



L'Enfance nue

COLLÈGE AU CINÉMA



Avec la participation
de votre Conseil général

Les Fiches-élèves ainsi que des Fiches-films sont disponibles sur le site internet :

www.lux-valence.com/image

Base de données et lieu interactif, ce site, conçu avec le soutien du CNC, est un outil au service des actions pédagogiques, et de la diffusion d'une culture cinématographique destinée à un large public.

Édité par le :

Centre National de la Cinématographie

Ce dossier a été rédigé par :

Joël Magny, critique et historien du cinéma, écrivain, directeur de collection aux *Cahiers du cinéma*.

Yvette Cazaux, ex-professeur au Collège Marcellin Berthelot, Montreuil.

Les textes sont la propriété du CNC.

Remerciements :

Parafrance Films (distribution salles), Gaumont (DVD), Sylvie Pialat. Photos de *L'Enfance nue* et M. Pialat : Gaumont, INA, Sylvie Pialat.

Directeur de la rédaction :

Joël Magny

Rédacteur en chef :

Michel Cyprien

Conception graphique :

Thierry Célestine. Tél. : 01 46 82 96 29

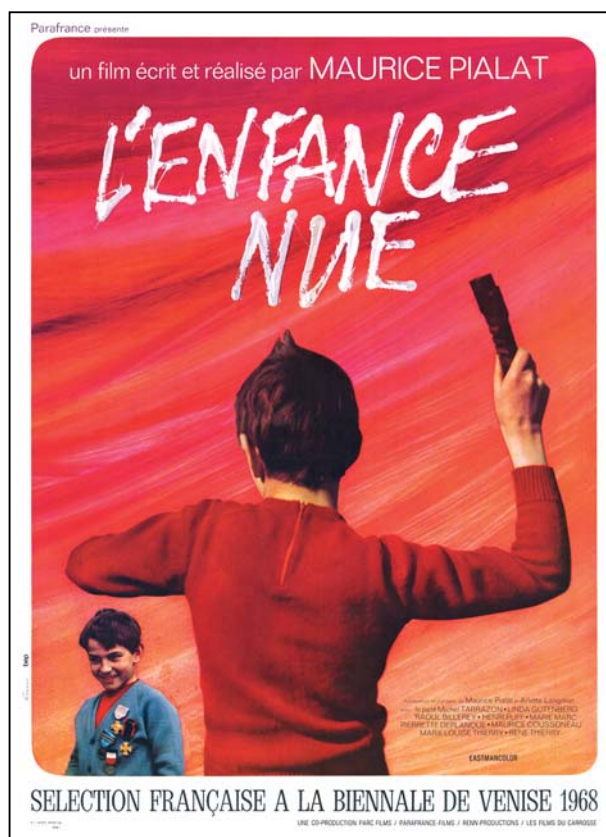
Impression :

I.M.E.
3 rue de l'Industrie – B.P. 17
25112 – Baume-les-Dames cedex

Direction de la publication :

Joël Magny
Idoine production
8 rue du faubourg Poissonnière
75010 – Paris
idoineproduction@orange.fr

Achévé d'imprimer : décembre 2008



SYNOPSIS

François, dix ans, abandonné par sa mère, est devenu ce que l'Assistance publique appelle un « recueilli temporaire ». Il a été placé provisoirement dans une famille d'accueil : Robby Joigny travaille à la mine, Simone à domicile. Mais François se révèle insupportable : vols, mauvaises fréquentations, violence... Jusqu'à jeter du haut de l'escalier le chat de Josette, la fillette des Joigny, pour laquelle il semble pourtant éprouver une certaine affection. À bout, les Joigny n'en peuvent plus et demandent au directeur du centre de placement de le reprendre.

Il est alors placé à Hénil-Liétard, dans une nouvelle famille d'accueil, les Thierry, un couple de retraités, qu'on appelle Pépère et Mémère. Il y paraît plus heureux, entretient de bonnes relations avec Raoul, un autre R.T. de quinze ans et bientôt une véritable complicité avec la mère de Mme Thierry, Mémère la Vieille. Les Thierry sont chaleureux, mais sans faiblesse à l'égard des fugues de Raoul et des colères de François. Ce dernier enchaîne bêtises et petites délinquances, tout en s'intégrant à la vie de la famille, écoutant avec plaisir Pépère évoquer ses souvenirs de Résistance, Mémère les enfants qu'elle a élevés, les siens, ceux de Pépère ou les R.T. comme lui, ou chantant avec Mémère la Vieille... Mais la mort de cette dernière est un choc affectif pour François.

Peu après, avec de jeunes voyous, il provoque un accident de voiture. Seul à être rattrapé, il est envoyé dans un centre d'observation, d'où il écrit à Pépère et Mémère une lettre qui semble apaisée, dans laquelle il espère être autorisé à les voir aux vacances prochaines...

L'ENFANCE NUE

MAURICE PIALAT

LE FILM

Joël Magny

LE RÉALISATEUR	2
GENÈSE DU FILM	4
PERSONNAGES	5
DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL	7
DRAMATURGIE	8
ANALYSE D'UNE SÉQUENCE	9
MISE EN SCÈNE	12
SIGNIFICATIONS	15
RETOURS D'IMAGES	17

INFOS

INFORMATIONS DIVERSES	18
-----------------------	----

PASSERELLES

LE PLACEMENT FAMILIAL	22
NORD : DES MENTALITÉS FAÇONNÉES PAR TERRILS ET CORONS	24

RELAIS

PISTES DE TRAVAIL	25
-------------------	----

La douleur de vivre



Maurice Pialat dirige Gérard Depardieu sur le tournage de *Sous le soleil de Satan*.

« L'homme est la seule créature connue à avoir conscience de sa propre mort (comme la mort promise à toute chose), mais aussi la seule à rejeter sans appel l'idée de la mort. Il sait qu'il vit, mais ne sait pas comment il fait pour vivre ; il sait qu'il doit mourir, mais il ne sait pas comment il fera pour mourir. »
Clément Rosset

Lorsque, en mai 1987 à Cannes, Maurice Pialat reçoit sous les sifflets et les quolibets la Palme d'or pour *Sous le soleil de Satan*, il lance, en levant le poing : « Vous ne m'aimez pas... Eh bien, je ne vous aime pas non plus ! » De part et d'autre, la réaction ne se situe pas sur le plan de l'esthétique ou de la morale, mais sur celui de l'affectivité. C'est le fil conducteur d'une vie et d'une œuvre où alternent tendresse et cruauté, fil qui doit tout à l'impulsion, rien au calcul.

Né en 1925 à Cunlhat, en Auvergne, Maurice Pialat appartient pleinement à la génération qui va éclore à la fin des années 50 sous l'appellation de Nouvelle Vague. Mais d'emblée, s'il partage avec les « Jeunes Turcs » des Cahiers du cinéma certaines admirations, pour Lumière ou Renoir par exemple, il s'en distingue par un itinéraire singulier. Lorsqu'il a deux ans, son père, « commerçant en tout », fait faillite, et l'enfance du jeune Maurice se passera dans un milieu populaire, à Courbevoie et Montreuil. Il découvre surtout le cinéma au patronage : Chaplin, Laurel et Hardy, Marcel Carné, *La Bête humaine*, *Les Trois Lanciers du Bengale*... Après les Arts Décoratifs et les Beaux-Arts, il envisage très sérieusement de devenir peintre, comme un des rares cinéastes dont il reconnaîtra l'influence, Robert Bresson. Il expose au Salon des

moins de trente ans de 1945 à 1947, au terme de quoi ses parents repartent pour l'Auvergne en le laissant seul, sans logement, avec une somme d'argent dérisoire. Sans être tragiques, ces éléments marqueront l'œuvre d'un homme pour qui le cinéma ne se sépare pas de la vie. Chaque film de Pialat renvoie à des événements vécus : traumatisme de cet abandon (*L'Enfance nue*, *La Maison des bois*), mort de la mère (*La Gueule ouverte*, 1973), du père (*Le Garçu*, 1995), séparations amoureuses difficiles (*Nous ne vieillirons pas ensemble*, 1972, *Loulou*, 1980), rapport passionnel d'un père avec son fils (*Le Garçu* encore)...

En 1955, Pialat est comédien, assistant du metteur en scène de théâtre Michel Vitold et monte des spectacles burlesques. Mais dès 1951, il a acheté une caméra 16 mm et filme en amateur. Pierre Braunberger, producteur des premiers essais de Godard, Truffaut, Rivette ou Resnais, produit son premier court métrage professionnel, *L'Amour existe* (1960), remarqué et primé à Venise. La première phrase du commentaire livre d'emblée le ton Pialat : « Longtemps j'ai habité la banlieue. Mon premier souvenir est un souvenir de banlieue. » Pialat se situera toujours du côté de « ceux qui prennent le métro », personnages et atmosphère du cinéma populaire des années 30. Le passé pèse constamment sur un présent qui s'échappe vers un futur hanté par la disparition, la mort. On songe au constat douloureux de ce que le philosophe Clément Rosset appelle « le caractère insignifiant et éphémère de toute chose au monde ».



Sandrine Bonnaire dans *À nos amours*.

Malgré un autre court métrage, de fiction, *Janine*, écrit et interprété par son ami Claude Berri, Pialat voit non sans amertume ses collègues de la Nouvelle Vague « réussir » tandis que lui doit se contenter de travaux de commande. Pourtant, en 1968, *L'Enfance nue* est produit, par Berri et Truffaut entre autres, et connaît surtout un succès critique d'estime.

La mort en face

Dans *Nous ne vieillirons pas ensemble*, récit autobiographique d'une rupture difficile, éclate le premier des conflits qui émailleront la carrière du cinéaste. Recevant le prix d'interprétation à Cannes, Jean Yanne, grande vedette populaire, affirme que Pialat ne l'a pas « dirigé ». Ce qui n'est guère faux, puisque sa méthode consiste à demander à chacun, comédien comme technicien, d'inventer sa propre participation au film, et non de reproduire ce que lui indique le réalisateur. Il s'agit toujours, comme pour les opérateurs du cinématographe Lumière, de donner le sentiment de « première fois ». Le public, lui, ressent ce qu'a d'exceptionnelle cette *romance* qui aurait pu n'être qu'un sordide règlement de compte et en fait un des succès de l'année.

Enfin lancé et après un feuilleton remarqué pour l'ORTF, *La Maison des bois* (1970-71), Pialat ose l'entreprise la plus risquée de sa carrière. Roberto Rossellini mettait dans la bouche du Roi-Soleil, à la fin de *La Prise de pouvoir par Louis XIV*, cette maxime de La Rochefoucauld : « *Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement.* » Pour Pialat, l'appareil Lumière n'a pas été inventé pour fermer les yeux ou détourner le regard. Dans *La Gueule ouverte* (1974), c'est la mort qu'il regarde fixement, celle d'une mère – inspirée de la sienne –, atteinte d'un cancer incurable. Le malaise vient moins de la souffrance de l'agonisante, hors champ, que de la gêne de la famille, qui ne peut qu'attendre « la fin », comme le spectateur, qui quitte la salle ou ne s'y rend pas.

En route vers Bernanos

Après six années de projets avortés, Pialat réalise en 1979 un film aux moyens dérisoires et au succès relatif, sur quelques jeunes Lensois à la dérive, *Passe ton bac d'abord*. Suivent deux rencontres décisives. Avec *Loulou* (1980) et Gérard

Depardieu, le corps, le muscle, la chair, l'instinct deviennent un élément essentiel de la mise en scène de Pialat. Le thème classique de la bourgeoise rangée (Isabelle Huppert) fascinée par un voyou (Depardieu) au point de quitter son mari (Guy Marchand) est traité moins dans son aspect social qu'au travers de l'intrusion violente du sexuel dans un univers protégé. *À nos amours* (1983) est illuminé de la présence charnelle de la jeune Sandrine Bonnaire, dont le talent inné a frappé d'emblée Pialat. Ce portrait d'une adolescente de quinze ans, Suzanne, incapable encore d'aimer, de choisir, blessant cruellement son entourage, choque et séduit à la fois et sonne d'autant plus juste qu'aucun autre film de Pialat n'a poussé aussi loin l'imbrication entre fiction et tournage¹. Sur l'écran, Pialat acteur est à la fois le père de Suzanne, le Pygmalion ébloui et le cinéaste réglant des comptes avec la critique...

Avec *Police* (1985), Maurice Pialat approche du grand film français de genre et populaire dont il rêve. Malgré un tournage difficile avec Sophie Marceau, Mangin-Depardieu ne ressemble à aucun flic vu jusque-là à l'écran. Le succès est au rendez-vous. Mais alors que l'on croit Pialat voué à une exploration réaliste et physique de la France contemporaine (et « profonde »), cet admirateur de Carl Th. Dreyer et surtout d'*Ordet*, qui a fait du cinéma pour tourner un jour une adaptation de *Sous le soleil de Satan*, considère, à juste titre, que le moment est venu. L'univers du cinéaste rejoint celui de Bernanos, Depardieu est un magnifique Donissan exalté, torturé par la Foi, le doute et la tentation du renoncement, Pialat un Menou-Segrais compréhensif et raisonnable, et Sandrine Bonnaire une Mouchette fragile et brûlante.

Une autre figure hantait Pialat, celle de *Van Gogh*, auquel il consacra un court métrage en 1966. Le choix de Jacques Dutronc surprit, mais paraît aujourd'hui le seul possible. *Van Gogh* (1991) est un sommet dans l'œuvre de Pialat et un des plus grands films jamais réalisés sur un artiste et sur la création. Rien ou presque ne sépare Donissan de Van Gogh, à la recherche de l'absolu dans un monde relatif dominé par le scandale de la mort... Cette mort qui est au centre du *Garçu* (1995), évoquant celle du père de Pialat, comme l'est la vie à travers l'enfant couvé par Gérard Depardieu, interprété par Antoine Pialat, le fils du cinéaste... Ce sera l'ultime message du cinéaste en forme de revanche sur la douleur de vivre. Il meurt en 2003, l'échec public du *Garçu* ne lui ayant pas permis de mener à bien de nombreux projets !

