

Les constellations familiales

Jacques Kermabon

Number 147, June–July 2010

Enfances de cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62796ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kermabon, J. (2010). Les constellations familiales. *24 images*, (147), 24–26.

les constellations familiales

par Jacques Kermabon



Où est la maison de mon ami? d'Abbas Kiarostami

« LA FAMILLE, C'EST UN CONCEPT UN PEU COMPACT, DIT AGNÈS VARDA DANS **LES PLAGES d'Agnès**. On ne cesse de les [les familles] regrouper mentalement, les imaginer comme un îlot de paix. » Et on pourrait parcourir le travail de la cinéaste au prisme de cette question depuis nombre de ses courts métrages, jusqu'à **Jacquot de Nantes** en passant par **Le bonheur** et bien d'autres. Et d'ailleurs combien de parcours de cinéastes pourraient motiver une telle approche et combien de films prennent pour figure centrale un ou des enfants au cœur d'une famille, qu'elle soit unie, désunie, en crise? Relevant d'un invariant de l'existence, ce motif se révèle en cela propice à une infinité de récits possibles ou effectivement survenus. Qu'il offre matière à romans ou à fictions cinématographiques est ainsi tout sauf surprenant. Il n'est pas plus étonnant que celles-ci donnent le sentiment de faire écho à l'évolution sociale de la cellule familiale.

Même si un parallèle sérieusement mené entre l'évolution statistique des réalités et celle des propositions cinématographiques apporterait mille nuances, on peut grossièrement parler d'une famille autrefois fournie et plutôt unie, du moins dans nos imaginaires occidentaux, qui prend aujourd'hui une forme plus restreinte (un ou deux enfants), vit ensuite le drame des couples séparés puis les problèmes des familles recomposées, source de nouveaux ressorts tragicomiques et d'une reconfiguration du vivre ensemble. Une kyrielle de films surgissent alors dans nos mémoires. Ils ne sont pas toujours de la meilleure eau, car mettre un enfant au centre d'un drame peut apparaître assez vite comme une facilité, relever d'un sentimentalisme complaisant. La force de la proposition cinématographique tient d'abord au point de vue qu'elle accommode sur ce « petit d'homme » et à la place qu'elle accorde au regard qu'il porte sur le monde.

voyages et nouveaux horizons

Le déclencheur de l'intrigue est bien souvent l'arrachement à la cellule familiale, déplacement qui fait office de basculement pour l'enfant confronté à un univers aux perspectives inconnues. Le voyage vers la mère avec un ancien *yakuza* de **L'été de Kikujiro** (Takeshi Kitano, 1999), celui avec un père subitement apparu dans **Le retour** (Andrei Zvyaginstev, 2003) en constituent des exemples parmi d'autres. Envoyés à la campagne tandis que leur mère doit subir une opération, le garçon Tung-tung et sa petite sœur Pi-Yun de **Un été chez grand-père** (Hou Hsiao-hsien, 1984) découvrent ainsi une communauté qui leur est étrangère. L'horizon de leur constellation familiale s'élargit d'un côté par celle d'un grand-père médecin, qui, à cette place sociale, joue un rôle central au sein de la société villageoise, et de l'autre par le clan des garçons du village au sein duquel la petite fille peine à trouver sa place. Les petits citadins se retrouvent face à des violences nouvelles, à des dangers



Fanny et Alexandre d'Ingmar Bergman

qu'ils mesurent mal, mais aussi à des solidarités inattendues. Le monde des adultes leur délivre une palette plus large, des entrelacements moraux plus complexes que ce que leur avait préparé une vie en appartement qu'on imagine plus repliée : un oncle sympathique engrosse une fille du village, des malfrats se réfugient chez celui-ci, une femme simple d'esprit sauve la vie de la petite fille sans parler des malades qui viennent se faire soigner et de la menace qui plane sur la santé de la mère hospitalisée.

D'une certaine façon, le déplacement que vit le petit Ahmad dans *Où est la maison de mon ami?* conte initiatique d'Abbas Kiarostami (1987), est plus radical encore. Devant les consignes contradictoires des adultes, il décide, par lui-même, de se rendre par deux fois à Pochté, le village voisin, pour restituer à son camarade Nématzadé son cahier de classe qu'il a emporté par mégarde. Seul, déterminé, il brave l'interdit parental (sa mère ne lui permet pas d'aller à Pochté) et le dédale de rues qu'il ne connaît pas. Même s'il n'atteint pas le but fixé par le titre du film, il trouve comment empêcher que son camarade soit puni. Mais plus que cette quête elle-même, ce sont les épreuves qu'il traverse, les rencontres qu'il fait, la nuit qu'il affronte qui comptent et le constituent comme « sujet autonome », comme l'écrit Alain Bergala. « Il est maintenant devenu un sujet libre, poursuit-il, affranchi de la peur et de la Loi, capable d'aider les autres, serein, apte à agir selon sa propre volonté pour avoir échappé à la répétition : en un mot, il a accédé à la fois au mystère du monde et au libre-arbitre.¹ »

