

De quelques parcours initiatiques

Robert Daudelin

Number 147, June–July 2010

Enfances de cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62794ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Daudelin, R. (2010). De quelques parcours initiatiques. *24 images*, (147), 17–19.

de quelques parcours initiatiques

par Robert Daudelin

L'ENFANCE, C'EST UNE LAPALISSE, EST LE LIEU DE TOUS LES APPRENTISSAGES. QUEL QUE soit le pays ou le village où nous avons grandi, et quelle que soit la génération à laquelle nous appartenons, notre enfance a été bercée par des récits initiatiques : *Le Petit Poucet* et *Peter Pan*, *Le Petit Chaperon rouge* et *Kirikou* (sans parler de la Bible) nous ont, à leur façon et avec leur art, appris la vie.

enfant objet, enfant sujet

Dès les premiers temps du cinéma les cinéastes firent bon usage des figures d'enfants : mignons, photogéniques, séducteurs, les enfants étaient, et sont toujours, un élément sûr de communication avec le spectateur. Mais pour un même Réglisse chez Feuillade, les enfants des débuts du cinéma n'ont pas de présence très affirmée. Il en va tout autrement avec *The Kid* (1921) de Chaplin où l'enfant (le génial Jackie Coogan) s'impose comme personnage principal d'un conte moral pour les besoins duquel Charlot lui cède volontiers la première place.

Conçu hors mariage et abandonné par sa mère, le Kid apprend la vie auprès de Charlot qui, bien malgré lui, l'a recueilli. S'il découvre l'amour filial auprès de son père adoptif, l'enfant découvre aussi l'injustice et les règles (symbolisées par le policier qui peut apparaître à tout moment) que la société impose aux pauvres et aux déshérités.

Pour s'en sortir, il apprend la débrouillardise (briser des carreaux pour donner du travail à Charlot vitrier) qui, pour les pauvres, est une forme de travail. *The Kid* est un film d'émotions – le départ de l'enfant pour le foyer d'accueil doit faire rêver Ken Loach –, l'un des plus émouvants de Chaplin, mais qui toujours sait inscrire les personnages dans un contexte social (le quartier pauvre) décrit avec une grande justesse par la vertu d'une mise en scène dont la simplicité n'est qu'apparente, et d'un tournage qui se poursuit sur plus d'un an (avec un ratio délirant de 53 pour 1). Mais *The Kid*, comme plus tard *Le voleur de bicyclette* (1948) de De Sica, est aussi un film sur l'apprentissage du travail et les réalités des gagne-petit. Et dans l'un et l'autre cas, tout est vu par les yeux de l'enfant.

Entre Chaplin et Fritz Lang, peu de parenté évidente, si ce n'est leur importance respective dans l'histoire du cinéma. Et aussi leur chance commune d'avoir trouvé un acteur enfant exceptionnel pour traduire leur vision du monde, car c'est bien à cette expression un peu surfaite qu'il faut avoir recours pour parler de *Moonfleet*. Film de commande, cette œuvre de Lang aurait pu n'être qu'une autre production routinière de la MGM, sorte d'écrin pour le charme très « british » de Stewart Granger. Le film est d'ailleurs passé inaperçu lors de sa sortie américaine et pourtant, derrière cette œuvre dite « de genre » se cache un film d'apprentissage à nul autre pareil



Moonfleet de Fritz Lang

Source : Cinéma québécois

et qui doit beaucoup à l'interprétation bouleversante du jeune Jon Whiteley.

