

## Roland Carrée

### *Gosses d'Italie*

237

Françoise Heitz

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP, EA 4299

Dans cet ouvrage résultant de sa thèse remaniée, au titre inspiré par le film d'Ozu (*Gosses de Tokyo*, 1932), Roland Carrée nous donne à revisiter le cinéma italien ayant les enfants pour protagonistes. Dès l'introduction, il rappelle la prédilection du cinéma péninsulaire pour l'enfance, où celle-ci se trouve confrontée aux dures réalités de la vie. Un passage de relais s'effectue en 1991, avec le dernier film de Comencini (*Marcellino*), qui cède la place à la nouvelle génération, celle qui s'est formée à la Télévision (Nanni Moretti, Benigni). Pour les cinéastes des deux dernières décennies, la référence au néoréalisme est inévitable, mais il est nécessaire de s'en détacher. Construit en deux parties (« Regards sur le monde » et « L'imaginaire à l'épreuve du réel »), l'ouvrage convoque un très vaste corpus et pose d'emblée le concept opératoire d'Agamben sur les définitions du mot « témoin » : « *testis* », celui qui se pose en tiers, et « *superstes* », celui qui a vécu un événement et peut en témoigner. Par rapport à l'enfant des films de Vittorio De Sica ou de Rossellini, où « le personnage est devenu une sorte de spectateur » (Deleuze), celui des films étudiés se permet d'agir sur les événements, même de façon infime. Se rapprochant d'un « *superstes* », il répond ainsi à l'expression de « témoin et demi », à preuve les petits héros de *Libero* (*Anche libero va bene*, Kim Rossi Stuart, 2006) ou de *L'Été où j'ai grandi* (*Io non ho paura*, Gabriele Salvatores, 2003). Pourtant, les enfants ne doivent pas se faire remarquer : ils se cachent pour observer (contrairement aux enfants du cinéma néoréaliste, où ils apparaissent dans des lieux publics et ouverts), et sont parfois des témoins « auriculaires » (*La Course de l'innocent*, *La corsa dell'innocente*, Carlo Carlei, 1992). Cette attitude est motivée par l'urgence d'échapper à la violence des adultes, puisque par exemple les témoins gênants sont supprimés par la mafia, comme dans les deux films précités. Dans un contexte où les enfants apprennent à ouvrir les yeux, *La vie est belle* (*La vita è bella*, Roberto Benigni, 1997) fait figure d'exception, défendant le point de vue discutabile que le bonheur des enfants vaut bien le sacrifice de la réalité. Dans cette grande entreprise

de dissimulation de la réalité (celle du camp de concentration), l'adulte apparaît comme un nouveau Pinocchio.

Ces enfants-là ne participent pas au flux de paroles des adultes : ils ne crient et ne pleurent presque pas, ce qui implique une forme d'implicite et dessine parfois des personnages mutiques comme Claudio dans *Liberò*, ou Martina dans *L'Homme qui viendra* (*l'uomo che verrà*, Giorgio Diritti, 2009). Les endroits obscurs se prêtent à la découverte des failles de la société italienne : la grotte dans *La Course de l'innocent*, l'ancien bunker dans *L'Été où j'ai grandi*, ou de façon plus générale, de tout ce qui doit rester tabou (la sexualité, la délinquance, la vulnérabilité du père...) Pour s'affranchir de la vie de l'enfance, il est impératif de franchir une frontière. Analysant *L'Œillet sauvage* (*Uova di garofano*, Silvano Agosti, 1992), l'auteur rappelle une citation de Giovanna De Luca :

Le point de vue infantile au cinéma propose une double vision du réel : de près et de loin. Le regard de loin est celui de l'adulte sur lui-même dans la révision mnémonique de son enfance ; celui de près est proprement infantile, replié dans l'impression du moment présent avec lequel le spectateur se relie sensoriellement (de manière sensorielle ?).

Zooms, raccords sur le regard, champs/contre-champs homme/enfant, jeu sur les lunettes, sont quelques moyens formels qui insistent sur le dévoilement d'une sombre réalité (travail inhumain, horreur de la guerre, pauvreté, prostitution infantine). Ce sont pour la plupart des enfants (vivant ?) dans une grande misère affective qu'il nous est donné de voir, cachant leurs larmes devant des adultes qui ne manifestent aucune crainte d'être jugés : *Les Enfants volés* (*Il ladro di bambini*, Gianni Amelio, 1992, *Vincere* (Marco Bellocchio, 2009). Parfois, ils ont l'impression de ne plus faire partie de leur famille (*L'estate di mio fratello*, Pietro Reggiani, 2005). Désormais, la cellule familiale n'est plus un lieu de réconfort, les jeunes héros se réfugient dans la marge, ou bien dans l'horizon merveilleux et mythique de la mer (*Liberò*, *Les Enfants volés*).

Le rêve et le jeu sont des possibilités d'accomplissement, l'enfant lançant un défi au monde qui l'entoure (*Fiorile*, Paolo et Vittorio Taviani, 1993), quand l'espace imaginaire métamorphose l'espace réel, face aux adultes qui refusent la prise de risque, assumée par les enfants (*Certi bambini*, Andrea et Antonio Frazzi, 2004).

Roland Carrée tisse des liens entre différents films de son corpus, mettant en lumière par exemple la régression de l'adulte atteint du syndrome de Peter Pan dans *La vita è bella* comme dans *Aprile* (Nanni Moretti, 1998), marquant aussi l'infantilisme du peuple sous l'ère de Silvio Berlusconi.

L'évasion des enfants vers des univers ludiques (parfois dangereux, car les déconnectant du réel, comme celui des jeux vidéo dans *La guerra di Mario*, Antonio Capuano, 2005), leur permet de prendre de la hauteur, d'habiter d'autres territoires. Tous les « incompris » (*Incompreso*, Luigi Comencini, 1966) trouvent une échappatoire dans le rêve, dont on sait qu'il trouve dans le 7<sup>e</sup> art

son expression la plus aboutie (dérèglements spatio-temporels, métamorphoses, discontinuités...). Les enfants, souvent ici en manque de (re)pères, toujours se racontent des histoires dont ils sont les héros : *L'Été où j'ai grandi* ou *Question de cœur* (*Questione di cuore*, Francesca Archibugi, 2009). Le rêve s'effectue aussi les yeux ouverts : *Rouge comme le ciel* (*Rosso come il cielo*, Cristiano Bortone, 2006). La mise en scène suggère parfois que la jeune génération parvient à vaincre l'obscurité (*Fiorile*). Sensible aux films d'animation, l'auteur évoque par exemple *La Mouette et le chat* (*La gabbianella e il gatto*, Enzo D'Alò, 1998), où « le dessin ainsi que l'écriture font office de doux agents de transition entre le réel et l'imaginaire des enfants ».

La solution pour bien grandir pourrait dès lors consister

dans une optique plus miyazakienne que carrollienne, en un retour, depuis le monde imaginaire, à un monde quotidien plus anecdotique, mais chargé des leçons qui auront été apprises au cours de l'aventure fantasmée.

## Référence complète

Roland Carrée, *Gosses d'Italie, L'enfance dans le cinéma italien des années 1990 et 2000*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, collection « Sociétés », 2018, 300 p.

