

24 images

24 iMAGES

Les ambiguïtés de l'enfance L'entre-deux-mondes

Bruno Dequen

Number 147, June–July 2010

Enfances de cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62797ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dequen, B. (2010). Les ambiguïtés de l'enfance : l'entre-deux-mondes. *24 images*, (147), 27–29.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2010

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

les ambiguïtés de l'enfance l'entre-deux-mondes

par Bruno Dequen

la naissance de la femme-enfant

En 1936, sur le tournage de *Captain January*, Shirley Temple, petite fille chérie de l'Amérique alors âgée de huit ans, décida de porter des pantalons sous l'inspiration de Marlene Dietrich¹. Cette anecdote, apparemment banale, révèle en fait le rapport profondément ambigu que le cinéma a toujours entretenu avec la représentation des enfants à l'écran. Par l'utilisation du pantalon, vêtement alors peu porté par les femmes, le corps de la jeune actrice se trouva étrangement érotisé, la référence à Dietrich accentuant davantage l'aspect sulfureux de ce choix vestimentaire. Et l'effet de cette tenue adulte était renforcé par la maturité professionnelle de l'enfant-actrice.

Cette démarche est d'autant plus intéressante qu'elle semble à l'opposé de celle qui avait présidé à la mise en images de Mary Pickford, dite « petite fiancée de l'Amérique » et première fille chérie du Nouveau Monde cinématographique. Cette dernière avait en effet pendant de nombreuses années connu de grands succès en interprétant des rôles de jeunes filles. Mais Pickford avait déjà 25 ans lors du tournage de films tels que *The Little Princess*, *Poor Little Rich Girl* et *Rebecca of the Sunnybrook Farm* en 1917 (trois rôles qui seront d'ailleurs repris par Temple dix ans plus tard). La représentation de personnages d'enfants dans ce corps manifestement adulte provoquait un effet tout aussi étrange que les tenues



Shirley Temple dans *Rebecca of the Sunnybrook Farm*

de Temple. En effet, chez Pickford, si le corps même de l'actrice érotise nécessairement le personnage de jeune fille représenté, ce même corps voit sa pureté et son innocence renforcées par des personnages n'ayant pas encore développé de sexualité. Pickford et Temple fonctionnent comme des miroirs complémentaires révélant l'ambiguïté de notre regard sur le corps de l'enfant à l'écran.

Néanmoins, dans les cas de Pickford et de Temple, le plus intéressant n'est pas tant les niveaux de représentation similaires que leurs performances suggèrent, que le fait que leurs corps semblent être simultanément enfantins et adultes, innocents et érotiques. Outre le nombre imposant de films ayant exploré depuis cette figure de la femme-enfant (*Baby Doll*, *Lolita*, *Hard Candy*, pour n'en citer que quelques-uns), la représentation d'une coexistence de deux corps (et de deux consciences) chez une même personne a été particulièrement exploitée au sein du cinéma fantastique, qui regorge de personnages d'enfants troublants dont le corps et l'esprit semblent ne pas correspondre.

états de dissociation

Le cinéma fantastique se prête très bien à l'exploration de la figure d'enfants « anormaux ». Qu'il s'agisse d'une race extraterrestre née de l'insémination forcée de jeunes femmes (*Village of the Damned*), d'une jeune fille possédée par le diable (*The Exorcist*), d'un garçon ayant la faculté de prévoir l'avenir (*The Shining*, 1980) ou littéralement du fils de Satan (*The Omen*), il a su proposer au fil des années de nombreux personnages jouant habilement du contraste prononcé entre un corps enfantin et un esprit adulte (ou démoniaque). L'effet qu'a sur nous le personnage particulièrement marquant de la jeune Megan dans *The Exorcist* (1973) est d'ailleurs en grande partie fondé sur le choc que provoque la mise en rapport du corps de la jeune actrice avec les propos violents (et à caractère sexuel) qu'elle profère lorsqu'elle est en état de transe démoniaque. Et, dans tous ces cas, les personnages semblent prisonniers de leurs jeunes corps, qui sont parfois perçus comme de véritables obstacles. Ainsi, Damien, dans *The Omen* (1976), n'a pas d'autre choix