Tout se passe ici « comme dans les contes » a pu dire très justement Alain Bergala¹ : chaque geste et chaque regard de l'enfant participent d'un périple initiatique qui l'amène progressivement de l'obscurité de la nuit qu'il faut vaincre à la lumière de la mer et à la découverte de l'amitié. John Mohune, jeune héros de *Moonfleet*, est seul au monde pour s'initier à la vie et chaque pas qu'il fait correspond, comme dans les histoires de chevaliers, à une nouvelle épreuve qu'il doit affronter, ce qu'il fait avec courage, mais aussi avec l'innocence profonde de l'enfance qui, malgré la méchanceté sournoise, fait confiance à la vie. Le petit John découvre la société adulte, mais le fait que celui à qui l'a confié sa mère se révèle être un contrebandier n'entame pas pour autant l'amitié qu'il lui voue. Si lors de sa première rencontre avec les pirates John s'évanouit, il retrouvera tout son courage quand, enfermé accidentellement dans la crypte (lieu de passage emblématique et séquence exemplaire de l'art de la mise en scène chez Lang), il découvre le monde redoutable des pirates : ici, l'épreuve initiatique est clairement définie et John en sortira grandi. Vaincre la peur de l'obscurité, admettre la duplicité du monde adulte, mais garder la foi en l'amitié, quel parcours moral que celui du petit John et quel film que cet extra-

Paysage dans le brouillard (1988)
de Theo Angelopoulos



Au départ, la fillette et son frère de *Paysage dans le brouillard* suivent une trajectoire familière, celle que suit Télémaque dans l'œuvre-mère de la littérature grecque, *L'Odyssée*, à la recherche d'un père qu'ils fantasment pour ne l'avoir jamais connu. Ils partent donc vers un lointain mystérieux, l'Allemagne, où ils croient pouvoir trouver ce père dont l'absence sature leur univers mental, comme une obsession. Leur chemin est jalonné de figures de substitution, la plupart décevantes : un oncle peu empathique, des représentants d'une autorité falote, un routier aux pulsions dangereuses, la main géante d'une statue amputée qui les salue ironiquement depuis le ciel... Plus essentielle est la rencontre d'Oreste, échappé d'une troupe de comédiens qui se meurt lentement. Au cœur du film, ce personnage fait une découverte qui va inverser le *sens* de la quête des enfants : il offre un morceau de film au jeune garçon dont les yeux cherchent à percer le brouillard de la pellicule. Plus tard, la fillette écrit à son père que, dans les rêves de son jeune frère, il semble de plus en plus proche ; et l'on voit le garçonnet qui fixe intensément le morceau de pellicule... « Au commencement, il y avait le noir, et puis la lumière vint » sont les derniers mots de l'enfant. Comme par magie, le brouillard se dissipe, et surgit devant ses yeux un paysage des origines où se dresse une ultime figure de substitution. La quête du père recèle surtout le secret de l'enfantement : celui du garçon devenu cinéaste, qui fait du manque le moteur de sa création. – Cédric Laval

ordinaire *Moonfleet* si bien caché sous les dehors d'un film de genre qu'un grand cinéaste accepte de tourner pour gagner sa vie.

C'est pas moi, je le jure! (2008) de Philippe Falardeau est aussi la description d'un parcours initiatique, parcours qui se constitue dans l'affrontement du jeune Léon avec ses parents, et plus largement avec l'univers des adultes. Bien que Léon aille même jusqu'à flirter avec la mort, son goût de la vie sera plus fort que tout. S'il n'est pas abusif de voir en lui un portrait du Québec des années 1960, le personnage est d'abord et avant tout un magnifique enfant, qui, dans la souffrance comme dans la joie, apprend à rêver sa vie. La mort est aussi associée aux apprentissages de l'enfance dans *La guerre des tuques* (1984) d'André Melançon : la mort du chien, lors de la prise du château de neige, est une expérience fondatrice pour les enfants dont les jeux paraissaient pourtant bien innocents. Mais les

apprentissages comportent souvent un aspect douloureux, ce que tous les films évoqués ici semblent vouloir nous rappeler.

connaissance de soi

L'apprentissage est une expérience-limite quand l'enfant, même déjà constitué en jeune adulte, ne connaît rien de son propre corps et des subtils mécanismes de son intellect. Tels sont les enfants dont nous parlent *The Miracle Worker* (1962) d'Arthur Penn et *L'enfant sauvage* (1970) de François Truffaut.