¹ Voir le livre de René Prédal sur le film (« Bibliographie », p. 19) et notre dossier pédagogique « Lycéens au cinéma », 1998.

« Tous les autres vont pouvoir aller se rhabiller ! »



Maurice Pialat sur le tournage de *L'Enfance nue*.

Le projet de *L'Enfance nue*, écrit, semble-t-il, dès 1960¹, est antérieur de plusieurs années à son tournage. À la différence de nombre des films ultérieurs de Pialat, *L'Enfance nue* n'est pas directement autobiographique, mais le sentiment d'abandon de la part de ses parents², élargi à son entourage, domine la vie du cinéaste. En 1960, s'y ajoute sans doute le sentiment de rester sur le bord du chemin emprunté par la Nouvelle Vague.

Le projet de *L'Enfance nue* est d'abord préparé comme un documentaire³, pour lequel Pialat, aidé par le Dr Soulier (DDASS), accumule quantité de données. Il a rencontré des familles d'accueil dans le Nord, des enfants recueillis temporaires, et écouté de nombreux témoignages, y compris de suicides d'enfants, qu'il regrettera plus tard de n'avoir pas osé utiliser. L'histoire, comme les dialogues, viennent de Pialat lui-même, mais aussi de la participation involontaire des « acteurs », ainsi, explique Arlette Langmann⁴, « *il y a eu cette rencontre extraordinaire avec les Thierry, qui fait que c'est eux-mêmes qui ont écrit leur rôle.* »

Ce goût de l'enquête, de la rencontre avec les « vrais gens », le tournage en décors naturels, le mélange de comédiens professionnels et d'amateurs, rejoint le néoréalisme italien tel que le pratiquait Cesare Zavattini⁵. Mais Pialat n'est ni un théoricien, ni un cinéphile obsédé par l'histoire du cinéma⁶. Lorsqu'il réalise *L'Enfance nue* à 43 ans, son regard sur l'enfance est celui d'un homme qui a vécu, et ailleurs que dans des salles de cinéma, et le cinéaste a beaucoup appris de ses années de travaux alimentaires. « *Tous les autres vont pouvoir aller se rhabiller* », lance-t-il d'ailleurs dans ses moments d'euphorie⁷.

Conditions du tournage

Sans la Nouvelle Vague, Pialat n'aurait jamais pu réaliser un film à faible budget (50 millions de francs) sans vedettes. Et le succès des films de Truffaut (*Les quatre cents coups*, 1959) et Claude Berri (*Le Vieil Homme et l'enfant*, 1966), dont le rôle est décisif dans la production, ont certainement joué en faveur du sujet, entraînant Mag Bodard (alors productrice de Demy, Varda, Bresson...) et les frères Siroitzky, importants distributeurs. Le tournage lui-même est facilité par la rapidité et le recours à une caméra légère au son synchrone, en décors et lumière naturels, caractéristiques de la Nouvelle Vague. Ici, seuls Raoul Billerey (Robby) et Maurice Coussoneau (le



Arlette Langmann.

Directeur) sont des professionnels. Pour le rôle de François Fournier, Pialat n'a pas été autorisé, à regret, à utiliser un enfant de l'assistance. Aucun pourtant ne joue son propre rôle, même si les Thierry sont très proches de leurs personnages. Marie Marc (Mémère la Vieille) n'est pas la mère de Mme Thierry, elle n'est même pas du Nord, née à Paris. Tout comme Linda Gutemberg, sœur de la directrice de production recrutée au pied levé, elle est le personnage tout en paraissant parfaitement « professionnelle ».

Pialat a tenu à tourner dans de vrais décors, tels qu'ils étaient : une tapisserie qui « gueule » à l'image, un meuble qui gêne, pas question d'y toucher ! Il veut une image dure, pas esthétique. Le tournage est chaotique, avec ses incidents (une gifle donnée à Michel Tarrazon fait bondir Truffaut), marqué par de constants changements de dernière minute destinés à briser la routine des techniciens. Le premier montage, deux heures, trop long pour l'époque, sera ramené à 1h20' par Arlette Langmann, avec l'aide de l'assistant Bernard Dubois, Pialat ayant refusé Albert Jurgenson, monteur de *La Grande Vadrouille* (et plus tard d'Alain Resnais).

Le film est distribué par Parafrance (les frères Siroitzky) dans cinq salles à Paris. C'est une petite sortie, mais correcte pour un tel film à l'époque. Le film est bien accueilli par la critique, présenté dans des festivals internationaux, primé⁸. L'indice de satisfaction est souvent élevé, mais l'indice de fréquentation demeure faible.

1) Voir entretien réalisé par Michel Faure et François Favre en septembre ou octobre 1968, *Positif*, n° 517, mars 2004.

2) Voir « Le réalisateur », p. 2-3.

3) Il en demeure des traces : le défilé syndical et la fanfare du début, le bistrot-PMU d'Hénil-Liétard, le convoi en train et le placement des enfants au centre d'Arras... Certains plans préalable au tournage proprement dit auraient été tournés avec une ancienne et bruyante Cameflex.

4) Entretien en complément au DVD *L'Enfance nue*. Arlette Langmann, sœur de Claude Berri, est alors la compagne de Maurice Pialat. Ses souvenirs sont à l'origine du personnage de Suzanne dans *À nos amours* et de la situation de *Loulou*, lorsqu'elle quitta Pialat pour vivre une histoire d'amour avec Dédé, un loubard.

5) Réalisateur, théoricien et scénariste prolifique (1902-1989), principalement pour Vittorio De Sica (*Le Voleur de bicyclette*, *Umberto D.*).

6) Pourtant, il admire Renoir et particulièrement *La Bête humaine* (1938), Renoir dont *Toni* (1934) anticipe le renouveau italien d'après-guerre.

7) Nous empruntons de nombreuses informations à Pascal Mériegeau, cf. « Bibliographie », p. 19.

8) Voir « L'année 1967 », p. 20.

Sans artifice



François

« *Un enfant difficile* », selon le Directeur de la DDASS. À quoi il faut ajouter à la fois : « *Pourtant, il a bon cœur* », selon Mémère, « *vicieux et sournois* », pour Simone, « *pas un enfant comme les autres, on ne sait jamais ce qui se passe dans sa tête* », pour Robby. Rarement toute trace d'analyse psychologique a été à ce point gommée du portrait d'un « enfant de cinéma », dont les actes apparaissent d'autant plus irrationnels qu'ils évoluent d'une scène à l'autre, d'un plan à l'autre, entre les extrêmes d'une échelle virtuelle de la morale comme de l'affect ressenti par le spectateur (*bon cœur/vicieux*). Généralisant, Simone lance au directeur : « *D'abord, on ne sait pas d'où ils viennent.* » L'origine, élément fondateur de toute tentative de typologie, manque. Quelles que soient les explications que nous pouvons imaginer et plaquer, nous percevons avant tout la souffrance de François, dont seule semble avoir vraiment conscience Mémère la Vieille : un enfant totalement abandonné, sa mère ne le reprendra jamais, et la question le travaille plus qu'on ne le croit. François agit selon une logique de défense dont le vecteur, l'agressivité (la « logique du pire »), est évidemment une demande d'affection et de reconnaissance : « *Si tu m'aimes, prouve-le, même si je vais jusqu'à l'inacceptable* », sembleront toujours dire les personnages de Pialat. De là toute l'ambiguïté émouvante du cadeau d'adieu à Simone : manifestation de ce « bon cœur » qu'elle n'a pas su voir et accepter...

Simone

On pourrait ne voir en elle qu'un personnage indifférent, voire d'un cynisme inconscient, pour qui un recueilli temporaire est un gagne-pain, malgré ses dénégations (« *C'est pas pour les 22 000 francs que vous nous donnez par mois, on n'attend pas après ça.* »). À la différence des Thierry, avec un parfait naturel, en toute bonne conscience et une cruauté qu'elle ne soupçonne même pas, elle fait une hiérarchie entre Josette, sa fille, qui a sa chambre, et François, le passager, mais aussi l'étranger, celui dont on ne sait rien, et qui embarrasse (scène du repassage), dort sur le palier ou va jouer dehors. Elle est pourtant sensible (son regard sur François dans la voiture de l'assistante sociale), mais solide : elle a charge du foyer, budget et surtout protection de Josette. Manifestement touchée par le cadeau « fou » de François, cela ne l'empêche pas de



remettre les choses en ordre, de « débarrasser » définitivement la table de cuisine du bol de François... Son système de défense est parfaitement bouclé, avec une justification imparable : « *On l'aime bien après tout, ce gosse. C'est pour son bien. On pense que chez d'autres il sera plus heureux... C'est une question d'affinité.* » Tellement bouclé même, qu'elle évite de répondre au dernier reproche du Directeur, sur la toilette de Josette devant François : « *Alors, vous l'emmenez... D'ailleurs François ne veut pas rester, il me l'a dit.* »



Robby

C'est le « chef » de famille, qui se lève tôt le matin pour aller à la mine, rapporte la paie, joue au PMU, laisse décider Simone (« *Enfin, dis-le, Robby !* »). Non qu'il ne soit pas d'accord : on devine que pour lui, la filiation biologique est essentielle et ces enfants « *ne sont pas comme les autres* », parce qu'il viennent de nulle part. C'est d'ailleurs lui qui voulait un garçon ! Son affection, il la prouve par des petits cadeaux en liquide, mais il est un peu en marge, écrasé par son travail ou s'y réfugiant.

Mémère (Marie-Louise Thierry)

C'est une des figures-phares du film, avec Pépère et Mémère la Vieille. Elle est la figure maternelle idéale (deux « Vierges à l'Enfant » trônent dans la cuisine), asexuée (même sur les genoux de Pépère), soignant François après ses bagarres comme Pépère après sa chasse à la sandale, tricotant un pull pour Raoul, se préoccupant de ce que Valérie ne sorte ni



ne prenne froid. Elle est évidemment la nourricière, proposant à François de manger quelque chose dès son arrivée, apportant ses repas à Mémère la Vieille. « *Faut bien manger !* » est une des bases du bonheur. Un bon sens qui ne se dépare jamais d'une affectivité à fleur de peau : « *Des fois, j'ai mal à mon cœur.* » Le diagnostic qu'elle fait des problèmes de François semble se rapprocher de celui de Simone et Robby : « *On ne peut pas comprendre.* »

Pépère (René Thierry)

Ancien mineur, retraité, adorant raconter la vie passée, le travail et surtout la Résistance, pour lui, la filiation biologique n'est pas la valeur suprême. D'emblée, il présente Raoul à François comme son « fils ». C'est lui qui a conseillé à Mémère de prendre un enfant (puis plusieurs) à l'Assistance pour remplacer la petite fille que son « garçon » lui avait « repris » (cf. dialogues sq. 22). Il acquiesce aux désirs, voire aux manies (les ronds de serviette) de Mémère comme il accepte ses reproches maternels (« *T'es le plus gamin des trois !* ») après sa valeureuse expédition dans les égouts. Même s'il y bricole aussi pour Mémère, il a sa « baraque », son espace à lui. Mais il n'a pas à son égard le fatalisme distant de Robby envers Simone : pour lui, c'est à chaque fois un geste d'amour, comme la caresse de la main sur les cheveux de Mémère qui pleure sa mère... Car les gestes de ce rude mineur sont précis et délicats, même s'ils savent aussi rudoyer François en crise. À la différence de Robby encore, son affection ne le fait pas renoncer à la fonction paternelle qui lui est échue. Même s'il pense que François est « *malade* », qu'il « *a quet'chose* », pas plus que Mémère il ne renonce et François leur manquera toujours...

Raoul

Malgré sa taille, il pourrait passer pour un François en réduction : brutal, surtout en paroles, agressif parfois, imprévisible et secret (ses fugues), mais également « *bon cœur* ». Même si les Thierry ne sont pas ses parents, pas question que l'on dise du mal d'eux devant lui ! Mais son comportement est moins erratique que celui de François. Lui, il sait qu'il a des parents, a fait son enquête et a un but : « *Quand j'aurai assez d'argent, je prendrai le train et j'irai voir ce qui se passe là-bas.* » Sa détermination ébranle même François qui renonce à son mensonge sur son père chasseur de tigres...en Afrique !



Mémère la Vieille

Elle ne joue aucun rôle dramatique essentiel dans l'intrigue. Elle est pourtant *essentielle* au film. Alors que pour Robby¹ l'enracinement biologique est essentiel, il n'y a, chez les Joigny aucune trace de passé au-delà de la photo de communion (récente) de Josette. À Hénilin-Liétard, le passé est omniprésent, mêlé au présent, par les objets, photos, souvenirs et le personnage de Mémère la Vieille, mère de Marie-Louise (Mémère). Elle donne à François un ancrage familial dans la famille Thierry, le relie à la tradition (les vieilles chansons enfantines) comme aux mystères familiaux qui demeurent évidemment sans réponse (« *Et toi, Mémère, t'as été la maîtresse d'un homme ?* »). Sa mort brutale a un effet psychologique sur François (« *Je m'ennuie après Mémère la Vieille...* »), mais elle le renvoie aussi à l'abandon initial de la mère, aussi absurde, inexplicable, inadmissible que cette mort : le mal absolu.

Valérie et Jean-Claude

La première apparaît à peine par intermittence, le second est seulement cité. Valérie, la petite fille, est une « RT » comme François ou Raoul. Mais sa mère lui écrit « *l'embrasse bien fort* », ce qui introduit l'interrogation de la tante Claire sur les parents de François et surtout l'opinion de Mémère la Vieille (ci-dessus). Jean-Claude est évoqué lorsque Mémère présente sa chambre à François : il vient un week-end par mois... RT également ou non, qu'importe ! Comme la petite Valérie, il nous rappelle simplement que le récit ne se limite pas à ce que le film montre : le monde, les personnages vivent hors champ, en dehors et entre les plans.

