

Mort ou vivant, le cinéma pour enfants ?

Pierre-Alexandre Fradet et Julie Demers

Numéro 237, été 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/64087ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fradet, P.-A. & Demers, J. (2011). Mort ou vivant, le cinéma pour enfants ?
Spirale, (237), 12–14.

Mort ou vivant, le cinéma pour enfants ?

PAR PIERRE-ALEXANDRE FRADET ET JULIE DEMERS

Le cinéma pour enfants est loin d'avoir mauvaise presse; il n'en a aucune... Les médias s'en détournent, le snobent, en rient, trop occupés à parler de choses pour adultes. Ils évoquent bien le dernier Walt Disney ou les recettes de Pixar; ils commentent certes le plus récent *Toy Story* : où, quand, dans quel heureux contexte vont-ils pointer leur lunette vers autre chose qu'un « produit » ? La remarque s'apparente à un cliché. Elle l'est sans doute un peu, mais demeure nécessaire, tant on nous rabâche la sortie des dernières grandes productions. Directrice du Festival International du Film pour Enfants de Montréal (FIFEM), Jo-Anne Blouin n'a de cesse de le répéter : tant que le jeune public n'aura pas l'occasion d'être mis en contact avec des œuvres de qualité, différentes par leur style et leur propos de celles produites à Hollywood, il aura peu tendance, à l'âge adulte, à revenir sur ses habitudes et à tromper Hollywood!. Mais c'est exactement ce que semblent avoir perdu de vue la plupart des salles de cinéma québécoises.

Quand on songe aux productions pour enfants qui se font au Québec, on ne trouve guère consolation. Loin de correspondre au terreau fertile qu'il était dans les années 1980 avec la série des *Contes pour tous* (*La guerre des tuques*, *Opération beurre de pinottes*, *Bach et Bottine*, *Les aventuriers du timbre perdu*, etc.), le Québec voit aujourd'hui s'effriter son rayonnement dans le milieu des films pour enfants. N'en tenons pas pour responsables ceux qui travaillent d'arrache-pied à prolonger la tradition — André Melançon et Roger Cantin, notamment. De quelle façon expliquer alors le phénomène d'effritement ? En partie sans doute par le fait que le cinéma

pour enfants, comme bien d'autres branches du cinéma québécois, ne possède pas les structures de production nécessaires.

Qu'il suffise de considérer la situation de l'ONF. Comme le signale Marie-Claude Loiseau : « *Si l'on peut dire qu'il a existé une véritable collaboration entre administrateurs et créateurs durant les "années glorieuses" de l'ONF [...], c'est justement cette dynamique unique qui est aujourd'hui perdue. L'abolition des postes de cinéastes permanents est venue reléguer les créateurs à la marge de l'institution, leur retirant le pouvoir qu'ils avaient auparavant d'influencer le cours des choses* » (« L'État et la culture. Épineuse alliance », *24 images*, octobre-novembre 2010). Ajoutée au fait qu'on privilégie à présent les coproductions et qu'on place le cinéaste dans « une position satellite par rapport à l'institution », où il vit « sous sa dépendance sans pouvoir intervenir sur ses orientations », la situation ne permet pas de grandes espérances. Et bien moins encore si l'on garde en tête que le Centre International du Film pour l'Enfance et la Jeunesse (CIFEJ)¹¹ a récemment quitté Montréal, que les films pour jeunes ne sont pas légion, qu'ils souffrent d'un grave problème de diffusion et que leur survie au Québec dépend largement de manifestations ponctuelles sous-subsventionnées (les différents festivals de films « pour tous »).



The Ugly Duckling de Garri Bardine, Russie, 2010, 74 min.

NÉBULEUSE D'UN GENRE

Mais il y a plus. Car si le cinéma pour enfants a autant de peine à faire florès de nos jours, c'est peut-être aussi dû à la tendance croissante (et visible) à déconsidérer ce genre lui-même. Lorsque les critiques se tournent vers *Fantastic Mr. Fox* de Wes Anderson ou vers *Where the Wild Things Are* de Spike Jonze, par exemple, ne sont-ils pas en effet portés à réinscrire le film qu'ils commentent dans l'œuvre entière de l'auteur, leur intention étant moins de voir ce que peuvent communiquer en propre certains films aux enfants, que d'intégrer sur-le-champ le langage, les codes, l'orientation de ces films, dans un champ discursif « adulte » ? Comme si le cinéma pour enfants n'était pas dépositaire de sa propre signification. Comme si son contenu, sa forme, ses aspects multiples devaient dépendre, pour acquérir pertinence et justesse, d'autre chose que d'eux-mêmes.

