

À qui s'adresse le cinéma pour enfants ?

Alexandre Fontaine Rousseau

Number 194, March 2020

Imaginaires du cinéma pour enfants

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/93073ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fontaine Rousseau, A. (2020). À qui s'adresse le cinéma pour enfants ? *24 images*, (194), 10–15.

À qui s'adresse le cinéma pour enfants ?

PAR ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU



↑ Le ballon rouge de Albert Lamorisse (1956)

Le cinéma pour enfants n'a que trop rarement droit à l'attention qu'il mérite. Trop souvent, on en parle comme d'un produit. Certains créateurs sont évoqués comme de rares exceptions confirmant la règle. Mais, dans l'ensemble, la critique « sérieuse » ne s'intéresse pas sérieusement au cinéma jeunesse.

On fait souvent comme si le jeune public, pour sa part, était incapable de tout jugement critique. Il suffit de se laisser porter par l'algorithme de YouTube durant quelques minutes pour découvrir les sommets de médiocrité atteints par certains « contenus » qui lui sont destinés, et qui témoignent d'un cynisme et d'un mépris que l'on se permet généralement d'ignorer sous prétexte que les jeunes n'y voient que du feu. À propos de sa responsabilité, en tant qu'auteur jeunesse, le grand illustrateur américain Ed Emberley disait ceci : « On donne le meilleur de soi-même aux enfants. Ça fait partie du boulot. Quand j'ai fait mon premier livre, j'ai dit à mon éditeur "Je ne crois pas que ces formes remplissent bien l'espace" et un des comptables a dit "Pourquoi tu t'en fais avec ça ? Ce sont des enfants." Je lui ai répondu : "c'est exactement pour ça qu'il faut s'en faire." »

Pour Emberley, le fait que les enfants soient si réceptifs à ce qu'on leur présente justifie au contraire le soin qu'il porte à son travail. Écrire pour la jeunesse implique tel qu'il le souligne une responsabilité, tant éthique qu'esthétique. Fred Rogers, animateur de l'émission jeunesse *Mister Roger's Neighborhood* de 1968 à 2001, considérait que l'infantilisation de ce public allait de pair avec la violence et la vulgarité des images qu'on lui proposait. Son approche, combinant compassion et pédagogie, aura fait école et donné naissance à toute une tradition de télévision éducative, prouvant par la même occasion qu'il était tout à fait possible d'aborder des sujets graves tout en respectant la sensibilité particulière des enfants.

Nous sommes profondément marqués par les films que nous voyons à un certain âge. Il suffit de repenser à notre propre rapport à certaines œuvres pour le comprendre. Nous nous en souvenons dans les moindres détails, même lorsque nous pensions les avoir oubliées. Certaines scènes sont en effet gravées dans notre mémoire d'une manière impérissable. Le plus troublant, quand on se replonge dans le cinéma de notre enfance, c'est la clarté avec laquelle ressurgissent certaines images. Elles ont une manière fulgurante de raviver, de ranimer le passé, nous ramenant à cette fragilité que le passage des années nous avait poussés à dissimuler. Elles éveillent le souvenir d'une série de traumatismes, de prises de conscience provoquées durant ces années formatrices par le contact avec le cinéma.

Le cinéma pour enfants incarne peut-être mieux que tout autre « genre » le plein potentiel du septième art, car il s'adresse à un public adhérent entièrement à l'illusion cinématographique. Ce n'est pas pour rien que l'on utilise à tort et à travers l'expression « magie du cinéma », qui semble renvoyer consciemment ou non à cette expérience initiale. Car force est d'admettre que le cinéma ne sera plus jamais aussi magique que lorsque nous avons huit ou neuf ans. Des films comme *The Wizard of Oz* (1939) ou *The Muppet Movie* (1979) nous amènent éventuellement à découvrir l'envers du décor, nous faisant comprendre que le cinéma relève du rêve éveillé. Mais cette prise de conscience ne vient pas diminuer, du moins dans un premier temps, la fascination qu'exerce sur nous le spectacle projeté à l'écran.

Les critiques de cinéma, quand ils parlent d'œuvres destinées à la jeunesse, utilisent souvent la formule consacrée selon laquelle le film plaira non seulement aux tout petits, mais aussi aux grands. Comme si le plus beau compliment que l'on puisse faire à un film pour enfants, c'est justement qu'il ne s'agit pas d'un film pour enfants. Comme si le jugement des adultes prévalait invariablement sur celui des enfants, comme si leur approbation était par définition plus difficile à obtenir et, par le fait même, plus valorisée. On en vient ainsi à célébrer des œuvres qui, d'un

↑ Christopher Robin de Marc Forster (2018) → The Wizard of Oz de Victor Fleming (1939) → The Muppet Movie de James Frawley (1979)



côté, traitent les enfants avec condescendance et, de l'autre, s'adressent aux adultes à coups de clins d'œil et de sous-entendus qui échappent à leur soi-disant public cible. Tout ça parce que les goûts des adultes sont prétendument plus développés, plus sophistiqués.