1) Pas seulement pour lui : la bagarre à l'école débute sur des injures comme « *sale bâtard !* »

Accueillir un enfant « difficile »



- 1** Générique sur fond de roulements de tambours.
- 2 16"**
Fanfare et manifestation pour le plein emploi.
- 3 1'03**
Sur fond sonore de la manifestation, Simone, François, Josette et Robby font des courses.
- 4 2'11**
Au bar-PMU avec Josette et Robby, François vole une montre.
- 5 3'17**
Josette caresse son chat en jouant avec François.
- 6 3'55**
François tente de casser la montre dans les WC, puis, seul à l'étage, fouille un meuble. Simone le fait rester près d'elle avant de le chasser.
- 7 5'04**
François jette le chat du haut d'une cage d'escalier et s'enfuit avec ses complices.
- 8 5'49**
François s'en prend au copain qui le dénonce auprès de Josette, puis soigne le chat.
- 9 6'49**
Visite du directeur : Simone ne peut plus garder François.
- 10 11'57**
Pendant le repas, François va jeter le chat mort, se cache, puis l'annonce à Josette, qui court se plaindre à sa mère.
- 11 13'34**
Le soir, François aide Simone à préparer ses bagages.
- 12 14'09**
À l'aube, Robby glisse de l'argent à François qui fait semblant de dormir.
- 13 15'23**
Réveillé par Simone, François se prépare, puis achète un foulard en allant chercher des croissants.
- 14 16'52**
François dit au revoir à Josette endormie, offre le foulard à Simone et part avec l'assistante sociale. Simone qui rentre ranger la cuisine. (*Fondu au noir*).
- 15 19'21**
Convoyage d'enfants (dont François) en train de Paris à Arras.
- 16 22'08**
Au Centre d'Arras, des employés reçoivent des familles d'accueil. Un couple emmène le petit Vincent en pleurs.
- 17 25'32**
Le directeur amène François chez les Thierry, qui accueillent déjà Raoul. Il découvre l'atelier de Pépère. Mémère lui montre sa chambre.
- 18 29'12**
François explore seul la maison et découvre Mémère la Vieille dans son lit.
- 19 30'37**
Premier repas en famille, première soirée avec Raoul.

- 20 30'47**
La première journée de François à l'école se termine par une bagarre.
- 21 37'11**
De retour de l'école, Pépère doit enfermer François qui défonce la porte de sa chambre.
- 22 39'09**
François fait la paix avec Pépère, écoute avec Raoul le vieux couple raconter sa vie.
- 23 44'05**
François chahute avec Raoul et, dans la nuit, lance un couteau sur la porte de la chambre de celui-ci.
- 24 45'27**
François a fait pipi au lit.
- 25 45'50**
Au cinéma, François vole une boîte d'esquimaux et les distribue.
- 26 47'58**
Blessé dans une bagarre, François court vers la maison.



- 27 48'56**
Tombant en pleine réunion de famille (Georgette et son fiancé Joël), il s'assied et ne dit rien. Le soir Mémère le soigne. Au petit-déjeuner, il n'a plus mal, porte le journal à Mémère la Vieille et le commente avec elle.
- 28 53'55**
Mémère et une voisine commentent la lettre de sa maman à la petite Valérie. Mémère la Vieille pense que François est totalement abandonné.
- 29 54'40**
François envoie sa chaussure dans une bouche d'égout.



- 30 55'37**
Pépère et François vont récupérer la chaussure.
- 31 56'07**
Mémère soigne Pépère d'un tour de reins sous le regard de Valérie.
- 32 56'47**
Dans sa chambre, Mémère la Vieille chante pour puis avec François, qui prend de l'argent en cachette dans son porte-monnaie.
- 33 59'17**
Dans la cuisine, tout en lui tricotant un pull, Mémère

confisque à Raoul un livre « pour excités », puis retrouve le porte-monnaie de Mémère la Vieille qui donne de l'argent aux enfants qui partent à la fête avec Pépère. Elles rient toutes les deux du livre.

- 34 1h01'21**
Photo de groupe du mariage de Georgette. Les convives portent des toasts, chantent et dansent. François s'intéresse aux appareils et prend en photo Mémère la Vieille.
- 35 1h04'54**
François et Raoul écoutent du Wagner en parlant de leurs parents tandis que Mémère la Vieille s'agite dans son lit.
- 36 1h06'22**
De son lit, François écoute les bruits. Raoul lui annonce la mort de Mémère la Vieille.
- 37 1h06'46**
Visites de condoléances.
- 38 1h07'12**
Chagrin silencieux de Pépère et Mémère.
- 39 1h07'26**
Mémère vient chercher François dans la chambre de la défunte.
- 40 1h07'45**
Déménagement des affaires de la défunte.
- 41 1h08'24**
François boit du vin en cachette. Visite du médecin pour François alité, que Mémère réconforte.
- 42 1h10'03**
François fume avec deux copains dans une ruelle. Tandis qu'un garçon à moto sur un pont regarde passer des voitures, ils lancent des tenons métalliques, provoquant un accident. Ils s'enfuient. François est rattrapé.



- 43 1h11'35**
Un gendarme convoque Mémère.
- 44 1h11'57**
Visite du directeur qui interroge Mémère et Pépère à propos de François.
- 45 1h15'27**
Les Thierry se rendent avec Raoul au bureau du directeur à Arras pour prendre des nouvelles de François.
- 46 1h18'01**
Dans l'atelier, Pépère et Mémère lisent une lettre de François.

Durée totale : 1h19'14

Neutraliser le pathétique



De façon surprenante, le récit de *L'Enfance nue* pourrait s'achever au premier quart du film (séqu. 14), au terme d'un séjour chez les Joigny qui aurait pu être heureux. Après une transition quasi-documentaire (voyage en train, centre d'Arras, 15-19), commence une nouvelle histoire (17 à 46).

Or cette autre histoire semble répéter la première... La forme diffère pourtant d'un segment à l'autre. À Lens, selon une méthode propre au roman naturaliste, le film avait pris François déjà installé chez les Joigny, et l'on comprendra que le vol de la montre n'est pas le premier incident. À Hénin, Pialat reprend tout par le début, avec l'organisation d'un récit traditionnel : arrivée et installation chez les Thierry, premières incartades, intégration progressive, mort de Mémère la Vieille, délit grave, séparation... L'épisode lennois s'achevait par l'échec et le départ. À Hénin, on ne voit pas François partir et il reste présent par la voix, échec mêlé d'espoir...

Chaque partie devrait, dans une rhétorique traditionnelle, éclairer l'autre. Ce n'est vrai qu'en partie : mais un autre aspect de la construction ruine cette harmonie de façade. En effet les scènes, brèves, se succèdent sans repères chronologiques précis : combien de temps entre le vol de la montre (4), le moment de complicité avec Josette (5) et l'agression du chat (7) ? La mort de Mémère la Vieille (36) et le jet de tenons sur les voitures (42) ? L'ellipse temporelle et spatiale est de rigueur et les séquences s'enchaînent – mais le mot est inapproprié – par ruptures brutales (lieux, vêtements, tonalité), sans lien de causalité clair : l'attitude de Simone, faisant descendre François puis le chassant (6) engendre-t-elle la séquence (7) du martyr du chat ? Peut-on établir autrement qu'arbitrairement une relation causale entre la bagarre à l'école (20) et la violence du soir de François (21) ?

Le point de vue objectif

Pialat ne cherche pas la fluidité romanesque, le montage « invisible » du cinéma classique. Ces heurts répondent d'abord au caractère chaotique du comportement de François : il ne suffit pas d'affirmer, par l'intermédiaire des Joigny puis des Thierry qu'il n'est pas normal, encore faut-il que le spectateur l'éprouve lui-même physiquement dans le rythme même du film. Chaque scène demeure un bloc en soi, quasi indépendant, affectivement comme logiquement. La comparaison éclairante entre la vie de François chez les Joigny et chez les Thierry perd beaucoup de son efficacité dans cette



construction par bonds successifs imprévisibles, comme sont imprévisibles les moments d'agressivité de François. C'est une construction *en échos*¹, plus poétique (rimes) ou picturale (coups de pinceau juxtaposés comme chez Van Gogh) que dramatique. Au spectateur de reconstituer le discours à travers ce que ressent François. Fille biologique des Joigny, Josette a sa chambre et « ce qu'elle rêve la nuit, elle l'a le lendemain » (Simone) et François dort sur un coin de palier et n'a droit qu'à des cadeaux fonctionnels (la veste). Chez les Thierry, aucune différence de traitement, en bien ou en mal, entre François et Raoul... Pourtant, la violence gratuite de François éclate dans les deux familles, plus grave même chez les Thierry.

Cette neutralisation de ce qui pourrait tirer le film dans un sens psychologisant et pathétique se retrouve dans le choix d'un *point de vue objectif*. La majorité des scènes est filmée de l'extérieur, que François soit présent ou non. Lorsque ce dernier pourrait relayer le point de vue du spectateur, il participe très vite à la scène (15, 27, 34), redevenant objet du regard de la caméra. Pour Pialat, la matière vive filmée objectivement est suffisamment riche affectivement pour qu'il ne soit pas nécessaire d'y ajouter de l'émotion par la technique. Une montée progressive vers un climax préparerait le spectateur au coup que le film veut porter, réduisant à néant l'effet de surprise, de « première fois » (voir « Le réalisateur », p. 2-3). Une gifle annoncée ou prévisible ne réveille personne !

1) Le terme est utilisé par Vincent Amiel, « Le montage à l'œuvre : Pialat et les correspondances », *Esthétique du montage*, Armand Colin (ex-Nathan), Paris, 2001, pp. 93-108.

Séquence 21 : (de 37' 11 à 39' 09)

Ce qui précède : à la fin des cours, François s'est battu avec des camarades dont certains le traitaient de « bâtard ».

À l'épreuve d'une autorité paternelle



Plan 1a - La famille est installée, bien ordonnée, sans effet, Raoul de face, Mémère de profil, les autres de dos. Tous mangent. L'ordonnance de cette cuisine est soulignée par les correspondances entre le cadre de l'image et les lignes verticales et horizontales à angle droit du décor : armoire murale, montants de la porte... En arrière-plan à droite, François rentre de l'école (en retard) et perturbe la fixité de ce bel arrangement.



Plan 1b - Mémère envoie François se laver, hors du cercle « familial », d'où l'éloigne donc sa première (?) bagarre à l'école. Le déplacement de Mémère découvre les diagonales formées par le pan gauche de la table et les meubles du mur avant que Mémère ne reprenne sa place, recréant l'équilibre premier que Mémère la Vieille rompt alors en quittant elle aussi la pièce par la gauche du cadre. Une sorte de lien est créé ainsi entre François et la Vieille : le vide de leurs deux places, au centre, crée un malaise.



Plan 2a - Mémère entre dans la chambre, François étant hors champ : il a été expulsé, mais se met aussi à l'écart, immobile dans le noir. L'opposition entre la lumière du couloir, lumière de l'espace familial des Thierry, et la demi-obscurité de la chambre renforce cet effet d'exclusion. La bouteille que Mémère tient à la main est le signe de la reconstitution du lien qui va suivre : lien maternel, de celle qui soigne (aussi bien François que plus tard Pépère). En allumant et investissant l'espace occupé où se trouve François, la caméra l'accompagnant d'un pano droite-gauche, elle le réintroduit dans son espace, celui des Thierry.



Plan 2b - À l'instant même où la lumière jaillit, la fin du mouvement de caméra droite-gauche cadre François dans son espace propre : bureau, quelques éléments de travail peu distincts... S'y mêlent des objets décoratifs, lion en plâtre, masque d'angelot noir, représentation des apparitions de Lourdes, jumelles de théâtre, que l'on peut imaginer liés aux autres enfants passés chez les Thierry, du moins à leur vie passée. François a son espace, mais lié à l'« histoire » des Thierry.



Plan 2c - Mémère commence à prendre soin de François, la caméra la suit (vers la gauche) et l'isole devant le placard avant (retour vers la droite) de la recadrer avec François. En ôtant son pull, il est un instant sans visage, sans personnalité, effacé, comme il a pu se sentir en revenant de l'école. En effaçant vigoureusement les traces de la bagarre où on l'avait traité de « bâtard », soit un fils de personne, sans identité, Mémère lui rend au moins une personnalité de fils des Thierry, même si au dernier instant François a un geste pour la rejeter...



Plan 3a - En montage *cut*, retour au cadre du **plan 1**, avec un léger décalage, Pépère n'étant plus de dos mais en amorce à droite. L'ordre est ainsi marqué par le parallélisme entre les silhouettes respectives de François et Raoul, droits, de face. Brutalement, François renverse la soupe que Mémère est en train de lui verser sur le pantalon de Raoul. De nouveau François casse l'ordonnance de la composition, provoquant le départ brutal de Raoul.



Plan 3b - Tandis que Raoul sort du champ, de nouveau par la gauche du cadre, envoyé, lui aussi, du fait de François, hors de l'espace familial de la cuisine, François a un sourire frondeur et narquois, satisfait de son geste. Mémère le gronde, Pépère reste tel un spectateur silencieux, indifférent, laissant supposer que ce n'est pas un geste inhabituel.



Plan 3c - Mémère semble vouloir emmener François qui se dirige vers la droite du cadre et tous deux disparaissent par la porte ouverte. En sortant à droite, François se distingue de Raoul et semble vouloir repartir à l'extérieur de la maison, d'où il est venu. Fausse solution renforcée par la mollesse des gestes des deux et, toujours, l'indifférence de Pépère. Il peut aussi s'agir d'une erreur, d'une improvisation au cours du tournage, conservée par Pialat : un de ces nombreux moments à la signification flottante.



Plan 4a - La caméra recadre la pièce et la table sous un autre angle, qui facilite la sortie de François et Mémère par la porte du fond, le mouvement de Pépère qui se lève pour prendre le relais. Ici, cadre et mouvements des personnages comme de la caméra sont purement fonctionnels, ne surimposant pas à l'action un surcroît d'émotion ni de sens.