Ratcatcher de Lynne Ramsay

The innocents (1960) de Jack Clayton



Film sur l'inconscient plutôt que sur l'enfance, cette adaptation du *Tour d'écrou*, de Henry James. On y trouve Flora et Miles, et Miss Giddens, la gouvernante qui doit éduquer les enfants dans le magnifique manoir de leur oncle. Le frère et la sœur, qui sont orphelins, sont charmants, polis. Pourtant, quelque chose cloche. Miles est renvoyé de sa pension pour cruauté envers ses camarades. Miss Giddens veut donner tendresse et amour. Les enfants la repoussent, mais elle est fascinée par eux, comme envoûtée. Bientôt, Flora et Miles abandonnent le visage de l'enfance innocente qu'on pourrait leur prêter; ils se comportent en adultes. Ils n'auront de cesse d'inquiéter et de blesser Miss Giddens par leur mépris et leur agressivité. Et aussi par leurs peurs, inexpliquées. Fidèle aux lois du genre fantastique, et surtout du *Gothic Story*, la fiction use de tous les atours de l'étrangeté : mélancolie, obsession, angoisse, paranoïa, rêves et hallucinations. Flora et Miles sont des possédés, traversés par des pulsions sexuelles et des pulsions de mort (cachées, mais pourtant bien perceptibles). Ils sont la proie de deux débauchés qui ont déjà vécu au manoir. Miss Giddens, qui se sent approcher de la folie, voit les ombres et les figures de ces deux êtres maléfiques. Elle veut «exorciser» les enfants, en particulier ce Miles, lui et son sourire angélique si trompeur. Tout ici est sombre, morbide. Flora et Miles sont des êtres malsains, pervers. Et la fin n'en est pas une tant l'ambiguïté des rapports enfants-adultes entretenue durant tout le film n'est pas écartée (l'oxymoron et la métaphore y ont été soigneusement utilisés). Ce conte sur l'enfance n'est décidément pas un conte de fées, tant il s'avère terrible, atroce, impitoyable. — **André Roy**

que d'être entouré de «gardes du corps» (les chiens, la nourrice) puisqu'il ne peut vraiment se protéger lui-même.

Parfois cette dissociation du corps et de l'esprit des enfants dans le cinéma fantastique peut prendre une tournure tragique, à l'exemple du personnage de Claudia dans *Interview With the Vampire* (1994) de Neil Jordan. Transformée en vampire alors qu'elle n'était

qu'une enfant, la petite fille devient immortelle, condamnée à demeurer dans son corps enfantin malgré le passage des années. Ce paradoxe tragique est d'ailleurs parfaitement exploité par le cinéaste, qui multiplie les références à la sexualité frustrée d'une adulte aux prises avec un corps non développé. Néanmoins, si Claudia considère Louis (le personnage interprété par Brad Pitt) comme son amant, cela ne l'empêche pourtant pas de rechercher une mère et de se comporter en enfant devant le moindre problème. À la fois femme centenaire et gamine capricieuse, Claudia possède cette identité indéfinissable qui faisait l'intérêt des performances de Pickford.



Birth de Jonathan Glazer

Plus encore que le malaise suscité par la présence d'un esprit mature dans un corps d'enfant (comme chez Megan), c'est la coexistence apparente de l'enfance et de la maturité qui perturbe le plus. Et ce trouble profond provient de notre difficulté à interpréter avec certitude les gestes et paroles de personnages dont la nature profonde demeure mystérieuse. Tout l'intérêt que provoque un film comme *The Omen* procède ainsi de l'incapacité du spectateur à définir le personnage de Damien. Car, si de nombreux indices semblent suggérer que le personnage est l'antéchrist, le jeune Damien se comporte néanmoins pendant tout le film comme un enfant. À l'opposé d'une Megan dont le corps enfantin est tout simplement devenu un réceptacle pour le démon, Damien semble à la fois un enfant et un être démoniaque.

Cette profonde incertitude quant aux motifs et à la nature même d'un personnage est au cœur du récent *Birth* (2004) de Jonathan Glazer. Un jeune garçon fait irruption dans l'appartement d'Anna, veuve depuis dix ans, et lui annonce qu'il est Sean, son mari disparu. La force de ce film réside à la fois dans l'interprétation placide du jeune acteur Cameron Bright et dans l'ambiguïté profonde d'un scénario qui ne permet jamais d'obtenir des réponses claires à nos questions sur le personnage. À cet égard, le prologue est admirable. À l'aide d'une simple coupe, le cinéaste rapproche la mort de Sean adulte et la naissance du jeune Sean. Bien entendu, un tel lien suggère une certaine forme de réincarnation possible. Mais il pourrait également s'agir d'un pur hasard. Cet état de malaise et d'incompréhension sera soutenu tout au long de ce film unique. Lorsque Anna lui demande s'il a déjà eu des relations sexuelles, l'enfant répond qu'il a le souvenir d'en avoir eu avec elle, mais que son corps d'enfant actuel n'en a pas connu. Chez lui, les deux états de conscience, loin de s'exclure, semblent coexister étrangement.