questions de point de vue

D'avoir ainsi le regard dessillé par rapport au modèle que représente l'adulte, les *Gosses de Tokyo* (Yasujiro Ozu, 1932) le vivent mal en découvrant des films amateurs tournés au sein de l'entreprise où leur père est employé. Lors de cette projection, en présence de collègues et de leurs enfants, ils sont les seuls à ne pas rire de voir leur père faire grimaces et pitreries devant l'objectif de la caméra. C'est littéralement leur image du père qui est mise à mal sur cet écran de fortune. Le comique vient du décalage entre leur colère, la honte qui les saisit et le caractère anodin de ce qui provoque leur bouderie. Ce qui motive Ahmad pourrait apparaître aussi comme dérisoire, mais, on le sait, nos craintes enfantines ne répondent pas aux critères qui gouvernent nos comportements d'adultes. Dans le film de Kiarostami, nous sommes complètement du côté de l'enfant, nous partageons son regard, son indignation et souffrons avec lui de ce que les adultes n'entendent pas ses demandes légitimes ou sa colère

silencieuse quand le forgeron arrache une page au fameux cahier, juste pour y esquiver le brouillon d'un devis. Chez Hou Hsiao-hsien, on perçoit de façon plus équilibrée combien les points de vue diffèrent. Pour ne prendre que l'exemple des dangers encourus, Pi-Yun sauvée *in extremis* des roues du train par la femme simple d'esprit n'avait pas anticipé la menace que nous pressentions. Plus tard, celle qui l'a sauvée nous fait frémir quand elle grimpe à un arbre sous le regard insouciant de Tung-tung. Sa chute n'a pas le même poids de gravité et de culpabilité que celle du père à la fin du *Retour*, mais cet injuste tour du destin que nous inflige le film nous saisit en même temps qu'il grandit à nos yeux les protagonistes enfants.

Les enfants nous regardent (1942) de Vittorio De Sica



Pour une majorité de cinéphiles, le nom de Vittorio De Sica – *a fortiori* si le thème de l'enfance est évoqué – rappelle le souvenir du *Voleur de bicyclette*, chef-d'œuvre incontesté du néoréalisme. Mais quelques années plus tôt (en 1944), celui-ci réalisait un film tout entier tourné vers l'enfance, un film marqué par la désillusion et la candeur perdue, qui est également une œuvre sur la fin de l'innocence dont les résonances politiques sont aussi subtiles que manifestes. On y relate le destin de Prico, bambin de cinq ans dont la mère quitte le nid familial pour aller rejoindre son amant ; elle reviendra puis repartira, dans une sorte de ballet incompréhensible pour le garçonnet, présenté comme le témoin innocent d'un drame qui se joue sans lui et dont il est pourtant la principale victime. Les accents mélodramatiques de *Les enfants nous regardent*, son moralisme un peu désuet aurait pu gâcher ce récit par ailleurs bien construit ; pourtant, on reste saisi par la démonstration, attentif du début à la fin aux émois de Prico, que le jeune acteur rend avec une assurance déconcertante, emportant avec lui l'adhésion du spectateur plus sûrement que ses collègues adultes, pourtant très bons eux aussi. Le fait que cette histoire soit vue à travers son regard, portée par une mise en scène qui accentue sa fragilité, sa maigreur, n'est certes pas étranger à la qualité de l'émotion qu'elle distille ; à l'image du *bambino*, on subit l'égoïsme des parents davantage qu'on y assiste, ce qui suscite invariablement une réflexion sur la cruauté dont sont capables les adultes. – Pierre Barrette

How Green Was My Valley (1941) de John Ford



Au début du siècle dernier, au pays de Galles, une grève dans une mine de charbon exerce une pression sociale qui provoque l'implosion d'une famille nombreuse et unie. Les garçons les plus âgés ont l'intention de fonder un syndicat contre la volonté de leurs parents, certains veulent ensuite partir en Amérique, tandis que la seule fille de la famille est forcée d'épouser le fils du patron de la mine. La désintégration du clan est montrée à travers les yeux du plus jeune, qui, parvenu à l'âge adulte, assure la narration en voix off.