Plan 4b - Pépère prend en charge François pour l'emmener vers le couloir qui conduira à sa chambre. Ce trajet est suivi par la caméra en un seul plan, ce qui renforce la brusquerie de l'action, jusqu'à la disparition des deux personnages, laissant le champ (le lieu de la conciliation familiale) un bref instant vide. Le cadre resserré sur François dans cette seconde partie du plan et cet instant de vide sont les seules nuances de pathétique apportées par l'écriture à ce qui relève d'un pur behaviorisme.



Plan 5 - Le raccord se fait sur un champ vide du couloir menant à la porte (ouverte) de la chambre de François. Pépère mène ce dernier, tous deux de dos, vers la chambre dont il referme soigneusement la porte à clé. L'étroitesse de ce couloir pris en enfilade peut évoquer chez le spectateur une sorte de retour, de renvoi au sein maternel, à l'état fœtal. C'est bien la signification symbolique de cette punition : François peut avoir le sentiment qu'il n'aurait jamais dû naître.



Plan 6a - Raccord sur Raoul rentrant de dos dans la cuisine, que la caméra suit pour cadrer la cuisine sous l'angle du début du **plan 4a**. Pépère est revenu à table et mange son fromage. On entend en *off* des coups. Mémère engage Pépère à intervenir, ce dernier se lève, suivi de Raoul. Le rétablissement d'un semblant d'harmonie aura à peine duré un instant : Raoul s'est assis et levé aussitôt. François mène le jeu.



Plan 6b - Tandis que Pépère s'éloigne vers la droite, en direction de l'escalier, Mémère, qui l'a suivi, entrouvre la porte de la chambre de Mémère la Vieille pour l'informer. Celle-ci reste derrière la porte, hors champ, comme l'est François. Le lien entre les deux, créé par la place vide du **plan 1**, se retrouve ici du fait de leur double absence, élément qui ne trouve son sens, bien sûr, qu'en relation avec les séquences où ils lisent le journal (**sq. 27**) ou chantent (**sq. 32**).



Plan 7 - Pialat raccorde de nouveau sur un champ vide : le panneau du bas de la porte de la chambre de François, entrevu au **plan 5**, ébranlé par les coups et qui vole peu à peu en éclats, laissant apercevoir la plante du pied de François. La vie l'emporte chez François qui amorce là, irrésistiblement, une nouvelle naissance.



Plan 8 - En plongée, Pèpère et Raoul montent précipitamment l'escalier. Dans cette image se situe le seul moment de suspense d'une scène purement descriptive. Arriveront-ils avant... ? Avant quoi ? Que vont-ils faire pour endiguer la violence dont nous devinons la force ? Que va entraîner leur action ? Un nouveau malheur pour François ? Maurice Pialat a conservé au montage ce plan flou, techniquement raté. Mais ce flou répond ici parfaitement à l'interrogation du spectateur, à son inquiétude.



Plan 9 - François surgit par le trou opéré dans la porte à l'instant où arrivent Pèpère et Raoul. La violence de cette « naissance » est difficilement endiguée, parfois François disparaît derrière la masse des deux hommes, mais réapparaît aussitôt. L'étroitesse du couloir et du cadre (limité par le décor naturel) renforce cette violence et le sentiment de la souffrance de François (et sans doute des deux « grands »), comme pour un accouchement difficile. On devine que les adultes l'emporteront, mais la question porte sur la crise de François : qu'en feront-ils ? Comment en sortira-t-il ?



Plan 10 - Ils ramènent François dans sa chambre, aussitôt suivis par Mémère. Le plan est large : s'ils tentent de maîtriser François, le lieu a perdu son caractère étouffant.



Plan 11 - Avec une serviette sans doute mouillée apportée par Mémère, Pèpère giflé François. Le geste n'a rien d'une brimade, mais participe d'une volonté de faire reprendre ses esprits à François, le faire renaître à une vie normale au-delà de la crise psychique et nerveuse. Il rappelle d'ailleurs certains gestes effectués lors d'un accouchement difficile sur un nouveau-né.

Plan 12 - Non reproduit, reprise approximative du **plan 10** : Pèpère continue son traitement et s'arrête.



Plan 13 - Suite du **plan 11**. Pèpère a cessé de frapper. François se calme. L'apaisement donne bien le sentiment de l'épuisement après une difficile venue au jour où l'on peut voir un effet du célèbre « traumatisme de la naissance », étudié par le psychanalyste autrichien Otto Rank en 1924.



Plan 14 - François s'est endormi. Pèpère et Mémère le regardent avec un mélange d'inquiétude et de tendresse, dans une attitude qui évoque un tableau religieux (la crèche ?). Se confirme cette idée de « renaissance », que rejoint la conclusion de Pèpère : « Ça va s'arranger... » Une seconde naissance nécessaire – il en faudra sans doute d'autres – pour que l'élan vital de François soit canalisé par la Loi imposée par le père, même de substitution.

Une place pour François



L'Enfance nue présente d'abord toutes les caractéristiques du documentaire : les images de la fanfare et de la manifestation des mineurs du bassin minier lensois, les courses « en ville » de la famille Joigny ou l'atmosphère du bar-PMU. En 1968-69, le « cinéma direct » est pleinement intégré au paysage cinématographique. On interroge d'ailleurs Maurice Pialat sur une éventuelle influence des films du Québécois Pierre Perrault¹, qu'il dit ignorer. De nombreuses scènes pourraient en effet relever de ce cinéma pris sur le vif : le passage au centre d'Arras la visite du directeur chez les Joigny, le mariage...

Pourtant *L'Enfance nue* est bien une fiction, quel que soit le sentiment de vérité et d'immédiateté qu'il transmette. Si le scénario fut plus « écrit » qu'à l'habitude, il subit de notables évolutions, ne serait-ce qu'au niveau des dialogues, souvent écrits à partir des acteurs, et des surprises que Pialat ménageait aux techniciens². Le but à atteindre est l'effet de « première fois » que donnent les films Lumière. C'est la raison pour laquelle le montage, comme chez Renoir, conserve des plans techniquement « ratés »³ ou présente des contradictions brutales, Raoul défendant et critiquant d'un plan à l'autre [séq. 19] Pépère et Mémère : deux instants de vérité émotionnellement forts, peu importe la logique. Dans l'avant-dernière rencontre des Thierry avec le directeur, Mme Thierry, voulant parler de Raoul, s'empêtre dans ces circonvolutions (le « jeune homme ») sans retrouver son nom, alors qu'il a été pour le spectateur un permanent de la maison d'Hénin-Liétard. À

l'évidence, c'est l'actrice qui perd le fil mais, au lieu de refaire la prise (ou d'en monter une meilleure si elle existe), Pialat la conserve, mettant ce trouble au profit de la fiction.

Chez Pialat, cela va plus loin que l'accident de tournage « récupéré ». Lorsque, après la bagarre à l'école et la présentation des fiancés, Mémère vient de panser les blessures de François [27], elle tente en vain de reboucher le tube de crème, puis abandonne sans insister. Vu la façon dont est tenue la maison des Thierry, l'actrice n'aurait pas agi ainsi dans le quotidien. Sans doute a-t-elle voulu ne pas faire arrêter la prise, voire échapper aux foudres du réalisateur. Mais par là, c'est elle qui choisit : elle se fait metteur en scène, « créateur », comme Pialat l'espère de chacun, acteur et technicien.

Lorsque Pépère raconte sa guerre [22], il se met également en scène lui-même et met en scène les images de ses souvenirs, de son petit théâtre. En découvrant les films Lumière peu avant le tournage, Pialat livrait un peu « sa » clef du cinéma. « Dans ses films, des hommes et des femmes captés par un appareil dont ils ne connaissaient rien, cédaient un instant de leur vie et depuis lors tous les comédiens ont fait de même. [...] Tout le cinéma est là, dans ce vol de l'existence, dans cette exorcisation de la mort. » Le simple fait d'appuyer sur le bouton suffit pour produire « une alchimie, une transformation du sordide en merveilleux, du commun en exceptionnel, du sujet filmé en instant de mort. » Le geste de filmer transforme l'instant en fiction, l'être en personnage : soudain, la vie est un

roman. N'est-ce pas précisément le discours de Mémère assise sur les genoux de Pépère [22] : son « *On ne croirait pas...* » remplace un « *Il était une fois...* » Elle dévide leur vie affective et familiale, provoquant une sorte d'extase admirative chez les turbulents François et Raoul, pour une fois parfaitement au diapason l'un avec l'autre et avec les adultes⁴.

Le problème des deux adolescents n'est-il pas avant tout, justement, le manque de « roman familial », d'une filiation dans laquelle s'inscrire, d'une fiction (que leur proposent dans ces deux scènes, alternativement, Pépère et Mémère). La complicité entre François et Mémère la Vieille est du même ordre : vieilles chansons enfantines qui racontent des histoires et lecture du journal à travers laquelle François cherche à interroger l'aïeule sur son passé : a-t-elle été, elle aussi, une « maîtresse » ?

Lorsque l'on parle d'enfant comme François (et Raoul), on dit qu'ils sont « difficiles », qu'ils « font des histoires ». Raoul en paroles et par ses fugues. François en actes, toujours gratuits, comme pour attirer l'attention, simplement, pour qu'on *en parle*, faire parler (de lui), trouver sa place dans une histoire – des histoires – qui n'est pas la sienne.

La place dans le cadre

Tout le drame formel du film, sa mise en scène proprement dite, se joue autour de la place de François dans un espace donné, espace constitué par le décor (la maison des Joigny, celle des Thierry), espace délimité par le cadrage. Être accepté dans un cadre, en faire (utopie ?) son propre cadre, telle est la question pour François (comme pour tous les personnages de Pialat). L'exemple type de cette situation est cette scène où Simone, qui travaille au repassage, entend François à l'étage [6]. Il fouille en effet dans la table de nuit du couple. La caméra le saisit à travers l'encadrement de la porte : il est comme enfermé dans cette maison et la voix de Simone qui l'interroge de loin agit comme un second piège. Il garde le silence et se réfugie sur son lit, l'espace qui lui est dévolu. Mais cet espace, ouvert, ne le protège pas et l'on ressent avec lui ce même sentiment de piège quand Simone monte l'escalier que lorsque, plus tard, Pépère et Raoul montent vers la chambre où il est enfermé⁵. Simone oblige ensuite François à rester près d'elle, puis le chasse lorsque son comportement l'agace. On ne cesse de lui assigner une place, puis de l'expulser...



Le film commence en cadres larges [2], englobant une foule. Sur une musique entraînante, une fanfare défile dans une rue du Nord de la France⁶. Mais déjà l'espace est borné par le décor de la rue, ses immeubles qui bouchent l'horizon et enferment, étouffent presque les musiciens. Entre les deux mineurs qui précèdent la bannière, une infirmière, et en arrière-fond, le dispensaire d'hygiène sociale. Détails naturels en milieu minier, mais menaces pesant sur la vie et l'avenir de ces durs travailleurs. Derrière la musique s'avance face au spectateur un défilé politique avec ses revendications pour le plein emploi... Sans transition aucune, avec le quatrième plan, cette situation générale, sociale, est ramenée au quotidien des individus, d'un individu particulier : François essaie une veste dans un magasin de vêtements sous le regard de Simone [3]. Le cadre est étroit, sans doute en raison de l'exiguïté des lieux offrant peu de recul à la caméra. Mais l'étroitesse de cette cabine improvisée, vue à travers ce qui semble être une porte vitrée, donne à la première apparition de François une certaine tonalité. Il est d'abord *enfermé* dans un espace étriqué, presque *agressé*. Impression renforcée par le fait que les montants verticaux de la porte coupent de façon peu esthétique le bras de Simone à gauche et, plus violemment, le corps de la vendeuse à droite. L'encombrement du magasin – vêtements suspendus, persiennes à demi closes dans le fond – interdit à l'œil toute fuite dans la profondeur (en écho au manque d'espace de la rue). La « vitre », en premier plan, renforce la sensation d'étouffement.



Ce que François regarde

Avec le déplacement des trois personnages vers la caisse, nous découvrons un dispositif visuel qui dépasse le caractère strictement documentaire et encore anecdotique de la scène : nous ne voyons pas François à travers une vitre, mais dans un miroir. Sans cesse sous le regard de Simone qui juge de l'effet produit par la veste, rectifie le col, s'il se regarde un peu lui-même en penchant la tête, il ne jette aucun coup d'œil vers le miroir⁷. Il quête plutôt l'approbation de la « mère ». François est ainsi défini par sa demande d'amour, à laquelle fait écho le bruit de fond de la manifestation, avec ses revendications entrevues précédemment. Le dispositif du miroir fait que la demande de reconnaissance de l'enfant (apparemment satisfaite) s'adresse à un autre personnage et en aucun cas à la

caméra, donc au spectateur. La dureté du cinéma de Pialat est précisément là : le cinéma, pour lui, n'est pas fait pour accueillir et satisfaire les demandes affectives de ses héros et le spectateur est maintenu à l'extérieur, dans l'impossibilité, l'interdiction d'intervenir, de se donner la bonne conscience de l'apitoiement et de la compassion. François ne peut que passer par le regard et le bon vouloir de Simone pour exister, ce que confirme le dialogue à la sortie du magasin : « *Qu'est-ce qu'on dit ? – Merci. – Merci qui ? – Merci m'man* ». Son désir propre n'a aucune place dans l'espace familial comme cinématographique. Le cadre, dans cette séquence, accomplit sa fonction de coupe, de castration symbolique.

