendra et louer sa grandeur ou sa beauté future.

Le jeune garçon incarne l'héritage, la prospérité et la puissance future de la famille. La jeune fille incarne un futur mariage, et donc également, une forme de puissance politique, et peindre sa beauté précoce représente un investissement sur ce mariage potentiel.

Toutes ces images d'enfants sont donc soumises à un code de représentation qui comprend les accessoires symboliques nécessaires: chevaux de bois ou jouet d'arme pour les garçons, poupée pour les filles. De même les enfants sont souvent représentés accompagnés d'un animal, parfois le chien, symbole de l'éducation, ou bien le petit oiseau pour les filles, symbole de fragilité et d'innocence.

Tout dans ces représentations est conçu pour porter le regard du spectateur vers l'avenir et le futur de l'enfant qui est peint.

L'impératif du devenir adulte a ainsi fortement influencé la plupart des représentations de l'enfance antérieures au renouveau de la considération de l'enfance qui s'est effectué au XVIIIème siècle notamment avec Rousseau.

Même si ces images de l'enfant ne s'intéressent pas tellement à rendre compte de l'enfance en tant qu'état, ce regard sur l'enfance où se mélangent les temporalités de ce qu'il est et ce qu'il sera, où se fondent l'adulte et l'enfant, et où se croise leurs univers, sont intéressantes dès lors qu'elles permettent d'exprimer les liens étroits qui relient ces deux états de la vie. En effet, relier l'enfance et la vie adulte, c'est montrer comment ces deux périodes de vie se font écho, et s'observent l'une l'autre.

Les images moyenâgeuses du Christ témoignent de l'inconfort de l'homme face à l'image de l'enfance, cette condition de laquelle il s'est nécessairement éloigné, et qui lui est donc devenue à la fois familière et étrangère. Cet être maladroit, faible et dépendant nous renvoie à nos propres faiblesses et dépendances. On préfère alors représenter Jésus un peu plus comme nous, comme une personne, quelqu'un qui, lorsqu'il nous regarde, semble nous comprendre. C'est plus rassurant de voir Dieu s'incarner sous une forme à notre image, plutôt que sous celle d'un bébé accroché au sein de sa mère, qui ne peut ni parler ni comprendre. Mais montrer Jésus en petit homme, c'est mettre en évidence à quel point sa vie d'enfant et sa vie d'adulte sont reliées : les représentations de l'enfance de Jésus ont souvent pour but d'annoncer son martyre futur. L'image de l'enfance agit donc comme une condensation des temporalités et de l'histoire d'un homme.

Dans le film *Le Tambour* (1979) de Volker Schlöndorff, le personnage d'Oskar est, sur de nombreux points, assez similaire aux Christs médiévaux. Le personnage est un mélange déroutant entre un adulte et un enfant, et son regard étrange, à la fois curieux et inquisiteur, devient le témoin de l'hypocrisie et de la violence des hommes dans l'Europe des années 30/40. Le personnage d'Oskar décide le jour de son troisième anniversaire de ne jamais devenir adulte, et interrompt sa croissance. Il incarne ainsi la révolte face à cette obligation de grandir que l'on a imposé à l'enfance, sauf qu'à l'inverse de Peter Pan, Oskar ne se devient pas un enfant éternel, mais un être hybride, conservant l'apparence ainsi que certains traits de l'enfance mais ayant une maturité intellectuelle d'adulte.

Le trouble de son identité est renforcé par le mélange des temporalités effectué dans le film. Celui-ci est narré de manière rétrospective par un Oskar adulte, mais la voix d'enfant de ce narrateur et le mode de narration donnent l'impression que les commentaires sont en fait directement émis par l'enfant dont on suit l'histoire, et que celui-ci porte sur le monde un regard et un jugement qui sont déjà ceux d'un adulte. On a l'impression d'observer un enfant qui, dès sa naissance, sait déjà tout du monde et des hommes.

Le roman de Günter Grass dont le film est issu présente d'ailleurs de nombreuses références bibliques, ne serait-ce que dans les noms des personnages (la grand-mère Anna, le grand-père Josef, le deuxième père Jan, et Marie à qui Oskar fait un enfant). Cette histoire peut être vue comme une parodie de celle du Christ, où cette fois, celui-ci en a marre, refuse de grandir et de jouer son rôle de martyr. Il préfère rester dans sa peau d'enfant, à contempler les hommes de son regard fou et en tapant sur ton tambour pour protester. Lorsqu'au milieu du film, Oskar croise une statue du petit Jésus à l'église, il le gifle car celui-ci n'arrive même pas à jouer du tambour.

Pour raconter cette histoire, Schlöndorff dit qu'il ne savait pas qui choisir pour interpréter le rôle d'Oskar. Il a été d'abord question d'un nain, ou d'un acteur petit. Schlöndorff s'est même rendu à un congrès de lilliputien mais en est revenu découragé, aucun ne correspondant selon lui à Oskar.

C'est finalement en David Bennent que Oskar s'est incarné, âgé alors de onze ans mais qui avait la taille d'un enfant de cinq. Ce garçon avec un problème de croissance a donné ce visage étrange à Oskar, un visage sans âge.



Oskar et son Tambour

Si le personnage d'Oskar est si marquant, c'est parce qu'il nous contraint à le regarder avec des yeux neufs. Le spectateur ne sait plus à quoi s'en tenir, il ne peut pas s'expliquer Oskar avec la vision consensuelle de l'enfance. Certes il crie, il fait des caprices, il joue comme un enfant, mais il a aussi une sexualité, et il a des vices comme on en prête rarement à l'enfant. *Le Tambour*, comme les tableaux du Moyen-âge, donne à l'enfant un visage un peu adulte, et ce faisant, brouille les frontières érigées entre ces deux âges. Peuvent apparaître alors les blessures de l'adulte relatives à l'enfance, et celles de l'enfant confronté à l'adulte.

Le psychanalyste Sandor Ferenczi a remarqué que beaucoup des patients qu'il avait en analyse lui ont raconté des rêves faisant intervenir des « nourrissons-savants »¹, c'est-à-dire de très jeunes enfants capables de lire, d'écrire et de discourir aisément avec les adultes. Il s'étonne de l'occurrence de ce phénomène à la fois dans les rêves et dans les contes, les histoires mythologiques ou religieuses. Il suspecte que ces rêves sont la manifestation de l'image de l'enfant dans l'inconscient de l'adulte, et de la contradiction qu'il y a entre l'opposition et la ressemblance entre ces deux états et leurs langages respectifs. Par ailleurs, il met en évidence que le processus d'incorporation de l'image de l'adulte par l'enfant est un processus de réponse face à un traumatisme.

La confusion de l'enfant et de l'adulte dans une représentation peut donc être perçue comme une expression des blessures et des déchirements qui naissent dans les rapports entre ces deux états. C'est-à-dire d'une part les difficultés et les souffrances de l'enfant qui observe l'adulte, qui a conscience de sa différence avec lui et de son obligation de grandir et de se transformer. Et d'autre part, l'adulte qui observe l'enfant, qui s'empêche de se reconnaître dans cet état puéril et fragile.

1 FERENCZI, Sandor, *Confusion de langue entre les adultes et l'enfant*, Payot, Paris, 2004

2. L'enfant innocent

C'est une des réactions les plus immédiates de l'adulte face à une image d'enfant que d'adhérer à son innocence. On considère en effet couramment que l'enfance est un âge de pureté, de bonheurs vrais et spontanés, et que l'enfant n'est pas encore contaminé par les vices que l'on retrouve chez l'adulte.



Girodet, *Portrait de Benoît Romainville-Trioson*, 1798. L'enfant, l'air vaguement triste et nostalgique, est contraint d'étudier tandis que les cartes à jouer sont enfermées dans le tiroir.

Cette image de l'enfance est née au XVIII^{ème} siècle suite aux transformations de la situation de l'enfant qui se sont opérées à cette époque. C'est avec les lumières, et le développement du mythe du bon sauvage que la condition de l'enfance a commencé à être réévaluée. La remise en question des bienfaits de la société à la faveur d'un intérêt grandissant pour une vie plus proche de la nature a amené l'enfance à ne plus être regardée comme un état duquel il faut s'éloigner.

L'enfant, à l'instar du sauvage, est à même d'incarner cet état de vie plus spontané, encore non corrompu par la société, et l'enfance apparaît comme le temps d'une innocence et d'une capacité à vivre de façon plus véritable, plus complète, capacité perdue par l'homme moderne.

C'est dans ce courant de pensée que Rousseau publie son ouvrage, *Émile ou de l'Éducation*, en 1762, dans lequel il décrit une éducation visant à ne pas contrarier le développement naturel de l'enfant et le développement spontané de ses capacités. L'impact de l'essai de Rousseau, et la façon dont il a conduit à un changement de sensibilité envers l'enfant (celui-ci étant davantage considéré comme pur et innocent, et donc à protéger du vice), n'a pas eu des conséquences positives pour la condition de l'enfant selon Philippe Ariès.

D'après lui, la conséquence fâcheuse de ce nouveau protectionnisme est que l'enfant s'est retrouvé ostracisé du monde adulte, et enfermé dans des enclaves protectrices (l'école, la famille...) jusqu'à ce qu'il soit en âge d'affronter le monde. Auparavant, il était davantage placé sur un pied d'égalité avec l'adulte, il n'existait pas, selon Ariès, de « sentiment de l'enfance ».

Au Moyen-âge, dès lors que les enfants pouvaient « se passer de l'aide des mères ou des nourrices, peu d'années après un tardif sevrage, à partir de sept ans environ ; dès ce moment, ils entraient d'emblée dans la grande communauté des hommes. »¹ Et c'est cette place que l'enfant a progressivement perdu à partir du XVIIIème siècle.

Cette nouvelle façon de penser le temps de l'enfance a eu évidemment des répercussions sur ses représentations dans l'art, et sur ce que projette l'adulte sur ces représentations. Les auteurs et poètes romantiques du XIXème siècle ont été directement influencés par la conception rousseauiste de l'enfance, en en retenant surtout l'idée que l'enfant représente la meilleure partie de l'homme, la part positive de son essence. C'est un véritable culte qui est érigé à l'enfance, à la pureté des enfants, à leur vitalité, à leur disposition à la rêverie, à leur espièglerie, à leurs jeux etc...

« Des pieds si petits n'écrasent pas les fleurs
Et son innocence a toutes les couleurs »

M. Desbordes-Valmore, "Rêve intermittent d'une nuit triste", Vol III, p 231

« On dirait, tant l'enfance a le reflet du temple,
Que la lumière, chose étrange, nous contemple ;
Toute la profondeur du ciel est dans cet œil.
Dans cette pureté sans trouble et sans orgueil
Se révèle on ne sait quelle auguste présence ;
Et la vertu ne craint qu'un juge : l'innocence. »

V. Hugo, "L'enfant"

Cette vision fantasmée d'une enfance pure, radieuse, est également présente au cinéma. Elle est par exemple véhiculée par tous les films où figurent les babies-star d'Hollywood des années 20 et 30. L'image d'enfance angélique montrée par Shirley Temple, Mickey Rooney, ou encore Judy Garland, avec leur insouciance d'enfant et leur bonheur immaculé, servent selon Jacques Chevallier de « vitrines d'une famille et d'une société rayonnante d'harmonie »².

L'image de l'enfant innocent s'est peu à peu rapprochée d'une vision consensuelle de l'enfance, plus rassurante, et visant à réveiller chez l'adulte un attendrissement immédiat. Dans les années 20 et 30, l'enjeu est évidemment de véhiculer un optimisme fortement désiré en cette période de crise, en commercialisant cette image de bonheur.

1 ARIES Philippe, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Plon, 1960, rééd. Le Seuil « Points-Histoire », 1975

2 CHEVALLIER Jacques, *Kids, 52 films autour de l'enfance*, Tome III, CNDP, Paris, 1992, p4

L'enfant ainsi stéréotypé ou montré avec une bienveillance légèrement condescendante est récurrent dans de nombreux films, il témoigne en général ou d'un désintérêt pour les personnages enfants (lorsque ces caractéristiques se retrouvent dans un personnage secondaire d'un film par exemple), ou bien d'une utilisation commerciale de cette image.

Si l'image de l'enfant innocent s'avère assez inintéressante lorsqu'elle est sans contre-point et qu'elle a pour seule but de montrer un visage radieux, naïf et heureux, elle peut être beaucoup plus forte lorsque l'enfant est confronté à la violence, aux mensonges, aux hypocrisies de la société des hommes. L'enfant devient alors le miroir tendu à l'homme adulte dans lequel se reflète cette violence et cette hypocrisie.

C'est au XIX^{ème} siècle que l'enfant dans les représentations commence à être placée au milieu de la violence et de la guerre. L'enfant radieux décrit par les poètes romantiques, cet être presque plus proche de l'ange que de l'homme, dès lors qu'il est jeté dans le monde réel des adultes, en devient la victime par excellence. Il devient cet « autre », marginalisé par la société, à l'instar de l'artiste et du poète, qui symbolise simultanément le martyr de cette société, son témoin et son juge.

Ce voyage tragique de l'enfant utopique contraint à perdre son innocence et son bonheur naturel quand il est confronté au monde adulte est déjà figuré dans le roman de Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, paru en 1789. Les deux enfants, élevés en frères et sœurs mais amants depuis le berceau, vivent un bonheur idéal sur une île isolée qui n'est pas sans évoquer le paradis perdu d'Adam et Ève. Ils vivent en harmonie avec la nature sur cette île qui symbolise l'univers de l'enfance, hors du monde et hors du temps. L'enfant idéal romantique ne peut exister que dans cet espace symbolique du bonheur primitif, dès lors qu'il est projeté dans le monde réel, parmi les hommes, étant étranger à ce monde, il en devient la victime (Virginie, arrachée à l'île, finit par mourir, suivie par Paul).

Cet enfant victime devient au XIX^{ème} siècle l'emblème de tous les opprimés, de ceux ballottés par la civilisation moderne, de ceux sacrifiés par la guerre. On le voit donc naturellement apparaître sur les représentations montrant la révolte du peuple face à l'oppression, face à l'injustice. Il monte sur les barricades aux côtés de la liberté¹ ou dans d'autres scènes d'insurrection, souvent vêtu de guenilles car déjà maltraité par la vie parmi les hommes.

1 *La liberté guidant le peuple* de Delacroix, 1830, Musée du Louvre

L'enfant victime et révolté trouve un archétype en 1862 dans le personnage de Gavroche du roman de Victor Hugo, ce gamin des rues qui « jure comme un damné, hante les cabarets, connaît des voleurs, tutoie des filles, parle argot, chante des chansons obscènes, et n'a rien de mauvais dans le cœur. C'est qu'il a dans l'âme une perle, l'innocence, et les perles ne se dissolvent pas dans la boue. Tant que l'homme est enfant, Dieu veut qu'il soit innocent. »¹

Beaucoup d'enfants de la guerre, et en particulier ceux du néoréalisme italien ont donc en partie hérité de Gavroche, en tout cas de la conscience que l'enfant offre un regard révélateur sur la misère. L'enfant du néoréalisme italien, à l'instar du gamin des rues parisien, n'est pas inactif. Il n'incarne pas simplement la victime de la violence, de la guerre et de la misère sociale. Avec le néoréalisme, l'enfant fait partie de la société qui s'élabore sur les ruines de la guerre. Ainsi Bruno dans *Le voleur de Bicyclette* aide son père à retrouver un vélo et un travail, Pasquale et Giuseppe dans *Sciuscià*, ou Edmund dans *Allemagne année zéro*, participent au marché noir ou se livrent à divers larcins. Les enfants de *Rome ville ouverte* vont jusqu'à s'engager dans la résistance contre le nazisme. Cette participation rare de l'enfant au sein d'une société meurtrie fait de lui son témoin privilégié.

Il est intéressant de constater que l'enfant considéré innocent, celui qui doit être protégé du monde adulte et de la violence, lorsqu'il est propulsé malgré lui dans ce monde et dans cette violence, retrouve de ce fait une place dans la société et un pied d'égalité avec l'adulte. Les films néoréalistes mettent ainsi l'enfant « dans un rapport de force ou de complicité avec l'adulte »² et lui redonnent sa place dans « la grande communauté des hommes » dont parle Ariès.

Les films néoréalistes ne se réduisent pas à utiliser le regard de l'enfant innocent sur le monde, ils mettent également en scène la perte de cette innocence, et ainsi symboliquement, la naissance d'une véritable identification sociale et humaine. Ces enfants trop vite plongés dans le monde, confrontés à la nécessité de grandir, d'être adulte, sont ainsi considérés avec le même sérieux et le même respect que les adultes.

1 HUGO, *Les Misérables*, Tome III, 1862

2 VALLET, François, *L'image de l'enfant au Cinéma*, Paris, Editions du Cerf, 1991, p48

Si Truffaut cite *Allemagne année zéro* de Rossellini (1948) comme une des références majeures des *400 coups*, c'est que selon lui, rarement l'enfant a ainsi été filmé sans attendrissement. Le spectateur face à ce personnage se trouve « hors des catégories de la sympathie ou de l'antipathie »¹, c'est-à-dire qu'il laisse ce personnage exister devant lui en tant qu'humain.

L'image que renvoie Edmund n'en est que plus terrible et tragique, car on ne voit alors pas simplement un enfant contraint au troc et au vol pour subvenir aux besoins de sa famille, mais aussi le drame plus intime de ce garçon à moitié intoxiqué par l'idéologie nazie, qui ne sait plus ni ce qu'il doit faire, ni ce qu'il doit être. L'innocence de l'enfant prend une tout autre dimension lorsqu'elle pousse un garçon de douze ans au meurtre de son père malade, parce qu'il a cru au discours du professeur fasciste qui dit qu'il faut se débarrasser des faibles. La frontière symbolique que l'on érige entre enfance et maturité devient poreuse, et la trajectoire de ce garçon devient un questionnement valable pour l'homme adulte. C'est un « miroir qui ne nous flatte guère »² selon le mot de Rivette.

Un autre film va au-delà sur la question de l'enfant dans la guerre et la question de la perte de son innocence. Il s'agit de *L'enfance d'Ivan* d'Andreï Tarkovsky (1962), dans lequel l'imagerie classique de l'enfance dans la guerre (enfant héros des barricades, enfant victime sacrifié) est dépassée par une figure beaucoup plus ambiguë et plus dérangeante d'enfant. Sartre utilisera la formule d'« enfant monstre » pour parler d'Ivan, non pas qu'il soit plus mauvais que les enfants des films néoréalistes, ou que Paulette et Michel de *Jeux interdits*, mais parce qu'il est transformé par la guerre d'une manière plus perturbante. C'est un enfant psychologiquement difforme.

Le début du film, avec le premier rêve d'Ivan, met en exergue ce contraste entre une enfance fantasmée, pleine d'onirisme et d'innocence, et son enfance réelle que l'on découvre à son réveil. D'un côté il y a cette nature lumineuse, inondée de soleil, dans laquelle Ivan est un enfant qui semble normal, qui rit, qui joue, qui appelle sa mère, de l'autre il y a cette nature sombre, boueuse et humide, et un enfant au visage beaucoup plus dur et beaucoup plus inaccessible. Ivan a dans le regard quelque chose d'étrange et de sauvage, qui semble interdire à celui qui l'observe toute tentative de dominer cet enfant en le considérant comme tel.

1 AYFRE Amédée, *Cahiers du Cinéma*, n°17, novembre 1952

2 RIVETTE Jacques, « Lettre sur Rossellini », in *Kids : 50 films autour de l'enfance*, J. CHEVALIER (dir.), Paris, CNDP, 1986

Rarement dans une représentation on a ainsi accordé à l'enfant une telle forme d'indépendance vis-à-vis de l'adulte, si ce n'est peut-être dans certaines représentations romantiques de l'enfant qui lui donnaient une dimension tragique et lointaine. Les enfants peints par Géricault par exemple (presque les seuls portraits qu'il ait fait avec les portraits de fous), ont dans leur présence, dans la fixité de leur regard, cet air de défi qui refuse à l'adulte tout attendrissement.



Géricault, Portrait d'un jeune garçon



La photo d'Ivan dans les registres d'exécutions nazis

Dans sa première confrontation avec Ivan, le jeune lieutenant se laisse d'ailleurs avoir, et s'il croit au début avoir l'ascendant sur ce jeune garçon maigre et couvert de boue, bien vite les rapports s'inversent complètement, le jeune garçon domine l'adulte, le soldat domine l'officier. Ivan est un enfant qui ne tolère pas que l'on s'adresse à lui comme tel, on ne peut ni le contraindre, ni lui faire la morale : c'est lui-même qui la fait aux autres, comme à l'officier à qui il interdit de fumer, comme un parent à son fils.

Les trois officiers ont sur Ivan un regard un peu perplexe, où se mêlent tendresse et paternalisme d'un côté et respect voire crainte de l'autre. Ivan, lui, veut être considéré comme un adulte, il incarne la révolte face à cette assignation à l'enfance. Il a trouvé une place parmi les adultes qu'il ne veut pas perdre, il refuse de retourner à « l'asile des enfants » (l'école) lorsque ses protecteurs veulent l'éloigner du front.

Ivan reste malgré tout un enfant. Certains traits de son caractère sont ceux d'un enfant : son entêtement irraisonné, ses caprices, son imagination, de même que le jeu, le rêve et l'onirisme restent ses outils pour donner un sens à ce monde qui est le sien. Ainsi il met en scène des combats imaginaires contre l'ennemi, l'assassinat d'un homme incarné par un manteau pendu au mur, ou il compte les forces ennemies avec des baies et brindilles qu'il a accumulées dans ses poches.