Helen Keller, sourde, muette et aveugle, a sept ans quand une éducatrice, elle-même souffrant de déficiences de la vue, la prend en charge et décide de la « dompter ». L'apprentissage de la petite Helen est total : apprendre à voir sans la vue, et à entendre sans l'ouïe, tel est le défi qu'affrontent la fillette, son éducatrice et sa famille. Si le film de Penn est marqué par une certaine théâtralité (notamment dans le jeu des deux actrices principales) du fait de son origine, le parti pris presque documentaire du filmage sert magnifiquement son sujet ; la grande séquence de la salle à manger, avec le poids très concret de chaque objet, atteint ainsi un paroxysme qui dit tout de la douleur de cet apprentissage total.

Truffaut aussi adopte une approche documentaire, rigoureusement passéiste dans son écriture (filmage frontal à plat, fermetures à l'iris, etc.), pour nous parler de l'enfant-loup découvert dans l'Aveyron en 1798. Ce choix d'écriture, redoublé par la lecture en voix off par le cinéaste lui-même du mémoire du médecin qui s'était à l'époque chargé d'éduquer l'enfant, donne au propos une force exceptionnelle. Celui que son médecin appellera Victor, a vraisemblablement 11 ou 12 ans quand il est trouvé par des paysans. Ayant vécu dans la solitude et l'isolement absolus, son apprentissage sera lui aussi total. Mais plus que la connaissance de son corps, cet apprentissage implique surtout, selon les mots du médecin, le passage de « l'homme sauvage, à l'homme moral ». Et là s'arrête le film de Truffaut, l'un de ses plus beaux, assurément de ses plus sincères aussi. À nous de poursuivre ce parcours initiatique désormais dûment inscrit dans le corps et le cœur de cet enfant sauvage.

mais l'enfant rêve!

L'enfance, c'est aussi le moment privilégié de la découverte des territoires imaginaires, ces lieux qui justement vont permettre de faire face à la « vraie » vie. Ce sont ces territoires qu'explore avec une simplicité confondante Akira Kurosawa dans deux des



L'esprit de la ruche de Victor Erice

sketches de *Dreams* (1990). Dans « Le verger aux pêches », l'enfant suit spontanément la jeune fille qui lui apparaît : le rêve, nous démontre alors Kurosawa, est une forme d'apprentissage. La seconde histoire, qui nous rappelle que « les renards, qui habitent juste en dessous de l'arc-en-ciel, se marient les jours où il y a du soleil sous la pluie », célèbre la capacité de l'enfant de croire à ses rêves, d'en faire un véritable lieu de connaissance.

Mais ces territoires imaginaires, si précieux, si déterminants dans la constitution de la personnalité, jamais les a-t-on mieux décrits que dans *L'esprit de la ruche* (1973), le chef-d'œuvre de Victor Erice.

Nous sommes en 1940, la guerre civile est à peine terminée. Ana a huit ans et vit dans un petit village du plateau castillan. Un projectionniste itinérant s'y arrête un soir avec le *Frankenstein* de James Whale. Anna est fascinée, conquise et désormais elle croit que la grange abandonnée au bout de la ferme familiale est habitée... Film de lumière (visages, objets, paysages) – c'est l'œu-

vre de l'un des grands plasticiens du cinéma moderne –, *L'esprit de la ruche* dépeint essentiellement des zones d'ombre : le père, philosophe-apiculteur, la mère, âme romantique perdue dans un rêve impossible, Isabel, la sœur aînée, qui cultive la peur chez sa cadette, et surtout la petite Ana dont le regard troublé traduit le désarroi devant tous les mystères qui l'entourent – y compris la personnalité du monstre de Frankenstein en qui elle n'arrive pas à ne pas croire, au point de le voir arriver à ses côtés au bord d'un étang, comme dans la scène la plus célèbre du film de Whale. C'est donc par le cinéma et son pouvoir évocateur que nous entrons dans l'imaginaire d'Ana qui, elle aussi, comme John Mohune, vaincra la nuit pour aller jusqu'au bout de ce voyage initiatique qui, assurément, marquera toute sa vie. Territoires de l'imaginaire, ici confondus avec les lendemains d'une guerre terrible et le début des années de plomb que vivra le peuple espagnol. ■

