

Chroniques d'enfance

Roland Carrée

Le cinéma de Maurice Pialat est régulièrement empreint de ces jeunes personnages et, d'une façon encore plus générale, de cet esprit d'enfance qui, tant sur le fond que sur la forme des films concernés, semblent pleinement gouverner les intentions du cinéaste. Réalisé en 1968, son premier long-métrage, *L'Enfance nue*, affirme en effet des préoccupations narratives et esthétiques sur l'enfance qui se prolongeront jusqu'à son dernier film, *Le Garçu* (1995), et qui passeront notamment par la série en sept épisodes qu'il réalisera en 1970 pour l'ORTF, *La Maison des bois*. Mais contrairement à François Truffaut avec *Les Quatre Cents Coups* (1959) ou Claude Berri avec *Le Vieil Homme et l'Enfant* (1967), qui étaient également leurs premiers longs-métrages respectifs, Pialat choisit dès *L'Enfance nue* de ne pas opter pour une mise en scène qui jouerait sur une certaine dramatisation ainsi que sur une empathie de la part du spectateur. Comme l'explique Frédéric Bonnaud : « Depuis ses premiers courts-métrages, il s'est voulu le cinéaste du rapprochement, ou plutôt du parasitage d'une fantasmagorie de Méliès par une "vue Lumière". Selon le mouvement inverse à celui d'un Depardon, qui fait entrer dans ses documentaires une foule de fictions possibles, il tend à bannir de son système de représentations tout ce qui n'est pas marqué du sceau bazinien de l'ontologie cinématographique. Ne l'intéresse dans le cinéma que la recherche de la vérité vingt-quatre fois par seconde dont parlait Godard.¹ » La mise en scène de *L'Enfance nue* (qui est ironiquement coproduit par Truffaut et Berri) ainsi que des films suivants s'axe en effet sur une idée d'observation et de distanciation qui permet d'approcher, sur le même principe que ce que peut proposer le genre documentaire par lequel Pialat était passé avant de bifurquer vers la fiction, ce thème qu'est celui, si personnel à ses yeux, des premiers âges de la vie.

Approche du réel

Secs dans leur montage, éclairés froidement, interprétés de manière parfois approximative, et quasi dénués d'effets qui guideraient le spectateur dans le ressenti pré-calculé de certaines émotions, *L'Enfance nue*, *La Maison des bois* et *Le Garçu*, au regard de leurs sujets pourtant très dramatiques, peuvent dérouter. Il est en effet souvent acquis, pour une certaine catégorie de spectateurs, que les films mettant en scène des enfants sont à même de susciter la plus grande sympathie, ainsi que cela est souvent le cas avec la plupart des films hollywoodiens. François Truffaut, malgré ses discordances de point de vue avec Pialat, ne s'y était lui-même pas trompé : « ces films souvent excellents et constituant des divertissements de qualité ne pouvaient toutefois enrichir notre connaissance de l'enfant et risquaient même de donner au public une idée fautive de l'enfant ; ils étaient le plus souvent irréels car ils s'adressaient à un public juvénile qu'on voulait gaver d'optimisme.² » Le jeune héros de *L'Enfance nue*, François

(Michel Tarrazon), enfant de l'Assistance publique qui se retrouve placé dans une énième famille d'accueil où il continue à accumuler les bêtises assez graves, se situe à l'opposé de ces canons (dont la célèbre Shirley Temple peut très certainement faire office de figure de proue), et voit ses traits de caractère concorder davantage avec la mise en scène du film : turbulent, violent, impulsif, « petit frère de Jean Genet plus que d'Antoine Doinel », pour reprendre les termes de Frédéric Bonnaud³, il n'est pas un enfant très aimable. Selon Pialat lui-même : « *Il est vrai que des enfants de douze ans maîtrisent beaucoup plus vite que nous les outils, même complexes comme une caméra. Mais c'est aussi l'âge où l'enfance se perd en imitant les adultes. Quand l'enfant cherche délibérément à plaire, c'est foutu, sauf si l'adulte responsable arrive à s'effacer.* »⁴ Il devient alors assez aisé de déceler en François une projection de Pialat lui-même, dont les années de jeunesse, même si moins problématiques, ne lui furent pas toujours faciles⁵, et qui était également réputé pour son caractère délicat ainsi que pour ses méthodes de tournage très oppressantes⁶.