Même s'il a une volonté sincère d'être soldat, d'être le meilleur soldat, tout ceci n'a pour lui pas tellement de sens. Il est motivé par la colère, par la violence qu'il a absorbé : le meurtre de sa mère par les nazis et son séjour en camp de la mort.

Cette part d'enfance qu'Ivan a en lui, il ne veut pas la voir, et il veut encore moins la montrer. Aussi quand il vient de faire un cauchemar dans lequel il revivait la mort de sa mère, il s'inquiète de savoir s'il a parlé ou crié dans son sommeil, et si l'officier présent dans la pièce a pu déceler chez lui cette faiblesse. L'enfance, chez Ivan, c'est la peur et la souffrance. Sa transformation en « monstre », c'est à dire en enfant déjà adulte, déjà soldat, déjà meurtrier, lui a permis de se protéger de cette souffrance en l'incorporant.

L'innocence de l'enfant n'a plus trop de sens lorsque l'on est face au jeune Ivan, et à l'ampleur de sa haine pour les allemands. Toutefois on ressent la cassure dans cette enfance, on comprend que quelque chose s'est brisé chez ce garçon dans son rapport au monde, tout comme les officiers qui l'entourent qui « flairent qu'il ne reste plus à ce petit possédé qu'à mourir, qu'il est déjà pratiquement mort »¹. Cette brèche dans le personnage d'Ivan, c'est ce que lui donne sa force dramatique, et c'est peut-être aussi ce que l'on peut appeler son innocence.

1 TARARE Claude, in *Kids : 50 films autour de l'enfance*, J. CHEVALIER (dir.), Paris, Centre national de documentation pédagogique, 1986

3. Les mondes de l'enfance

Certaines œuvres, certains films, s'attachent à filmer des histoires se déroulant dans ce qu'on pourrait appeler « les mondes de l'enfance », c'est-à-dire des contextes où l'enfant a une place centrale: l'école, la famille etc...

Ces œuvres s'intéressent de plus près à la condition de l'enfant, au déroulement de sa vie parmi les cocons, parfois étouffants, qui ont été conçus pour lui. Elles témoignent souvent des injustices faites à l'enfant, au sein de la société mais aussi dans l'Art, puisque celui-ci est bien souvent davantage considéré comme objet que comme sujet.

Dans les portraits, là où l'enfant était par excellence soumis aux codes imposés par les adultes, les représentations évoluent vers la fin du XIX^{ème} siècle. Une attention plus poussée est portée aux attitudes des enfants, à leurs postures, leurs moues, et même dans les portraits « classiques » où l'enfant est encore soumis à la pose et aux costumes, on ressent une certaine autonomie accordée à l'enfant, une façon de le considérer davantage comme un sujet vivant.



John S. Sargent, Filles d'Edward Darley Boit, 1882, Boston

Puis peu à peu, l'enfant n'est plus peint dans des poses fabriquées, on cherche plutôt à représenter ses attitudes naturelles, ses postures spontanées.

De même les représentations de la famille idéale, mettant-en-scène l'autorité paternelle, les tendresses de la mère, les capacités prometteuses de l'héritier ou les figures charmeuses des fillettes, ont tendance à diminuer, voire à être totalement remises en question.



Degas, *La famille Bellelli*, 1858

La famille Bellelli de Degas (1858) offre une image beaucoup moins enjolivée du cocon familial. La famille soudée sous l'autorité et la protection du père telle qu'elle était représentée au XVIII^{ème} siècle a ici totalement disparue. Tous les membres de la famille regardent dans des directions différentes et le père, isolé et de dos, semble complètement abattu, tandis que la mère, très austère, se tient comme une ombre derrière ses filles.

Une profonde tristesse mélancolique se dégage de ce portrait de famille.

Le roman *L'enfant* de Jules Vallès (1879) est peut-être un des premiers à s'attacher à décrire de manière subjective l'expérience d'un enfant dans sa vie familiale et scolaire. L'auteur raconte les mésaventures du jeune Jacques Vingtras, personnage fortement autobiographique. Jacques est un enfant chez qui monte progressivement un terrible sentiment d'injustice, de colère et de révolte, tandis qu'il subit des mauvais traitements chez lui, tantôt par sa mère, ancienne paysanne sadique qui se venge sur son fils de son inadaptation à la vie de bonne société, tantôt par son père, professeur au collège surtout inquiet de sa carrière. La vie à l'école n'est pas plus heureuse et Jules Vallès décrit l'hypocrisie de l'institution, la violence et la cruauté de l'éducation. En comparaison des bonheurs simples que Jacques découvre à la campagne, en compagnie de ses oncles ouvriers ou paysans, ou avec ses jolies cousines, le collège semble être une prison d'ennui et de souffrances.

L'enfant est un témoignage atemporel d'une enfance maltraitée et surtout contrainte : forcée à manger ce qu'elle n'aime pas et à se priver de ce qui lui plaît, à porter des vêtements inconfortables, à apprendre des leçons abrutissantes, qui prend des coups qu'elle ne mérite pas, qui subit le malheur des ses parents, une enfance qui veut désert ce monde qu'on lui impose.

Plusieurs films ont repris cette thématique, ils ont souvent en commun une dimension autobiographique. *Zéro de conduite* de Jean Vigo est un des plus célèbres, il présente la révolte des élèves dans une institution scolaire. Le film est un témoignage doux-amer de la condition des enfants soumis à l'autorité aveugle des adultes, et un plaidoyer pour la transgression, pour le complot qui amène l'enfant à s'émanciper de ce monde.

Ces représentations de l'univers de l'enfant mettent souvent en évidence qu'il ne s'agit pas de paradis d'insouciance où le jeu et le bonheur sont rois, bien au contraire. L'histoire de l'enfant, même le plus normal, n'ayant pas été battu ou maltraité, ne vivant pas dans la guerre ou dans la misère, est une vie difficile et souvent douloureuse, pleine d'inquiétudes et de tristesse refoulée. A propos des *400 coups*, Truffaut explique que selon lui l'enfant est sans cesse confronté à l'angoisse d'un jugement par les grandes personnes, là où l'adulte peut vivre dans une certaine impunité et peut être son propre juge. Il raconte : « Il me semblait que la vie d'un enfant n'était constituée que de "délits" et celle de l'adulte "d'accidents". Je jetais à l'égout les morceaux d'une assiette cassée alors qu'aujourd'hui je puis amuser mon entourage en racontant comment je suis entré en voiture dans un arbre. »¹

L'enfant dans ces films exprime souvent un rejet de la convention social, des codes, de la rigueur acharnée et autres règles. Les bêtises des enfants y sont souvent plus sensées que celles des adultes. Mais plus qu'un propos sur l'éducation ou un réquisitoire contre l'école ou les parents, ces films sont les témoignages de ces angoisses et terreurs enfouies que l'adulte cache en lui : la peur du tableau, de la rentrée des classes, de la bêtise, du jugement etc... Ces représentations de l'enfant montrent l'envers de la médaille des progrès de la condition de l'enfant effectués depuis Rousseau, ceux-là même qui sont nuancés par Philippe Ariès. L'enfant, peu à peu, a perdu l'écoute de l'adulte, et s'est retrouvé parfois seul avec sa détresse et ses inquiétudes.

1 François Truffaut, in *Kids : 51 films autour de l'enfance*, J. CHEVALIER (dir.) Paris, Centre national de documentation pédagogique, 1988

4. L'enfant et la mort

A travers mes recherches, il m'est apparu que l'image de l'enfant et l'image de la mort étaient profondément liées, et que cette connexion traversait les époques.

La naissance et la mort sont les deux portes de la vie, et il est courant de trouver à travers les cultures la croyance que l'âme de l'enfant vient d'un au-delà, et qu'elle y est encore rattachée. Que cette âme se faufille par la fontanelle, par les oreilles ou d'autres orifices, la crainte qu'elle s'échappe est universelle. Le petit enfant est souvent considéré comme pas encore tout à fait humain, pas encore tout à fait parmi nous. Dans de nombreuses cultures, on accomplit divers rituels visant à terminer le voyage de l'enfant vers notre monde, comme par exemple la « cuisson » (ou fumigation) du bébé pratiquée en divers endroits d'Afrique, d'Inde ou d'Australie qui vise à terminer symboliquement la gestation de l'enfant (qui est souvent perçue comme une forme de cuisson).

En Europe, à une époque où le taux de mortalité infantile était beaucoup plus élevé, comme il était alors courant de perdre un enfant en bas-âge, de nombreuses croyances ont également entouré ces pertes douloureuses, et l'influence de cette image inconsciente de l'enfant se retrouve encore aujourd'hui. La mortalité infantile est restée une réalité récurrente jusqu'au XIX^{ème} siècle, en 1859 Michelet écrit : « Le berceau est pour la plupart des enfants un petit moment de lumière entre la nuit et la nuit »¹, et quasiment toutes les familles perdent encore un ou plusieurs enfants.

La banalité du phénomène fait que le deuil n'est pas forcément vécu comme un traumatisme selon les époques ou les milieux, toutefois il a entraîné une certaine inquiétude vis-à-vis de cette enfance qui à tout moment peut s'échapper, et à laquelle on n'ose alors pas trop s'attacher.

Le devenir de ces âmes trop vite mortes est aussi source d'angoisses, et s'il est alors compréhensible aux familles que certains de leurs enfants n'atteindront pas la vie adulte, il l'est moins que ces âmes innocentes ne puissent avoir droit au Paradis. Aussi on s'empressait souvent de baptiser les enfants à la santé fragile, jusqu'à même pratiquer des baptêmes intra-utérins en cas de potentielle fausse couche, sans quoi le mort se retrouvait à devoir errer dans *les limbes des enfants*.

1 Cité par MOREL Marie-France dans «La mort d'un bébé au fil de l'histoire », *Spirale*, n°31, Mars 2004

Ainsi les enfants ont une âme encore rattachée à Dieu et à l'au-delà, et lorsqu'il leur arrive de mourir prématurément, ils redeviennent ces petits anges, ces chérubins qui volent auprès du Christ dans les peintures des églises.

La connexion entre l'enfant et la mort se retrouve dans l'Art sous diverses formes. D'abord parce qu'il y a depuis longtemps eu la nécessité chez l'adulte de représenter l'enfant mort, pour lui donner une existence, une image. Au XV^{ème} siècle, les uniques représentations d'enfants profanes dans la peinture sont des images d'enfants morts ou ayant échappé à la mort. Commandités par des familles aisées, ces tableaux avaient pour but ou de rendre hommage au saint ayant sauvé l'enfant, ou d'accorder une place et un souvenir à l'enfant passé. Cette pratique a perduré à travers les siècles et s'est popularisée au XIX^{ème} siècle avec l'arrivée de la photographie, qui a permis à de nombreuses familles de donner une image à leurs enfants décédés.



Artiste inconnu, *Fillette à l'oiseau mort*, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles. L'oiseau, ou la bulle de savon sont souvent représentés pour symboliser la fragilité de la vie infantile.



Photographie d'enfant mort du XIX^{ème} siècle. Une mise en scène du défunt cherche à donner une impression de vie.

Mais c'est surtout le lien inconscient de l'enfant avec l'au-delà qui se manifeste sous diverses formes dans l'Art. Dans la littérature et la poésie romantiques, cette vision de l'enfant contribue à son idéalisation et va jusqu'à faire de lui une sorte d'ange qui nous est donné de voir. Il est souvent sous-entendu que l'enfant connaît le paradis, et connaît Dieu, et qu'il est en somme un être beaucoup plus spirituel, beaucoup moins terrestre et mortel que l'adulte.

« A son joyeux regard, à son naïf sourire,
On serait tenté de lui dire :
- Jeune ange, quel fut ton martyre,
Et quel est ton nom dans les cieux ? »

Hugo, "Portrait d'une enfant", Odes et Ballades, V, xxii, Vol 1, p 172

L'enfant est ainsi un être étrange, une porte vers un inconnu que l'adulte ne peut atteindre. Le mystère qui entoure l'enfant est renforcé et devient une source de fantasmes et d'imagination pour les artistes.

De nombreuses apparitions de l'enfant dans le registre du fantastique sont aussi appuyées sur cette image de l'enfant étrange à l'âme vagabonde, qui peut voir ou sentir au-delà de nos perceptions, et qui est connecté d'une manière ou d'une autre avec la mort. Le film d'angoisse ou d'épouvante en particulier utilise l'inquiétude que provoque cette vision de l'enfance. L'exemple le plus frappant reste encore *The Shining* (1980) de Stanley Kubrick, dans lequel le personnage de Danny, et sa connexion avec son ami imaginaire Tony, est le véhicule principal de la terreur du film. Son visage presque inexpressif et sa voix éraillée lorsque Tony s'exprime à travers lui nous sont peut-être plus terrifiants que le personnage de Jack sombrant dans la psychose et le désir de meurtre. Danny est loin d'être le seul enfant au Cinéma à communiquer avec des âmes d'un autre monde ou à voir des morts (pour ne citer que quelques titres : *6ème sens*, *L'Orphelinat*, *Les autres*, *Amityville...*)

On fantasme sur cette enfance à la fois étrange, un peu funèbre, et vulnérable en même temps. On s'inquiète de voir surgir le monstre de ce petit corps innocent, de voir s'y incarner le mal. C'est le sujet des films d'horreurs comme *L'exorciste* (1973) de William Friedkin, ou *Rosemary's baby* (1968) de Roman Polanski.

Mais la mort et l'enfant se côtoient aussi dans l'art de manière plus indirecte, simplement du fait du lien inconscient qui lie l'enfance à la mort dans notre esprit. L'exemple le plus significatif de cette dimension tragique de l'image de l'enfant est encore une fois le Christ, dont les représentations infantiles ont souvent comme finalité de préfigurer son martyre futur.

La force tragique des images de la vierge à l'enfant, c'est qu'elles font écho aux scènes de piété et au sacrifice du Christ. C'est pourquoi montrer le Christ enfant permet d'annoncer non pas tant sa vie future que sa mort future.



Giovanni Bellini, *La madone du pré*, 1505, National Gallery, Londres

Sur l'image de l'enfant se replie toute la temporalité de la vie, et le début et la fin se côtoient. L'enfance, porte de la vie, a cette symbolique tragique qui nous renvoie à la fatalité de notre existence.

Certaines représentations du Christ enfant jouent sur cette ambiguïté d'état, où on ne sait plus trop si Jésus dort comme l'enfant innocent qui n'a pas encore connu le martyr

et la souffrance, ou bien s'il est déjà mort.

Cette dimension profondément tragique de l'image de l'enfant, et particulièrement de l'enfant Christ, est à mon sens essentielle pour comprendre les émotions que l'adulte ressent souvent à l'égard de l'enfance, sa volonté de mettre cette époque sous verre, hors du temps. L'enfance est ce point où l'immortel, l'intemporel, rencontre la mortalité, à la fois la possibilité et l'inéluctabilité de la mort. Dans sa nouvelle sur *La Madone Sixtine*, Vassili Grossman perçoit dans le visage de



Raphaël, *La Madone Sixtine (détail)*, 1513-1514, Musée de Dresde

l'enfant-Dieu que la vierge porte, et offre au monde, la fatalité de l'homme qui marche « à la rencontre de son destin »¹. Car montrer l'enfant Jésus, c'est montrer Dieu qui s'incarne, qui devient chair, et homme, et qui donc devient mortel. Il confie que ce tableau n'évoque pas chez lui d'autres tableaux du peintre, ou aucune sensation provoquée par une autre œuvre d'art, mais le souvenir des visages des déportés marchant vers la chambre à gaz qu'il a vus dans les camps.

À propos de ce même tableau, Daniel Arasse, pointant du doigt les deux chérubins à l'air mélancolique placé en bas du cadre, fait cette remarque : « Cette espèce d'extraordinaire tragédie -car le dieu se rendant visible signifie qu'il va mourir- est confiée à des visages d'enfants. »²

C'est là une force et une ambiguïté dans l'image de l'enfant, à la fois éloignée de l'idée de la mort, et qui lui est pourtant profondément liée, si bien que l'enfant a souvent été représenté dans des scènes de vanités, accoudé à un crâne ou dormant près de lui d'un sommeil profond. Le visage de l'enfant a cette résonance tragique ou mélancolique, et c'est ce que perçoivent Vassili Grossman et Daniel Arasse dans *La Madone Sixtine*.



Genovesio, *Cupidon endormi*, XVIIe siècle

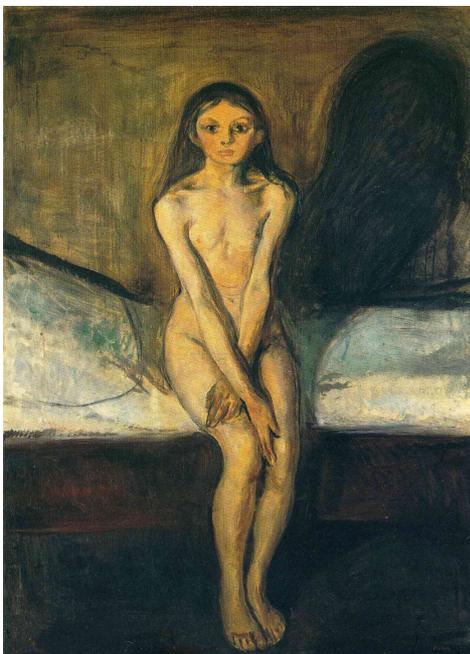
1 Vassili GROSSMAN, *La Madone Sixtine*, Paris, Editions Interférences, 2002, p24

2 Daniel ARASSE, *Histoires de peintures*, Paris, Editions Denoël, 2004, p23

5. L'enfant cruel

L'enfant peut donc évoquer des sentiments plus inquiétants que l'on veut bien parfois se l'admettre. Aussi, à l'opposé de l'image parfois trop consensuelle et rassurante de l'enfant innocent et foncièrement bon, on voit se développer depuis la fin du XIX^{ème} siècle une image plus sombre de l'enfance, où celui-ci n'incarne plus la meilleure partie de l'homme mais est déjà au contraire contaminé par tous les vices et toutes les pulsions de l'adulte. La psychanalyse a contribué à démystifier l'état de l'enfance en prêtant à l'enfant des pulsions et des désirs finalement assez similaires à ceux de l'homme adulte.

En peinture, parallèlement à la vague de bons sentiments envers l'enfance qui s'est développée pendant tout le XIX^{ème} siècle et qui continue avec les impressionnistes puis les fauves, certains peintres explorent la part plus sombre de l'enfance. C'est d'abord avec les expressionnistes chez qui on voit revenir la figure de l'enfant funèbre, avec des représentations chargées de la symbolique de la mort. Puis on voit apparaître la figure de l'enfant terrible, davantage ressemblant à l'adulte, rempli de pulsions morbides, sexuelles, violentes...



Munch, *La puberté*, 1894, Galerie Nationale d'Oslo



Otto Dix, *Nouveau-né sur mes mains*, 1927

Le film *Sa Majesté des Mouches* (1963) de Peter Brook incarne le parfait contre-point de l'image rousseauiste de l'enfant innocent. Ici, l'enfant rendu à l'état de sauvage, à son état naturel donc, est loin de se développer dans le bonheur spontané et le partage rêvé par les lumières, au contraire il y instaure l'embryon d'une société tribale, violente et cruelle. La nature de l'enfant, libérée des cadres et des règles de la civilisation, révèle ce qu'elle contient comme peurs et pulsions primitives. On voit vite apparaître chez ces jeunes garçons les racines de la haine et de la violence qui vont les pousser à s'entre-tuer.

Dans le film, non seulement les enfants libérés des carcans de la société ne sont pas bons pour autant, mais ils s'empressent de reconstruire un ordre social totalitaire et fanatique. À une époque marquée par la seconde guerre mondiale qui cherche à s'expliquer l'origine du Mal, le film prend le parti dérangeant de montrer les symptômes du fascisme au sein de cette enfance souvent considérée comme innocente.

Sa Majesté des Mouches représente l'opposition la plus extrême de l'image charmante de l'enfant, puisqu'ici il incarne la part sombre de l'homme, ses pulsions les plus archaïques et les plus violentes. Il nous montre l'archétype de l'enfant-cruel. En ce sens le film est peut-être tout aussi excessif que le culte de l'enfant élaboré par les romantiques, toutefois, en arrachant l'enfant au « paradis de l'enfance », il a le mérite de lui restituer une humanité, avec sa part de faiblesse. « *Sa Majesté des mouches* est un film rare, une manière noble de prendre les enfants pour des êtres humains. »¹

D'autres films offrent une réflexion plus nuancée sur l'enfance et ses formes de violence et de cruauté. *Cria Cuervos* (1975) de Carlos Saura en est un, et à travers le portrait de la jeune Ana, 9 ans, il nous fait découvrir une enfance trouble, tourmentée et pleine d'angoisses face au monde adulte qu'elle côtoie et qu'elle essaie de comprendre. Ana est à la fois la victime, car privée par la vie de sa mère aimante, le témoin des hypocrisies des adultes et de leurs mensonges, et leur bourreau, car elle exécute symboliquement ces adultes qui la déçoivent. Ainsi Ana est une enfant qui tue, ou plutôt croit tuer car le poison violent qu'elle croit détenir n'est que du bicarbonate de soude, mais à la différence des meurtres de *Sa Majesté des Mouches*, ses meurtres ne sont pas similaires à ceux perpétrés par des adultes. Ils témoignent d'une relation plus complexe et plus ambiguë de l'enfant à la mort. Tuer pour Ana, c'est simplement faire disparaître de sa vie, comme fermer les yeux. C'est le processus inverse de celui qu'elle utilise tous les soirs pour ressusciter sa mère.