Kichiku de Yoshitaro Nomura

le dernier été

Si le cinéma fantastique permet de dévoiler de façon spectaculaire certaines zones troubles de l'enfance, cette même thématique a été explorée par de nombreux films réalistes, tel que le sublime *Kichiku* de Yoshitaro Nomura, drame japonais de 1978, dans lequel Sokichi, un père lâche (magistralement interprété par Ken Ogata, un an avant son rôle marquant dans *La vengeance est à moi* de Shohei Imamura), tente d'assassiner ses trois enfants. Après avoir laissé son bébé mourir de faim et abandonné sa fille, Sokichi ne parvient pas à éliminer Riichi, l'aîné, qui semble déjouer malgré lui tous les pièges tendus par son père. Pourtant, Sokichi finit par réussir à jeter son fils du haut d'une falaise, avant de réaliser rapidement que le jeune garçon a survécu. Fortement soupçonné par les policiers, Sokichi est invité à se rendre au commissariat afin que Riichi l'identifie. Cette scène finale est d'une complexité psychologique rare. Alors que son père vient s'agenouiller devant lui pour lui demander pardon, le jeune Riichi déclare en pleurant ne pas reconnaître l'homme. Ainsi, tout en refusant à son père un pardon espéré, il n'en finit pas moins par sauver ce dernier, qui aurait été condamné pour tentative de meurtre si son fils l'avait reconnu. Figure trouble à la fois extrêmement perspicace (il comprend très bien les intentions de son père) et affectivement dépendant (il refuse de le condamner), Riichi n'est assurément plus un enfant, mais il n'est pas encore l'adolescent ou l'adulte à venir. Et la puissance du film de Nomura consiste justement dans le fait qu'il réussit à capter ce moment de flottement, cet état de transition qui annonce la fin imminente de l'enfance. Toute l'action du film se déroule d'ailleurs lors d'un été, saison propice à la représentation de ces bouleversements de l'enfance.

L'été comme symbole de la fin de l'enfance est en effet exploité par des films tels que *Cria Cuervos* (1976) de Carlos Saura, *Ratcatcher* (1999) de Lynne Ramsay et *George Washington* (2000) de David Gordon Green. Aussi différents puissent-ils être d'un point de vue historique et esthétique, ces trois films font en effet preuve des mêmes préoccupations, à savoir la découverte de la mort et de la sexualité comme symboles des limites de l'enfance. Ainsi, dans le film de Saura, la jeune Ana assiste à la mort de son père lors d'un acte sexuel. Dans *Ratcatcher*, James, rongé par la culpabilité par suite de la mort accidentelle d'un ami, se lie d'amitié avec une jeune fille offrant son corps à tous les garçons du quartier. Dans *George Washington*, une bande de jeunes voit son été hanté par la mort d'un ami qui était le premier garçon du groupe à exprimer de l'intérêt pour le sexe opposé. Les cinéastes parviennent, dans ces films magnifiques, à observer avec

une justesse inouïe ces subtils changements internes qui signifient la fin de l'enfance. Confrontés à la fin de la vie, les personnages perdent leur innocence mais conservent néanmoins une étrange pureté d'âme qui les différencie des adolescents. C'est justement cet état de découverte et d'incertitude qui rend tous ces enfants si troublants. Incapables de comprendre leurs propres émotions, ils demeurent pour le spectateur des énigmes narratives. Ainsi, Ana comprend-elle vraiment les paroles de la chanson d'amour qui l'obsède? James ressent-il vraiment de la culpabilité? Les jeunes désœuvrés de *George Washington* ont-ils conscience de la portée de leurs actes? C'est précisément notre (et leur) incapacité à répondre à ces questions qui font de ces films des portraits d'enfance si troublants. ■

1. Voir *Childhood and Cinema* de Vicky Lebeau, Londres, Reaktion, 2008, p. 94.

Le tambour (1979) de Volker Schlöndorff



Dans *Le tambour*, l'enfance n'est ni le territoire de l'innocence, ni celui de l'insouciance. Il s'agit plutôt d'une posture de résistance. Le petit Oscar, enfant précoce capable dès sa naissance de feindre l'attitude du poupon pour mieux bernier ces adultes qu'il observe et juge déjà, choisit en effet de ne pas grandir, cela à la manière d'un général d'infanterie qui sonne le repli de ses troupes pour mieux composer avec la force de ses adversaires. Ni Allemand ni Polonais, pris entre deux pères au cœur du territoire contesté de Dantzig, l'enfant est trimballé par l'Histoire comme l'était la Mère Courage de Brecht. Pendant deux décennies il reste ainsi campé dans son corps d'enfant de trois ans avec, pour seules armes, son tambour de tôle et son cri si aigu qu'il brise le verre. Récit picaresque sur fond de montée et de chute du nazisme, *Le tambour* fait d'Oscar le rejeton d'une société monstrueuse, une sorte de gnome tantôt lucide (il choisit l'exclusion plutôt que la turpitude), tantôt effrayant (il incarne de manière définitive la tyrannie froide de l'enfance). Dans le petit corps d'Oscar se concentre donc toute la difficulté, voire l'impossibilité d'être Allemand entre 1925 et 1945. Et à la fin, lorsque Oscar accepte finalement de grandir dans ce siècle terrible, une sorte d'étrange morale s'impose – en fait, pas vraiment une morale, mais plutôt une conclusion à la fois amère et cynique – selon laquelle on ne grandit vraiment que lorsqu'on a tué ses parents. – Marcel Jean