Dans un billet intitulé « La domination du cinéma pour enfants », Jozef Siroka faisait remarquer avec un grand à-propos que « [l]e génie [récent] des studios, c'est d'avoir su transformer l'accompagnateur en client autonome en assaisonnant [les films "pour tous"] de thèmes plus matures, parfois osés, exprimés à l'aide de sous-entendus » (Cyberpresse, 28 juin 2010). Il en résulte du même coup un effacement progressif des frontières entre le cinéma pour enfants et celui pour adultes, et un recouvrement au moins partiel du premier par le second. Ce recouvrement n'est peut-être pas que contingent. Mais qui au juste pousserait le zèle jusqu'au point de pouvoir dire, sans détour ni retenue, où commence le cinéma pour enfants et où finit celui pour adultes ? À quand remonte exactement, à la date près, le premier film destiné aux enfants ? À 1895, avec *Le repas de bébé* et *L'arroseur arrosé* des frères Lumière ? À 1896, avec *Bataille de boules de neige* ? Est-ce enfin avec les premières œuvres de Georges Méliès, magicien notoire et grand technicien du cinéma ?

Il est pour le moins difficile de trouver une origine au cinéma pour enfants. Et si certains indices (un ton mi-mièvre mi-fantastique, la compagnie d'animaux qui parlent, la mise en avant du milieu scolaire, etc.) nous inclinent sur-le-champ à dire d'un film qu'il s'adresse aux gamins, il restera toujours malaisé de cibler les conditions nécessaires et suffisantes du cinéma pour jeunes. Comme à peu près tous les genres, celui pour enfants est nébuleux : on croit savoir de quoi l'on parle quand on utilise le terme, mais rien ne nous permet de le définir de manière ferme et tranchée, avec force abstractions et une grande conviction.

ENTRE L'INFANTILISATION ET LE RÉALISME RABAT-JOIE

Que le cinéma pour enfants répugne à toute définition n'interdit toutefois pas une chose : qu'on en fasse l'appréciation. On trouve du bon et du mauvais cinéma pour « toute la famille ». Le bon n'est pas si simple à définir, mais parions qu'il doit résider entre deux extrêmes : d'une part, les œuvres qui *infantilisent* leurs spectateurs et ne les amènent pas à se « transcender » ; d'autre part, celles qui débitent des platitudes et les soumettent à un *réalisme rabat-joie*. Pourquoi

l'infantilisation n'a-t-elle pas lieu d'être ? D'abord, parce que l'enfant lui-même a assez de flair pour la déceler et la tenir pour suspecte ; ensuite, et surtout, parce qu'elle fait obstacle à l'ébranlement, au dérangement, à la déroute qu'occasionnerait une mise en contact avec le réel (voir Geneviève Djénati, *Psychanalyse des dessins animés*, l'Archipel, 2001). À l'image de certaines œuvres littéraires comme *Harvey : comment je suis devenu invisible* (Hervé Bouchard, La Pastèque), qui marie le drame à un humour retors, plusieurs films pour enfants paraissent avoir saisi l'importance de ce contact.

Il n'y a qu'à penser ici à *The Girl* (Fredrik Edfeldt), dont l'un des éléments essentiels du scénario est l'isolement et la dépression chez l'enfant ; à *Train en folie* (Cordell Barker), où des passagers répartis en classes périssent avec gaieté ; ou bien encore à *Ici par ici* (Diane Obomsawin) ou à *Opération beurre de pinottes* (Michael Rubbo), le premier racontant sur un ton monocorde les allées et venues forcées d'une jeune fille, le second abordant les thèmes du traumatisme et de l'enlèvement d'enfants. Cette mise en contact avec le réel doit cependant éviter d'écraser les esprits sous un présent réifié. Quand aucun aspect fantaisiste n'est préservé et maintenu, en effet, c'est l'attention elle-même du jeune spectateur qui s'égaré, et l'on voit s'éteindre sa capacité à concevoir que les choses *pourraient être autrement*, que « *le cours du monde empêche [la] détermination [...] de l'étant* » « *comme donné, comme indubitablement "existant"* » (T.W. Adorno, *Théorie esthétique*, Klincksieck, 1995), comme fixe. Contact avec le réel, éveil de l'esprit critique : les éléments doivent se conjuguer dans un bon film pour enfants. Et c'est ce qu'honore mieux que d'autres la récente oeuvre du réalisateur Garri Bardine, qui est de nature à illustrer, exemplifier l'entre-deux propre au cinéma pour enfants.

THE UGLY DUCKLING

Lauréat en 1988 de la Palme d'or du court métrage, Garri Bardine se définit plus volontiers — ce n'est pas le seul — comme cinéaste d'animation que comme cinéaste « pour jeunes ». Opiniâtre, acharné, il se plaît à bricoler des mondes au moyen de fils de fer, de pâte à modeler et de dessins griffonnés. Comme de

jeunes enfants qui jouent à la poupée pour imiter les grands, Bardine manipule les marionnettes pour communiquer des affects et afficher des positions. Né en URSS, alors que les chars allemands gagnaient les terres bolchéviques, il a connu la terreur et la misère ; son oeuvre en témoigne. Dans son premier et tout récent long métrage, *The Ugly Duckling* (film d'ouverture des Sommets du cinéma d'animation de Montréal en 2010), un canard maladroit, enlaidi et frêle subit humiliation sur humiliation : il naît loin de ses parents, sa communauté d'adoption le rejette, s'en gausse. Si le résultat artistique auquel en arrive Bardine n'atteint sans doute pas à l'efficacité de *Fioritures*, dont la thèse centrale consistait à dire que la surprotection conduit à l'isolement, la trame narrative du film a le mérite d'interpeller les enfants. Un jeune palmipède en pâte à modeler, une basse-cour animée et chantante, un coq à l'allure fière mais pourtant couard : les conditions sont réunies pour amuser les plus jeunes. Mais plutôt que de s'en tenir au divertissement pur, l'oeuvre de Bardine a soin d'intégrer des réflexions et plus d'une référence à l'histoire.