1 LEFORT Gérard, in *Kids : 51 films autour de l'enfance*, J. CHEVALIER (dir.), Paris, Centre national de documentation pédagogique, 1988

Carlos Saura croit que « l'idée que l'enfant a de la mort n'est pas la même que celle qu'en a un adulte » et que la mort pour l'enfant « est plutôt un accident, une disparition. »¹ Cette violence d'Ana est donc son moyen, son outil pour composer avec ce réel qui lui est douloureux. Cette arme, sa maîtrise de la mort, lui confère une certaine forme de pouvoir, un certain contrôle sur cette réalité que sans quoi, elle ne fait que subir. C'est ainsi qu'elle parvient à supporter la perte de sa mère, en s'accaparant le pouvoir de contrôler les disparitions, ce qui lui permet aussi de proposer à sa grand-mère paraplégique, bloquée muettement devant les photos et les souvenirs de sa vie, de l'aider à mourir.

Selon Carlos Saura, « l'enfance constitue une étape durant laquelle la terreur nocturne, la peur de l'inconnu, le sentiment d'incommunicabilité, la solitude sont présents au même titre que cette joie de vivre et cette curiosité dont parlent tant les pédagogues »². L'enfance qu'il montre dans son film est celle confrontée aux inquiétudes et aux douleurs de cet âge, et qui est contrainte d'absorber la violence dont elle est témoin ou victime, et qui la ré-exprime d'une façon ou d'une autre.

La cruauté ou la violence de l'enfant n'est dès lors plus à comprendre comme une forme de Mal qui serait similaire chez les adultes comme les enfants, mais plutôt comme une réinterprétation des actes des adultes par les enfants.

1 Entretien avec Angel Harguindey, in *Kids : 51 films autour de l'enfance*, J. CHEVALIER (dir.), Paris, Centre national de documentation pédagogique, 1988, p34

2 Ibid, p34

6. L'enfant, le langage et le regard

La question du langage et de la communication entre l'enfant et l'adulte est aussi centrale dans *Cria Cuervos*. Un des problèmes majeurs d'Ana est qu'elle est laissée seule avec sa détresse, seule avec tout ce qu'elle a vu : les disputes de ses parents, la tromperie de son père puis sa mort, la dépression de sa mère puis son agonie, sa tante se faire caresser par l'ami de son père... Elle est empêchée d'exprimer son ressenti face à toutes ces inquiétudes et ces points d'interrogations. « Tu n'as rien vu. » lui intime sa tante. La seule personne avec qui se rétablit un peu le dialogue, c'est avec la bonne Rosa, seul potentiel substitut maternel, qui ne s'embarrasse d'aucune forme de censure dans ses conversations avec la fillette, et lui parle librement et comme à une adulte de la sexualité de son père, de la mort de sa mère etc... Mais la bonne est elle-même contrainte au silence lorsque sa place sociale lui est rappelée par la tante.

Le jeu et l'imagination sont alors les seuls moyens de symboliser qu'il reste à Ana pour appréhender ce réel. Les jeux avec sa poupée, et l'éducation sévère qu'elle lui procure, lui permettent d'exprimer l'image que lui renvoient les adultes, sa conscience d'être l'enfant bizarre, le vilain petit canard, et le sentiment de sa profonde inadaptation à ce monde adulte. Et ensemble, les trois sœurs mettent en scène des jeux de rôles dans lesquels elles rejouent les disputes de leurs parents, ou bien inventent des jeux dans lesquels elles « se tuent ». Le jeu constitue ainsi un langage de l'enfant, et sa représentation permet une seconde lecture des situations, un dévoilement de ce qu'a absorbé l'enfant.

La nuit, Ana ressuscite sa mère en imagination. C'est sa façon d'une part de fantasmer la tendresse et l'attention qu'elle désire et de revivre des moments heureux avec sa mère, mais c'est aussi un processus par lequel la petite fille s'identifie progressivement à sa mère défunte. L'ambiguïté est accentuée puisque c'est la même actrice, Géraldine Chaplin, qui joue la mère et Ana âgée qui raconte son histoire rétrospectivement, comme si 20 ans plus tard, Ana était devenue exactement cette mère que petite, elle faisait vivre dans ses rêves et qu'elle incarnait dans ses jeux. Cette incorporation de l'identité de la mère par Ana est une manifestation de la cassure dans le développement de la petite fille, et de son rapport à la mort.

Le film s'appuie beaucoup sur cette problématique des conflits d'identités entre l'enfant et l'adulte, et sur l'enfant qui imite l'adulte, qui l'observe, le mime et l'incarne. Et la force de l'histoire vient aussi du fait qu'elle est commentée par l'adulte qu'est devenue l'enfant, et que le regard de l'enfant se mêle aux mots de l'adulte.

Dans *Cria Cuervos*, l'enfant canalise à la fois un regard sur le monde et sur les adultes, leurs actes et leurs émotions, et une réinterprétation, une reformulation de cette vie.

La question du regard de l'enfant, de son observation et son analyse du monde et des hommes, est souvent évoquée lors de ses représentations. Si bien que c'est même devenu une espèce de lieu commun, exprimé parfois par des assertions comme « la vérité sort de la bouche des enfants ». Il n'est pas question de discuter ici de si oui ou non, les enfants ont un regard affûté et des réflexions perspicaces sur les adultes, mais simplement de constater que lorsqu'une œuvre s'appuie sur le regard d'un personnage enfant, elle offre forcément un changement de perspective au spectateur adulte. Par conséquent, lorsque l'enfant est représenté, il y a souvent cette volonté de l'utiliser comme révélateur, comme un observateur capable de voir le dessous des cartes et de dévoiler l'hypocrisie, ou la cruauté, la violence etc...

Les personnages enfants peuvent ainsi être témoins lorsqu'est mis-en-scène leur regard sur le monde, et interprètes lorsque transparait leur ressenti, que ce soit par leurs jeux, leurs mots, ou de manière plus diffuse ou plus abstraite.

L'expression de ce regard d'enfant dans un film renvoie d'une part à des choix formels, comme les questions de cadrages. Mais remarquer simplement si le cinéaste a placé sa caméra à hauteur de son personnage ou non, ou s'il filme les adultes en contre-plongée ou non, n'a finalement en soi assez peu d'intérêt. L'intention du point de vue ne peut pas vraiment se généraliser et se réduire à des questions de hauteur ou d'angle de caméra. Se rapprocher du regard de l'enfant peut finalement aussi bien se faire par un choix de scènes dont l'enfant est témoin, le partage de son retrait ou de son action dans ces scènes, le partage de ses émotions, de son expérience du temps etc...

La question à se poser est peut-être plutôt de savoir si ce que l'on voit est transformé ou déformé par un regard, comme par exemple dans *Cria Cuervos*, cette tante qui est loin d'être foncièrement mauvaise et que pourtant l'on n'aime pas car le film épouse la perception d'Ana.



Philipp Otto Runge, Les enfants Hülsenbeckschen, 1806, Hambourg

Dans le tableau *Les enfants Hülsenbeckschen* d'Otto Runge, la représentation du paysage est influencée par les personnages qui l'habitent. Le jeu de ces trois enfants prend une dimension nouvelle sous ces tournesols qui paraissent gigantesques, et devient à la fois étrange et épique.

On associe souvent à l'univers de l'enfance le merveilleux et le fantastique, probablement parce que le langage (les jeux) de l'enfant se base sur le fantasme, le rêve et l'imagination. Aussi la figure de l'enfant est souvent présente dans les œuvres qui héritent ou qui s'inspirent du conte et du merveilleux. Dans ces œuvres, le spectateur est plongé malgré lui dans ce langage et dans ces émotions primitives qui rappellent celles du jeu et du rêve. Ce registre permet parfois l'expérience d'impressions assez brutes et archaïques, où le sens et la logique sont troublés pour laisser place à l'incarnation des émotions sous des formes plus immédiates.

La bande-dessinée *Little Nemo in Slumberland* de Winsor McCay (1905) est une œuvre entièrement basée sur l'imaginaire d'un enfant. L'histoire suit les rêves d'un jeune garçon, et chaque élément, chaque personnage est une incarnation d'une émotion, d'une brève d'inconscient de Nemo. La bande-dessinée traite de sujets souvent assez sombres et violents (de nombreux « voyages » de Nemo se soldent par une mort) et la plupart des histoires ont plusieurs niveaux de lecture puisqu'il s'agit de réinterprétations inconscientes d'éléments de la vie de l'enfant (inspirées par les ouvrages de Freud et en particulier l'analyse des rêves.)

Le film *Max et les Maximonstres* (2009) de Spike Jonze, bien qu'il soit une adaptation du conte pour enfant éponyme de Maurice Sendak, ne s'adresse finalement pas tellement à un jeune public car c'est un voyage assez douloureux parmi les colères et les souffrances de son jeune héros. Max fantasme une île peuplée de monstres aux tempéraments chaotiques, desquels il arrive maladroitement à devenir roi.

Le film est donc entièrement centré autour du thème du rêve et du jeu de l'enfant, mais les sentiments juvéniles qui y sont exprimés sont considérés avec le même sérieux que s'il s'agissait de ceux d'un adulte. Il en résulte que ces sentiments qui explosent de manière abstraite parmi ces « montres » nous paraissent étonnamment familiers.

Les émotions éprouvées dans l'univers du fantasme de l'enfant et du merveilleux sont donc souvent assez fortes, justement parce qu'elles ne sont pas rattachées à des situations réelles. Leur déplacement vers des représentations plus abstraites brouille toute possibilité de rationalisation, et nous fait donc ressentir ces émotions presque comme si elles émergeaient d'elles-mêmes, de même que l'enfant qui joue peut ressentir une joie soudaine ou une profonde tristesse.



Diane Arbus, Sans Titre

Représenter le langage et le regard de l'enfant c'est aussi montrer la réflexion de ce regard de l'adulte sur l'enfant que nous venons d'étudier, c'est essayer de comprendre le regard qui nous est retourné. C'est donc quelque part ouvrir le dialogue entre le spectateur et le personnage enfant.

PARTIE 2

Le personnage enfant, de son élaboration à son interprétation

Étude du film Ponette de Jacques Doillon

INTRODUCTION PARTIE 2

J'ai parlé jusqu'ici de ce que véhiculent les représentations de l'enfant, de comment celui-ci est perçu par une société et de la place qu'il trouve dans l'Art. J'ai essayé de mettre en avant ce que peut transmettre l'image de l'enfant, ce qu'elle peut provoquer chez l'adulte.

À présent j'aimerais aborder le sujet de la représentation de l'enfant non plus comme « l'enfant à travers les films », mais « l'enfant à travers un film ». C'est-à-dire d'étudier les difficultés, mais aussi les forces et les avantages qu'il peut y avoir à représenter un enfant dans un film.

Ramenés à l'échelle d'un film, ces questionnements sur la représentation de l'enfant se réduisent aux questionnements qui se posent au cinéaste face à l'enfance, au cinéaste face à un comédien enfant, et à l'enfant face à l'interprétation d'un rôle. Il s'agit donc en fait d'étudier les relations qui s'établissent entre le cinéaste, le personnage qu'il invente, et le comédien enfant qui va incarner ce personnage.

L'objectif n'est pas de se questionner sur les méthodes de direction d'acteur avec un enfant, ce qui sera plutôt l'objet de la troisième partie de ce mémoire, mais de réfléchir à l'acte de représentation d'un personnage au Cinéma, de la part du cinéaste et de la part du comédien, dans le cas particulier d'un enfant.

J'ai choisi de m'appuyer sur le film *Ponette* (1996) de Jacques Doillon, car du fait de l'extrême jeunesse de son personnage (quatre ans), et donc de son actrice, les questions que je me pose sont davantage mises en exergue dans le film. Comment un cinéaste peut-il accéder à un tel personnage, si jeune, et donc rattaché à des éléments si profondément enfouis en l'adulte ? Comment imaginer son univers, sa perception du monde, sa connaissance et ses réactions face à la mort (puisque c'est le sujet du film) ? Et puis, comment donner une image à cette représentation, comment faire jouer à une enfant si jeune ces états, ces émotions ?

Les réflexions que je vais tirer de l'étude de ce film seront donc valables pour un enfant de l'âge de Ponette, et ne pourront s'extrapoler telles quelles à un enfant de huit ans, de dix ans ou de douze. En effet, les différences de développement entre les enfants de ces âges sont telles que du point de vue du comédien, le rapport au jeu ne peut être envisagé exactement de la même manière. Et par ailleurs, du point de vue du cinéaste, le rapport à la petite enfance n'est pas non plus le même que celui à l'enfance de dix ou douze ans, les quantités de souvenirs qu'il nous reste de ces âges n'étant pas comparables.

1. L'élaboration d'un personnage enfant

Nous avons vu dans la première partie quels visages a pris l'enfant dans l'Art, et ce à quoi ces visages sont souvent rattachés. L'enfant n'est pas un sujet aisément maîtrisable du fait de la puissance des émotions qu'il peut susciter, et surtout du fait que l'enfance est un temps que l'adulte cherche en permanence à redéfinir, à refaçonner. Notre regard sur l'enfance est souvent malgré nous déformé, embelli ou assombri, détourné voire parfois censuré. L'enfance comme sujet nous met dans un certain inconfort, à l'instar de la vieillesse, mais peut-être même plus encore. Lorsque des émotions fortes de notre vie humaine nous sont montrées chez un enfant, comme de la violence, de la haine, du désir, ou de la tristesse, cela nous est presque insupportable. C'est pourquoi les théories, notamment psychanalytiques, sur les désirs de l'enfant, sur sa sexualité, sur ses pulsions, nous sont si difficilement acceptables.

Il y a comme une envie chez l'adulte que l'enfant « reste en dehors de tout ça », et une volonté de lisser ce temps de l'enfance, d'en faire un espace-temps séparé du reste, espace duquel seraient abrasés tous les sentiments trop violents. Une volonté de ne pas voir chez l'enfant cette nature trop proche de l'adulte, car l'image de l'enfant nous renvoie à notre propre enfance, à ce temps de notre construction, de notre développement comme personne. Il y a dans ce souvenir une gêne désagréable, lorsqu'il nous est rappelé que l'on maltraitait déjà des insectes, que l'on avait une attirance pour la maîtresse ou que l'on voulait parfois la souffrance d'untel, ou sa disparition. Ces premières expériences de tous les sentiments violents que l'on connaît aujourd'hui font trauma dans la mémoire de l'adulte, dans le sens où elles l'ont façonné et ont contribué à son développement en tant qu'individu. Il y a donc, quelque part, une volonté d'oublier un peu ce temps de l'enfance.

Le questionnement de ce premier chapitre est donc celui-ci, compte-tenu de nos difficultés à regarder l'enfance, à nous souvenir d'elle, quelles sont les spécificités et les difficultés dans le travail d'élaboration d'un personnage enfant?

Le personnage

J'ai beaucoup parlé jusqu'ici de personnage, et c'est une notion pour laquelle j'ai vite ressenti la nécessité de bien la détacher de celle de comédien, car j'ai eu besoin de parler de l'enfant comme image perçue, projetée ou recrée par l'adulte. Le concept de personnage, qui n'évoque pas tant l'être en soi que la représentation de cet être, m'a semblé être le plus approprié. Mais il m'apparaît maintenant qu'il faut revenir un peu sur cette notion de personnage, car elle est à mon sens centrale pour comprendre ce qui se joue dans la relation du cinéaste à l'enfant qu'il représente, puis dans la relation de l'acteur à l'enfant qu'il incarne.

On utilise couramment le mot « personnage », mais en vérité, il s'avère que c'est un concept assez trouble et dont la définition a beaucoup varié. Dans la poétique aristotélicienne, la notion de personnage est secondaire, elle est subordonnée à la notion d'action, c'est-à-dire que le personnage est considéré uniquement comme l'exécutant d'une action. Pendant la période du théâtre classique, le personnage est encore une fois un concept qui ne s'impose pas : on ne connaît que des acteurs, et aucune entité ne s'intercale entre le texte et celui qui le prononce.

C'est au XVIII^{ème} siècle que le personnage prend de l'importance. La notion se distingue de celle de l'individu (entité réelle), et ne désigne plus non plus simplement l'agent d'une action. Le personnage n'est plus juste un « actant », il est devenu un « étant », c'est-à-dire qu'il acquiert une consistance psychologique. Dans le roman, et notamment au XIX^{ème} siècle, on s'intéresse donc fortement au passé des personnages, à tout ce qui dépasse de l'histoire, aux racines de cet être représenté.

Le personnage tel qu'il s'est défini aux XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles est ainsi devenu une entité imaginaire inspirée dans son essence par la personne. Un personnage n'en est pas pour autant un être autonome, c'est un être fabriqué, auquel on invente un passé, un caractère, des désirs, des peurs, et qui est destiné uniquement à être représenté. Les personnages, malgré leur tentatives d'imiter le réel, ne sont, selon le mot de Paul Valéry, que des « vivants sans entrailles ». Toute tentative de les psychologiser, c'est-à-dire de les comprendre comme des personnes, peut donc paraître assez vaine puisque cette analyse revient à étudier ce que l'on projette sur une représentation construite.

Toutefois, si le personnage ne peut être considéré comme une entité véritablement autonome, sa représentation, elle, a une existence réelle, et la force de cette représentation repose entre autres sur le lien qui s'établit entre le personnage et le spectateur de l'œuvre. Aussi on peut dire parfois que certains personnages nous « touchent ». Qu'un personnage soit positif ou négatif, celui-ci obtient une véritable force auprès du spectateur dès lors qu'une certaine forme de proximité empathique s'établit avec lui.

Sigmund Freud dans son article, « La création littéraire et le rêve éveillé », explique que l'émotion provoquée par une création est liée à l'investissement d'affect que le créateur a incorporé à son œuvre. Cet investissement est selon lui similaire à celui introduit par l'enfant dans ses jeux : celui-ci a conscience que l'histoire qu'il invente et le monde imaginaire de son jeu ne sont pas réels, pour autant, il cherche à relier les éléments et les situations qu'il invente avec le réel, afin de pouvoir véhiculer au travers de son jeu de véritables émotions. Ce même lien est, selon Freud, celui créé par l'artiste avec son œuvre, et qui permet au spectateur de véhiculer des émotions au travers des représentations qui lui sont montrées.

C'est là que réside selon Freud la force d'une représentation (il parle alors du roman, mais son propos est tout à fait transposable), il ajoute que « la véritable jouissance de l'œuvre littéraire provient de ce que notre âme se trouve par elle soulagée de certaines tensions. »¹

L'idée rejoint en fait le concept de la *catharsis* (épuration, ou purification, en grec), développé par Aristote comme étant « une certaine purgation et un allègement accompagné de plaisir »² provoquée par la représentation dramatique. La notion renvoie à la nécessité pour l'homme de voir représenter les émotions fortes qui le traversent pour s'en soulager, et pour cela d'avoir recours « aux mélodies qui transportent l'âme hors d'elle-même » (dans *La Politique*, Aristote mentionne la catharsis à propos de la musique), c'est-à-dire de voir déplacée, transposée, cette âme en une représentation.

Il est significatif de noter que le concept de *catharsis* a été repris à la fois dans les théories sur l'Art et dans la psychanalyse, car pour l'Art comme pour l'analyse, l'enjeu repose sur notre nécessité de représenter et de mettre à distance nos émotions.

Cette nécessité cathartique de la représentation n'est pas seulement valable pour le spectateur, elle est aussi au cœur de l'acte de création, et donc au cinéma, elle est présente à la fois chez le cinéaste et le comédien.

1 FREUD, Sigmund, « La création littéraire et le rêve éveillé », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p9

2 ARISTOTE, *La Politique*, traduction de J. Tricot, Vrin, 1995, p584 (VIII, 7, 1342a 10)

Si je reviens ainsi sur la dimension cathartique de l'acte de représentation, et du lien qui s'établit avec la psychanalyse, c'est que à mon sens, l'enfance se trouve au cœur de ces problématiques du soulagement par la représentation. L'expérience de la création cinématographique (de la représentation d'une fiction, d'un personnage, d'une fable) est donc celle d'une « mise sous le regard » de l'émotion qui fait trauma, c'est l'acte de sortir « l'âme hors d'elle-même » pour qu'il puisse y avoir ce regard, ce soulagement, ce début de compréhension. Or l'enfance est chez l'homme, selon la psychanalyse, ce noyau au sein duquel prend racine le trauma, et donc les « tensions » à soulager dont nous parle Freud. Représenter l'enfance, c'est donc peut-être effectuer doublement ce travail de catharsis, puisque s'ajoute à l'expérience de l'extériorisation de l'émotion un renvoi à cette période de construction émotionnelle qu'est l'enfance. C'est-à-dire que peuvent être combinés les concepts de catharsis aristotélicien (l'épuration des passions par leur représentation) et de la catharsis analytique (le dénouement d'une tension relative à l'enfance par sa mise-en-scène).

Il y a, dans la représentation artistique, ce besoin d'un retour à soi par l'extériorisation, et donc aussi peut-être, d'un retour à l'enfance. Le psychanalyste Didier Anzieu fait cette remarque à propos des œuvres de Bacon : « Francis Bacon, qui met sous vitre ses tableaux, afin que le visiteur en les regardant s'y regarde et reconnaisse, superposés, l'image réelle de son propre visage réfléchi par le verre et le portrait, sur la toile, de sa souffrance intérieure liée au vide de la non-reconnaissance et à l'angoisse de l'effacement de soi. Ainsi, même là où n'a pas suffisamment fonctionné le premier miroir qu'est l'environnement maternel et familial de l'enfant, cet effacement est réversible, en ce qu'il laisse la place à une révélation de signes, et la prise de conscience peut, à travers et par-delà la souffrance, advenir. »¹

L'enfant imaginaire

Que se passe-t-il lorsque le personnage, ce visage derrière la vitre, est celui d'un enfant ? Est-ce que l'extériorisation peut se faire de la même façon ? Ce visage, qu'on le veuille ou non, est relié à cette imagerie collective de l'enfant, à toutes ces connections souterraines que nous avons vues en première partie. Il nous renvoie souvent à notre propre finitude (car au début, et indirectement à la fin, de notre vie), il nous renvoie aussi indirectement à nos faiblesses, car notre regard sur l'enfance est souvent sur le mode de la soustraction : l'enfant est un adulte, moins tout ce que ce-dernier a appris et connu depuis. Il incarne donc cet être fragile et ignorant qui était, qui est encore un peu, nous.