Dans la scène suivante, au supermarché (?), François regarde avec intérêt des babioles pour enfant, mais Robby n'a d'attention que pour Josette. Il suffit à celle-ci de désigner un disque pour qu'il l'achète. Le cadre se fait de nouveau impitoyable : il isole François puis suit son déplacement vers la gauche, l'incluant dans la « famille », mais **en retrait**. Quelle est la place de François, dans le film comme dans la famille, Joigny ou Thierry ? Le cadre dit le jeu d'inclusion/exclusion de François que la bonhomie apparente de la scène enrobe. Cette situation de François en retrait se retrouve à divers moments du film. Chez les Joigny encore, après la mort du chat [10], François se cache et observe Josette qui cherche le chat avant de surgir pour lui annoncer : « *Couic !* » Cette fois, c'est lui qui se place volontairement en retrait hors cadre et hors décor familial (cf. plan de la table avec Simone et Robby seuls), conséquence de son geste (acte) meurtrier.



Toujours le cadre...

À travers le cadre, la mise en scène de Pialat va plus loin, comme si elle-même entraînait l'acte et non l'inverse. Ainsi lorsque François vole la montre au bar-PMU [4]. Ni l'atmosphère ni la situation immédiate ne laissent prévoir le geste de François qui doit s'attendre à bénéficier de la monnaie des cigarettes que Robby l'a envoyé chercher. Lorsqu'il se trouve devant la caisse du tabac, seul, séparé de Robby et Josette, le cadrage serré crée un espace qui le protège (coup d'œil à gauche vers les voisins indifférents, voire vers Robby) et l'isole⁸, le livrant à ce qui est bien plus une pulsion absurde, un geste furtif et non prémédité. Geste sans destinataire : François a vérifié que personne ne le voyait. Geste qui n'est même pas

à destination du spectateur, qui n'a pu le prévoir et le perçoit à peine, vu sa rapidité. On a le sentiment que si François n'avait pas été isolé par la foule comme par le cadre, il n'aurait rien fait.



François est également inclus et exclu du cadre suivant un jeu qui nous fait sentir sa situation sans explication superflue. Ainsi dans cette scène en hommage à une célèbre vue Lumière où Josette joue avec son chat [5]. Elle est de face, au centre du cadre, véritable motif du tableau vivant⁹. François est en amorce à gauche, jamais pleinement inscrit dans les plans successifs de même point de vue. S'il participe au jeu du « Cochon qui rit », il semble plus occupé par sa montre, au bracelet trop grand. Le cadre renvoie ici à la différence d'occupation, au fait que François ne peut s'inscrire dans ce type d'image familière et familiale.

On trouvera dans l'analyse de la séquence 21 (cf. p. 9-11) un exemple-type de ce mouvement incessant de François, fuyant, chassé, enfermé, détruisant décor et cadre à la recherche de « sa » place.

1) Cinéaste canadien (1927-1999), né au Québec, dont les meilleurs films (*Pour la suite du monde*, *Le Règne du jour*, *Les Voitures d'eau*, 1963-1969) ont été réalisés après plusieurs années passées dans l'intimité des personnes filmées.

2) Cf. « Genèse du film », p. 4.

3) Cf le plan 7, flou, de la séquence 21, analysée p. 9 à 11.

4) Bien plus que lorsque Raoul interroge François sur sa mère, ou plutôt ce qu'il sait de sa mère (ce qu'il pourrait en raconter), tandis que l'aîné se promet de descendre un jour là-bas pour aller voir ce qu'il en est (de sa famille supposée ou imaginée).

5) Cf « Analyse d'une séquence », p. 9 à 11.

6) Sans doute Lens, puisque la première partie du film s'y déroule. Mais c'est « La Prolétaire d'Hénin-Liétard » qui défile...

7) Malgré une légère hésitation du jeune acteur qui évite de justesse le regard-caméra via le miroir.

8) D'autant que la montre, inutile, est vouée à la destruction.

9) Même si le cadre est ici nettement plus serré que dans la vue Lumière.

Dans la logique du pire



Si le mal est présent dans toute production artistique, a fortiori le cinéma, quelle qu'en soit la valeur esthétique (de *Blanche-Neige* à *Taxi Driver*), il l'est tout particulièrement dans l'œuvre de Maurice Pialat. Dès les premières images, se glisse la menace du mal physique (l'infirmière, le dispensaire d'hygiène sociale) ou social (chômage). Mais très vite, ce n'est plus cet aspect qui domine dans les premières séquences familiales. Celle du supermarché (cf. « Mise en scène », p. 12-14) met en avant le mal psychologique *subi* par François en raison de la différence de traitement avec Josette, l'enfant biologique des Joigny. Dans la suivante, apparaît le mal *commis* par François, quand il vole une montre. Tout se passe comme dans le schéma classique élémentaire : le mal subi (réel ou imaginaire) engendre une réaction de la part de la victime, mal dirigé contre le supposé agresseur ou son substitut. Réaction de ce ou ces derniers (éventuellement sous la figure de la société) contre la victime initiale, avec réaction en chaîne éventuelle. Que l'on aborde la question sous l'angle social ou psychologique, ce modèle implique des responsabilités politiques ou morales. N'en déplaise à François Truffaut, sous cet angle, il n'y a guère de différence entre *Les quatre cents coups* et *Chiens perdus sans collier*¹.

Pulsions

Les liens de causalité sont fortement malmenés par Pialat², mais ils ne sont pas totalement niés. Tout juste ramenés à une

sorte d'hypothèse flottante. Ne sont pas non plus niées les motivations immédiates entraînant des pulsions soudaines. Le jet du chat dans la cage d'escalier pourrait répondre au fait que Simone vient de le chasser, mais seul le montage rapproche ces deux scènes et rien n'indique qu'elles se situent le même jour. Et François a en outre de l'affection pour Josette dont il soignera ensuite le chat. Il en va de même du jet de tenons sur la voiture, dernier méfait de François, suivant de peu la mort de Mémère la Vieille. Le désir de briller auprès des camarades (ou de les suivre), comme lors du vol de chocolats glacés au cinéma est également un mobile que rien ne vient étayer ultérieurement.

Mais plus importante est la manière dont le film fait surgir ces événements : comme de pures pulsions auxquelles rien ne prépare. Dès le premier acte de délinquance, au bar-tabac, rien ne permet de supposer la moindre préméditation. L'idée, le geste plutôt, vient de la situation, en situation. Juste un regard en coin et un geste rapide. Il y a d'autant moins de projet que ce vol est parfaitement gratuit. François n'a aucune raison de posséder une montre au contraire. Il a même toutes les raisons de la détruire ensuite et de la faire disparaître : que Robby n'en sache rien et qu'il ne soit pas lui-même inquiet. Le martyre du chat n'apporte rien à François, pas même la considération des copains comme c'est le cas lors du vol des chocolats glacés. Son geste est connu ensuite de Josette, à qui il voudrait le cacher, et plus tard des Joigny, provoquant et consommant la rupture...

Le façon dont Pialat filme le trajet de la sandale finissant dans la bouche d'égoût est exemplaire : impossible de discerner si François la propulse consciemment vers le trou ou si c'est le fruit de la maladresse... Lorsque, une des premières nuits, François jette le poignard vers Raoul, vise-t-il ce dernier ou la porte ? Et, dans ce cas, dans quel but ? Et lorsqu'il se laisse entraîner à jeter des tenons, vise-t-il l'automobile ? Est-ce lui qui la touche ? Le spectateur reste dans l'indétermination devant une scène volontairement confuse.

Globalement, tous ces actes pourraient être rapportés à une cause unique : l'abandon maternel. Mais cette clé passe-partout est-elle suffisante ? Dans *L'Enfance nue* comme dans tous les films de Maurice Pialat, le mal a une cause antérieure à la première image. « Quelque chose » qui gouverne obscurément le héros. « Le mal est fait », écrivait Jean Narboni à propos de *Passetoutbac d'abord*³. Peut-être quelque chose d'antérieur même à cet abandon maternel, de l'ordre du destin, quoique rien ne puisse étayer cette hypothèse⁴. Mais il suffit que François ressente ce manque comme une malédiction pour que cette idée de destin se propage au film dans son entier.



Le sentiment d'abandon

Face à la douleur, à l'évidence d'un mal inéluctable, que faire ? La solution de François est la même que celle de tous les héros de Pialat sans exception, la *logique du pire*⁵ : pousser la catastrophe à son point ultime. On se souvient de la phrase de Pialat à Cannes devant les sifflets et quolibets accueillant la Palme d'or attribuée à *Sous le soleil de Satan* : « Vous ne m'aimez pas, je ne vous aime pas non plus. » Ou encore, pourrait dire François avec à chaque fois un défi dans le regard, « je vous donne toutes les raisons de ne pas m'aimer, jusqu'où prétendez-vous m'aimer ? » (ce qui vaut pleinement pour les Thierry).

En ce sens, le départ de François pour Lens est une scène-clé. Sans doute, en offrant à Simone un foulard, a-t-il l'intention de lui rendre un peu d'amour et de se faire pardonner son comportement. Mais dans le même temps, il lui signifie le trésor d'affection (son « bon fond », comme le dira Mémère) qu'elle n'a pas su ou voulu voir. Geste de tendresse et ultime agression...

L'autre scène-clé est sans doute le désarroi silencieux de François après la mort de Mémère la Vieille, exprimé par ces lieux soudain vides, abandonnés, avec le défilé de condoléances silencieux, les affaires de la défunte entassées çà et là dans la maison. Pour la première fois, François est confronté à l'inéluctable, au scandale et au mal absolus, la mort, cet ultime abandon. De nouveau le comportement de François obéit à la logique du pire : un pas de plus dans la délinquance qui mène, même s'il ne l'a pas prémédité, ni même envisagé sans doute, à une autre séparation, un abandon subi et un abandon infligé aux Thierry, que symbolise la lecture de cette lettre en l'absence de François.

S'agit-il d'une fin ? De la période « heureuse » avec les Thierry, oui. D'un commencement, d'une nouvelle naissance ? En un sens, puisque François semble avoir trouvé un certain équilibre. Mais cela recommencera-t-il comme le suggère la petite phrase à propos de l'éducateur qui ne peut pas, dit-il, le supporter ? Pialat ne conclut pas. Ni sur une rédemption miraculeuse et mensongère, ni sur un geste tragique dont le romantisme permettrait au spectateur de s'attendrir, de verser des larmes, de mettre le « cas » de François sur le compte du destin, de la société ou de la psychiatrie.

Le film ne règle rien. C'est sa beauté et sa force. Il se donne pour seul but d'obliger le spectateur à regarder le monde en face, sans détour, alibi ni hypocrisie. *L'Enfance nue* est à sa manière un film d'apprentissage, moins pour son héros que pour le spectateur. Apprendre à ne pas se contenter d'explications faciles et partielles qui permettent d'évacuer le problème d'une délinquance inexplicable. Apprendre la crudité et la cruauté des choses, de la vie. Ce cinéma de la cruauté appuie en effet « là où ça fait mal » (Narboni), mais là où la douleur signifie encore un peu de vie. Tout sauf l'indifférence ou la tristesse dont aurait parlé Van Gogh sur son lit de mort⁶. Après la mort du peintre, dans *Van Gogh*, l'aubergiste se blesse cruellement au pied et elle crie de douleur. Ça y est ! La vie a gagné contre la mort dont la tristesse avait envahi l'auberge. Par cette douleur physique, la vie existe, comme l'amour existait dans le premier film de Pialat.

1) Film de Jean Delannoy avec Jean Gabin, d'après un célèbre roman de Gilbert Cesbron, honni de Truffaut et dont Doinel et René déchirent l'affiche dans *Les quatre cents coups*.

2) Voir « Dramaturgie », p. 8, et « Mise en scène », p. 12-14.

3) *Cahiers du cinéma*, n° 304, octobre 1979.

4) Reste tout de même ce mystérieux motocycliste immobile qui observe le trafic juste avant la scène fatale des tenons métalliques [séq. 42]...

5) C'est le titre d'un ouvrage du philosophe Clément Rosset. Cf. « Le réalisateur », p. 2, et notre ouvrage Maurice Pialat, éd. Cahiers du cinéma, Paris, 1992.

6) « La tristesse durera toujours », lui fait dire Maurice Pialat lui-même dans le rôle du père dans *À nos amours*.

Le gestus social



Image 1 - Un certain nombre de scènes sans valeur dramatique rythment le film. Simples ponctuations, elles situent les faits ou les personnages au moyen de gestes socialement, localement et historiquement signifiants, apparentés au gestus du théâtre épique brechtien.

La fanfare et le défilé des mineurs initiaux (1) renvoient au métier de Robby et de Pépère, comme au déclin irrémédiable des bassins houillers du Nord (voir p. 23), cinq ans après les grandes grèves de 1963. Mais cela ne jouera ensuite aucun rôle.

Image 2 & 3 - Le couple Joigny trime pour survivre et Robby part à la mine avant le lever du jour (2), même celui du départ de François. Le dimanche, il joue au tiercé avec l'espoir secret de devenir « rentier », comme près de quatre millions de Français ! Simone, elle, compense un peu les pertes en tenant un guichet (3). Activités machinales, répétitives, qui rythment, mais ne brisent pas l'écoulement du temps.

Image 4 & 5 - Comme la soupe du soir, le café rythme aussi les journées des Thierry. C'est en le prenant sur les genoux de Pépère que

Mémère (4) évoque leur couple, la famille, les enfants, ce qui cimente leur vie d'aujourd'hui. Dans la foulée, Pépère raconte la Résistance, l'amitié, la mort, et encore la famille (5)... François, en y étant ainsi confronté, commence à s'inscrire dans cette continuité entre le passé lointain et un présent étale.

Image 6 & 7 - La famille ? La vie ? La mort ? On en retrouve la succession à l'occasion des fiançailles, puis du mariage de Georgette et Joël (6), puis du défilé des amis et de la famille devant la dépouille de Mémère la Vieille (7).

Image 8 - À la dernière scène (8), avant que Mémère n'apporte la lettre de François qu'ils vont lire ensemble, Pépère travaille dans sa « baraque », autre rituel quotidien. L'itinéraire de François se déroule ainsi entre deux allusions au travail, mais aussi à son absence : peur du chômage, retraite où l'on « s'occupe »... François, le seul à faire éclater l'écoulement tranquille du temps, y trouvera-t-il sa place ? Au « Centre », il fabrique une lampe de chevet...