Non sans rappeler *Animal Farm* de George Orwell, *The Ugly Duckling* dépeint une société d'animaux repliée sur elle-même et où les pouvoirs sont dans les seules mains d'un dindon et d'un coq. Il met en évidence l'absurdité du rejet des marginaux, des inadaptés, et laisse présager une revanche de ceux-ci sur leurs détracteurs. L'infantilisation est absente du film, ce qui lui donne un aspect d'autant plus réussi qu'il permet d'atteindre, par son recours à l'image de la basse-cour, encore plus directement l'imaginaire des loupiots. Le jeune spectateur y est toujours tiraillé entre l'identification au personnage et sa distance vis-à-vis d'un monde qu'il sait fabriqué : lorsque les images deviennent trop angoissantes, il peut éviter de détourner son regard et poursuivre son expérience puisqu'il se sent prémuni, puisqu'il sait que *ce n'est là qu'un jeu*.

Sous un angle aussi intimiste que politique, l'oeuvre de Bardine se situe dans un entre-deux, entre le conte pour enfants et la métaphore historique ; entre le thème de l'émancipation et celui de l'asservissement ; entre le réalisme

documentaire et la fiction polychrome. Si certaines scènes de l'œuvre ont le malheur d'être convenues ou de traduire avec trop d'évidence ce qui est déjà trivial (pensons notamment à l'expression de la détresse d'un oisillon esseulé), le film a ses avantages et ne se limite pas à répéter des messages rebattus. En mettant en scène un monde cru mais où l'avenir n'est pas chosifié, l'œuvre de Bardine dégage une zone grise rarement explorée dans le cinéma pour enfants et

qui conduit le spectateur à faire face à *l'indécidable* : elle propose un jeu ou une pièce où les rôles ne sont pas prédéterminés. Mais, plutôt que de l'inviter à n'embrasser qu'un sentiment de déréliction, elle appelle une réponse. À quoi invite alors l'œuvre, sinon à dépasser l'horizon de sens contemporain ? À quoi s'engage-t-elle donc, sinon à mettre en question, avec réserve, bémol et nuance, le désenchantement qui caractérise notre époque ? Le cinéma pour enfants

n'est pas mort. Encore gagnerait-il pourtant à *se griser*, à se refaire une beauté et à recréer sa surface. Justement. †

1. Propos recueillis par Julie Demers. Voir le site internet du FIFEM : <http://www.fifem.com/2011/pages/lefifem.html>
2. Laisse-pour-compte depuis 2007 par le ministère du Patrimoine, « [l]e CIFEJ était le seul organisme doté d'un statut consultatif auprès de l'UNESCO et de l'UNICEF à avoir pignon sur rue à Montréal », rapportait *Le Devoir* le 5 octobre 2007.



Prières rebelles au féminin

PAR GUYLAINE MASSOUTRE

ICÔNES, À VENDRE de Manon Oligny

19 au 22 et 26 au 29 janvier 2011, présenté par Danse-Cité à la Société des arts technologiques (SAT) de Montréal.

Déséxez-moi ici, et, du crâne au talon, remplissez-moi toute de la plus atroce cruauté.

— Macbeth

Rien ne vaut mieux pour ressentir un corps que l'expérience, en acte, de la danse(use). Manon Oligny la dirige fort bien, assistée de Christine Charles. Pour la 50^e production de la série Traces-Chorégraphes, où 43 chorégraphes se sont succédé en près de trente ans de Danse-Cité, elle a créé *icônes, à vendre*. Trois solistes, Anne Lebeau, Karina Iraola et Miriah Brennan, interprètent cette pièce envoûtante, provocante, audace incarnée.

Elles ont respectivement vingt-cinq, douze et une années d'expérience scé-



ICÔNES, À VENDRE, de Manon Oligny. Photo : Nicolas Ruel.

nique. Parfaites, l'une blonde, les deux autres brunes, peau douce ou voix de velours, elles s'affichent et se vendent, allégoriquement, avec une énergie puissante et dans une pièce conçue pour être vendue à la carte, sur le modèle des sites d'enchères en ligne. Nelly Arcan y était

associée au tout début ; au moment de la réaliser, la pièce s'est muée en hommage à l'écrivaine suicidée.

Oligny a signé *L'écurie* (2008) avec Arcan. La stalle chevaline a changé. Le décor dans *icônes, à vendre* est explicite : trois