1 ANZIEU, Didier, « L'image, le texte et la pensée », in *Imaginaire et Inconscient*, Paris, L'esprit du temps, 2001, p12

L'enfant nous rappelle aussi ce fantasme d'une insouciance et d'une innocence. Il est rassurant et plaisant de trouver dans ce visage d'enfant la joie, l'onirisme et le rêve que l'on désire souvent voir chez l'enfant. Ou au contraire, il peut être tentant de pousser cette image de l'enfant là où elle devient franchement perturbante, dans l'univers de la cruauté, du macabre, du sadisme...

Mais si, à l'instar de l'enfant qui joue décrit par Freud, le cinéaste veut investir son personnage d'affect, c'est-à-dire provoquer chez lui ce déplacement « hors de soi », alors il doit tisser avec ce personnage des liens qui le relient à sa réalité. Cela ne veut pas dire rendre le personnage réaliste, mais lui reconnaître et lui accorder une forme de proximité, se permettre d'être ému soi-même par cet être imaginaire, « sans entrailles », pour lui insuffler cette espèce de vitalité qui amène l'émotion.

Pour obtenir cette proximité, avec un personnage âgé de quatre ans, Jacques Doillon s'est retrouvé face à la difficulté de se rapprocher de cet état d'enfance. Comment comprendre, ou retrouver, les émotions d'une fillette de quatre ans confrontée à la mort de sa mère ? La connaissance du monde d'un enfant est forcément différente de celle d'un adulte, tout comme sa compréhension des notions vagues de mort, de Dieu, et d'au-delà dont lui parlent les adultes qui veulent l'aider à traverser son deuil. Le film traite de cet échec de communication de l'adulte avec l'enfant, où rien de ce que racontent les grands à la petite Ponette ne parvient à lui faire accepter le caractère définitif de l'absence de sa mère.

Mais si les adultes se trouvent dans l'incapacité de communiquer avec Ponette, et de restaurer le contact avec elle, le film, lui, est résolument du côté de la fillette, et réussit d'une certaine manière là où les adultes échouent. Ce n'est pas un regard d'apitoiement extérieur qui est posé sur la fillette, le spectateur traverse avec elle cette expérience. Jacques Doillon a volontairement refusé qu'il y ait toute forme d'ascendant du spectateur sur l'enfant, au contraire le film est plutôt conçu comme une redécouverte de la mort et de la perte avec l'enfant. Selon Alain Bergala, le film est même « le contraire d'un film où le cinéaste penserait en savoir plus que son personnage d'enfant sous prétexte que c'est un enfant, ou, pire, utiliserait une enfant pour créer du pathos sur son dos »¹. René Prédal dit à propos des films de Jacques Doillon que ce sont « des films-miroirs sans tain où chacun -l'auteur et le spectateur- se mire paradoxalement dans un face à face avec l'autre », et ce, par l'intermédiaire ici du personnage de Ponette, qui s'intercale entre les adultes cinéaste et spectateur sans créer de discontinuité.

1 BERGALA Alain, *Cahier de notes sur... Ponette*, Ecole et Cinéma, Edition Les Enfants du Cinéma, 2006, p8

Au début du projet, Jacques Doillon ne se sentait pas légitime d'inventer ce personnage, de lui écrire des gestes et des paroles, puisque cela aurait été une forme d'abus, d'irrespect fait à l'enfance que de prétendre la connaître aussi intimement. Certes il y a, et il y aura toujours, une certaine forme de trahison lors d'une représentation de l'enfant, puisqu'il s'agira toujours d'un regard adulte porté sur l'enfance malgré toute la sincérité qu'il peut y avoir à vouloir représenter le plus justement cet âge.

Ponette est le fruit d'une longue observation, d'une redécouverte de l'enfance. Alors qu'il n'avait rien écrit de plus qu'un synopsis, Doillon a consacré sept mois à mener une longue enquête auprès d'enfants de maternelle un peu partout en France. Avec l'aide de ses assistantes, il approchait les enfants, repérait les moins inhibés qui spontanément venaient à lui avec un désir de partager. Alors il leur demandait de dessiner la mort, puis d'expliquer leurs dessins et de parler de la mort tout en étant filmés.

« Ces dessins, ces rencontres avec des enfants de trois ans et demi ou quatre ans m'ont permis de faire le film »¹, raconte Doillon. D'une part parce que ça lui a permis de se rapprocher de l'enfance, de s'imprégner des mots, des pensées et des émotions de ces petits garçons et petites filles, mais aussi parce que leurs approches de la mort ont été la respiration dont il avait besoin pour affronter les angoisses (les « tensions ») qui étaient à l'origine de son désir de faire le film. « Dans leurs dessins sur la mort, ils ont été, si j'ose dire, très joyeux, et cela m'a autorisé à me dire : grâce à eux tous je vais mieux, je peux faire le film, et je pense maintenant qu'il faut y aller ! »²



Les représentations de la mort des enfants. Tirés de *Cahier de notes sur ... Ponette* (Cf Bibliographie)

1 Ibid, p4

2 Ibid, p4

Mais au-delà de l'observation de l'enfance, qui permet une représentation sûrement plus juste que si celle-ci est seulement construite sur les idées *a priori* et les images communes de l'enfance partagées par les adultes, il semble évident qu'un personnage aura une force plus grande, un investissement d'affect plus important, s'il est lié à la propre enfance de son auteur ou à la part d'enfance qui subsiste en lui.

Maurice Pialat a dit à ce sujet qu'« on ne peut pas faire de film sur l'enfance, on ne peut que faire des films de mémoire. »¹ Cette remarque nous met face à un fait, une évidence : enfant, on l'a été, on ne l'est plus. Filmer l'enfance, au-delà de toutes les observations que l'on peut en faire, c'est donc forcément effectuer un trajet interne qui vise à renouer avec cet âge dont le souvenir est plus ou moins enfoui.

Freud décrit la création du personnage du roman comme une scission du moi de son auteur en « moi-partiels », il s'agit donc selon lui de personnification des « courants qui se heurtent dans sa vie psychique »². En reprenant cette idée, on peut se dire qu'un personnage enfant peut-être le fruit d'une scission du moi de son auteur dans laquelle celui-ci essaie d'isoler son enfance, une espèce de « Moi-enfant » qu'il doit à nouveau laisser s'exprimer. Remonter le fil de sa mémoire de l'enfance n'est sûrement pas suffisant, car encore faut-il trouver l'honnêteté d'arriver à écouter cet enfant-souvenir, car si l'on construit notre vie d'adulte en enterrant plus ou moins son enfance, en se laissant oublier, alors il est sûrement très difficile d'arriver à retrouver l'écoute sincère de cette enfance.

Faire un film sur l'enfance « de mémoire » ne rend pas forcément l'image de l'enfant plus juste, ça peut même sûrement être le contraire puisque les souvenirs d'enfance se déforment avec le temps. En revanche, c'est peut-être l'implication de l'adulte dans l'enfant qui permet véritablement de parler de « film sur l'enfance », et non plus seulement de « film avec un enfant ». « L' enfance » désignant alors non seulement un âge de la vie, mais aussi une part de chacun, une porte sur « l'humain » que certains films s'efforcent d'explorer. Selon Julie Barillet, le cinéma peut alors avoir ce pouvoir de faire de l'enfant « une figure fantomatique nous permettant de renouer encore une fois avec nos propres fantômes »³.

1 Maurice PIALAT, in *Kids : 51 films autour de l'enfance*, J. CHEVALIER (dir.) Paris, Centre national de documentation pédagogique, 1988

2 FREUD, Sigmund, « La création littéraire et le rêve éveillé », op. cité, p8

3 BARILLET, Julie et al., *L'Enfant au Cinéma*, Paris, Arras : Artois Presse Université, Lettres et civilisations Etrangères, série Cinéma, 2008, p4

Peut-être aussi, s'impliquer dans l'enfant comme personnage, c'est accepter de se mettre un peu en danger en tant qu'auteur, de renoncer à une certaine distance sécurisante pour laisser les choses enfouies émerger. Lorsque Truffaut a écrit *Les 400 coups*, il a fait appel à Marcel Moussy comme co-scénariste car il se sentait vulnérable puisque très impliqué émotionnellement dans son film, il s'effrayait de ne pas arriver à prendre de recul et de ressentir avec violence la colère de son personnage. Cette frayeur de son implication dans le film est restée la même après la sortie de ce dernier, puisqu'il s'est défendu longtemps d'avoir fait un film à dimension autobiographique.

Dans le film *Ponette*, l'écoute sincère de l'enfance (écoute de l'enfance observée sans *a priori* et écoute du « Moi-partiel » enfant) se retrouve dans la façon dont le film s'attache à véritablement trouver et montrer le ressenti et les émotions de cette fillette de quatre ans. Doillon essaie donc de se placer là où, nous l'avons vu en première partie, très peu d'artistes ont voulu ou ont su se placer en plusieurs siècles d'histoire de l'art, à savoir au plus près de l'état de l'enfance, sans la considérer pour ce qu'elle doit être, ce qu'on aimerait qu'elle soit, ou pour ce que l'enfant deviendra.

Ponette n'est pas une enfant idéalisée, vivant dans un univers enfantin onirique, comme sont souvent représentés les enfants depuis le romantisme. Elle n'est placée sur aucun piédestal d'innocence ou de pureté, même si elle joue ironiquement dans le film, avec la petite Ada, à être « enfant de Dieu ». Les enfants de *Ponette* sont loin d'être naïfs et innocents, même s'ils comprennent et interprètent le monde du haut de leurs quelques années, peu de choses leur échappent. Ce sont eux, les premiers, qui affirment à *Ponette* : « Ta maman elle peut pas revenir. Elle est morte. On revient pas de la mort. » De même ils comprennent très bien la plupart du temps ce qui se joue dans les relations entre les adultes, et se le réapproprient ou l'intègrent à leurs jeux, comme la petite Luce qui explique que, comme sa mère, elle préfère les célibataires, puis d'expliquer c'est quoi des célibataires: « c'est des gens, ils ont personne autour d'eux, à part leurs enfants, ou bien ils en ont pas. »

Il n'y a donc pas, chez *Ponette*, une nature fondamentalement différente de l'adulte, les émotions, ainsi que les questionnements, restent les mêmes. Pour autant, *Ponette* n'est pas une miniaturisation d'adulte. Certains traits de son personnage restent très spécifiques à l'enfance. C'est d'une part le rapport au langage et aux mots, qui est celui d'une enfant de quatre ans, ayant donc accès à la parole depuis peu. Les mots ont donc des sens dont on ressent la difficulté de l'enfant à se les approprier, à s'en servir pour comprendre le décès de sa mère,

comme ceux de « résurrection » ou « paradis » qu'emploie sa tante en ayant recours à la religion.

Ce qui remplace les mots chez l'enfant, comme moyen de compréhension et de symbolisation, c'est le jeu, celui qu'elle pratique seule avec son doudou Yoyotte, que tour à tour elle gronde ou soigne, ou ceux qu'elle effectue avec ses cousins ou avec Ada. Le jeu permet l'extériorisation, la mise à distance qui permet de réinterpréter les éléments traumatisants.

Enfin, la nature enfantine de Ponette s'exprime dans son désir par rapport au monde, et surtout son désir de revoir sa mère. Celui-ci est sans concessions, et ne se satisfait nullement des réponses toutes faites que lui fournissent les adultes, car il est absolu et irraisonné. C'est peut-être pourquoi Doillon a choisi une enfant de quatre ans pour traiter du sujet de la mort, pour retrouver une façon d'en parler et de l'envisager qui se nourrisse d'un élan avant tout vital.

La force du personnage de Ponette, c'est que d'une part, ces quelques éléments qui font l'enfance, le rapport au langage, l'expression par le jeu, la croyance absolue et sans concessions, la fascination face aux histoires, tous ces éléments sont non seulement présents dans le film, mais aussi considérés avec le plus grand sérieux, sans petite moquerie ou attendrissement facile. Et d'autre part, si Ponette nous touche de cette façon, c'est que pour ce qui concerne les émotions: ses colères, ses doutes, ses inquiétudes, sa tristesse, pour tout cela, il n'y a pas de différence qui est faite avec les colères, les doutes, les inquiétudes, la tristesse que ressentirait un adulte. On reconnaît à l'enfant cette similitude dans les émotions et les sentiments que l'adulte ne veut pas toujours voir, et c'est ce qui crée la proximité du spectateur avec le personnage de Ponette. L'écoute de cette enfance est donc totale et sans ascendance de l'adulte, et le lien qui unit alors le spectateur au personnage dépasse la relation habituelle de l'adulte à l'enfant, dépasse surtout les barrières érigées par l'adulte entre lui et sa propre enfance.

2. Le comédien face au personnage

L'enfant et « l'autre »

Le cinéma a cette spécificité, par rapport à la peinture ou la littérature, que l'objet représenté est aussi participant actif de l'œuvre. L'enfant d'un film, c'est celui observé par l'adulte, ainsi que l'enfant du souvenir, le Moi-partiel, mais c'est aussi et surtout un véritable enfant, le comédien. Au Cinéma donc, comme au théâtre, l'enfant peut ne pas être entièrement soumis au regard de l'adulte. En tant que comédien, il a un rôle de créateur actif de l'œuvre, même si le cinéaste a la possibilité de le manipuler.

Un personnage de cinéma est donc plus complexe que ce que nous avons dit jusqu'ici, puisqu'il a cette double nature d'être à la fois un enfant dans le regard de l'adulte, et un véritable enfant face à l'interprétation d'un rôle.

La première étape de la représentation filmique d'un personnage, une fois le rôle écrit, est le casting d'un comédien. Ce dernier, forcément, ne peut être le double réel du personnage imaginaire décrit sur le papier, aussi la découverte de la personne qui va interpréter le personnage engage un processus de reconsidération de celui-ci. La représentation imaginaire du personnage est modifiée, ne serait-ce que parce qu'est introduit dans cet espace imaginaire un visage réel, et l'individu réel qu'est le comédien. Jacques Doillon indique à ce propos que le travail d'écriture des dialogues s'effectue pour lui en trois parties. La première phase s'effectuant lorsque le cinéaste est seul à son bureau, la seconde se déroulant après le casting et la découverte du comédien, et la troisième sur le tournage dans la confrontation des mots aux situations. Cette observation met en évidence le fait qu'un personnage de cinéma, puisqu'il prend vie à partir de matière vivante, est en constante reconstruction et reconsidération.

Le personnage prend forme et se dessine dans les aller-retours qui s'effectuent entre le cinéaste et le comédien, dans un sens par les indications données par le metteur-en-scène, dans l'autre par les émotions et les impressions que transmet l'acteur en interprétant le rôle. Chacun « sent », « imagine » ou « voit » ce que devrait être ou faire le personnage, et partage sa sensation avec l'autre, soit par les mots, soit directement par le jeu. Une grosse partie du travail de représentation d'un personnage, dans la collaboration entre un metteur-en-scène et un comédien, repose sur ce partage des affects que chacun investit dans sa vision interne du personnage.

Qu'en est-il alors de cette relation triangulaire, cinéaste-comédien-personnage, lorsque le personnage et le comédien sont des enfants ? Un personnage se remodèle et se transforme lors de la rencontre avec l'acteur, mais la nature de cette « fusion » dépend beaucoup du comédien, de son rapport au jeu et à l'interprétation. Cette « fusion » est-elle donc différente avec un enfant qu'avec un adulte ?

Il est significatif de noter que le nom de l'actrice qui a interprété Ponette est Victoire Thivisol, ce qui fait d'elle le seul enfant sur le tournage à ne pas porter le même prénom que son personnage. Cette distinction avait plusieurs buts, l'un d'eux étant bien sûr de protéger la jeune actrice en lui épargnant une trop forte identification au personnage qui aurait pu être traumatisante. Mais par ailleurs, ce nom différent a forcément permis de maintenir la *dualité* apportée par le personnage, la prise de conscience de cette séparation étant nécessaire à toute tentative d'interprétation.

Le documentaire *Jouer Ponette* a été réalisé par Jeanne Crépeau en 2006 en utilisant les enregistrements du combo sur le tournage du film, nous montrant ainsi les prises ratées, ainsi que un peu des « avants » et « après » prises. On y découvre le travail de la jeune actrice, Victoire Thivisol, et l'évolution de son rapport au personnage de Ponette, cet « autre » qu'on lui demande d'être.

On peut imaginer que le paradoxe altérité-proximité qu'il existe entre un comédien et son personnage est aussi valable chez l'enfant, en remarquant que l'enfant, habitué à jouer, et donc à fantasmer des états et des émotions qui ne sont pas les siens, est familier avec la notion de « jeu de rôle ». Pourtant ce n'est pas un processus évident, et on observe qu'avec Victoire, l'appropriation du rôle n'est pas immédiate, et que les premiers jours du tournage elle est totalement étrangère à toute logique interne de son personnage. Lorsque Doillon lui indique qu'elle doit être triste, elle demande pourquoi, et le cinéaste finit par lui dire, à cours d'explications, qui de toute façon sont sans effet : « parce que je te le demande. »

La compréhension du principe de jouer un personnage n'est donc pas évidente immédiatement pour l'enfant. Sûrement que la différence entre le jeu pour le cinéma, et le jeu de l'enfant qui prend le rôle de la maîtresse, de la maman ou du docteur, réside dans la spontanéité d'une interprétation que l'on ne peut retrouver telle quelle au cinéma. Dans un film, il y a un clap, un début de plan, puis on dit à l'enfant : « vas-y, là tu dois être la

maîtresse, la maman, le docteur... ». L'adaptation à cet aspect forcé et brutal de l'identification au Cinéma dépend de la flexibilité de l'enfant, de sa capacité à trouver en lui les mécanismes qui lui permettent de « rentrer dans le rôle ».

Sur le tournage de ma PPM, pour aider mon comédien enfant dans cette immersion, je choisissais souvent d'enchaîner les prises sans couper (ce que permettait le numérique), voire de laisser l'enfant se concentrer, ou de faire autre chose, sans interrompre le plan pour autant. Plusieurs fois aussi, j'ai engagé une scène entre l'enfant et la comédienne tout en sachant qu'il n'était pas du tout dans le personnage, pour laisser le temps au jeu de prendre, aux rôles de se mettre en place, et lorsque c'était le cas, je leur demandais, sans cesser de jouer, de reprendre le dialogue au début.

Lorsque l'on observe l'évolution de l'actrice de Ponette au fur et à mesure du tournage, on est forcé d'admettre qu'elle a alors parfaitement compris les enjeux de l'interprétation. Très vite, Victoire prend conscience que Ponette est un personnage, que ce personnage est un « autre », distinct de son « Moi », et pourtant suffisamment proche pour qu'elle puisse le comprendre, et surtout jouer à l'être.



Dans la théorie de Donald Winnicott sur la *créativité*¹, il est dit que cette dernière, qui s'exprime chez l'enfant dans le jeu, est ce qui permet justement la construction et l'identification de ce « Moi ». La *créativité* s'exprime dans « l'espace transitionnel », espace intermédiaire entre le nourrisson et sa mère, c'est-à-dire entre l'individu et le monde extérieur. C'est dans cet espace que l'enfant, puis plus tard l'adulte, expérimente l'altérité et arrive ainsi à trouver son « Moi ». Il y a donc, si l'on s'appuie sur cette théorie, dans la nature même du jeu (que ce soit le jeu de l'enfant dans sa chambre, avec son doudou, ou le jeu de comédien) quelque chose de l'ordre d'une identification à « l'autre » qui est non seulement possible, mais naturelle et vitale.

Cette *créativité* se développe, selon Winnicott, dès la toute petite enfance. Aussi il semble normal que l'enfant soit tout à fait capable d'effectuer ce trajet vers « l'autre » (le personnage) de l'interprétation. Il peut même le faire avec une certaine aisance, car il pratique le jeu, et donc la manipulation de cette créativité, beaucoup plus souvent que l'adulte.

1 WINNICOTT, Donald, *Jeu et Réalité, l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975

Incarnation, interprétation ou imitation

« Un comédien ressemble à un enfant qui imite un fantôme »¹

Au cinéma, le comédien est le noyau de la représentation d'un personnage, puisque c'est lui qui lui donne un visage, un corps, une voix, et finalement, une image. Il y donc toujours, par nature, une *incarnation* du personnage, au sens où le comédien lui donne un corps, une chair.

Dans ce processus d'incarnation, nous l'avons vu, il s'opère une transformation irréversible du personnage, puisque le comédien n'est pas une matrice neutre disposée à recevoir le personnage sans l'altérer. Il est lui-même une personne avec toutes les caractéristiques qui lui sont propres, et pas seulement une apparence mais un caractère, une façon de penser, de parler, de se déplacer etc...

L'importance de la contribution du comédien à un personnage est telle que l'on comprend finalement pourquoi à l'époque classique la notion de personnage s'effaçait devant celle d'acteur. Chaque acteur donne naissance à un personnage, il y a donc autant d'Hamlets que d'acteurs qui ont joué Hamlet.