GÉNÉRIQUE

Titre original	<i>L'Enfance nue</i> ¹
Production	Stephan-Films
Producteurs	François Truffaut (Films du Carrosse), Claude Berri (Renn Productions), Jo et Samy Sirtzky (Parafrance Films), Mag Bodard (Parc Film)
Directrice de production	Véra Belmont
Scénario et réalisation	Maurice Pialat
Adaptation et dialogues	Maurice Pialat et Arlette Langmann
1^{er} assistant réalisation	Denis Epstein
Image	Claude Beausoleil
Cameraman	Oleg Tourjansky
Son	Henri Moline
Montage	Arlette Langman
Scripte	Alice Lecomte
Interprétation	
<i>François</i>	Michel Tarrazon
<i>Simone Joigny</i>	Linda Gutemberg
<i>Robby Joigny</i>	Raoul Billerey
<i>Josette</i>	Pierrette Deplanque
<i>Mme Minguet (Mémère)</i>	Marie-Louise Thierry
<i>M. Minguet (Pépère)</i>	René Thierry
<i>Raoul</i>	Henri Puff
<i>Mémère la Vieille</i>	Marie Marc
<i>Letillon</i>	Maurice Coussoneau
Année	1967
Pays	France
Film	Eastmancolor
Format cinéma	1,66 : 1
Durée	1h30
Visa	33 658
Distributeur (1968)	Parafrance
Sortie en France	25 janvier 1969
Prix	Pris San Giorgio à Venise, 1968 ; Prix Jean Vigo 1969

1) Le générique du film indique « L'ENFANCE-NUE », mais la coutume est de l'écrire sans trait d'union.

BIO-FILMOGRAPHIE MAURICE PIALAT

Naissance le 31 août 1925 dans Le Puy de Dôme. Études Arts Déco, Beaux Arts
1945-46 : Expose au Salon des moins de 30 ans

1951/1958	Courts métrages amateurs : <i>Isabelle aux dombes</i> , <i>Riviera du Brenta</i> , <i>Congrès eucharistique diocésain</i> , <i>Drôles de bobines</i> , <i>L'Ombre familière</i>
1960	<i>L'Amour existe</i> (CM documentaire) (Prix Louis Lumière)
1961	<i>Janine</i> (CM sur un scénario et des dialogues de Claude Berri)
1965/66	<i>Chroniques d'en France</i> (CM documentaires Pathé pour les télévisions francophones)
1969	<i>L'Enfance nue</i> (ou <i>L'Enfance-nue</i>)
1970/71	<i>La Maison des bois</i> (feuilleton en sept épisodes pour l'ORTF)
1972	<i>Nous ne vieillirons pas ensemble</i> (Prix d'interprétation masculine à Cannes pour Jean Yanne)
1973	<i>La Gueule ouverte</i>
1979	<i>Passe ton bac d'abord</i>
1980	<i>Loulou</i>
1983	<i>À nos amours</i>
1985	<i>Police</i> (Prix d'interprétation masculine à Venise pour Gérard Depardieu)
1987	<i>Sous le soleil de Satan</i> (Palme d'or à Cannes)
1991	<i>Van Gogh</i>
1995	<i>Le Garçu</i>

LES ACTEURS

Michel Tarrazon (*François*)

Il a dix ans et est scolarisé à Beauvais lorsque sa mère, qui a quitté Paris où elle évoluait dans le milieu du théâtre et du cinéma, répond à l'annonce de Pialat à la recherche d'un enfant pour *L'Enfance nue*. Elle est alors gérante d'un commerce d'alimentation et Pialat les rencontre à Berneuil-en-Bray, dans l'Oise avant de choisir Michel Tarrazon parmi des centaines de dossiers. En 1970, il le reprend pour incarner un personnage secondaire (Michel) dans *La Maison des bois*. N'ayant réussi à décrocher que deux ou trois petits rôles dans les années suivantes, dont un *Maigret* pour la télévision, Michel Tarrazon, jugeant le métier d'acteur trop aléatoire, décida d'arrêter. Il est devenu opticien.

Marie Marc (*Mémère la Vieille*)

Âgée de 84 ans au moment du tournage où elle incarne Mémère la Vieille, Marie Marc avait été médecin, après avoir débuté selon Pialat ses études à 40 ans en même temps que sa fille. Cependant elle n'était pas tout à fait une débutante dans le cinéma. Elle avait commencé en 1962 dans le court métrage d'Edmond Séchan, *Le Haricot*, avait enchaîné en 1963 avec Philippe de Broca dans *L'Homme de Rio*, suivi de *La Vie de château*, de Jean-Paul Rappeneau, en 1965, puis de *Qui êtes vous Polly Magoo ?*, de William Klein. Pialat, qui admire son courage lors du tournage de *L'Enfance nue* et trouve qu'elle est « une femme merveilleuse », l'a reprise en 1970 pour incarner tante Marie dans *La Maison des bois*. On la retrouve en 1968 dans *Alexandre le bienheureux*, d'Yves Robert, puis dans deux téléfilms en 1974 et 1975 (*Les Borgnes sont rois*, d'André Michel et *Salavin*, d'Edmond Séchan).

Raoul Billerey (*Robby*)

Lorsque Pialat le choisit pour interpréter le premier père nourricier de François, Raoul Billerey, né en 1920, a déjà joué dans de nombreux films d'action et d'aventures historiques (de cape et d'épée en particulier), mais sans jamais y être crédité d'un premier rôle. Il a beaucoup tourné avec André Hunebelle : *Les Trois mousquetaires* (1953), *Cadet Rousselle* (1954), *Le Bossu* (1959), *Le Capitain* (1960), *Le Miracle des loups* (1961), *Les Mystères de Paris* (1962), *Banco à Bangkok pour OSS 117* (1965). On le voit aussi dans *Austerlitz* d'Abel Gance (1960), *Le Capitaine Fracasse* (1961) de Pierre Gaspard-Huit, *Le Chevalier de Pardaillan* et *Rocambole* (Boderie, 1962 et 1963), *Le Masque de fer* (Henri Decoin, 1962). On a pu le voir aussi à la télévision dans le même registre : *Gaspard des montagnes*, *Thierry la Fronde*, *Lagardère*.

Après *L'Enfance nue*, il participe encore à de nombreux films en costume agrémentés de batailles comme *Les Camisards* (René Allio, 1972), *Les Chouans* (Philippe de Broca, 1988), *Dien Bien Phu* (Pierre Schoendorffer, 1992), *La Fille de d'Artagnan* (Bertrand Tavernier, 1994). Il apparaît aussi dans des films de Jean-Louis Hubert (*Le Grand chemin*, 1987), de Claude Miller (*La Petite voleuse*, 1988), de Laurent Benequie (*Un type bien*, 1991), de Claude



Zidi (*Les Ripous 3*) et de Michel Blanc (*Grosse fatigue*, 2004). Raoul Billerey est aussi maître d'armes et cascadeur.

Maurice Coussoneau (*le Directeur*)

Pour le rôle du directeur de l'agence de l'Assistance publique d'Arras, Lentillon, Pialat a fait appel aussi à un acteur professionnel. Maurice Coussoneau travailla avec Jean Vilar, comme comédien, mais aussi comme une sorte de régisseur technique dès 1947 au festival d'Avignon, puis au TNP. Pour la télévision, il a joué dans *Le Malade imaginaire* en 1950 et *La Millième fenêtre* (Robert Menegoz, 1960), *La Fille du Capitain* et *La Case de l'oncle Tom*, (1963-63), ainsi que dans *Thierry la Fronde*, *Le roi Lear* (1965). Après *L'Enfance nue*, il continue à la télévision dans *Les Nouvelles aventures de Vidocq*, puis *Les Enquêtes du commissaire Maigret*. Pialat l'a repris pour deux petits rôles dans *Police* en 1985, où il incarne un garde de détenu, puis dans *Van Gogh* pour jouer le chef de gare, Chaponval.

Marie-Louise et René Thierry (*Les Thierry*)

Dans la vie, comme dans le film, Marie-Louise et René sont mariés. Il est mineur retraité et accueille avec son épouse des enfants de l'Assistance publique. Pialat s'est inspiré de leur vie pour écrire le scénario. S'ils sont si naturels et hésitent parfois, c'est qu'ils vivent leur texte, racontent souvent de leur propre vie. Ils sont tellement eux-mêmes qu'à un moment, le directeur les appelle M. et Mme Thierry à la place du nom de leurs personnages, M. et Mme Minguet (comme le feront nombre de fiches techniques publiées). « J'avais déjà les Thierry comme modèles pour mon scénario. Quand je les ai retrouvés après des années (je les avais complètement oubliés), j'ai eu quelques entretiens avec eux. Alors que mes difficultés pour trouver des comédiens étaient grandes, ma décision a été vite prise », déclarait Pialat à la sortie du film.

Linda Gutemberg (*Simone*) et Pierrette Deplanque (*Josette*)

Elles étaient des inconnues et n'ont plus jamais joué au cinéma. Linda Gutemberg est la sœur de Véra Belmont. Mais c'est le récit de cette dernière qui inspirera en partie *Passe ton bac d'abord*, dix ans plus tard. Quittant Lens avec un garçon, Vittorio, elle débarque chez Maurice Pialat, sa seule relation à Paris et lui conte ses tribulations, dont il décide de faire un film qu'ils interpréteront. Au dernier moment, le couple renonce, mais les aventures de Pierrette resteront intégrées à ce film choral.

Henri Puff (Raoul) lui non plus n'est pas un professionnel et ne l'est pas devenu, bien que Pialat l'ait repris en 1970 pour un rôle dans *La Maison des bois*.

PRESSE

L'émotion par le plus court chemin

« Le bonheur de Pialat dans ses meilleurs moments, les plus fréquents, supporte la comparaison avec ce que Rouch, Olmi, De Seta, Brault, etc. surent accomplir de mieux avec un matériau semblable. Dénué de sentimentalité et de toute affectation de style, il rejoint l'émotion par le plus court chemin du dépouillement. Digne filleul de pellicule de ses coproducteurs Truffaut, et Claude Berri, il est bien de la même famille : celle des enfants naturels. » Roger Taillieur, *Positif*, n°100-101, décembre-janvier 1969

Une différence radicale entre l'enfant et les autres

« L'un des très grands films français, d'emblée voisin tout à la fois de Rouch et Truffaut, Renoir et Vigo. L'enfance : sujet tentateur et rebattu. Mais l'enfant de Pialat ne se prête à nul sentimentalisme, apitoiement, humanisme, comme il résiste à toute tentation de cabotinage (cf. l'enfance vue par Cournot [*Les Gauloises bleues*]). Il est, il reste tout au long du film, absolument opaque, totalement mystérieux. Rien ne l'explique, ni ne s'explique à travers lui. Le plus souvent muet, il passe d'une famille provisoire à une autre, d'une violence à l'autre... Par ce silence et cette opacité s'installe une différence radicale entre l'enfant et les autres : éducateurs, parents temporaires ; entre l'enfant et le reste du monde : décors d'occasion, chambres de passage, jeux et lieux transitoires, inassimilables. Mais face à ce mur noir du silence, il y a tout un réseau bourdonnant de paroles comme autant de pièges à quoi prendre l'enfant... » Jean-Louis Comolli, *Cahiers du Cinéma*, n°207, février 1969

Une morale du respect

« Maurice Pialat n'a pas entendu dresser, plaider le dossier de l'Assistance publique. Il a entendu simplement montrer, retrouver par la création filmique, par une mise en scène fondée sur une méthode particulière, la synthèse de la mise en scène et du « direct », une situation. Nous sommes dans le Nord, au pays des Mines, car ce pays est réellement la zone d'accueil traditionnelle des enfants de l'Assistance venus de la région parisienne. Et *L'Enfance nue* est aussi un très beau film provincial sur la province minière où un vieux couple ouvrier vit dans un univers de corons en brique, de fanfares pour les défilés syndicaux ou pour les ducasses, où de vieux mineurs ont fait de la résistance, ont dû être clandestins. Le vieux raconte à l'enfant : il raconte alors sa vie propre... La beauté ici est moins plastique, décorative que sensible, que sensibilité à ce souffle de vie retrouvé et capté par l'artifice, je veux dire par un talent remarquable qui est aussi perception tendre, sensibilité presque écorchée, réalité d'un échange humain. Par-là, le cinéma est aussi, au meilleur sens, affaire de morale et résultat d'une vraie morale, une morale du respect. » Albert Cervoni, *Cinéma 69*, n°134, mars 1969

Un regard d'auteur d'une rare acuité

« Pratiquement pas de mouvements d'appareil, pas de montage choc, de signes ou de symboles, mais

une suite de longs plans fixes, apparemment anonymes et enregistrant une sorte d'objet qui est la vie des personnages du Nord de la France. Seulement derrière cette modestie de réalisateur, il y a un regard d'auteur, un regard d'une rare acuité. Sûreté dans le placement de la caméra qui est toujours à l'endroit exact où elle doit être (et je pense de plus que c'est cela, l'art cinématographique), sûreté du montage totalement invisible et qui parvient à nous persuader de la continuité d'une action simple, là où il y a une succession complexe de scènes discontinues, fluidité de la mise en scène, qualité exceptionnelle de la direction d'acteurs et des dialogues. Ce sont là je crois, des qualités rares et précieuses pour que ce film retienne l'attention... En bref c'est un de ces rares films qu'il est indispensable d'avoir vu. » François Chevassu, *La Revue du cinéma*, n°226, mars 1969

On ne sauve pas un enfant malgré lui...