Dans *La Maison des bois*, le cinéaste met en scène un groupe d'enfants parisiens qui, durant la Première Guerre mondiale, sont envoyés par leurs parents respectifs dans une maison de campagne où, encadrés par un vieux couple bienveillant (qui n'est pas sans faire penser à celui de *L'Enfance nue*), ils peuvent échapper quelque peu aux soubresauts dramatiques de l'Histoire qui se joue autour d'eux. La mise en scène de Pialat bénéficie des possibilités d'étirement du récit qu'offre le médium télévisuel, les sept épisodes de la mini-série, d'une durée d'environ cinquante minutes chacun, ne racontant au final pas grand-chose (seuls quelques décès viennent rappeler le contexte historique délicat de l'histoire), leur intérêt résidant davantage dans leur suivi attentif d'une vie quotidienne faite, pour les enfants et leur entourage, de plaisirs et de douleurs petits et grands⁷. Les scènes *a priori* anodines qui irriguent *La Maison des bois* (repas, discussions, bains, jeux, etc.) permettent à Pialat de focaliser son attention sur ce qui échappe au scénario ainsi qu'aux conventions de mise en scène, et qui concerne, dans un rapport bien plus propre à l'enfance ainsi qu'à ses nombreux enjeux satellites (observation, découverte, apprentissage, filiation, construction de soi, etc.), la spontanéité ainsi que la capacité d'improvisation dont font régulièrement preuve ses jeunes comédiens [01]. Matthieu Darras développe : « Un moment n'était peut-être pas prévu car il comportait des détails si naturels, un rire qui explose par exemple. Mais la scène durait tellement que l'improvisation n'a pas pu se prolonger si longtemps, notamment si la scène comportait des enfants. Tous ces moments où le film semble déraiper donnent un supplément de vérité. [...] Tout au long de *La Maison des bois*, et surtout lorsqu'il filme les jeux d'enfants, "le Garçu" ne se cesse de dérober ses acteurs. Ce n'est pas véritablement du vol parce qu'il leur donne l'occasion, sans même que ceux-ci en soient pleinement conscients, de se donner. Cette improvisation – et le sentiment d'imperfection qui lui est lié – est source de réel. Le réel naît de l'écart entre la chose prévue et la chose jouée. »⁸ De par cette longueur et cette lenteur inattendues de

sa narration et de sa mise en scène (y compris à cette époque où, malgré le joli succès remporté par la mini-série de Pialat, restaient bien plus populaires des séries d'aventures et de mystère très trépidantes comme *Belphégor ou le Fantôme du Louvre*, réalisée par Claude Barma en 1965, ou *Jacquou le Croquant*, réalisée par Stelio Lorenzi en 1969), *La Maison des bois*, qui raconte moins une histoire qu'il ne met en scène une chronique, ressemble ainsi à ce que le cinéma s'empêche souvent, acquérant par là-même un statut de «super-film» que seuls les programmes feuilletonesques de fiction télévisée peuvent offrir au spectateur.

À sa manière propre, la séquence inaugurale du *Garçu* participe également de cette idée de retranscrire le réel sous une forme des plus pures. Le petit Antoine (Antoine Pialat), plein de dynamisme et de bonne humeur, entre au petit matin dans la chambre de sa mère Sophie (Géraldine Pailhas), et entame une discussion passionnée avec cette dernière qui, encore couchée, peine à se réveiller. Les questions, remarques, réflexions et gestes du garçonnet, emplis de spontanéité, sont saisis sur le vif par une caméra légère et très mobile [02-03], cette mise en scène assez inédite de la part de Pialat octroyant à la séquence une tonalité intime et personnelle qui n'est pas sans rappeler les vidéos de famille filmées avec des caméscopes amateurs, ou encore les vues des frères Lumière qui, dès 1895 déjà, s'attardaient régulièrement sur des scènes de la vie quotidienne où les enfants figuraient en bonne place – c'étaient *La Pêche aux poissons rouges*, *Le Repas de Bébé*, *La Mer*, etc. En cela, cette séquence fait également penser aux scènes de repas et de jeux de *La Maison des bois* (cette série étant filmée en format carré, ce qui participe encore davantage de son caractère intimiste), ainsi qu'à certains plans de *L'Enfance nue*, à l'instar de celui où François et sa jeune amie Josette (Pierrette Deplanque) sont montrés en train de jouer autour d'une table [04]. Il est par ailleurs important de remarquer que François, contrairement à ce qui est procédé avec les enfants filmés par les frères Lumière, n'est pas centré dans ce plan, cette marginalisation par la mise en scène suggérant pleinement sa marginalisation dans et par la société.

Il apparaît en effet que François, dans *L'Enfance nue*, ne semble jamais à sa place, la mise en scène de Pialat le reléguant souvent dans la marge du cadre, ou le cloisonnant dans l'espace par des sur-cadrages induits par des portes et des fenêtres qui semblent véritablement l'étouffer [05>07], à tel point que, dans un accès de rage, il brise la porte de sa chambre afin de s'en échapper [08]. Joël Magny, Yvette Cazaux et Marcellin Berthelot ajoutent que, de façon plus générale, «être accepté dans un cadre, en faire (utopie?) son propre cadre, telle est la question pour François (comme pour tous les personnages de Pialat)⁹». Son premier court-métrage professionnel, *L'Amour existe* (1960), montre déjà beaucoup d'enfants vivant dans des banlieues parisiennes mal entretenues, ces petits personnages étant régulièrement montrés seuls et plus ou moins immobiles, comme