Cependant, dès que l'on retrouve des comédiens dans l'Histoire, on retrouve également des masques. Il y a donc toujours eu la volonté d'influer sur ce processus d'incarnation, le désir de transformer le comédien et d'adapter ses traits au rôle.

Lorsque Victoire Thivisol a reçu la coupe Volpi de la meilleure interprétation féminine à la Mostra de Venise pour *Ponette*, une polémique s'est déclenchée. Certains ont critiqué l'attribution de ce prix puisqu'il récompensait une fillette de quatre ans dans la peau d'une fillette de quatre ans, et qu'il n'y avait pas là d'interprétation. La même année, à Cannes, a été récompensé Pascal Duquenne, atteint de trisomie 21, pour son rôle dans *Le huitième Jour*, dans lequel il joue un homme atteint du même handicap, récompense qui soulève les mêmes questionnements.

1 DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, in *Oeuvres*, Editions Gallimard, Coll. La pléiade, Paris, 1951

Bien qu'il ne soit pas question ici de savoir si le prix attribué à Victoire Thivisol était mérité ou non, on peut remarquer pour entamer la réflexion sur le sujet que « être une petite fille de quatre ans », ce n'est pas « être une petite fille de quatre ans venant de perdre sa mère ». Il ne suffit donc pas à l'enfant d'être soi-même, le temps vécu au sein du film, les émotions qu'il traverse, son évolution... tout est à construire.

Mais la vraie problématique finalement s'élargit à la question de l'acteur et du jeu en général, et pas simplement à l'enfant. Qu'est-ce-que jouer un rôle ?

Dans toute interprétation d'un personnage, il y a forcément une part contrôlable, et une part qui échappe totalement à la volonté de l'acteur. L'équilibre entre les deux varie beaucoup d'un acteur à l'autre, et d'une méthode d'acteur à l'autre. Ainsi certains acteurs cherchent à avoir une maîtrise la plus totale possible de leurs gestes, de leurs intonations, pour contrôler l'effet qu'ils produisent, là où d'autres cherchent davantage à retrouver une certaine instabilité pour laisser survenir l'accidentel.

Peut-on dire qu'il existe une limite dans cet équilibre, au-delà de laquelle on n'est plus dans le jeu, et où l'acteur ne fait qu'être ce qu'il est ?

Je pense que le dispositif d'une fiction, lorsque celui-ci reste relativement classique (c'est-à-dire avec un scénario, un casting, un tournage puis un montage), introduit forcément de l'artifice, et que même si cette dimension « fabriquée » n'est pas entièrement sous le contrôle de l'acteur, il y a forcément interprétation.

C'est toute la problématique de l'interprétation et de l'incarnation d'un personnage pour le comédien que d'arriver à trouver le dosage entre ce qu'il contrôle et ce qu'il laisse lui échapper. « Être soi-même et un autre »¹, cela fait partie du paradoxe du comédien qu'évoque Diderot dans son essai du même nom.

Toute une partie des théories sur la formation de l'acteur, et en particulier celles de Stanislavski, cherchent à développer la force de ce lien entre soi-même et l'autre, et à déterminer comment l'acteur doit parvenir à utiliser ce paradoxe. La Méthode de l'Actor's Studio cherche à amener l'acteur à rapprocher le plus possible ces deux entités, soi et l'autre, jusqu'à confondre les sources des émotions du personnage et de l'acteur. Mais d'autres méthodes préconisent au contraire que l'acteur garde une certaine extériorité vis-à-vis du comédien qu'il joue.

1 DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, op. cité

Car ce paradoxe relevé par Diderot, c'est aussi et surtout, celui de l'émotion ressentie ou feinte, de la conscience ou de l'inconscience du sentiment dans le jeu. Le comédien doit-il ressentir pour exprimer ? Selon certains, Diderot compris, le comédien doit avoir le contrôle et la maîtrise de ce qu'il *exprime* (aux yeux du spectateur), et cela ne peut donc pas passer par un abandon total de soi à l'émoi. Selon cette idée, le travail du comédien est un travail sur l'extériorité, ou peut-être sur l'extériorisation, plutôt qu'une appropriation intérieure. Louis Jovet nous indique que « c'est le superficiel qui nous atteint le plus, qui nous trouble le mieux. C'est le superficiel qui nous trouble profondément. »¹

Toutefois, il n'y a sûrement pas de réponses à ce paradoxe, pas de vérité, car il y a dans le jeu une continuité entre ce qui est feint et le ressenti. « Il s'agit d'une duperie de soi et des autres, une *induction* de soi et des autres. »² Ainsi, aussi grande que soit la maîtrise du comédien, de ce qu'il exprime, de ce qu'il extériorise, il ne pourra convaincre le spectateur que s'il se convainc en partie lui-même. Louis Jovet ajoute : « Tout est plongé dans la "supercherie" et il n'y a que la "bonne foi" qui compte dans cette tricherie organisée. »³ Ainsi l'émotion feinte n'est pas forcément moins sincère que l'émotion ressentie, la conscience et la superficialité du jeu ne sont pas non plus moins troublantes, ni moins nobles, que l'émotion profonde. La qualité du jeu d'un comédien réside probablement dans un entre-deux, dans une incertitude entre le contrôle et l'abandon, ou dans le glissement de l'un à l'autre.

« Nous sommes toujours en émoi, nous autres, dupes de nous et des autres, toujours doubles, plus que tous les autres, toujours entre le moi et le soi ; l'excellence, la supériorité, le miracle de notre vocation est dans cette instabilité, ce milieu. »⁴

Dans ce jeu, cette « tricherie », l'enfant a la même légitimité que l'acteur adulte, et il se heurte au même paradoxe avec lequel il faut composer : être « soi » et/ou « l'autre », ressentir et/ou feindre, être dans la conscience ou l'inconscience de son jeu.

Le premier jour du tournage, il apparaît clairement dans le documentaire de Jeanne Crépeau que Victoire ne sait que faire de cette dualité qu'on lui demande d'intégrer, qu'elle n'en comprend ni le mécanisme ni l'intérêt. Elle ne fait que répéter les phrases que lui souffle l'assistante, sans grande conviction, et finit par se lasser. Victoire est plutôt dans l'imitation d'un personnage que l'interprétation, elle reproduit les intonations de l'assistante, mais sans en ressentir ni en feindre l'émotion.

1 JOUVET, Louis, *Écoute, mon ami*, Paris, Flammarion, 2001, p12

2 Ibid, p61

3 Ibid, p60

4 Ibid, p14

Lorsqu'elle se met à taper son bras plâtré contre le rebord du lit, l'acteur du père improvise : « Tu n'as pas mal ? », ce à quoi elle répond en toute franchise : « Non. »



La première séquence de Ponette

Finalement, pour cette première séquence, Doillon a utilisé au montage la résistance de sa jeune actrice face au jeu, et son blocage avec le texte et les mots qui ne veulent pas sortir pour exprimer la réaction de Ponette face à l'annonce de la mort probable de sa mère.

Au vu uniquement du tournage de cette séquence, on peut se dire alors, comme cela a été souvent le cas au Cinéma, que l'enfant a été volé. C'est-à-dire que par l'artifice de la caméra et du montage, on invente un personnage là où il n'y a qu'un acteur laissé à lui-même devant une caméra. Dans une interview accordée à Télérama, Jacques Doillon remarque que « avant Truffaut, on volait les enfants comme on volait les animaux. »¹ Cette croyance que, à l'instar de l'animal, l'enfant n'était pas capable de proposer de lui-même une interprétation d'un rôle, a été démentie avec plusieurs films où le cinéaste a fait confiance à son comédien, et *Ponette* a encore repoussé les limites de ce que l'on pensait faisable puisque l'actrice n'avait que quatre ans.

Toutefois, ce principe de « vol » du comédien n'est pas entièrement absent, mais que ce soit avec Victoire Thivisol ou n'importe quel autre comédien, enfant ou adulte. Il est inhérent au processus cinématographique, de captation objective et totale d'une image. Aucun contrôle de comédien, aussi fort soit-il, ne peut s'étendre à la totalité de son image sur chaque prise de chaque plan. L'inconscient de l'être s'échappe forcément, par le corps, par la voix, par le regard, et finit capturé, en un sens volé car non donné du plein gré de l'acteur.

1 Télérama Dialogue, Rencontre avec Jacques Doillon du 29 Septembre 2014

Mais ce « vol » de ce qui échappe au comédien n'est pas forcément de l'ordre d'une manipulation de celui-ci, comme le reste, il fait partie de la « supercherie » et de la « tricherie », celle-ci étant peut-être plus spécifique au cinéma. L'important étant encore une fois la « bonne foi » dans la tricherie dont parle Jouvét, de la part du comédien d'un côté, dans son abandon et son don de soi, et de la part du cinéaste dans le recueillement de cet abandon.

Pour en revenir à Ponette, et à la façon dont la jeune actrice a évolué dans son approche du jeu, il est impressionnant de constater à quel point la petite fille a réussi à s'adapter à ces difficultés, ces paradoxes du jeu d'acteur, et avec quelle aisance elle entre et sort de l'interprétation. Alors que le premier jour, au « Action. » de Doillon, rien ne changeait -Victoire restait Victoire- et que la caméra était obligée d'aller chercher Ponette sur le visage de l'actrice, par la suite, dès le « Action » on voit Victoire devenir Ponette, puis Ponette redevenir Victoire au « Coupez ».

Quant aux émotions exprimées à l'écran, on ne peut que constater leur force et leur impact sur le spectateur en voyant le film. Et le travail et la recherche de ces émotions qui s'effectuent de prise et prise, que l'on voit dans le documentaire, se situent bien au niveau de cette instabilité entre la feinte et le ressenti.

Il n'y a qu'à voir le tournage de la scène de la prière à Jésus pour en être persuadé. Celle-ci a été tournée sur trois jours différents et en vingt-trois prises, Doillon cherchant avec son actrice le ton juste pour cette séquence. À la dix-neuvième prise, le réalisateur demande à sa comédienne de jouer la prière plus triste, alors que jusqu'ici la tension de l'enfant était plutôt contenue. Au sein du plan, l'actrice se laisse submerger par l'émotion, les larmes coulent, la tristesse déborde, il n'y a plus aucune feinte. Après la prise, Doillon demande à ce qu'elle revienne à quelque chose de moins expansif, ce que la petite fait dans les prises suivantes, très justement. C'est finalement la prise où la tristesse l'emporte qui est choisie dans le montage.

Il y a donc bien, dans ce travail, quelque chose d'une navigation entre soi et l'autre, entre jouer à être et devenir, « avec l'impression que l'on est plus ce que l'on joue, et pas non plus ce que l'on est ; et qu'on est autre chose, qu'on ne sait pas. »¹

1 JOUVET, op. cité, p7

Doillon confie que « entre tourner avec Isabelle Hupert, et tourner avec Victoire Thivisol, je ne vois pas de différence. [...] Que ce soit sur la question de l'abandon, de la jalousie, de la possession, de l'amour, de tous les sentiments que nous connaissons, un enfant de quatre ans en sait autant que vous, autant que moi, autant qu'Isabelle Hupert. Je n'ai pas été un marionnettiste, du tout, avec Victoire Thivisol, pas plus qu'avec Isabelle Hupert. »¹

C'est là la confession que dans l'appréhension de l'interprétation d'un personnage par un enfant, les enjeux et les difficultés sont fondamentalement les mêmes que chez un adulte. La différence étant seulement que l'enfant se confronte à ces difficultés peut-être pour la première fois, alors que l'adulte possède la maturité apportée par plusieurs expériences similaires. Mais l'un comme l'autre se nourrissent de la même créativité dont parle Winnicott, déjà présente chez l'enfant dans le jeu, et qui est à la base de ce trajet entre « soi » et « l'autre » qui est au cœur de l'interprétation.



La prière de Ponette

1 Télérama Dialogue, op. cité

PARTIE 3

L'enfant acteur

Retour sur l'expérience du tournage de l'Enfant Mosaique

INTRODUCTION PARTIE 3

La notion d'acteur au Cinéma est assez difficile à délimiter clairement, beaucoup plus qu'au théâtre. En effet, l'interprétation et le façonnement d'un personnage n'est pas entièrement sous le contrôle de l'individu filmé, il naît également du filmage et du montage. Si bien que l'on entend parfois de « personnage de documentaire », ce qui laisse sous-entendre l'idée que quiconque, face à une caméra, peut devenir personnage, et acteur de son propre personnage. Cette transformation de l'individu en acteur potentiel a plusieurs explications, l'une d'elles est que la caméra, de façon plus ou moins perceptible, modifie les comportements de celui qui est filmé (s'il a conscience d'être filmé) et l'entraîne dans une sorte de mise-en-scène de sa propre *personne* (du latin *persona* : le masque de théâtre, le personnage). La caméra révèle donc ce tout premier rôle que chacun sait jouer, celui de sa personne. L'autre explication est le montage, qui, Koulechov l'a montré, peut créer du sens et de l'émotion indépendamment de l'expression du comédien au sein d'un plan.

Si l'on ajoute à ces deux effets que crée le dispositif cinématographique le « vol » du comédien dont on a parlé en deuxième partie (c'est-à-dire la capture par la caméra de ce qu'il ne sait pas être en train de donner), on peut comprendre qu'il n'y a en fait aucun prérequis pour qu'un individu devienne acteur de Cinéma. La preuve la plus manifeste nous est fournie par Jean-Jacques Annaud, qui a montré qu'un ours (*L'Ours*, 1988) ou un tigre (*Deux frères*, 2004), peuvent être des acteurs de cinéma très expressifs et touchants. Il y a, chez tout acteur de cinéma, aussi bon et expérimenté soit-il, une part de sa prestation qui sera du même ordre que celle de l'ours ou du tigre. On a souvent cru qu'avec un enfant, il fallait travailler davantage comme avec l'animal, en mettant de côté *le jeu*.

Pourtant l'enfant est bien différent de l'ours, ainsi que du « personnage » de documentaire. Pour commencer, l'enfant est rémunéré. Cela peut paraître anecdotique, mais à mon avis cela a une véritablement importance : l'enfant devient *acteur de cinéma*, avec tout ce que cela implique, sur sa vie, mais aussi sur sa condition et sa place en tant qu'enfant.

Ensuite et surtout, Doillon en a donné la preuve, dans un contexte de film d'une fiction, d'une fabrication d'un film, l'enfant peut jouer le rôle actif que l'on attend d'un acteur, de recherche en soi, de composition, de construction d'un personnage.

L'objectif de cette partie est d'essayer de comprendre un peu mieux l'enfant-acteur, en réfléchissant à cette place qui lui est donnée, à ce qu'on lui demande de faire, et à comment il semble possible de l'accompagner et de l'aider dans ce travail de création.

1. L'enfant, acteur de cinéma

Le cinéma et les arts du spectacles ont cette spécificité que ce sont les seules activités dites professionnelles où l'enfant a un rôle actif. Le travail est interdit aux mineurs de moins de 16 ans en France depuis 1959, cette « dérogation », autorisant l'emploi exceptionnel de mineurs, accordée aux entreprises du spectacle, du cinéma de la radio et de la télévision date de 1963.

Cette loi, qui peut sembler naturelle et évidente, témoigne cependant d'un certain paradoxe dans l'attitude de notre société vis-à-vis de l'enfance. Il y a d'un côté une volonté de protectionnisme de l'enfant, de l'éloigner du monde du travail pour qu'il puisse se consacrer à l'éducation, et pour que lui soient épargnés tous les traumatismes qu'il pourrait subir au sein de la communauté adulte. Et d'un autre côté, face à cet éloignement de l'enfant du monde social, il y a la prise de conscience qu'il est impossible que l'enfant soit absent de nos représentations. Il y a donc un paradoxe entre une volonté d'écartement de l'enfant, et le besoin de le représenter, de lui garder une place dans l'art.

Aussi l'enfant ne peut pas être pâtissier, ou comptable, mais il peut être acteur. Et ce statut de l'enfant-acteur a souvent cette bizarrerie, cette dimension étrange où l'on essaie à la fois de préserver l'enfance, le cadre et le parcours qui lui ont été réservés, ceux de la « normalité », et en même temps cette dimension *professionnelle*, réservée depuis le XIX^{ème} siècle uniquement à l'adulte.

L'enfant-acteur est une espèce d'exception dans ce processus identifié par Philippe Ariès, engagé depuis le XVIII^{ème} siècle et Jean-Jacques Rousseau, où l'enfant se retrouve progressivement séparé de la « communauté des hommes » et isolé dans les enclaves construites autour de lui que sont l'école et autres activités conçues exclusivement pour l'enfant. Pour cette nécessité de la représentation cinématographique, de sa présence dans l'Art, l'enfant est à nouveau propulsé parmi les adultes.

Je crois que cette professionnalisation de l'enfant, son retour à une place de travailleur aux côtés de l'adulte, a son importance vis-à-vis des questions qui se posent au cinéaste face à l'enfant-acteur.

En effet, la relation entre un cinéaste et un comédien (en général) est quelque chose de compliqué, les échanges entre les deux peuvent être d'une grande force émotionnelle, ou au contraire sur le mode d'une distance respectueuse, ou encore montrer un rapprochement très intime, sur le mode du conflit ou de la conciliation, ils peuvent être très explosifs ou parfaitement calmes et mesurés. Les rapports entre le cinéaste et le comédien sont forcément ambigus, et potentiellement bouleversants, du fait même de ce qui se joue, de la situation. Une personne demande à une autre de se montrer, de s'exhiber en partie, lui demande d'offrir et d'avoir confiance. Il y a dans ce rapport un déséquilibre, une certaine ascendance qui n'est pas simplement de l'ordre de la hiérarchie professionnelle, qui est plus que ça, qui est d'ordre psychologique. C'est une relation où se nouent des projections, des transferts et des résistances spécifiques à ce cadre et cette situation.

Du fait de la complexité de cette relation, le fait que l'acteur soit un enfant, c'est-à-dire un individu qui n'est habituellement pas un professionnel, que l'on ne s'attend donc pas à trouver dans ce genre de situations, fait que tout s'en trouve davantage complexifié. La culpabilité pour commencer, que peut ressentir un réalisateur vis-à-vis de sa position et de ce qu'il demande à ses comédiens, se retrouve décuplée dans le cas d'un enfant. Quel sens également prend l'ascendant hiérarchique entre un adulte et un enfant de cinq ou six ans ? C'est une situation assez exceptionnelle où un adulte demande à un enfant un travail, lui demande même plus que ça, un don de soi.

Pour essayer de « résoudre » ce problème initial propre à la relation avec un acteur enfant, je me suis posé la question suivante : est-il vraiment légitime de faire jouer un enfant dans un film ? Est-ce que cette place qui lui est proposée (parfois un peu imposée) peut lui être profitable ? Il est clair que comme on a besoin de l'enfant-acteur, on a vite fait de se trouver les justifications qui nous conviennent, mais j'aimerais me poser la question du point de vue de l'enfant.

Quels sont les risques pour l'enfant dans sa participation à un film ?

Ils sont de trois ordres ; en premier lieu, il y a les risques liés aux scènes tournées. Celles-ci peuvent être potentiellement traumatisantes, parce que les films où jouent des enfants ne sont pas forcément des films « pour enfants », les sujets traités peuvent être difficiles et violents. Pour protéger l'enfant de ce genre d'expériences, il arrive souvent qu'on

lui cache en partie le scénario, comme c'était par exemple le cas sur le tournage de *L'Exorciste*, ou de *Shining*, pendant le tournage duquel le jeune acteur ignorait qu'il s'agissait d'un film d'épouvante. Parfois même, le mensonge porte sur la scène que l'enfant est en train de tourner. Ainsi dans *Mysterious Skin*, de Gregg Araki, les scènes de viol sur des garçons de huit ans furent tournées en séparant champ sur l'enfant et contre-champ sur l'adulte, et en mentant aux enfants pour qu'ils expriment une émotion similaire à celle attendue. Il ne me semble pas du tout évident que ce genre de duperie de l'enfant permette véritablement de le protéger, car malgré les non-dits, l'étrangeté et la gêne au tournage de ce genre de scènes doivent subsister. Et par ailleurs, qu'arrive-t-il lorsque l'enfant qui a grandi se rend compte de la supercherie ? Il semble préférable de ne jamais avoir à mentir à l'enfant, car ce qui est caché peut faire plus de mal que ce qui est dit. S'il est bien accompagné, que les choses lui sont bien expliquées, l'enfant est apte à comprendre et à jouer beaucoup de sentiments violents, relatifs à des sujets difficiles comme la mort, la souffrance, la maladie... Et pour les scènes qui peuvent s'avérer réellement traumatisantes, comme le viol, peut-être faut-il accepter que l'on ne puisse pas les représenter dans un film.

L'expérience même d'un tournage peut se révéler difficile pour un enfant, surtout si celui-ci est assez jeune. Ce n'est peut-être pas tant la période du tournage en soi que celle qui lui succède qui est problématique. Sur un film, l'enfant se retrouve dans une position centrale qui ne lui est pas familière, il est, pour la première fois souvent, « un professionnel », qui plus est un acteur, donc au cœur du tournage et du film, sous le feu des projecteurs, devant la caméra...

Sur le tournage de ma PPM, le jeune comédien aimait bien, avec un plaisir taquin et moqueur, rappeler aux autres comédiens et aux techniciens qu'Il était l'acteur principal, et qu'il était par conséquent beaucoup plus indispensable qu'eux. L'enfant est entouré, encore plus que l'acteur adulte, d'une attention extrême, exercée par une multitude de personnes s'occupant de lui : réalisateur, assistants, chef-opérateur, mais aussi et surtout maquilleuse, habilleuse et autres... Sur mon tournage, Jérémie, le jeune garçon âgé de six ans, a eu vite fait de choisir que l'opératrice son serait « sa maman », l'assistante caméra « sa sœur », le chef opérateur « son frère » etc... Ainsi toute l'équipe devient une grande famille, dont il est le noyau, et qui est en un sens, à sa disposition.

