

cinélatino
25^e rencontres
de Toulouse
15 > 24 mars 2013
www.cinelatino.com.fr

Enfance clandestine

Benjamin Avila (Argentine, 2012, 1h52)

(Notes sur l'intervention cinéma de Renaud Fely dans le cadre de la formation proposée par l'ARCALT pour les professeurs de l'enseignement agricole)



Intervention de Renaud Fely, réalisateur et assistant à la mise en scène. Intervenant cinéma (Université de Limoges, classes option cinéma de Limoges et dispositif « Jeunes et Lycéens au cinéma » en Midi-Pyrénées).
Formation sur le cinéma latino-américain proposée par l'ARCALT en janvier 2013- avec le soutien de la DRAC et de la DRAAF (Enseignement agricole de la région Midi-Pyrénées).

Le réalisateur du film

Benjamin Avila a fait des études de cinéma et vient du documentaire, du reportage. Ce parcours se retrouve dans un certain réalisme présent dans le film.

Il a réalisé le court-métrage « Veo veo » qui est un film beaucoup plus pauvre économiquement (mais pas plus pauvre formellement : une pureté, une fragilité, de la poésie). Nous y trouvons les mêmes thématiques de la clandestinité, de l'enfant en lien avec une réalité qui lui apparaît de manière fragmentée et de la figure du père.

Un cap a été franchi en terme de production avec « Enfance Clandestine ». C'est un film de réalisateur, mais aussi un film de producteur, notamment par rapport à son existence internationale (cf. la sélection avec Cannes – Quinzaine des réalisateurs). Cela impose une exigence dans la manière « raconter des histoires ».

Pour autant, c'est un film sincère, intime, un film d'auteur sur l'enfance plus qu'un film politique.

Le contexte politique

Le film se situe entre 1974 et 1979, moment où la Junte militaire est au pouvoir. C'est un contexte de résistance à l'oppression. Le film questionne alors la manière dont les personnages peuvent continuer à faire vivre des idées révolutionnaires ? Comment peuvent-ils revenir de leur exil ? Et plus globalement, comment peut-on regagner un espace ?

Le 1^{er} grand choix du réalisateur dans ce film : le point de vue

Ici, celui de l'enfant.

Définition du point de vue : celui qui me prend par la main avec qui je traverse le film (à différencier de la caméra subjective).

À aucun moment on ne repasse sur un point de vue adulte, qui serait alors en mesure d'expliquer leurs raisons d'agir. Nous partageons alors davantage l'incompréhension de l'enfant.

Le thème central, le sens

Il faut réfléchir au message sur lequel a été centré, architecturé le film (ce qui est un peu différent de l'histoire) : l'engagement

- engagement politique
- engagement de l'enfant dans la vie

Ces deux types d'engagements vont se croiser pour arriver à un conflit (c'est une étape classique dans la scénarisation) : l'engagement des parents empêche l'engagement de l'enfant. C'est ce qui crée le drame, la contradiction entre le fait que les parents agissent pour le futur mais ne soient pas en phase avec leur présent. Ce malaise se transmet à l'enfant qui ne profite pas du temps de l'enfance et agit comme un adulte (par exemple en proposant à Maria de partir vivre au Brésil).

Le rapport au temps est très perturbé mais aussi celui à l'espace : il n'y a pas de vrai espace intime et privé puisqu'ils vivent dans la remise et la planque (espace à double fond).



Un autre thème central se dégage : Ernesto ne peut pas dire qui il est. C'est une autre ligne de construction de l'histoire. Il est d'abord nommé *gamin, poussin, Ernesto* et enfin *Juan* (à noter : l'hommage à Perón) jusqu'au 3^{ème} tiers du film après l'échec de son histoire d'amour. Il va finalement réussir à s'affirmer comme étant Juan. Au cœur du film, la scène au manège qui est une scène d'amour rend très présente la question de l'identité. Maria dit « tu es différent » (oui, à un autre niveau que ce qu'elle imagine), il répond « je suis un fantôme » et en même temps « c'est vrai » (il y a une sincérité des sentiments).

Par rapport à la disparition de la petite sœur, le réalisateur compte sur la connaissance du contexte politique, « le film est basé sur des faits réels », par rapport aux disparitions, aux adoptions dans les familles etc.

L'intrigue

Elle tourne autour du baiser, de l'histoire d'amour qui va pouvoir ou non aboutir entre Ernesto et Maria. Elle se termine sur un échec.

Le monde de la lutte reste opaque, car il est perçu du point de vue de l'enfant.

Les personnages

Le père et la mère, le couple :

Ils sont montrés comme des adolescents bien qu'ils exigent de l'enfant qu'il se comporte comme un adulte.

La mère est montrée davantage comme une amie, une alliée, une amante que comme une mère. Sa responsabilité par rapport à ses enfants semble moindre par rapport à celle de son engagement.

Le père lui, est montré comme un chef de guerre. Il ne voit pas bien son fils (il porte des lunettes) ; il est aveuglé par son engagement. Une incompréhension forte existe dans plusieurs des échanges.

L'oncle Beto :

Il est le mentor, le modèle, l'allié, le seul à avoir un rapport au temps avec l'enfant (il lui demande « qu'est-ce que tu vas faire ? » ; c'est le seul adulte qui lui demande quelque chose sur son avenir), Beto est celui qui l'aide aussi à trouver le plaisir du présent, il fait son éducation sentimentale, il fait le lien entre le monde des enfants et celui des adultes et en profite aussi pour révéler sa part enfantine dans ce monde aussi hiérarchisé, où il est sous les ordres de son frère.