« Le François de *L'Enfance nue* ressemble comme un jeune frère à l'Antoine des *Quatre cents coups*. Mêmes silences têtus, même sensibilité d'écorché, même souffrance intérieure... Nous regardons François et nous avons le cœur serré parce que nous le sentons dans un équilibre précaire, parce que, à chaque seconde, nous savons qu'il peut basculer hors de la société. Il suffit pour cela d'une souffrance qui lui arrivera par hasard, d'un mot maladroit et cruel dont la blessure ne guérira pas. On ne sauve pas un enfant malgré lui. On peut entourer François de toutes les sollicitudes. Des éducateurs intelligents peuvent bien se pencher sur son cas. Tant que François ne s'acceptera pas, il sera capable des gestes les plus inconsidérés. Pour faire lever en nous cette angoisse, pour nous apprendre, un peu, à ne jamais se lasser de tendre des perches puisque c'est hélas, tout ce que nous pouvons faire pour les autres. » Claude-Marie Trémois, *Télérama*, n°995, février 1969

Le drame des adultes démunis

« C'est le jeune Michel Tarrazon qui incarne François. S'il rappelle par moments le Jean-Pierre Léaud des *Quatre cents coups*, l'impression reste superficielle. En fait Maurice Pialat a évité au maximum de le faire « jouer », comme s'il avait voulu préserver le secret du personnage. Nous ne sommes renseignés sur la nature profonde de François que par son comportement. Nous le voyons commettre des actes répréhensibles et parfois odieux, mais jamais il ne révèle ce qu'il a sur le cœur. Muré dans ce qui est sans doute une affreuse panique intérieure, il reste pour ceux qui l'entourent, un bloc incompréhensible de hargne, de cruauté et parfois de gentillesse mêlées, une petite forteresse sauvage dont aucun raisonnement, aucune approche sentimentale traditionnelle ne saurait briser la résistance. Tout autant que le drame de « l'enfance nue », c'est le drame des adultes démunis devant l'enfance que raconte Maurice Pialat. »

Jean de Baroncelli, *Le Monde*, 25 janvier 1969



BIBLIOGRAPHIE

Sur « L'Enfance nue »

- Jacques Aumont, « Chutes (note sur *Allemagne, année zéro* et *L'Enfance nue*) », *Vertigo*, l'Infilmable, n° 3, 1988
- *Le Monde*, 25 janvier 1969, Jean de Baroncelli - *La Dauphiné libéré*, 16 février 1969, Elsa Cazals - *France Nouvelle*, n°1211, 22 janvier 1969, Albert Cervoni - *Cinéma 69*, n°134, mars 1969, Albert Cervoni - *La Revue du cinéma*, n°226, mars 1969, François Chevassu - *Le Canard enchaîné*, 29 janvier 1969, Jean-Paul Grousset - *Télérama*, n°2389, 25 octobre 1995, Marine Landrot -, *Téléciné* n°156 (fiche filmographique n°515), Guillaume Louris, oct.-nov.1969 - *Cahiers du cinéma*, n° 209, février 1969, Jean-Louis Comolli - *Cahiers du cinéma*, n°210, mars 1969, Jean-Pierre Oudart - *La Croix*, 29 août 1968, Jean Rochereau - *La Croix*, 13 février 1969, Henri Rabine - *Les Lettres françaises*, 29 janvier 1969, Tristan Renaud - *Positif*, n°100-101, décembre 1968-janvier 1969, Roger Tailleux
- Dolorès Pigeon, Fiche Programmation Ufileis-Citevox, La revue du cinéma-Image et son, n°274, 1973
- Frédéric Bonnaud, « Enfance de l'art » in *Les Inrockuptibles* n°30, du 1er au 7 novembre 1995
- Laurence Giavarini, « L'Enfance nue » in *Leur premier film - d'Orson Welles à Zhang Yi Mou*, Festival du Premier Film d'Annonay-Aléas, Lyon, 1993
- Joël Magny, « L'Enfance nue » in *Cahiers du cinéma*, n° spécial « 100 films pour une vidéothèque », hors-série décembre 1993

Sur Maurice Pialat

Livres

- Joël Magny, **Maurice Pialat**, Éd. Cahiers du cinéma, Paris, 1992 (monographie, essai)
- Aldo Tassone, Sergio Toffetti, dir., **Maurice Pialat, l'enfant sauvage**, Éd. Museo Nazionale del Cinema, Turin ; France Cinéma, Florence ; Admiranda, Institut de l'image, Aix-en-Provence, Collection Lindau, Turin, 1993 (bilingue italien et français)
- Pascal Mériegeau, Maurice Pialat, coll. « Biographies », Grasset, Paris, 2002
- Rémi Fontanel, **Formes de l'insaisissable. Le cinéma de Maurice Pialat**, Aléas, Lyon, 2004
- Évelyne Ardonnet, **Poétique de la singularité au cinéma. Une lecture croisée de Jacques Rivette et Maurice Pialat**, L'Harmattan, Collection « Champs Visuels », Paris, 2006
- Antoine de Baecque, **Le Dictionnaire Pialat**, Léo Scheer, Paris, 2008 (entre essai, documentation, anecdotes significatives)
- Frank Curot, dir., « Maurice Pialat : la tendance métonymique et l'exigence du captage » in **Styles filmiques. 2 : Les Réalistes - Cassavetes, Forman, Kiarostami, Loach, Pialat**, collection *Études cinématographiques*, vol n° 69, Éd. Lettres Modernes-Minard, Paris, 2005

Divers

- Alain Philippon, **À nos amours**, Yellow Now, Belgique, 1996
- René Prédal, **À nos amours**, Armand Colin (ex-Nathan), Paris, 1999
- Vincent Amiel, **Van Gogh de Maurice Pialat**, Atlante, Neuilly, 2006
- Serge Kaganski, dir., *Maurice Pialat 1925-2003, Les Inrockuptibles*, n°372, 15-21 janvier 2003 (cahier spécial)
- Charles Tesson, dir., *Pialat 1925-2003*, numéro spécial des *Cahiers du cinéma*, n°576, février 2003
- Vincent Amiel, dir., *Dossier Maurice Pialat, Positif*, n°517, mars 2004, et *Positif*, n° 551, janvier 2007

DVD

(usage strictement limité au cercle de famille)

L'Enfance nue in l'intégrale Maurice Pialat, volume 2, 2 DVD, zone 2, PAL, Gaumont.

Outre le film, *L'Amour existe* (1961). **Champ contre champ** (1973, archives INA).

Interview de Maurice Pialat par Maurice Frydland. **Choses vues autour de L'Enfance nue** (1969, archives INA). Reportage produit par Roger Stéphane et réalisé par Daniel Creusot et Francis Warin. « Sur les traces de Michel Tarrazon » (entretien 37 ans après). Bande-annonce originale.

Le volume 2 comprend également : les courts métrages turcs, *La Maison des bois*, *La Gueule ouverte*, *Passé ton bac d'abord*, *Le Garçu*, et de nombreux bonus.

Volume 1 : *Nous ne vieillirons pas ensemble*, *À nos amours*, *Police*, *Sous le soleil de Satan*, *Van Gogh*, avec également de nombreux bonus, livret et le roman de Maurice Pialat, *Nous ne vieillirons pas ensemble*.

DVD

Un site est dédié à Maurice Pialat sous l'égide de la revue universitaire Cadrage. Il a pour responsable un passionné de l'œuvre de Pialat, Rémi Fontanel, en outre auteur d'un ouvrage cité ci-dessus. Ce site est d'une grande richesse et sans doute le meilleur consacré à un cinéaste. À consulter sans modération. Site Maurice Pialat : <maurice-pialat.net/>

L'année 67

L'Enfance nue sort en janvier 1969, mais la préparation et le tournage ont lieu en 1967, le montage courant 1968. Le film est présenté aux festivals de New York et de Londres et reçoit le prix San Giorno à Venise. Il obtiendra également le prix Jean Vigo en France en 1969. L'accueil de la presse est plutôt favorable (cf. ci-avant), mais les mensuels spécialisés arrivent trop tard (mars) pour entraîner le bouche-à-oreille. Le public ne suit pas. La sortie tardive est sans doute due aux inquiétudes des frères Sirtzky, coproducteurs et distributeurs, devant cet objet peu séduisant et consensuel que l'on tente d'affubler de titres, outre « jeunesse nue », aussi ridicules que : « L'Enfant public » (sic), « Ce sale gosse » (très années 30-40), ou, palme de l'absurde, « Mon fils, cet étranger »... Plutôt qu'à 1969, date de sortie aléatoire, ou 68, période d'isolement de Pialat et son équipe dans une salle de montage, peu perméable aux influences d'un mois de mai agité, c'est à l'année 1967, prodigieusement riche en œuvres originales et importantes, qu'appartient *L'Enfance nue*. La comparaison avec le cinéma américain, ne serait-ce qu'en raison des différences de budgets, n'est guère pertinente, à l'exception de la cavale sanglante de la belle serveuse et du beau voyou de *Bonnie and Clyde*, d'Arthur Penn. Mais le rapprochement autour de la délinquance est superficiel et l'esthétique clinquante et complaisante du film aux antipodes de la morale esthétique de Pialat.

S'il a parfois admis une certaine communauté d'approche avec Godard, ce n'est certainement pas avec le projet socio-politique qui sous-tend *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, *Week-End* et *La Chinoise*. Il ne vise ni à la dénonciation de l'univers d'une prison-hôpital de *Titicut Follies* de Wiseman, ni à l'enchantement d'un Québécois retrouvant ses racines françaises (*Le Règne du jour*, de Pierre Perrault). Le sur-réalisme un peu mondain de *Belle de jour*, de Buñuel, paraîtrait bien surréel aux Joigny comme aux Thierry, tout autant que la quête et le dandysme de *La Collectionneuse* (Rohmer) appartiennent à une autre planète que les inquiétudes existentielles de Suzanne dans *À nos amours* ou des jeunes Lensois de *Passé ton bac d'abord* que Pialat décrira plus tard.

En revanche, même si nous sommes dans un autre univers social et esthétique, la persévérance de Jacques Demy, avec *Les Démonelles de Rochefort*, celle de Jacques Tati avec *Playtime*, d'Andrei Tarkovski avec *Andrei Roublev* (sorti, lui aussi, en 1969 en France) rejoint la rigueur du parcours de Pialat.

Sans réelle surprise, le film que l'on peut vraiment rapprocher de *L'Enfance nue* reste bien *Mouchette*, de Robert Bresson. Outre le rapport que l'on peut établir avec *Sous le soleil de Satan*, où l'on retrouve Bernanos et son héroïne, le même visage souvent fermé et buté, la même dureté, la même opacité et la même obstination caractérisent François et Mouchette.

Le placement familial

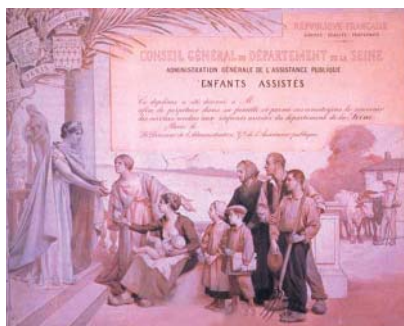


· · · · · LES PASSERELLES · · · · ·

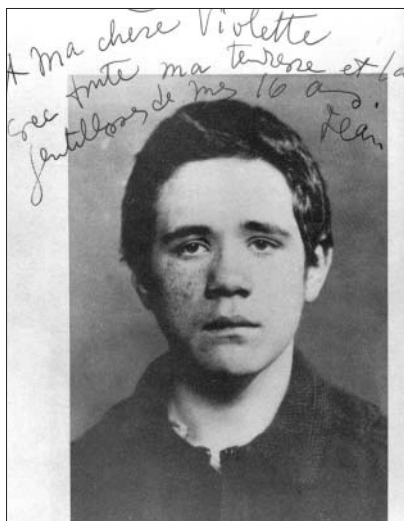
Le Nord



Le placement familial



Allégorie des enfants orphelins de Debet-Ponsan.



Jean Genet au temps de Mettray (Ed. Gallimard).



« Voyez, au début que j'ai fait ça, qu'est ce que j'ai pu pleurer... J'avais mal au cœur, on avait l'impression qu'ils attendaient un papa et une maman », explique une des employées de l'Assistance publique à sa jeune collègue, devant les enfants qu'elles convoient de Paris vers Arras, pour les placer dans des familles d'accueil du Pas-de-Calais.

Le placement dans une autre famille d'un enfant privé de ses géniteurs a existé de tout temps. Il s'agissait avant tout d'assurer la survie des enfants « trouvés », même si progressivement en France aux XVI^e et XVII^e siècles, en particulier avec saint Vincent de Paul (1581-1660), les efforts se sont étendus aux enfants illégitimes (en butte à une réelle persécution) et à leurs mères. La Révolution marque une étape capitale en proclamant le « droit à l'assistance ». Ce n'est plus une question de charité mais de justice et la loi de 1793 fait obligation à la Nation de s'occuper des enfants abandonnés. Puis, avec la loi de 1889 qui donne la possibilité aux tribunaux de prononcer la déchéance paternelle, pour la première fois le législateur protège l'enfant contre ses parents.