Le tournage de ma PPM était petit et très court, mais qu'arrive-t-il lorsque, après plusieurs semaines, voire plusieurs mois, l'enfant est arraché à ce nouveau monde, à ces nouveaux repères et est renvoyé à la « normalité » ?

Le contre-coup de cet épisode où l'enfant était choyé, flatté, et où surtout il avait un véritable rôle (pas au sens du comédien, mais au sens social), peut sûrement engendrer une période plus difficile, dépressive même, si l'enfant n'est pas accompagné dans cette étape.

Cette problématique de la place d'un enfant sur un tournage questionne au-delà même de la protection de l'enfant. Le fait que l'enfant devienne un *professionnel*, et que par ailleurs, il se retrouve dans cette position centrale sur le tournage, cela modifie-t-il son rapport au jeu d'acteur? Le cinéaste doit-il en tenir compte dans sa relation avec l'enfant ? Y-a-t-il un danger à ce que l'enfant devienne ainsi tout puissant sur le plateau ?

Pour ma part, je me suis vite posé la question de quelle place il fallait que je tiens auprès de mon acteur, quel rôle fallait-il que je joue ? J'ai choisi de m'instaurer ironiquement comme étant *le boss*. L'exagération de cette dénomination faisait rire l'acteur, qui toutefois l'a accepté comme étant une règle du jeu, ce qui m'a permis de conserver avec lui un rapport qui me permettait encore de le diriger. Car souvent, il y a bel et bien cette dimension dans le rapport avec l'acteur : de la direction, et c'est une donnée préalable que les acteurs adultes acceptent en général sans même vraiment y penser, mais qui est à redéfinir avec un enfant.

Pour beaucoup d'enfants, l'expérience cinématographique ne se limite pas à un seul film, cette position privilégiée, le plaisir du jeu d'acteur, ainsi que sûrement les encouragements des parents, les font revenir vers les plateaux. C'est là que réside le troisième risque qui guette les jeunes comédiens. L'enfant s'engage dans cette vie étrange, double, d'enfant-comédien: un pied dans le « monde adulte » des tournages, où il a une place et une considération similaires à celles accordées aux adultes, et le « monde enfant » de l'école. L'évolution et le développement de l'enfant dans un cadre adulte donnent souvent aux enfants-acteurs une certaine maturité, accélérée aussi par l'expérience de l'interprétation, mais c'est un développement qui peut-être un peu perturbé, déformé, puisqu'il s'effectue en grande partie dans ce contexte assez spécial et fermé des tournages. Nathalie Portman raconte, à propos de son enfance d'actrice :

« Ce qui est le plus dur, c'est quand les autres n'ont pas cessé de nous répéter qu'on était précoce et mûr pour notre âge. Puis, tout à coup, ça n'est plus aussi impressionnant parce qu'on a l'âge d'être mûr. Un jour on se réveille et on se sent immature pour son âge. On a besoin de grandir seul et de devenir quelqu'un seul, et plus seulement à travers des personnages. »¹

1 Nathalie Portman, interrogée par James Lipton, citée par Livecchi, op. cité, p 106.

De nombreux exemples nous montrent que l'enfant-acteur, lorsqu'il grandit, peut vivre une adolescence puis un passage à l'âge adulte difficiles. Le phénomène est parfois aggravé aux États-Unis, où à ce statut déjà compliqué se mêle à celui de star. Les adolescences de Drew Barrymore (qui a découvert l'alcool à 9 ans, le cannabis à 10 et la cocaïne à 12) ou de River Phoenix (mort d'une overdose) révèlent combien cette maturité accélérée et la célébrité précoce peuvent être difficiles à assumer.

Tous ces dangers font que l'enfant est aujourd'hui légalement très protégé lorsqu'il met un pied dans le Cinéma, et leur emploi est très contrôlé. Cette protection a commencé aux États-Unis, après tous les abus effectués sur les babies-stars d'Hollywood. L'histoire de Jackie Coogan (*The Kid*), entièrement dépossédé de ses gains par sa mère et son beau-père, a mené à la création de la *Loi Coogan*, première étape dans la protection des enfants acteurs.

Aujourd'hui, en France, pour faire travailler un enfant dans un film, il faut se soumettre à une législation extrêmement stricte : une autorisation individuelle doit être accordée après examen du projet mené par le préfet du département, le directeur du travail et de l'emploi, un juge des enfants, le directeur départemental de l'action sanitaire et sociale, un médecin inspecteur de la santé et le directeur régional des affaires culturelles. L'enfant doit effectuer un examen médical, puis sur le tournage, il doit être suivi par un psychologue et un précepteur qui se doit de maintenir sa scolarisation pendant le tournage.

Si cette législation permet de protéger l'enfant des nombreux abus qui peuvent advenir sur un tournage, elle se réduit à adapter des conditions de travail à l'enfant, en fonction de son âge. Les commissions étudient si le tournage de telle ou telle scène peut être dangereux pour la santé physique ou psychique du comédien, mais il est difficile de savoir par ces études si l'expérience sera véritablement bénéfique à l'enfant, et s'il sortira du tournage mieux ou moins bien. Sur cette question, on peut simplement remarquer que, comme nous l'avons vu en deuxième partie, le jeu et l'interprétation d'un personnage sont des expériences qui d'une part ont une dimension cathartique, donc elles offrent une forme d'apaisement, et d'autre part elles aident l'individu, *a fortiori* l'enfant, dans sa construction. Si celui-ci est bien accompagné durant cette expérience, ainsi qu'au sortir du tournage, alors on pourra penser que la participation au film lui aura été profitable, et qu'il en sortira grandi.

Mais d'un point de vue plus spécifique au metteur-en-scène, ces problématiques rejoignent toute la question de *l'éthique* dans la direction d'acteur, avec laquelle il doit composer en permanence. Jusqu'où peut-il aller ? Que peut-il exiger de ses acteurs ? Quels risques, physiques ou moraux, peut-il leur faire prendre pour la réussite de son film ? Peut-il se permettre de manipuler, de mettre ses comédiens dans une souffrance ou un inconfort pour les faire jouer mieux ? Doit-il être parfois cruel, ou tyrannique ? L'enfant, parce qu'il est plus fragile, plus innocent, parce qu'il n'a pas pleinement conscience des tenants et aboutissants de son jeu, rend toutes ces questions d'autant plus vives. Lorsque l'on écoute les metteurs-en-scènes parler de leur travail avec l'acteur, on remarque que les méthodes divergent énormément, et que souvent au centre de ces divergences, en sous-texte, il y a ces questions relatives à l'éthique. Car la direction d'acteur, finalement, n'est rien de plus que l'accompagnement d'un comédien dans le jeu, comment on l'accompagne, c'est savoir si on lui prend la main, si on le pousse un peu, ou très fort, si on lui bande les yeux ou si on lui dit juste « vas-y ».

Le spectateur et l'enfant comédien

Il faut remarquer une chose, avant de parler de la direction de l'acteur enfant, c'est que notre rapport à l'acteur, et à son jeu, est fortement influencé justement par le fait que celui-ci est un enfant. Nous l'avons vu, notre regard sur l'enfance n'est absolument pas neutre ou objectif. Notre sensibilité à l'enfance est déjà construite lorsque nos yeux se posent pour la première fois sur le visage d'un acteur, s'appêtant à jouer le rôle de tel ou tel personnage (et je parle là à la fois du spectateur et du metteur-en-scène). Cette sensibilité commence bien avant la culture, bien avant même que nous sortions nous-même de notre propre enfance. Elle est inscrite dans nos gènes, qui provoquent chez nous un sentiment d'attendrissement, un besoin de protéger et une inhibition de agressivité lorsque l'on est placé face à des caractères néoténiques chez un autre être-vivant (souvent chez les vertébrés : une tête et des yeux proportionnellement plus gros par rapport à l'adulte, un corps plus « rond », etc...). Ainsi, il est dans notre nature même de trouver un chaton ou un bébé tortue « mignons », et d'avoir à leur égard, dans le premier regard, que des sentiments positifs. Ces sentiments archaïques sont modulés et complexifiés du fait de tous les apports culturels que nous avons vus en première partie, et dans un troisième temps par l'histoire personnelle de chaque individu et son rapport à son enfance.

Ce regard sur l'enfance ne doit pas être oublié dès lors que l'on aborde la question de l'acteur enfant et sa direction, car si le diriger signifie être à même de l'amener dans la bonne direction, cela veut dire qu'il faut être capable de le juger dans sa performance. Pour cela, il faut bien se rendre compte que un enfant qui pleure, ou qui rit, ne produira pas le même effet chez nous qu'un acteur adulte, aussi bon ce dernier soit-il.

Cela signifie pour commencer qu'il y a une plus grande tolérance vis-à-vis du jeu de l'acteur enfant, et que cet attendrissement qu'il provoque chez nous lissera son jeu, corrigera les défauts et les écarts sans même que l'on y prête attention. Il faut comprendre et maîtriser ce phénomène pour tirer partie de ces défauts et écarts. Peut-être faut-il accepter chez l'enfant un jeu un peu plus « brouillon » qu'avec l'adulte, un jeu où les sentiments et les intonations ne sont pas minutieusement maîtrisées. Car accepter un jeu imparfait (ce qui ne veut pas dire forcément moins bon) chez son comédien, c'est s'octroyer une plus grande liberté, plus d'instabilité signifiant plus de surprises, bonnes et mauvaises. On peut risquer davantage avec un acteur enfant, car l'erreur ne sonnera pas forcément comme une fausse note, l'accidentel pourra être étrange, mais s'intégrera malgré tout bien dans la mélodie global et ne sortira pas le spectateur du film.

Mais il faut aussi prendre conscience de ce regard du spectateur sur l'acteur enfant pour une autre raison, c'est qu'il peut entrer en contradiction avec le personnage que l'on veut faire jouer à l'enfant, et que de cette contradiction peut naître du bon comme du mauvais. Lorsque François, dans *l'Enfance nue* de Maurice Pialat, jette au début du film un chat du haut des escalier, la pitié du spectateur passe insensiblement du chat à l'enfant lui-même, qui en soi ne vaut guère mieux que ce chat ballotté et torturé, et la colère que le spectateur peut ressentir ne se dirige pas non plus directement contre François, elle s'éclate, devient générale, contre la vie qui a mené là et cet enfant, et ce chat.

Il faut ainsi prendre conscience que l'enfant peut dévier, diffuser, voire renvoyer, les sentiments que ressentir le spectateur face à une scène. Lorsque l'on tourne une scène, il ne faut pas oublier cette perturbation de la lecture que l'enfant va engendrer chez le spectateur, pour pouvoir possiblement s'en servir.

2. La direction de l'enfant acteur

C'est l'une des questions principales qui ont motivé l'écriture de ce mémoire : comment dirige-t-on un acteur enfant ? Comment l'enfant conçoit-il le jeu d'acteur, quelles sont ses facilités et ses difficultés ?

Lorsque j'ai commencé à m'intéresser au sujet, et que j'en ai parlé autour de moi, j'ai entendu beaucoup de remarques et de discours sur le sujet, qui étaient souvent totalement contradictoires. C'était tour à tour « Les animaux et les enfants, rien de plus compliqué » ou à l'inverse « Les enfants sont les meilleurs acteurs, le jeu chez eux, c'est naturel » J'avais moi-même mon lot d'*a priori* sur le sujet, et d'idées préconçues sur ce que l'enfant doit savoir faire ou non, et sur comment il est préférable pour lui de travailler.

L'objectif de ce chapitre n'est pas de rétablir la vérité de l'enfant acteur, de ce qu'il est capable de faire et de comment il doit être dirigé, parce qu'il y en a sûrement autant de vérités que d'enfants, de rôles et de metteurs-en-scène. Je souhaite seulement confronter ces idées *a priori* à ce que j'ai pu lire, observer et expérimenter sur le sujet.

Par ailleurs, réfléchir à la direction d'acteur avec un enfant ouvre finalement des interrogations qui portent sur la direction d'acteur en général. L'enfant, puisqu'il aborde le jeu souvent pour la première fois (du moins c'était le cas pour le jeune garçon de six ans, Jérémie, qui était sur le tournage de ma PPM), nous oblige à considérer le jeu et ses difficultés avec des yeux neufs. Les réflexions que je vais tirer de mon travail avec un jeune comédien ne sont pas, il me semble, exclusivement valables pour l'enfant, au contraire.

J'ai écrit ma PPM, *L'enfant Mosaïque*, dans le but me confronter à de véritables difficultés avec l'acteur qui interpréterait le rôle principal, celui de Luka. L'histoire du court-métrage raconte la journée d'un petit garçon, amené par sa mère à une réunion de famille avant l'enterrement d'une grand-tante. Dans le vieil appartement, l'enfant est seul parmi les adultes, et il n'y a pas trop sa place. Mal-à-l'aise au sein de ces mines austères et de l'ambiance pesante, il ne peut s'empêcher de s'agiter et de faire du bruit, ce qui ne fait que provoquer l'indignation des adultes. Sa mère l'envoie jouer dans les chambres, où le rejoint une cousine plus âgée (d'environ dix-huit ans) qui va se soumettre à tous ses jeux, à travers lesquels l'enfant va exprimer ce qu'il ressent après ce temps de recueillement désagréable.

J'ai souhaité que l'acteur ait à jouer plusieurs types d'émotions, voire même qu'il ait à mêler des émotions contradictoires, ainsi il y a des moments où le personnage est plutôt dans le jeu et le rire, d'autres où il est plutôt dans l'anxiété et l'inquiétude, et des moments où il doit passer de l'un à l'autre. Par ailleurs, je me suis volontairement placé dans la position délicate où le sujet qu'il doit jouer n'est pas quelque chose de simple pour lui à comprendre et à ressentir, et où les explications à lui donner seront délicates. Le film traite de la mort d'une vieille personne, et de l'impossibilité de l'enfant de s'intégrer au rituel par lequel les adultes partagent leur deuil, ce qui n'est pas quelque chose de facile à expliquer à un jeune enfant.

L'enfant que j'ai trouvé pour interpréter le rôle de Luka s'appelle Jérémie et est âgé de six ans. Compte-tenu du type de tournage qu'était ce court-métrage, tourné sans vraiment de budget et avec un temps de préparation assez court, il est clair que je n'ai pas du tout pu organiser un véritable casting d'enfant comme cela aurait dû être le cas pour une production « classique », Jérémie a donc été rencontré par le biais de connaissances, et c'était à peu près la seule option qui s'est présentée à moi pour trouver un interprète au personnage de Luka. Je ne dis pas cela pour m'excuser d'avoir pris Jérémie comme acteur, au contraire, je ne regrette absolument pas ce choix, car l'expérience et même le résultat se sont révélés très convaincants. Si je fais cette remarque, c'est parce que je me dis aujourd'hui que si j'avais pu voir beaucoup d'enfants en casting, je ne sais pas si j'aurais choisi Jérémie comme comédien, car comme première impression, Jérémie crée un effet tout à fait différent de ce que j'imaginai du personnage de Luka.

J'ai décrit un personnage enfant un peu malicieux et joueur, ayant un certain goût pour la bêtise à l'insu de l'adulte, mais qui est toutefois assez réservé voire intimidé en présence d'adultes, surtout de personnes qu'il ne connaît pas. Jérémie n'a pas du tout ce caractère-là, au contraire il est d'une familiarité et d'une proximité déconcertante avec les adultes qu'il rencontre pour la première fois. Ensuite, le personnage de Luka est parfois fatigué, inquiet ou anxieux, ce que j'imaginai se manifester par un enfant qui traîne un peu la patte, parle d'une voix plutôt lente et plaintive et affiche une mine boudeuse. Or je me suis immédiatement rendu compte dès ma rencontre avec Jérémie qu'il était un garçon extrêmement agité, (d'ailleurs, il pourrait certainement être diagnostiqué hyperactif, ou il l'a été, je n'ai jamais demandé), et qu'il lui serait très difficile d'arriver à trouver le calme et la concentration nécessaire pour jouer l'anxiété, la fatigue...

Jérémie ne ressemblait donc pas vraiment à Luka, son agitation constante et son manque de concentration m'ont initialement beaucoup inquiétés quant à sa capacité à interpréter un rôle. Il n'avait d'ailleurs aucune expérience dans le domaine du théâtre, ou même d'un quelconque spectacle.

Reprenant à mon compte le lieu commun qui consiste à dire qu'il est très difficile de tourner avec un enfant, je pourrais donc dire que ça a été le cas avec Jérémie. Pas pour ce qui est directement relatif au jeu et à la direction d'acteur, mais parce qu'un enfant comme Jérémie a besoin d'une attention constante qu'il était difficile de lui fournir sur un tournage comme celui-ci, en toute petite équipe (nous étions cinq personnes dans l'équipe technique). Il aurait fallu une personne qui se serait entièrement consacrée à lui, afin de l'aider à trouver son rythme, à se dépenser et se défouler quand il devait le faire pour parvenir à trouver un état plus apaisé et plus concentré au moment de tourner. Finalement nous sommes parvenus à l'aider en ce sens, mais chacun devait cumuler son poste et le fait de s'occuper de Jérémie.

C'était la première difficulté, pas tout à fait la seule, mais de très loin la plus grande, que j'aie trouvée dans le travail avec cet acteur enfant : d'arriver à l'aider à trouver la concentration nécessaire au travail d'interprétation.

La technique du jeu

Les difficultés de Jérémie pour trouver le calme nécessaire au jeu m'ont forcé à me remémorer ou à inventer quelques exercices de concentration pour l'aider en ce sens, comme un travail sur le souffle, ou des jeux l'amenant à fermer les yeux et à prendre conscience de parties de son corps. Ce travail fait partie d'un ensemble de connaissances et de travail sur soi, que l'enfant n'a pas appris, que l'on pourrait appeler la part « technique » du jeu d'acteur. Ces lacunes révèlent une série de difficultés pour l'enfant, mais je pense qu'il est capable d'apprendre et d'intégrer assez vite ces éléments nouveaux.

Il y a en premier lieu le problème du regard, qu'il est au début difficile d'empêcher de se fixer sur la caméra, le micro, le réalisateur ou un membre de l'équipe technique. Cette difficulté a en fait deux origines, la première, la plus compliquée à contrecarrer, est l'anxiété face au jeu, le trac, la peur du ridicule que l'enfant connaît aussi bien que l'adulte. Il cherche à se rassurer, comme n'importe qui, en croisant le regard approbateur du metteur-en-scène, et il jette un œil de temps à autre vers ce spectateur mécanique, la caméra, qui le scrute.

L'autre raison, plus simple à surmonter, est que l'enfant n'a au départ aucune connaissance sur la méthode de fabrication d'un film, il ne sait pas du tout les problèmes que suscitent un regard sur la caméra ou un membre de l'équipe, ou pourquoi parfois on lui demande de se placer ici plutôt que là. Jérémie m'a confié qu'il pensait avant le tournage que l'équipe et les caméras seraient « au-dessus » (dans le plafond?) et qu'il ne nous verrait pas.

Cette part de *technique* de fabrication d'un film, qui entraîne des obligations pour le comédien de placement, de déplacement, de regard, etc., l'enfant la comprend très vite et l'acquiert sans difficulté. J'en avais déjà la certitude avant le tournage, après avoir vu le documentaire *Jouer Ponette* dans lequel on peut voir les très jeunes comédiens interpréter des plans séquences de plusieurs minutes, dans lesquels ils doivent enchaîner de nombreux dialogues en se plaçant à cinq ou six marques différentes, tout en respectant le rythme des déplacements pour permettre au travelling de suivre... Par ailleurs, j'ai eu confirmation de cet aisance de l'enfant à s'adapter aux contraintes techniques en assistant à une répétition de théâtre d'une compagnie d'enfants, *La compagnie des Sales Gosses*, pendant laquelle il leur était demandé, même aux plus jeunes de cinq/six ans, de respecter toutes les contraintes techniques du jeu au théâtre : positionnement face au public, portée de la voix, rythme...

Un problème du même ordre que celui du regard, et que j'ai également rencontré avec Jérémie, est celui du corps. Il est difficile de savoir sur ce sujet ce qui est spécifique à Jérémie, et ce qui se retrouve chez d'autres enfants, mais j'ai observé qu'il y avait pour le jeune comédien une vraie difficulté à contrôler son corps. Contrairement à un acteur professionnel dont une grande partie du travail en formation consiste à prendre conscience de son corps, et d'arriver à le connaître, le jeune enfant (ou du moins Jérémie) a tendance à oublier son corps. On a l'impression que celui-ci lui échappe, que l'enfant parvient parfois à exercer un contrôle sur son esprit et à se mettre dans l'état psychologique du personnage, mais que le corps, lui, se rebelle et ne se soumet pas à cette falsification. Ainsi, parfois, Jérémie trouvait la bonne intonation pour dire une réplique, l'émotion juste, mais malgré lui son corps s'agitait, se tordait, « coulait » hors du personnage et exprimait parfois quelque chose de totalement antinomique.

Mais cette absence de contrôle corporel de Jérémie pouvait devenir un atout, car le corps est un vecteur d'expression très important à l'image, mais très difficile à maîtriser de façon parfaitement conscientisée, même pour un comédien adulte professionnel. Parfois, il y

a la sensation que le comédien doit lutter contre une espèce de paralysie de son corps provoquée par le jeu, et réintroduire artificiellement de l'expressivité corporelle, du geste, du tic, etc... Jérémie se situait à l'opposé de cette difficulté, il fallait au contraire lutter contre la trop forte agitation de son corps, mais en tout cas, le garçon n'avait aucun mal à faire exister son personnage par le corps, même hors des dialogues, dans les moments d'écoute ou de silence.