Cette tendance en cache une autre, celle des adultes à ne plus pouvoir ou à ne plus vouloir percevoir le monde en adoptant la perspective de l'enfant. On ne regarde plus les films pour enfants en se demandant comment ils s'adressent à eux, comment ils épousent leur point de vue, comment ils répondent aux questions que se posent ceux-ci et comment ils font écho à leurs préoccupations. On ne se demande plus comment le cinéma peut exprimer cet enchantement, cet étonnement propre au regard que porte l'enfant sur le monde. On n'exige plus du cinéma qu'il soit l'extension

Peut-être le véritable cinéma pour enfants se reconnaît-il parce qu'il véhicule une certaine conception du monde, un rapport au réel marqué par l'émerveillement autant que par l'effroi, mû par un constant désir de découverte.

014

naturelle de ce territoire imaginaire propre à l'enfance, mais qu'il se conforme plutôt aux attentes de l'adulte tout en « divertissant » l'enfant. Fait-on encore, dans ce cas, du cinéma pour enfants ? La question mérite d'être posée.

Dans *Montage interdit*, célèbre article qu'il consacre au *Ballon rouge* (1956) d'Albert Lamorisse, André Bazin qualifie les créateurs de ce qu'il appelle la « vraie littérature enfantine » de « poètes dont l'imagination a le privilège d'être restée sur la longueur d'onde onirique de l'enfance », ajoutant que « l'artiste qui travaille spontanément pour l'enfance rejoint sûrement l'universel. » L'œuvre jeunesse, selon Bazin, peut donc toucher l'adulte. Mais elle n'a pas besoin, pour ce faire, de l'interpeller directement. Au contraire, elle saura l'émouvoir en empruntant à l'enfance un langage qui lui est propre. Peut-être le véritable cinéma pour enfants se reconnaît-il parce qu'il véhicule une certaine conception du monde, un rapport au réel marqué par l'émerveillement autant que par l'effroi, mû par un constant désir de découverte.

Si des cinéastes comme Hayao Miyazaki, Don Bluth, Youri Norstein, Martin Rosen, René Laloux, Richard Fleischer, Mamoru Hosoda ou encore George Miller ont su retenir l'attention de notre équipe, c'est que chacun incarne à sa façon cet idéal d'un cinéma qui serait véritablement au diapason de l'enfance. Non pas tributaire d'une vision conforme à l'idée simplifiée que l'on se fait parfois de celle-ci, mais au contraire sensible à sa complexité, à toutes ces contradictions fascinantes qui coexistent chez l'enfant. Des œuvres capables à la fois de naïveté et de maturité, portées par une lucidité qui prend racine dans la candeur et l'invention. Ce faisant, ils tendent vers cette universalité dont parlait Bazin et à laquelle peut aspirer le cinéma pour enfants lorsqu'il est bien fait.

Mais ces voix distinctes peuvent-elles encore émerger, dans un contexte où l'essentiel de la production jeunesse relève inévitablement de la production commerciale à gros budget ? En août 2019, j'ai profité du passage du cinéaste américain Alex Ross Perry à Montréal pour discuter avec lui du très beau *Christopher Robin* (2018), dont il a signé le scénario pour le compte de Disney. Pour tenter de savoir si un auteur pouvait composer avec les pressions de cette industrie et faire prévaloir, dans un tel contexte, une vision personnelle. Il semblait, à cet égard, plutôt confiant. « Ce que je voulais plus que tout, c'est que le film soit pessimiste, triste et mélancolique. » Le film, qui reprend les personnages de la série Winnie the Pooh, explore cet univers de la perspective d'un adulte désenchanté. « Personne de Disney ne nous a demandé, à aucun moment, de rendre le produit final plus con. »

Pour le réalisateur de *Listen Up Philip* (2014) et de *Her Smell* (2018), le scénario de *Christopher Robin* s'inscrit tout à fait logiquement dans la continuité de son œuvre à titre de cinéaste indépendant. « Avant de présenter le projet aux producteurs, j'ai dit à mon agent qu'il s'agissait essentiellement de la même histoire que celle de *Listen Up Philip*. » La comparaison a de quoi étonner, mais s'avère à bien y penser étonnamment juste. « La trajectoire dramatique est fondamentalement la même dans les deux films. Tous deux traitent de cette oppression que l'on ressent quand on habite la ville, qu'on ne fait que travailler, que notre travail nous étouffe et qu'on ne se définit que par notre vocation. Pour moi, les deux films possèdent la même signification émotionnelle. »

L'exemple de *Christopher Robin* montre qu'il est possible de s'adresser à la fois aux enfants et aux adultes, sans mépriser les uns ou les autres. Que la distinction entre ces deux publics est peut-être plus illusoire qu'on ne voudrait le croire. Peut-être suffit-il, au fond, de parler aux uns comme on parlerait aux autres ? Le présent dossier n'offre pas une seule solution à cette question. Il offre plusieurs pistes de réflexion et vise surtout à reconsidérer une production trop souvent négligée, dont il nous paraissait plus que nécessaire de souligner l'importance, la richesse et la pertinence.