Le cas Jean Genet

La structure de l'Assistance publique, appelée officiellement Aide sociale à l'enfance à partir de 1956, n'a guère changé depuis sa création. Dans chaque département, un service administratif central gère les enfants en s'appuyant sur le « Dépôt » et sur les « agences ». Au « Dépôt », qui siège à l'hospice, les enfants peuvent être « déposés » ouvertement par leurs parents à toute heure du jour et de la nuit. Les directeurs d'agences, chargés de trouver des nourrices rémunérées dans les villages environnants doivent y répartir les enfants, veiller à ce qu'ils soient bien traités, soignés, scolarisés et préparés à un métier. La surveillance générale du mouvement des enfants est assurée à distance et sur dossier par un corps d'inspecteurs rattachés à l'administration centrale. Cette dernière reste responsable de toutes les décisions importantes au sujet de chaque enfant. Ainsi, dans le département de la Seine, le petit Jean Genet¹, futur auteur

du *Journal du voleur*, né à Paris le 19 décembre 1910, fut déclaré pupille de l'Assistance publique — avec le numéro matricule 192 102 — le jour même où sa mère l'abandonna. Tout lien avec celle-ci et sa famille est désormais coupé et l'État reçoit « les droits de puissance paternelle dans toute leur plénitude ». Le médecin qui l'examina l'ayant déclaré valide et dépourvu de toute maladie contagieuse, il pouvait donc être confié à une famille nourricière. Le bébé passa la nuit à l'hospice des Enfants assistés de la rue Denfert-Rochereau et le lendemain, samedi 29 juillet 1911, on l'expédia à l'agence de placement de Saulieu. Nouvel examen médical, par le docteur Courtois qui trouva également « bon » son état général. Le jour même, le directeur de l'agence décida de confier Genet à Eugénie Régnier, qui avait demandé un enfant qui ne fût plus au sein, et qui vivait non loin de là, dans le village d'Alligny-en-Morvan, dans la Nièvre. Le Morvan était à tel point terre d'accueil que nombre de maisons ont été construites avec l'argent des pensions nourricières et qu'on les appelle « les laiteries ».

Les « culs-de-Paris »

Bien que Genet n'ait pas eu à se plaindre directement de ses parents nourriciers, il partage ce que souligne son ami Louis Cullaffroy, lui aussi pupille de l'Assistance placée dans une ferme voisine : « Être un enfant de l'Assistance publique, ce que c'était, personne ne pourra vous le dire. Les autres ne se rendent pas compte. Ils croient qu'on était tous élevés de la même façon mais ce n'était pas vrai. Nous étions à part. Sauf en classe peut-être, entre camarades... Mais dans le village, ce n'était pas la même chose. Nous n'étions pas habillés comme les autres enfants. Quand ils parlaient de nous, les gens ne disaient pas du tout les "pupilles", les "petits-Paris" (je n'ai jamais entendu cela). Ils disaient les "culs-de-Paris". C'était le nom courant [...] Dès qu'il y avait quelque chose dans le pays, nous étions accusés tout de suite. S'il y avait un feu, par exemple, — et c'était fréquent —, c'était tout de suite notre faute. On nous appelait, en patois du Morvan, les "metteurs-de-feu"... Même pour les

enfants de chœur, il y avait deux classes : la première était composée des fils de famille qui accompagnaient les mariages et les enterrements des gens importants. Et la deuxième regroupait les "culs-de-Paris" qu'on appelait lorsqu'il s'agissait de gens pauvres ou de quelqu'un qui était mort pendant la nuit. Et nous autres, personne ne nous donnait de petites pièces, sauf parfois le curé » (*Le Journal du voleur*, Gallimard, 1949).

À son départ d'Alligny, Genet fut envoyé dans un centre d'apprentissage de l'Assistance publique, l'école d'Alembert à Montévrain en Seine-et-Marne, pour y apprendre la typographie. Mais quinze jours après son arrivée, il s'enfuit. Après un passage à l'hospice près de Nice, puis à l'hospice des Enfants assistés à Paris, il sera confié quelques mois à un musicien qui l'accusa de vol. Après quelques séjours en patronage, à la prison de la Petite Roquette puis à la clinique neuropsychiatrique du docteur Heuyer, il sera confié en 1926 à la colonie agricole de Mettray, lieu à la discipline sévère et parfois sadique, avec un système de « caïdat ».

La consultation médico-psychologique

À la fin des années 1960, époque de *L'Enfance nue*, malgré la bonne volonté des intervenants, la vie des « pupilles et assimilés » n'a pas fondamentalement changé. Même s'ils ne portent plus de vêtements distinctifs, la convoyeuse dans le train parle devant eux de leur situation familiale certes avec compassion, mais comme s'ils étaient insensibles. Les colonies agricoles et les bagnes d'enfants ont été supprimés en 1946, mais Marcel Klajnberg² raconte comment lorsqu'il a pris ses fonctions de juge des enfants dans la Sarthe en 1977, intrigué par le fouldard que portaient toutes les gamines d'un foyer qui arrivaient dans son bureau suite à une fugue, il découvrit qu'on leur avait rasé les cheveux. Aucune aide pour le petit Vincent en détresse, au centre d'Arras, quand, arraché à sa convoyeuse, il est remis soudainement à sa nouvelle famille. Rien pour préparer le départ de François de sa première famille d'accueil, ni pour son arrivée dans la nouvelle... L'institution semble ignorer l'angoisse de

l'enfant et n'a rien à proposer aux familles d'accueil pour les aider, si ce n'est le déplacement de l'enfant.

C'est que, si la réflexion sur l'aide sociale à l'enfance (par des gens en contact avec la souffrance des enfants) et sur une meilleure adaptation du service a commencé dès le début des années 50, en particulier avec la mise en place de la consultation médico-psychologique du Docteur Michel Soulé à l'hospice dépositaire de Denfert-Rochereau à Paris, elle n'aboutira que dans les années 1970. Faisant le point en 2004³, la pédopsychiatre Myriam David intitule sa postface : « *Le placement familial : une souffrance, un risque, une thérapeutique* ». Sans crier victoire, elle note avec satisfaction des améliorations telles que la régression de placements abusifs, une moindre instabilité des placements, la prise en considération des parents et la poursuite de leurs liens avec les enfants, malgré leurs insuffisances, un renforcement du « suivi » du placement par une équipe et non plus une seule assistante sociale, un agrément et une obligation de formation des familles d'accueil, et enfin, un corps de connaissances sur la nature des problèmes rencontrés et sur les besoins de traitement.



La Maison des parents nourriciers de Genet à Alligny-en-Morvan.



Le pavillon de la colonie agricole de Mettray.



1) Jean Genet (1910-1986), écrivain et auteur dramatique français, est célèbre par des écrits tenus pour scandaleux, voire pervers. « *Exception monstrueuse* » selon ses termes, il écrit en prison *Notre-Dame des Fleurs* et *Miracle de la Rose*, puis *Le Journal du voleur*, célébré par un essai de Jean-Paul Sartre, *Saint-Genet, comédien et martyr*, lui vaut reconnaissance et célébrité. Ses pièces, *Les Bonnes*, *Les Paravents*, *Le Balcon* provoquent scandales et indignations.

2) « Le Droit de l'enfant placé », dans *Violences en institutions*, Médiasocial, Lyon, 1995.

3) Dans *Le Placement familial : de la théorie à la pratique*, Dunod, Paris, 2004.

Nord : des mentalités façonnées par terrils et coron

LE BASSIN HOILLER



Carte du bassin houiller de Douai.



« Le statut du mineur »



Les mines de Douai au XX^e siècle.



Un coron à Wallers (Nord).

Deux mineurs en tenue de travail suivis par le porte-drapeau de la fanfare « La prolétarienne d'Hénin-Liétard » ouvrent le film. D'emblée nous voilà plongés dans le bassin houiller du Nord-Pas-de-Calais. Peu après nous apprendrons que cette manifestation syndicale s'est déroulée à Lens où vit la première famille d'accueil de François, qui sera ensuite placé quelques kilomètres plus loin, à Hénin-Liétard, chez des mineurs, comme précédemment. Entre les deux, il a été envoyé en observation à Paris, puis est passé par le centre d'Arras, chef-lieu du Pas-de-Calais. Film de fiction, *L'Enfance nue* est aussi un formidable documentaire ethnologique sur le bassin houiller du Nord-Pas-de-Calais peu avant 1968. Étiré sur 100 km d'est en ouest, il occupe une surface de 1 050 km² et sa largeur varie de 17 km (à Lens) à 5 km (Douai). Exploité depuis le XVIII^e siècle, il connut son essor à partir du XIX^e et s'organisa pour attirer une main d'œuvre étrangère (Belges, Polonais, puis Marocains...). « La population y est mêlée, si bien que l'étranger (et le gosse de l'assistance en est l'exemple type) est mieux toléré », dira Pialat aux *Lettres françaises* pour justifier le choix de cette région.

En 1946, pour reconstruire les mines et se donner les moyens de gagner la « bataille du charbon », le gouvernement nationalise les minéraux combustibles, crée les Charbonnages de France et institue par décret le statut du mineur (14 juin 1946). Véritable déclaration des droits et des devoirs du mineur, l'intention est de compenser autant que faire se peut la pénibilité – et la dangerosité – du métier par un certain nombre de contreparties matérielles, parmi lesquelles des « avantages en nature ». Ainsi les mineurs, en activité ou retraités, et leurs veuves sont logés gratuitement et bénéficient d'une attribution de combustible. Ceux qui ne le sont pas perçoivent une indemnité de logement.

Paysages du Nord

Le patrimoine immobilier des charbonnages marque les paysages, tout comme les terrils (collines formées par des déchets de charbon non combustibles)

ou chevalements (charpente établie au-dessus d'un puits de mine pour permettre le mouvement des cages). Au coron (rangées de logements mitoyens) mis au point par la Compagnie d'Anzin avant 1870, succède jusque vers 1900 celui de la cité pavillonnaire, avant que ne triomphe celui de la cité-jardin, d'inspiration britannique. Si un mythe critique a pu se développer autour du logement ouvrier d'initiative patronale, c'est avant tout pour des raisons morales et idéologiques. On lui reproche le fait d'exprimer une volonté de maintenir sous tutelle une classe ouvrière enfermée dans un cadre de vie quasi disciplinaire et, en tout cas, moralisateur : instrument d'amélioration du rendement et d'anesthésie de la volonté revendicative ; incitation à l'ascension sociale interne à l'entreprise à travers la hiérarchisation rigoureuse des logements, calquée sur celle des fonctions dans l'usine.

Après le temps de la reconstruction vient, dans les années 60, comme le montrent banderoles et cartons brandis dans la séquence de la manifestation, le temps de l'inquiétude, dû à une diminution progressive des débouchés et une dégradation des résultats financiers. En 1960, le plan Jeanneney (ministre de l'Industrie) prévoit une décroissance de la production, une baisse des effectifs et de l'embauche ; les 35 jours de 1963, 35 jours d'une grève générale et unitaire, sont des journées qui feront date dans l'histoire des mineurs. Pendant plus d'un mois, du 1^{er} mars au 5 avril, toute la profession va se mobiliser, au gré d'une série d'actions, de meetings et de manifestations. Mais la récession s'aggrava après 1967 et rien ne pourra arrêter la fermeture des mines. Le dernier puits du Nord-Pas-de-Calais a été fermé à Oignies le 21 décembre 1990.



PERSONNAGES

PASSERELLES



• • • • • **L E S R E L A I S** • • • • •



MISE EN SCÈNE

DRAMATURGIE



PERSONNAGES

François, un garçon mystérieux...

- Les élèves pensent-ils que François est traité de la même façon chez les Joigny que chez les Thierry ? Qu'est-ce qui diffère selon eux ? François est-il l'égal de Josette dans le premier cas, de Raoul dans le second ? 5
 - Pensent-ils que François se heurte à l'hostilité de ceux qui l'entourent, familles d'accueil, directeur du centre d'Arras, voisins, camarades de classe ? 5 15
 - A-t-il de bonnes raisons d'être agressif ? 5 15
 - S'ils ont vu **Les Quatre Cents Coups**, leur faire comparer le personnage de Doinel et celui de François, en particulier à propos des justifications apportées par l'attitude de la mère de Doinel (froideur, hostilité) et du fait que ce dernier est un « bâtard ».
- Quand le terme est-il employé dans **L'Enfance nue** ? 15



PASSERELLES

Un film réaliste

- En quoi peut-on qualifier **L'Enfance nue** de film « réaliste » (voire « naturaliste ») ? 4
 - Ancrage dans une réalité sociale. Chercher ce que le film nous apprend de la vie des personnages. Le métier : mineur actif ou retraité (Robby et Pépère). Que fait Simone ? Pourquoi prend-elle des enfants « placés » ? 5 À quoi voit-on que les deux familles ne sont pas riches ? Rechercher les scènes où l'argent joue un rôle.
 - Ancrage géographique. Où se passe le film ? (Région, villes citées). Rechercher ce qui est significatif du paysage du Nord : pays plat, peu ensoleillé, présence de terrils, chevalements...
- 24 La mine dans la vie de Robby et les souvenirs de Pépère. 5
- Détails du décor intérieur. L'accent « ch'ti » des personnages. Qui n'a pas l'accent ? 4



MISE EN SCÈNE

Une mise en scène « neutre » ?

- Faire remarquer la sobriété de la mise en scène de Pialat. Pas d'« effets » : plongées, contre-plongées, déformations, mouvements de caméra savants, encore moins d'effets spéciaux. (12)
 - Le cadre est l'élément important : être ou ne pas être dans le cadre... (9)
 - François est présent tout le long du film, mais peut-on dire que le film est vu et raconté de son point de vue ? (8) François a-t-il une place ? (9) (12)
- Les autres n'ont-ils pas chacun leur place, le moment où ils trouvent une place au centre du cadre et de « l'histoire » ? (12)
- La mise en scène de Pialat ne vise-t-elle pas à donner le sentiment d'une vision objective, voire « neutre » ? (8)
- Comment cette façon de filmer évite-t-elle l'excès de sentimentalisme et d'émotion. Faire imaginer quelles scènes auraient pu être poussées vers un pic émotionnel et comment. Pourquoi Pialat s'y refuse-t-il ? (8)



DRAMATURGIE

Récit, montage

- La chronologie est-elle facile à établir ? (7)
- Tenter de préciser le temps écoulé entre le vol de la montre au bar-PMU jusqu'à la lettre qu'il envoie aux Thierry ? (8)
- Entre les différentes séquences, rechercher les ellipses. (7) (8)
 - Chercher quelles séquences semblent liées par un lien de causalité. Ce lien est-il toujours évident ? (8) (15)
 - Pourquoi Maurice Pialat laisse-t-il planer un doute sur cet enchaînement causal ? (15)
 - Établir une relation avec le « naturalisme » et la détermination des personnages par le milieu ? François est-il le produit de son milieu social ? (5)