1. Dans son film *L'épreuve du souterrain* (2001) qui accompagne l'édition DVD du film publié par L'Eden cinéma.

Alice dans les villes (1973)
de Wim Wenders



En 1973, Wim Wenders réalise son premier grand film sur l'errance. Ce film donnera le ton à une période faste et marquante pour le cinéaste (disons jusqu'à *Paris, Texas* en 1984). Premier volet de ce qu'on appela plus tard la trilogie du voyage, *Alice dans les villes* impose un ton, une poésie urbaine, un rythme et... le naturel et l'impertinence d'une petite fille. Dans ce film Philip Winter (Rüdiger Vogler en *alter ego* de Wenders), journaliste allemand qui s'est « perdu » dans les paysages américains, rencontre Alice, fillette de neuf ans et sa mère à New York. Cette dernière lui confie l'enfant. L'homme et l'enfant prennent l'avion pour Amsterdam et attendent en vain l'arrivée de la mère. Débute alors un périple à travers l'Allemagne à la recherche de la maison de la grand-mère de la petite. Parcours initiatique, quête des origines, *Alice dans les villes* l'est assurément. Mieux, il l'est doublement, à la fois pour l'homme et pour

l'enfant, êtres que tout semble au départ opposer. De cette opposition naîtra le véritable voyage intérieur des protagonistes, qui se superpose à leur déplacement physique. Car Alice est l'image inversée de Philip. L'un agit sur l'autre comme une sorte de miroir de vérité, lui renvoyant son image en négatif. Et le voyage qu'ils entreprennent ensemble va peu à peu les rapprocher, le miroir constituant en quelque sorte le point de jonction, comme s'ils avançaient l'un vers l'autre. Si Philip s'est perdu, s'il a sombré en quête de sa propre existence, d'une conscience de lui-même et des autres, Alice va rapidement lui faire sentir sa présence et dès lors lui enseigner à vivre. À celle-ci, peu à peu, ce voyage redonne une mémoire et donc une histoire qui s'était perdue au gré des errances de sa mère, d'où son « amnésie » des lieux qu'elle a habités. En « voyageant » l'un vers l'autre, l'homme et l'enfant se sont trouvés mais ils se sont également retrouvés. – **Philippe Gajan**

The Go-between (1970)
de Joseph Losey

Le titre original du film de Losey est beaucoup plus évocateur que sa traduction française : Leo, le jeune protagoniste, est bien plus qu'un *messenger*, avatar ludique de Mercure, messenger des dieux. Lui-même issu d'un milieu plus modeste que celui de son camarade, dont la riche famille l'accueille pour les vacances, Leo sert d'inter-



médiaire entre Marion, jeune fille à marier, et Ted, fermier des environs, séparés par des préjugés de classe. De manière plus subtile, Leo émane de cet *entre-deux* qui n'est plus tout à fait l'enfance mais qui n'est pas encore l'adolescence, où le désir porte un nom mystérieux qui se cherche un visage. S'il voue une adoration sans bornes à la belle Marion, il n'est pas sans éprouver une fascination presque mimétique pour le fermier, que la mise en scène suggère avec élégance (les derniers plans qui réunissent Leo et Ted, dans un champ moissonné, se construisent selon un saisissant effet de miroir). Son parcours initiatique se déploie entre le riche manoir anglais et la ferme de Ted, empruntant la voie d'une nature lumineuse, luxuriante, presque rousseauiste dans la façon harmonieuse dont Losey la filme. Rousseauiste, aussi, sera la désillusion cruelle qui attendra l'enfant au terme de son parcours : condamné à combler les vides qui se creusent dans une société adulte mensongère, l'enfant n'aura pour héritage que la perte de ses illusions et la mort de son modèle. – **Cédric Laval**