Sa mort change le rapport de Juan à la lutte : il demande des comptes, ne subit plus. Le père et la mère restent ensemble (ils se tiennent par la main) alors que Juan quitte la pièce.

La grand-mère Amalia :

« Non à la politique, oui au sentiment ». Elle représente la peur et une forme d'ancrage dans la réalité. Le film ose imposer un sentiment de sécurité en contrepoint de l'engagement politique (cf scène finale). C'est à l'enfant qu'incombe la responsabilité de trouver l'équilibre entre là où sont ses parents et là où est sa grand-mère.

Globalement, interprétation de bonne qualité.



L'esthétique du film

Au niveau chromatique, il y a des différences entre les espaces intérieurs et extérieurs : la maison est plutôt dans des tons sombres, marrons, des plans serrés etc. Au contraire de l'espace extérieur de l'école qui apparaît avec beaucoup de lumière blanche, de plans larges etc.

Il y a une évolution musicale : les dix premières minutes, il s'agit d'une musique aigre-douce, suivies par les chansons de la mère sentimentales, puis des cordes et du piano sur l'histoire d'amour (pureté) et à la fin du rock n'roll (qui a une fonction dynamique dans le sens où « ça va continuer », c'est une note d'espoir).

La forme

Mobilité de la caméra, beaucoup de plans à l'épaule ; il y a un aspect chaotique de la réalité, incertain dans le témoignage : la réalité peut nous échapper, on est souvent derrière les personnages, les plans sont fragiles, créent une tension, un inconfort : « je filme cela mais ça peut s'arrêter ». La caméra s'adapte, la réalité impose le mouvement à la caméra. C'est un cinéma de sensation, une captation physique des choses.

D'un autre côté, il y a aussi des travellings, des plans larges et des lumières blanches. Ce sont des plans d'accompagnement où la caméra s'impose par rapport au réel.

Après la séquence de la douche et la mort de Beto, il y a un travelling arrière : la psychologie de Juan est en train de quitter sa famille, non pas en avançant mais en reculant.

Ce travelling symbolise la fuite, contrairement au dernier plan du film qui est un travelling avant, avec une échelle de plan où le personnage respire, avec un regard face caméra.

Et puis il y a des plans fixes qui correspondent à une captation plutôt mentale de l'action par la fixité du cadre.

Benjamin Avila utilise aussi les plongées : il correspondent aux regards des militaires au début du film qui sont rappelés comme une menace au moment où Juan est au parc avec sa mère.

Les cadrages

Le film est cadré très serré. Les choses vont trop vite pour Ernesto. Il n'arrive pas à appréhender la réalité dans sa globalité. « Je te regarde de près, je compense le temps par l'espace ». Cela accentue le contraste d'un enfant qui n'est pas assez regardé par ses parents ; le réalisateur compense en le regardant beaucoup et de très près. Il crée une réalité fragmentée. Il y a beaucoup de personnages qui voient sans voir ce qu'il voit (inserts nombreux sur des yeux en gros plans, le père qui a des lunettes et les gens qui ont des yeux bandés : la remarque de Beto « on lève le rideau » en montre le rapport ludique).



Les focales sont très courtes il n'y a donc pas de profondeur de champ et une importance du flou dans le film. On ne peut avoir de la réalité qu'une surface, on ne saisit pas la profondeur (cf. le « je ne suis pas très clair » d'Ernesto).

Renoir : « le drame dans la vie, c'est que tout le monde a ses raisons ». Tout le monde est net dans le film « La règle du jeu », où il y a beaucoup de profondeur de champ.

La construction

Une première impression de linéarité est remise en question car il y a 3 plans : la réalité, le surréalisme et le rêve (la mise en scène de la mort avec la télé et les enfants en rêve ; les toilettes) et l'onirisme (la séquence avec Beto où il y a un changement chromatique et l'utilisation de filtres).

Les séquences d'animation :

(NB : seule l'image devient irréelle, le son reste direct.)

Ce sont souvent dans des moments proches de l'insupportable mais ce ne sont pas les seules. Donc plutôt des moments de basculement de point de vue ; celui du réalisateur qui prend le dessus et s'additionne à celui de l'enfant, sans doute à cause du fait que le film soit biographique. Il n'a pas fait un choix pudique, mais va vers une forme de fascination. Il aurait pu privilégier une distance caméra.

Le film essaie d'être au présent. Les séquences d'animation sont du présent/passé, ce sont des scènes qui sont représentées. Ernesto qui est possédé par ces images aurait un besoin impérieux de les montrer.

- La 1^{ère} scène est au présent mais c'est aussi la 1^{ère} scène du film, elle est racontée à contre-temps.
- La 2^{ème} scène apparaît après la mort de l'oncle qui a pourtant déjà été racontée avec des mots.
- La 3^{ème} scène est vu par le trou dans la paroi en bois, mais donne l'impression d'être racontée à posteriori.

L'hypothèse du dessin d'enfant ne tient pas parce que ce devrait être de vrais dessins d'enfants, et non pas un travail d'animation de studio performant.

Les extraits

La scène paroxysme avec la grand-mère :

Juan est celui qui essaye de comprendre tout le monde alors que les autres restent sur leurs positions. Lui fait le lien, c'est la clef de voûte de la scène qui se déséquilibre lorsqu'il quitte la pièce. Mais il se rapproche de la caméra, comme s'il venait se blottir contre elle (le personnage est souvent montré blotti mais du coup cela marque aussi une limitation de l'espace, contrairement à la dernière scène où il est montré enfin libre dans l'espace). Il y a une forte utilisation de la couleur verte marquant l'omniprésence de la mort.

La scène de basculement après la mort de Beto, lorsqu'Ernesto demande des comptes et ne sera plus jamais le même.