Enfin, j'ai observé le même genre de blocage avec la voix, qui elle aussi a tendance à s'échapper. Confronté à un texte, l'enfant change souvent légèrement sa voix, ou parle d'une demi-voix. J'avais fait cette observation déjà durant le cours de théâtre auquel j'avais assisté, durant laquelle la professeur répétait souvent à tel ou tel comédien de « parler avec sa voix pleine ».

En fait, ces trois difficultés, regard, corps et voix, n'en sont qu'une. Il s'agit des empêchements et des blocages qui se manifestent par rapport à l'acte d'interpréter « l'autre », qui plus est sous le regard d'autrui. Je crois qu'il est très important de prendre conscience de cette frayeur du comédien, que l'enfant ressent d'autant plus qu'il n'en a pas l'habitude. En effet, ce qui peut constituer la base même de la direction d'acteur est d'arriver à mettre l'acteur dans un état de confiance et de sérénité tel qu'il parviendra à faire tomber toutes ces barrières qui s'opposent à l'interprétation. Cette confiance ne peut s'obtenir que dans la relation que le cinéaste tisse avec l'acteur, et qui commence bien avant les prises, dès le casting et durant toute la préparation du film.

Le désir de jouer

Un des grands points d'interrogation qu'a soulevé chez moi ce tournage est celui du rapport au jeu. Un des ressorts principaux de l'expérience de l'interprétation, de ce qui fait que quelque chose « va se passer » dans la scène, réside dans le désir que partagent le cinéaste et le comédien de voir cette « chose » apparaître, le désir de trouver, de faire. Partager cette expérience avec un enfant m'a fait m'interroger sur ce qui stimule ce désir chez l'acteur. Car cette symbiose entre le metteur-en-scène et le comédien autour de l'envie de trouver la justesse et la force d'une scène, ainsi qu'une confiance mutuelle, sont les conditions qui vont permettre à l'acteur d'entrer véritablement dans le jeu, de s'y abandonner.

L'enfant soulève davantage cette question du désir dans l'interprétation, car on se rend compte rapidement que le plaisir ludique du jeu est insuffisant pour stimuler la volonté d'un enfant de s'investir dans un rôle. On le voit bien sur les tournages de Doillon, metteur-en-scène qui estime que la qualité d'une interprétation ne peut s'obtenir que par le labeur, la répétition, l'erreur, la recherche... Il s'agit donc bel et bien d'un travail, avec donc ses côtés épuisants, énervants et frustrants. Comment maintenir l'envie chez l'enfant de continuer, malgré la dimension pénible, de continuer cette recherche et ce travail ?

L'enfant n'a pas, ou très peu, le plaisir que peut avoir l'adulte face à son image. Se voir faire lui importe peu, et Doillon raconte que, sur *Ponette*, Victoire Thivisol et les autres enfants venaient quelquefois au visionnage des rushes le soir, mais que cela ne les intéressait qu'un court moment ; passé le premier amusement, la vision de leurs prestations les lassait vite. C'est aussi l'opinion de Claire Simon, réalisatrice du documentaire *Récréations*, selon qui les enfants sont moins narcissiques que les adultes, « le jeu les intéresse plus que leur propre image. »¹ Elle ajoute que c'est cette absence d'intérêt quant à leur image qui débarrasse leur jeu de certains stéréotypes, puisque celui-ci n'est plus influencé par aucune volonté de paraître.

Selon Doillon, l'enfant ne joue que pour s'amuser, et vous faire plaisir. Son propre plaisir étant souvent mis à mal du fait de la difficulté du travail, il me semble essentiel de préserver cette seconde motivation, du désir de l'acteur de plaire au metteur-en-scène. Il est vrai que l'enfant, à l'instar de n'importe quel acteur, a ce réflexe à la fin de chaque prise de se tourner vers le réalisateur avec cette même inquiétude/interrogation dans le regard : « est-ce que c'était bien? » L'enfant ressent aussi cette profonde satisfaction, cette jubilation même, lorsque la prise est réussie, il n'y a qu'à voir la façon dont Victoire Thivisol saute de joie dans le documentaire *Jouer Ponette* lorsque Doillon annonce que « c'est la bonne. »

Ce plaisir de l'acteur de donner satisfaction au metteur-en-scène est quelque chose de très précieux, d'essentiel même. Il se développe avec la façon qu'a le metteur-en-scène d'entourer l'acteur, de le regarder avec bienveillance pour qu'il puisse, le moment donné, s'abandonner pleinement au jeu. Ce regard sur l'acteur, cette façon de l'encourager représente pour certains réalisateurs le cœur-même de leur travail de direction d'acteur. Une fois l'acteur choisi, leur travail consiste à l'entourer d'affection, de tendresse, à le décontracter et le libérer de ses angoisses, à l'aimer pour qu'en retour il y ait ce désir de donner.

1 Claire SIMON, entretien avec Nicolas Livecchi, op. cité.

C'est l'opinion de Michel Deville : « La direction d'acteur, c'est mettre un comédien, une comédienne en situation, en condition, comme un entraîneur de boxe met en condition son poulain avant le match. »¹

Stimuler ce désir de plaire, pour encourager le plaisir de jouer, c'est ce que j'ai trouvé extrêmement difficile dans le travail avec Jérémie, car parfois, quand la scène est difficile, qu'on ne la trouve pas tout de suite, l'enfant se désintéresse du plan et de son résultat, il veut passer au suivant, ou à autre chose, qu'il sait qu'il pourra réussir plus facilement, et qu'il pourra ainsi donner cette satisfaction au réalisateur. Malgré moi, je me suis observé plusieurs fois m'engager dans la pente où je ne voulais pas aller, à savoir trouver des palliatifs de motivation à mon acteur, en fonctionnant avec un espèce de chantage qui ne me plaisait pas : « si tu réussis ce plan, je te laisserai improviser dans la prise suivante. » voire même, une ou deux fois, j'ai fait encore pire : « T'auras un gâteau quand on aura réussi ! »

Ce qui est terrible, c'est que ce genre de chantage peut fonctionner, amenant parfois Jérémie à jouer une prise avec une concentration et une volonté de réussir que rien d'autre n'avait réussi à lui procurer, et le résultat pouvait être très concluant. Malgré cela, je ressentais ces réussites comme des échecs, car je ne voulais pas qu'il joue pour des gâteaux, mais pour l'envie partagée de réussir le film. Ces déceptions étaient contrebalancées par ce que je percevais dans son sourire de satisfaction après avoir réussi le plan, où il y avait un peu plus que le simple plaisir d'avoir droit à un gâteau, où il y avait aussi la fierté de l'accomplissement.

Les prises

Cette difficulté du maintien du désir dans le travail de l'acteur vient du fait que j'aie choisi de travailler avec l'enfant peut-être d'une façon plus proche de celle de Doillon que de d'autres metteurs-en-scènes ayant filmé des enfants. À savoir, j'ai refusé l'idée que l'enfant, comme l'amateur, n'était bon que dans la spontanéité, dans la fraîcheur des premières prises. Je ne crois pas à l'idée que l'amateur offre une espèce vérité dans le jeu, une vérité à l'image, parce qu'il a une espèce de virginité vis-à-vis du jeu qui rend les choses immédiatement plus sincères. Je préfère l'idée que l'enfant, et l'amateur en général, sont des acteurs en puissance, au sens où par le travail sur soi, l'introspection, la tentative d'extériorisation, ils peuvent parvenir à trouver l'émotion juste, résonnante, d'une scène.

Aussi, je travaillais avec Jérémie sur de nombreuses prises, souvent entre sept et quinze, et avec au sein de chaque prise plusieurs tentatives, des retours en arrière etc...

1 SOJCHER, Frederic (sous la dir. de), *La direction d'acteur*, Paris, Klincksieck, 2011, p68

Ce genre de méthode entraîne forcément une fatigue du comédien qui explique en partie la problématique du désir face au jeu que j'ai évoquée plus haut.

Je ne saurais dire s'il s'agit de la meilleure façon de travailler avec un enfant, tout ce que je peux remarquer, c'est que pour le cas de Jérémie, cette persévérance s'est avérée justifiée, puisqu'il fournissait parfois un jeu extrêmement juste au bout de la onzième ou douzième prise, en tout cas bien supérieur aux premières.

Ce sont le travail et les propos de Doillon qui m'ont poussé dans cette voie, dans cette méthode de direction d'acteur avec un enfant, qui réclame à la fois une grande patience (car la sienne, l'enfant la perd vite) et une foi dans les capacités de l'enfant. Philippe Garrel fait remarquer à Doillon : « Ce n'est pas du tout capturer les enfants comme s'ils étaient de petits lionceaux. Ce n'est pas du tout ce que tu fais. C'est comme si tu transposais toute la méthode de l'acteur et de la direction d'acteur à l'échelle des enfants. »¹ Au fur et à mesure de ses films, Doillon a fui une approche « documentaire » de la direction de l'acteur enfant, visant à le laisser évoluer naturellement, sans le contraindre à s'immerger dans un rôle. Il dit aujourd'hui qu'il ne veut « plus rien avoir à faire avec ce "non-travail", ce travail de duperie »².

Libertés ou contraintes

Cette même question de la confiance envers les capacités de l'enfant dans le travail se pose relativement à la façon dont on fait évoluer l'enfant dans le jeu. De quelle manière, et jusqu'à où faut-il le diriger (au sens premier du terme) ?

Truffaut, qui était dans une approche plus « documentaire » de la direction d'acteur, trouvait plaisir dans la liberté qu'il accordait à ses comédiens, en les filmant en train de jouer ce que spontanément ils voulaient exprimer. Il raconte que, lors du tournage de son premier court-métrage avec des enfants, *Les mistons*, il était satisfait lorsqu'il filmait les enfants dans leurs activités quotidiennes, en train de jouer ou dans leurs petites chamailleries et bêtises, alors que cela lui devenait beaucoup plus pénible quand il devait les diriger pour répondre aux besoins de la narration ; c'est-à-dire en train de harceler le couple de Bernadette et Gérard.

1 Cité par Nicolas LIVECCHI, op cité.

2 Ibid.

Cette prise de conscience l'a amené à ne vouloir filmer les enfants plus qu'ainsi, dans leur liberté, leur naturel, jouant ce qu'ils connaissent, et c'est ce qui l'a guidé pour *Les 400 coups*. Ce que Truffaut aime chez les enfants, c'est leur imprévisibilité qui peut transcender une scène, c'est cette surprise face à l'imprévu qu'il ne veut pas perdre en les contraignant. Il les compare à Marlon Brando :

« Quand un acteur parle à Marlon Brando, on ne sait jamais s'il va répondre, s'il va même daigner écouter ce qu'on lui a dit, s'il va simplement ouvrir la bouche sans en sortir le moindre son ; on ne sait pas non plus s'il va regarder la personne qui a parlé ou s'il va regarder les nuages, s'il ne va pas tourner le dos à la caméra pour aller jouer au football. Et bien voilà, les enfants, ils jouent tous comme Marlon Brando. »¹

C'est donc une conception de la direction de l'enfant diamétralement opposée à celle défendue par Doillon, qui n'envisage pas de tourner une scène en seulement une ou deux prises, sans le travail rigoureux d'une *recherche* de la scène, et qui ne laisse pas de place à l'improvisation. Toutefois, Doillon ne cache pas l'influence de Truffaut sur son travail, et Truffaut était admiratif devant celui de Doillon. Il écrivait, après le visionnage du film *Les doigts dans la tête* : « Le point fort c'est le jeu des acteurs, tranquille et feutré, si juste qu'on ne peut s'empêcher, après la projection, de mener sa petite enquête : dialogue écrit ou improvisé ? Je crois savoir qu'il fut écrit à quatre-vingt-dix pour cent, les acteurs [...] n'en ont que plus de mérite de nous donner l'impression qu'ils ont dit ce qui leur passait par la tête. »² Il y a ce côté un peu paradoxal dans la méthode de Doillon, qui cherche chez ses acteurs fraîcheur et spontanéité, comme s'il pensaient le texte pour la première fois, mais aussi une rigueur dans le travail basée sur la répétition et le respect absolu du texte.

Si un travail comme celui de Doillon, très contraignant, très répétitif, peut arriver à créer le même sentiment de fraîcheur et de spontanéité aux yeux du spectateur que s'il s'agissait d'une improvisation, c'est que ce sentiment de fraîcheur et de spontanéité n'a pas à voir avec une *sincérité* de l'acteur vis-à-vis du texte et de la scène, au fait qu'il « la vive » pour la première fois ou pas.

1 Ibid.

2 François TRUFFAUT, *Les films de ma vie*, Paris, Flammarion, 2007

La contrainte peut être un point de départ pour l'acteur pour construire et développer son jeu. Doillon aime ainsi encadrer le jeu de ses comédiens avec une mise-en-scène astreignante : des mouvements de caméra et de nombreuses marques au sol à respecter. Il estime que donner des positions au comédien, c'est leur fournir quelques repères, des balises qui les aident à s'orienter dans la scène, à trouver un rythme, finalement au même titre que le texte lui-même. L'enfant s'adapte bien à la contrainte ; toutes les fois où j'ai demandé à mon comédien de se soumettre à une chorégraphie, à une espèce de partition pour son jeu, cela n'a jamais représenté un blocage pour lui. Au contraire cela l'aidait souvent, surtout dans les premières prises où cela lui permettait d'avancer à travers la scène malgré sa gêne vis-à-vis du texte, vis-à-vis de son corps, vis-à-vis du jeu en général.

Bien sûr cela n'a pas de sens de surcharger l'acteur de mille indications de ce genre, de millimétrer chacun de ses gestes et respirations, sinon l'acteur a vite fait de sortir totalement du jeu pour basculer dans de la reproduction mécanique d'une série d'actions. Pour que ces contraintes aient un sens, il faut qu'elles constituent quelques points clés au sein du plan, repères d'action, de déplacement, de tempo, entre lesquels la trajectoire reste au bon vouloir du comédien.

En plus d'être des repères pour le comédien, Doillon voit dans les contraintes une façon de « distraire » l'acteur, de lui faire oublier un peu qu'il est en train de jouer. C'est une remarque que j'ai trouvée assez vraie dans le cas de Jérémie ; j'avais le sentiment que la part de concentration qu'il lui fallait pour s'astreindre aux contraintes que j'avais fixées n'amointrissait pas son implication dans le jeu, mais la part de son esprit qui « se regardait » jouer. Quelquefois donc, des barrières face au jeu, le sentiment de honte ou de ridicule, la peur face au texte, tout cela disparaissait un peu lorsqu'il fallait penser à regarder untel à tel moment, ou faire tel déplacement.

Mais l'improvisation a aussi ses propres intérêts, et sur le tournage de ma PPM, j'essayais souvent de basculer d'une directive assez rigide et contraignante à quelque chose de beaucoup plus libre, d'une scène à une autre, ou au sein d'une même scène.

J'ai remarqué que l'enfant, en tout cas Jérémie, avait une grande facilité à improviser, et cela ne voulait pas dire pour lui juste « être lui-même », il s'agissait bien d'improvisation à partir du personnage et de la situation. Ainsi, j'ai laissé plusieurs fois les acteurs continuer une séquence au-delà du texte, comme par exemple celle de la rencontre entre Luka et Lisa, et Jérémie y parvenait tout-à-fait, sans marquer de rupture avec le personnage, en improvisant sur l'idée du texte et de la scène. Bien sûr, comme l'exercice se révélait très plaisant pour lui,

au fur et à mesure de l'improvisation, il tirait peu à peu la situation vers des choses qui l'amusaient encore plus (beaucoup de scènes de rencontre se terminaient par une séance de chatouilles ou quelque chose de similaire).

Dans l'improvisation, l'enfant accède au plaisir du jeu de façon plus immédiate, sans empêchement ni difficultés. Ce plaisir fait qu'il y a une certaine facilité à travailler avec l'enfant ainsi, simplement en lui soufflant à l'oreille avant la scène : « Bon, voilà, je te laisse faire, il faut juste que tu sois globalement dans tel ou tel état. » Mais l'usage de l'improvisation pour en filmer directement le résultat me semble assez limité, parce que la scène a vite fait de s'échapper hors du scénario, pas forcément en terme de sens, mais en terme de rythme et de narration. Et par ailleurs, je n'ai fait jouer des improvisations à Jérémie que lorsque les états émotionnels à trouver étaient proches de l'état dans lequel il était au moment du tournage ; je ne crois pas qu'il aurait pu improviser une scène de tristesse ou d'abattement, il fallait que cela fasse écho au plaisir et à l'excitation que lui procurait le jeu.

En revanche, j'ai trouvé que laisser improviser un enfant apportait beaucoup sur son rapport avec le personnage, ainsi qu'avec la comédienne. C'est dans ces scènes « extra scénario » qui suivaient leur rencontre que s'est construite la relation entre les deux personnages, en même temps peut-être que les deux comédiens se rencontraient vraiment. C'est aussi dans ces improvisations que j'ai moi-même compris ce que devenait, ou ce que pouvait devenir le personnage de Luka dans son incarnation par Jérémie, le visage qu'il commençait à prendre, et cela m'a aidé à le diriger pour la suite.

Logique et intelligence dans le jeu

Mon impression après mon expérience de tournage avec un enfant vient corroborer l'opinion de Doillon comme quoi l'enfant est capable d'interpréter un personnage suivant le même mode de travail qu'un acteur adulte, par le travail du rôle et la recherche de l'émotion propre à chaque scène.

Cette observation m'a fait me questionner sur la forme d'intelligence qui entre en compte dans le jeu d'acteur, car il est assez déroutant de voir un enfant de quatre ans, ou six, interpréter une scène avec une profonde justesse, une finesse dans l'émotion sur laquelle n'importe quel adulte aurait du mal à mettre des mots, voire tout simplement à la saisir. Comment fonctionne ce « saisissement » de l'émotion, et de ce qui fait *sens* dans un personnage face à une situation ?

Il y a une part des actions et émotions dans le jeu d'un acteur qui se soumettent à une certaine forme de *logique* de jeu. Compte tenu du personnage, de ce que l'on sait de lui, une situation, un propos, implique un état, une réaction. Cette logique, ce serait un peu le premier niveau de sens du scénario et du personnage, le plus évident. Mais cet aspect rationnel et logique est bien insuffisant pour rendre compte du jeu du comédien, puisque celui-ci n'est pas uniquement régi par la raison.

Pourtant, pour certains comédiens, on aurait envie de parler, du fait de l'extrême acuité de leur perception du personnage, de la justesse de leurs intentions et intonations, d'une *intelligence du jeu*. Mais cette intelligence-là n'a rien avoir avec la raison ou la réflexion, Louis Juvet nous l'affirme : « Et le comédien ne sait pas penser. C'est sa vertu. »¹

Il s'agit plutôt d'une sensibilité (dans le sens d'une réceptivité) particulière. Daniel Mesguich a dit que les comédiens qu'il préfère sont « ceux qui ont de grandes oreilles ». Il explique : « C'est ça pour moi un acteur. C'est une chauve-souris, quelqu'un qui entend avec ses radars intérieurs loin, très loin, dans la phrase, qui l'entend *signifier*. »² C'est donc cette *écoute* de chauve-souris qui fait qu'un acteur va jouer avec intelligence, va donner sens au personnage bien au-delà de son sens premier. Cette *signification* dont parle Mesguich, il précise que c'est très différent du *vouloir-dire*, de même lorsque je parle du sens du personnage, je ne parle pas de son rôle dans la narration, ni d'un propos que le personnage permettrait au film de tenir, mais de la résonance que le personnage peut trouver chez le spectateur. Mesguich ajoute : « Voilà, l'acteur, c'est donc celui qui a d'assez grandes oreilles pour entendre le personnage signifier phrase après phrase et -c'est la folie de cet art- c'est de l'écouter qui lui donne vie. »³

Cette écoute, l'enfant en est capable, elle n'a pas à voir avec l'intelligence et la connaissance. En revanche, c'est sûrement une capacité qui se développe par l'expérience des émotions, qui grandit avec les capacités d'empathie ainsi que d'introspection de l'enfant. Le metteur-en-scène peut aider et accompagner l'enfant dans cet écoute, cette attention particulière au personnage, et j'ai pu expérimenter plusieurs façons de le faire.

La première étant en fait assez similaire à la « Méthode » de l'Actor Studio, à savoir j'encourageais le comédien à trouver dans sa mémoire des souvenirs lui évoquant telle ou telle émotion que ressentait le personnage. L'enfant, même très jeune, peut se rendre compte qu'il a une mémoire affective pour chacune des émotions que l'on connaît. Si on l'y aide, au début en tout cas, il peut puiser dans cette mémoire, la stimuler pour la faire entrer en résonance avec l'écoute qu'il aura du personnage.

1 JOUVET, op. cité, p 31

2 Daniel Mesguich dans, *La direction d'acteur*, Frederic Sojcher (dir.), Paris, Klincksieck, 2011, p 88

3 Ibid, p89

J'ai également testé des moyens moins élégants pour créer cette résonance, comme le fait de montrer. Pratique que je ne défends pas du tout, et dont je sais les dangers, à savoir que l'acteur risque de se retrouver contraint à simplement imiter. Je l'ai fait, ponctuellement, en prononçant à sa place la phrase qu'il devait dire avec l'intonation recherchée, parce que j'avais vu dans le cours de théâtre de la compagnie *Les Sales Gosses* la professeur le faire, avec des résultats intéressants. En effet, l'enfant réagit plutôt bien à la « monstration », elle ne le fait pas (ou rarement) tomber dans l'imitation désincarnée, et elle peut permettre de l'aider à comprendre l'émotion d'une phrase. Ainsi parfois, plutôt que d'essayer d'expliquer par des mots une intention ou une émotion, donner soi-même une tonalité, lui montrer la couleur, peut s'avérer plus efficace.