Dès ses premières images, *How Green Was My Valley* éveille un sentiment de nostalgie profonde. Soutenus par une utilisation inspirée du noir et blanc, les plans de la ville minière d'où s'élèvent des colonnes de fumée puisent dans la mémoire des sociétés industrialisées. « Qu'elle était verte, ma vallée ! » semble suggérer le narrateur, « avant que le train du xx^e siècle vienne tout renverser, tout pervertir... ». En faisant ce constat, il passe du rôle de témoin passif, qui assiste à la rupture des liens familiaux, à celui de protagoniste mû par le désespoir. À peine sorti de l'école, à la fois par conviction et par atavisme, il a choisi en effet, en dépit des mauvaises conditions de travail, de rester à la mine pour poursuivre la transmission des valeurs familiales. Mais son geste est tragiquement voué à l'échec, ce que dépeint une fin amère qui illustre ses chimères (« mon père ne pouvait pas mourir... »). Le film sonne le glas des sociétés préindustrielles – dont le personnage de l'enfant est la représentation symbolique – et avec elles une certaine conception de la famille. – **Marco de Blois**

l'enfant et le spectateur

Le cinéma est sans doute l'expression la plus susceptible de rendre sensibles ces questions tant ce que vit un petit d'homme n'est pas sans renvoyer à notre posture de spectateur, témoin impuissant d'une action, privé de parole. Les adultes n'entendent pas les arguments d'Ahmad ; parmi eux, c'est comme s'il n'existait pas. Comme Tung-tung le dit, il connaît, et nous avec lui, l'identité des voleurs qui ont assommé d'une pierre un jeune homme. Mais on ne l'écoute pas. Suivre un enfant au sein d'une famille, c'est aussi le voir aux prises avec des scènes entrevues qu'on tente de soustraire à son regard, ce sont des portes que l'on ferme à son approche, des paroles surprises à la

volée, bref toute une rhétorique propre à éclipser – et donc suggérer – un monde auquel on ne lui permet pas encore d'accéder, à l'image du spectateur de cinéma confronté à la richesse du hors-champ.

Edward Yang, qui interprète le rôle du père dans *Un été chez grand-père* a signé, d'une certaine façon, avec *Yi Yi* (1999) le pendant urbain du film de Hou Hsiao-hsien. Ne s'ouvre-t-il pas sur le mariage d'une femme enceinte ? Une douceur similaire en émane malgré la violence de certaines scènes, le temps s'écoule dans l'attente de l'issue d'une maladie. À la mère fait écho la grand-mère sous perfusion. La différence principale est qu'Edward Yang entrelace les points de vue. Nous suivons le père, interpellé par la réapparition d'un amour de jeunesse, l'adolescente et ses émois sentimentaux... Pourtant, on garde vivement en mémoire le petit Yang-Yang, témoin privilégié du



Yi Yi d'Edward Yang

moment où son père croise cette femme de son passé au pied d'un ascenseur, et qu'on voit plusieurs fois comme égaré au milieu des adultes. On partage son émoi sexuel lorsque, lors d'une projection didactique à propos des éclairs, il bénéficie d'un point de vue privilégié sur la petite culotte d'une camarade qui rentre en retard dans la salle obscure et dont l'ombre désirable se détache ensuite sur le fond de l'écran. C'est lui aussi qui photographie les nuques. « Comme tu ne la vois pas, je te la montre », explique-t-il à son oncle. Encore une question de point de vue singulier.

En se mettant en scène enfant dans *Fanny et Alexandre*, Ingmar Bergman ne s'en tient pas au regard de ses jeunes années. Il nous immerge dans ses souvenirs, les fêtes familiales, la mort de son père comédien, le remariage de sa mère avec un pasteur austère pour qui il entretient une haine réciproque, en dessinant ce qui apparaît comme les germes de ses penchants de créateur : sa fascination pour le théâtre, son plaisir à projeter des apparitions avec une lanterne magique. Mais il dépeint sa famille depuis son expérience d'homme mûr plus que depuis l'imagination de l'enfant qu'il était. Les figures étranges qui apparaissent à ce dernier – les spectres, la mort elle-même, la faux à la main – sont alors moins le récit du passé que sa transfiguration et une façon de brosser de lui le portrait d'un individu toujours réfugié dans un puissant imaginaire qui l'inspire. La constellation familiale apparaît ainsi comme le creuset de son inspiration et celle-ci comme un quant-à-soi qui le protège de celle-là. La famille bergmanienne est plus qu'une île. Elle est un continent et aussi un théâtre au sein duquel les adultes tiennent plus ou moins leur rôle. Et de cela, les enfants ne sont pas longtemps dupes. ■■

1. Alain Bergala, *Cahiers de notes sur... Où est la maison de mon ami?* École et cinéma, 2001.