Conclusion

En résumé, si l'on me demandais aujourd'hui comment je pense qu'il faut travailler avec un acteur enfant, ou comment moi j'aimerais travailler, je dirai presque comme avec l'adulte. Les difficultés, les frayeurs et les blocages du comédien restent les mêmes, mais son accompagnement doit être adapté.

Il me semble important de partir avec le postulat que l'enfant est capable du même travail que l'acteur adulte, qu'il peut jouer chaque émotion à partir d'un travail, d'une recherche de prise en prise. La première règle que je me donnerais pour sa direction serait donc de le considérer avec le même sérieux, et les mêmes exigences que s'il s'agissait d'un adulte, et de ne pas faire de concessions à l'idée de l'enfance. Cela réclame plus de patience et de foi qu'avec l'acteur adulte, mais le résultat peut être là, au bout, à la douzième ou vingtième prise...

Ensuite, je dirais que l'enfant doit être accompagné, entouré, afin de désengager ses blocages et ses inhibitions face au jeu qui contaminent son interprétation, dans sa voix, son corps et ses regards. L'enfant est capable de s'immerger dans le jeu, il peut comprendre et trouver en lui ce qui fait écho avec le personnage, trouver l'émotion et la laisser émerger, mais peut-être plus encore que l'adulte, il a besoin pour cela de la confiance et du regard du metteur-en-scène.

CONCLUSION

Il y a cette difficulté à parler de l'enfant, qui vient de la multiplicité des angles sous lesquels on peut regarder et parler de l'enfance. C'est un souvenir, c'est un temps de la vie, c'est le début, la construction et le développement, c'est aussi toute une partie de la population, qui vit parmi nous et pourtant séparée, l'enfance, c'est encore un « univers », un imaginaire, c'est la naissance des peurs, des amours, et la première découverte de l'autre, de l'humain, du monde. C'est là le premier pas que j'ai voulu faire avec ce mémoire, dans ma première partie ; prendre conscience de la complexité et des multiples facettes du regard que l'on porte sur l'enfant, et l'accepter, sans vouloir le réduire ou le simplifier. Car au fur et à mesure de l'écriture de ce mémoire, j'ai pris conscience que *ce regard* est au cœur de toutes les problématiques que soulève l'enfant, que ce soit celles qui se posent avec le personnage, ou celles avec le comédien.

L'attitude du cinéaste face au travail de création, que ce soit à l'écriture, au tournage ou au montage, pourrait se résumer à ça, au *regard*, ou à *l'écoute* dont parle Mesguich. Savoir écouter l'enfance, ses influences, ses fantômes, c'est commencer à l'entendre *signifier*. Cela passe par une prise de conscience que l'enfant est une image qui entre en relation avec nous, qui nous répond, d'une manière particulière. Il y a, culturellement, de nombreuses barrières entre nous et l'enfance, érigées par nous, par l'inconscient et le refoulement, et qui se retrouvent au sein de la société, dans la place que l'on accorde à l'enfant. Dans la représentation de l'enfant, ces frontières avec l'adulte sont présentes, mais elles ne forment pas forcément une séparation, elles peuvent devenir point de contact, à l'instar des vitres que Bacon place entre le spectateur et ses toiles, sur lesquelles se superposent l'image du tableau et celle du spectateur.

L'enfant, justement du fait de cet ensemble d'émotions et connexions qu'il remue chez l'adulte, mais aussi parce qu'il amène dans sa représentation un langage et un regard, propose une relecture de l'adulte, de ses émotions, de ses troubles et ses « tensions ». Il a ainsi ce pouvoir de mettre en lumière nos blessures et nos cassures, les rendre palpables ou les exorciser.

C'est là toute la difficulté qu'il peut y avoir à inventer un personnage enfant ; il faut composer sur un visage qui peut ou bien provoquer chez nous un mouvement de recul, une prise de distance comme réflexe défensif, ou bien devenir l'objet de nos projections et de transfert. Il est difficile de trouver *l'écoute* sincère, véritable, de l'enfance, la notre ou celle que l'on peut observer autour de nous, puisqu'on a appris en grandissant à ne pas l'écouter. Christian Bobin disait à ce sujet : « L'enfance est ce que le monde abandonne pour continuer d'être monde. »¹

C'est pourtant encore une fois cette *écoute* qu'il est nécessaire de retrouver face au comédien, pour comprendre ce que devient *l'enfant imaginaire* lorsqu'il rencontre la chair, la vérité d'un acteur. On ne peut pas voir l'acteur comme une toile blanche sur laquelle vient se déposer le personnage. On peut -c'est peut-être le pire des cas- morceler l'image du comédien, lui voler un peu de son être dans la déconstruction de son image en plans, puis avec la reconstruction du montage fabriquer une image proche de celle que l'on avait du personnage. C'est souvent ainsi qu'a été filmé l'enfant, par manque de confiance dans ses capacités de comédien, mais peut-être aussi par peur de ce remodelage du personnage par son *interprétation* (véritable, non pas fabriquée) par un enfant.

Pourtant, lorsqu'il est accordé à l'enfant cette possibilité d'être créateur, puisque interprète, une nouvelle porte s'ouvre sur ce que peut devenir un personnage enfant, puisque ce n'est qu'alors que s'effectue la rencontre entre l'enfant et l'adulte, par le partage et l'écoute mutuelle.

La direction d'acteur avec l'enfant est en fait souvent influencée par les mêmes problématiques que soulève le regard sur l'enfance, auxquelles se mêlent celles du rapport à l'acteur en général. Savoir la façon dont on l'entoure, dont on l'accompagne dans le jeu, les libertés qu'on lui offre, les contraintes qu'on lui impose... derrière toutes ces questions, il peut y avoir le désir de rencontrer l'enfance, ou de la contrôler, ou encore de la laisser dans cette espèce de liberté inaccessible qui nous fascine. Et par ailleurs, le travail avec un enfant nous fait reconsidérer toutes les questions de la direction d'acteur en général, puisque la relation au comédien est totalement à réinventer, à reconstruire.

Ce mémoire m'a fait prendre conscience de la nature profondément paradoxal de notre rapport avec l'enfance, qui à la fois nous attire et nous effraie, que l'on veut mettre à l'écart et retrouver, oublier et préserver. Pour citer encore une fois Bobin : « L'enfance est une chose étrange, à la fois adorable et exténuante, un trésor et un chaos. »²

1 Christian BOBIN, *Mozart et la Pluie*, Paris, Lettres Vives, 1997

2 Christian BOBIN, *Geai*, Paris, Gallimard, 1998

FILMOGRAPHIE

PARTIE 1 (films cités ou étudiés)

- . *Allemagne année zéro* (1948) de Roberto Rossellini
- . *Cría Cuervos* (1975) de Carlos Saura
- . *Les Autres* (2001) de Alejandro Amenàbar
- . *L'Enfance d'Ivan* (1962) d'Andreï Tarkovski
- . *L'Exorciste* (1973) de William Friedkin
- . *Jeux Interdits* (1952) de René Clément
- . *Sa Majesté des Mouches* (1963) de Peter Brook
- . *Max et les Maximonstres* (2009) de Spike Jonze
- . *L'Orphelinat* (2007) de Juan Antonio Bayona
- . *Rome ville ouverte* (1945) de Roberto Rossellini
- . *Rosemary's baby* (1968) de Roman Polanski
- . *Sciuscià* (1946) de Vittorio De Sica
- . *Sixième sens* (1999) de M. Night Shyamalan
- . *Shining* (1980) de Stanley Kubrick
- . *Le Tambour* (1979) de Volker Schlöndorff, d'après le roman de Günter Grass
- . *Le Voleur de bicyclette* (1948) de Vittorio De Sica
- . *Zéro de conduite* (1933) de Jean Vigo
- . *Les 400 coups* (1959) de François Truffaut

PARTIE 2

- . *Ponette* (1996) de Jacques Doillon, avec Victoire Thivisol, Matiaz Bureau Caton, Delphine Schiltz, Marie Trintignant.
- . *Jouer Ponette* (2007) de Jeanne Crépeau

BIBLIOGRAPHIE

Sur les représentations de l'enfant

ALLARD Sébastien et al., *L'Enfant dans la peinture*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011

BARILLET, Julie et al., *L'Enfant au Cinéma*, Paris, Arras : Artois Presse Université, Lettres et civilisations Etrangères, série Cinéma, 2008

BETHLENFALVAY, Marina, *Les Visages de l'enfant dans la littérature française du XIXe siècle : esquisse d'une typologie*, Genève, Librairie Droz, 1979

CHEVALIER, Jacques, *Kids : 50 films autour de l'enfance*, Paris, Centre national de documentation pédagogique, 1986

CHEVALIER, Jacques, *Kids : 51 films autour de l'enfance*, Paris, Centre national de documentation pédagogique, 1988

CHEVALIER, Jacques, *Kids : 52 films autour de l'enfance*, Paris, Centre national de documentation pédagogique, 1992

VALLET, François. *L'image de l'enfant au Cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1991

Sur l'acteur et sa direction

DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, Coll. La pléiade, 1951

JOUVET, Louis, *Écoute, mon ami*, Paris, Flammarion, 2001

SOJCHER, Frederic (sous la dir. de), *La direction d'acteur*, Paris, Klincksieck, 2011

STANISLAVSKI, Constantin, *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 1983

Sur Doillon et Ponette

BERGALA Alain, *Cahier de notes sur... Ponette*, Paris, Edition Les Enfants du Cinéma, 2006

LIVECCHI, Nicolas, *L'enfant acteur : de François Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon*. Paris, Les Impressions Nouvelles, 2012

PREDAL, René, *Jacques Doillon, trafic et topologie des sentiments*, Paris, Cerf, 2003

Autres

ANZIEU, Didier, « L'image, le texte et la pensée », in *Imaginaire et Inconscient*, Paris, L'esprit du temps, 2001

ARASSE, Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Editions Denoël, 2004

ARIES Philippe, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Plon, 1960, rééd. Le Seuil « Points-Histoire », 1975

ARISTOTE, *La Politique*, traduction de J. Tricot, Paris, Vrin, 1995

ARISTOTE, *La Poétique*, traduction Odette Bellevue et Séverine Aufret), Paris, Mille et une nuits, 2006

FERENCZI, Sándor, *Confusion de langue entre les adultes et l'enfant : le langage de la langue et de la passion*, Paris, Payot, 2004

FREUD, Sigmund, « La création littéraire et le rêve éveillé », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933

GROSSMAN, Vassili, *La Madone Sixtine*, Paris, Editions Interférences, 2002

MOREL, Marie-France, «La mort d'un bébé au fil de l'histoire », *Spirale*, n°31, Mars 2004

OTTAVI Dominique, « De l'enfant visible à l'enfant transparent », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n°54, 2003/4

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Emile ou de l'Education*, Paris, Garnier, 1982

VALLES, Jules, *L'Enfant*, Paris, Le livre de Poche, 1972

WINNICOTT, Donald, *Jeu et Réalité, l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975

ENS Louis Lumière

La Cité du Cinéma – 20, rue Ampère BP 12 – 93213 La Plaine Saint-Denis

Tel. 33 (0) 1 84 67 00 01 www.ens-louis-lumiere.fr

Partie Pratique de Mémoire

Spécialité Cinéma, promotion 2012-2015

Soutenance de Juin 2015

L'Enfant Mosaïque

Louis PAUL

Cette partie pratique accompagne le mémoire :

L'enfant au Cinéma, du personnage à l'acteur

Directeur de mémoire: Yves ANGELO

Présidente du jury cinéma et coordinatrice des mémoires : Giusy PISANO

SOMMAIRE

CV.....	90
Note d'intention.....	91
Synopsis.....	92
Listes matériel.....	93
Plan de travail.....	96
Planning Post-Production.....	96
Étude technique et économique.....	97

PAUL Louis

né le 24/01/1992 à Toulouse

adresse : 234 Rue des Pyrénées 75020 PARIS

tel : 06 31 40 96 58

mail : louis.paul.etu@gmail.com



Titulaire du **permis B**
Habilitation électrique **BR**

Curriculum Vitae

Diplômes

Baccalauréat série S mention TB (2009)

Licence de Physique mention B (2012)

Diplôme de l'ENS Louis Lumière (en cours : 2015)

Compétences

Caméras utilisées : **Numérique** : Arri Alexa, Arri Amira, Phantom HD Gold
Semi-professionnelles : Sony PMW200, Sony F3, Canon 5D
Argentique : MovieCam, Arri 35 BL III

Montage : Avid Media Composer, Final Cut X, Adobe Premiere Pro CC

Etalonnage : Da Vinci Resolve 10, RAIN, MIST

Autres : Adobe After Effect, Photoshop, Bureautique (Excel, Word)

Langues : Anglais, Espagnol (Mention Européenne au Bac)

Expériences

- **Mai 2015** : Réalisation d'un documentaire sur des enfants autistes pour l'institut *Le Silence des Justes*
- **Avril 2015** : Réalisation du court-métrage *L'enfant Mosaïque*
- **Décembre 2014** : Réalisation d'une vidéo pour le concert de Marko Nikodijevic à la Cité de la Musique commanditée par l'Ensemble Intercontemporain de Paris.
- **Novembre 2014** : *L'odeur de la Mandarine* de Gilles Legrand (Epithete films).
Stagiaire Électricité et Machinerie.
- **2012-2015** : Participations à divers court-métrages d'École aux postes de :
Réalisateur, 1er Assistant réalisateur, cadreur, chef opérateur, 1er et 2nd assistant opérateur, Chef Électricien, Chef Machiniste.
- **Juillet 2014** : Court-métrage *Les praticiens de l'absolu* de Cyril Cante, co-directeur de la photographie
- **Juin 2014** : Court-métrage *NightCall* de Pierrick Roland, cadreur et ass. opérateur en 35mm
- **2013** : Réalisation du court-métrage *Mariette et ses Monstres*
- **2011** : Réalisation d'un documentaire sur les tapis berbères au Maroc à l'aide de la bourse Jean-Victor Toigne

NOTE D'INTENTION

Objectifs de la PPM: . Se confronter à la direction d'acteur avec un enfant. Essayer de lui faire jouer des sentiments complexes et difficilement explicables. Comprendre les processus qui permettent à un enfant d'interpréter un rôle et voir quelles sont ses difficultés.

. Mettre en place un tournage avec un enfant, avec les dispositions nécessaires pour que l'enfant soit protégé, qu'il ne subisse pas le plateau comme quelque chose de négatif mais au contraire comme une expérience enrichissante.

. Travailler la question du point de vue dans un film ayant pour personnage principal un enfant. Essayer de comprendre ce que signifie filmer avec un enfant, et le positionnement du réalisateur dans cet acte.

Je prévois de tourner le film en décor naturels. Toute l'action du film se déroule dans trois pièces d'un appartement: une chambre, un salon et un couloir. L'objectif est d'avoir étant d'avoir le moins de contraintes possibles venant se superposer à celle du travail avec l'enfant.

Je souhaite tourner avec un dispositif de tournage léger et une petite équipe afin de pouvoir me consacrer pleinement aux objectifs de la PPM. C'est pourquoi je prends le parti de tourner l'intégralité du film à l'épaule, pour me permettre de conserver une certaine spontanéité et une flexibilité de tournage qui me sera peut-être essentielle pour le travail avec l'acteur enfant.

Nous avons donc opté pour un tournage avec une AMIRA, prêtée par l'entreprise Arri, équipée d'un zoom Angénieux 28-76 (prêté lui-aussi). Cette configuration permet à la fois de trouver la flexibilité et l'aisance dans le tournage que je recherche, tout en obtenant une qualité et une richesse dans l'image permettant de travailler celle-ci comme vecteur expressif. En effet, les recherches que je veux effectuer sur la question du point-de-vue incluent non seulement des problématiques de cadrages, mais aussi une recherche sur les ambiances et les couleurs, qui prendra forme avec un travail d'étalonnage poussé.

SYNOPSIS

Luka, un jeune garçon de six ans, est amené par sa mère au recueillement précédent l'enterrement d'une grand-tante. Dans le vieil appartement, l'enfant est seul parmi les adultes, et il n'y a pas trop sa place. Mal-à-l'aise au sein de ces mines austères et de l'ambiance pesante, il ne peut s'empêcher de s'agiter et de faire du bruit, ce qui ne fait que provoquer l'indignation des adultes. Sa mère l'envoie jouer dans les chambres, où le rejoint une cousine plus âgée (d'environ dix-huit ans) Lisa, qui va se soumettre à tous ses jeux, à travers lesquels l'enfant va exprimer ce qu'il ressent après ce temps de recueillement désagréable.

LISTES MATERIEL

CAMÉRA

- 1 Corps caméra AMIRA (prêt ARRI)
 - 1 ARRI WPA--1 adaptateur épaule (prêt ARRI)
 - 1 Zoom 28--76mm Optimo (prêt Angénieux)
 - 4 Batteries Bebob 12V 1 Chargeur 2 voies
 - 1 câble d'alimentation
 - 2 batteries ceintures
 - 1 Moniteur Transvideo HD 6' (un pour le pointeur et un comme combo)
 - 2 Alimentation secteur 12V
 - 2 câbles alimentation XLR 4 Broches
 - 1 Mini Bras--magique + spigot doré
 - 2 Câbles vidéo BNC court
 - 2 sangles
 - 3 Carte CFAST (prêt ARRI)
 - 1 Lecteur de cartes CFAST (prêt ARRI)
 - 1 Commande de point HF deux voies (demande de prêt en cours)
 - 1 valise poignées bleues
 - 1 Macbook Pro avec alimentation secteur
 - 2 Disque Dur 1To avec câbles USB3
 - 1 valise assistant « Bosch »
 - 1 Chercheur de champs
 - 1 Thermo--colorimètre
 - 1 Verre de contraste
 - 1 Gaffer jaune 25mm
 - 2 Bouteilles de Dust--off
 - 1 Pistolet Dust--off
 - 1 Sachet papiers bleus
 - 1 Lens Cleaner
 - 1 Clap
- Liste Matériel PPM Louis Paul – V1 – 10/04/15 pages 2/3
- 1 Table de profondeur de champs
 - 1 Décamètre
 - 1 Voile Caméra

ÉLECTRICITÉ

- 1 Joker 400W
- 1 Joker 200W
- 1 Kinoflo 4 Tubes 60 D&T
- 1 Lite Panel 30x30cm avec Câble XLR pour batteries ceinture
- 1 Kit MiniLED
- 5 Lignes 16A 3 Multiprises
- 3 Doublettes
- 1Drapeau GM
- 1 Drapeau MM
- 1 Drapeau PM
- 1 Kit mamas PM
- 1 Chimera XS et speedring
- 2 Cadres drapeaux vides
- 1 Lastolite
- 1 poly PM
- X Chutes de Dépron
- 1 Miroir souple
- 4 Bras--magiques
- 8 Clamps
- 3 Rotules
- 3 Cyclones GM
- 5 Élingues
- 1 Bras de déport 1m ; 0,5m
- 4 Pieds 1000
- 1 pied Baby
- 1 Ensemble de gélatine (Diffusion, CTO, CTB, ND, +/- green, couleurs)
- X Chutes de Rosco Screen
- X Chutes de Cinéfoil
- 1 Gaffer 50mm Noir
- 1 Permacel 50mm

MACHINERIE

4 Taps 2x3m

5 Sangles

3 Gueuses

10 Pinces Stanley

3 Coulissos

3 Pinces Menuisiers

1 Gaffer 50mm Blanc

3 T--marks

PLAN DE TRAVAIL

Jour	Horaire	Lieu	Rôles	Séquences
Mercredi 22 Avril	Après-midi	Transport du matériel depuis Louis Lumière au décor 1.		
Jeudi 23 Avril	9h-12h30	Décor 1: Salon, couloir, Salle de Bain	Luka	2A 3 5
	14h-18h		Luka. La mère. La cousine.	1 14
Vendredi 24 Avril	9h-12h30		Luka. Lisa.	11 4
	14h-18h		Luka. La mère. Figuration.	2B 2C 2D
	18h-19h		Transfert du matériel au décor 2	
Samedi 25 Avril	9h-13h		Décor 2: Chambre	Luka Lisa
	14h-18h	Luka Lisa		9 10
Dimanche 26 Avril	9h-13h	Luka Lisa		12 13
	14h-18h	Inserts. Plan de décor. Rangement		
Lundi 27 Avril	Matin	Retour du matériel depuis le décor 2 à Louis Lumière		

PLANNING POST-PROD :

Montage : Du 15 au 23 Mai 2015

Étalonnage : Du 26 au 28 Mai 2015

Montage son et mixage : Semaine du 1er Juin 2015

DCP et Master : Semaine du 7 Juin 2015

ETUDE TECHNIQUE ET ECONOMIQUE

Budget :

Location voiture transports matériel :	50 €
Assurances et retour matériel de location :	400 €
Régie :	200 €
Accessoires et costumes :	50 €
Essence :	20 €
Total :	720 €

Décors :

205 Rue du Faubourg Saint-Denis, 75010 PARIS
et 39 Rue Beaubourg, 75002 PARIS

Les transports de matériels seront effectués avec une voiture de location avec des sièges arrières se rabattant. La faible quantité de matériel caméra (pas de pieds, ni de machinerie) et lumière permettant ce moyen de transport.

Synthèse des résultats :

Les résultats de ma PPM sont directement intégrés au sein de la troisième partie du mémoire.