Little Bird

Boudewijn Koole
Pays-Bas, 2012, couleurs.

Sommaire

Générique, résumé **2**
Autour du film **3**
Le point de vue de Raphaëlle Pireyre :
Le ciel peut attendre **7**
Déroulant **15**
Analyse d'une séquence **20**
Une image-ricochet **26**
Promenades pédagogiques **27**
Éléments de bibliographie **31**
Les enfants de cinéma **32**

Ce Cahier de notes sur… *Little Bird* a été réalisé par Raphaëlle Pireyre.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et cinéma* par l'association *Les enfants de cinéma*.
Avec le soutien du **Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'enseignement scolaire, le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.**

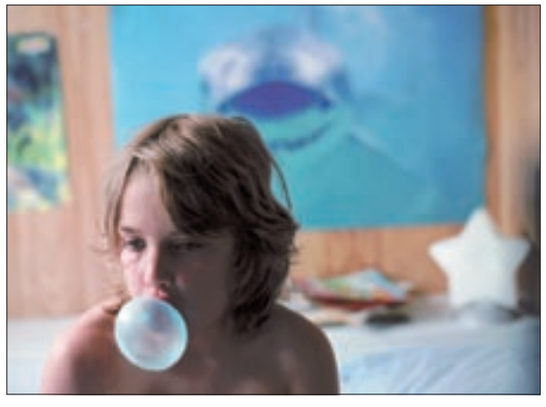
Générique

Little Bird
Boudewijn Koole
Pays-Bas. 2012.
81 min.
Titre original : *Kauwboy*

Scénario : Boudewijn Koole, Jolein Laarman / **Assistant réalisateur :** Anne van Dongen / **Image :** Daniël Bouquet / **Montage :** Gys Zevenbergen / **Son :** Joost Roskam / **Musique :** Helge Slikker / **Décors :** Jorien Sont / **Costumes :** Heleen Heintjes / **Maquillage :** Françoise Mol / **Casting :** Rebecca van Unen, Annette Maas / **Producteurs :** Jan van der Zanden, Wilant Boekelman (Waterland Film).

Interpétation : Rick Lens (Jojo), Ricky Koole (July – la mère), Loek Peters (Ronald – le père), Susan Radder (Yenthe), Cahit Ölmez (Deniz).

Distribution : Les Films du Préau.



Résumé

Jojo a dix environ, il vit seul avec son père dans une petite ville néerlandaise. Sous un arbre près de chez lui, il découvre un bébé choucas qu'il recueille et élève comme une mère de substitution. Et justement, sa mère à lui reste invisible. Il écoute ses disques, regarde des photos d'elle, l'appelle au téléphone, mais on ne sait presque rien de son absence. Est-elle vraiment en tournée en Amérique comme Jojo l'affirme à Yenthe, son amie rencontrée à l'entraînement de water-polo ? En tout cas, l'évocation de son anniversaire prochain plonge le père du garçon dans une profonde colère, et la vie commune entre les deux hommes est faite de sautes d'humeur constantes.

Très indépendant, Jojo s'amuse souvent dans les champs environnants, seul ou avec sa nouvelle amie, fait l'éducation de son oiseau et s'occupe des différentes tâches ménagères laissées à l'abandon par son père qui travaille comme gardien de nuit.

Ce dernier est très opposé à la domestication d'animaux sauvages et refuse catégoriquement que le choucas vive sous son toit lorsqu'il le découvre. Jojo ramène l'oiseau à sa vie sauvage, mais retourne le chercher la nuit même, en prenant soin par la suite de mieux le cacher.

Les fréquents accès de fureur du père se retournent parfois contre Jojo qui lui-même se laisse aller à la colère. Il gifle Yenthe lorsqu'elle lui dit être au courant que sa mère est morte.

En découvrant que Jojo a préparé une fête pour l'anniversaire de sa mère, son père lui dit et lui répète qu'elle est morte. L'oiseau fait irruption dans la pièce ; le père le jette dehors. Jojo part à se recherche. À la nuit tombée, il se réfugie dans une cabane de chantier. Une femme semble se pencher sur lui pour le recouvrir. Le lendemain, il retrouve le choucas sur le terrain de foot, mais l'oiseau se prend dans les roues de la bicyclette et meurt.

Jojo l'enterre avec Yenthe et son père. Ils partent tous les trois. Dans la pénombre, Jojo joue avec des allumettes et s'apprête à embrasser Yenthe lorsqu'il se brûle les doigts.

Autour du film

« On fera comme si » : documenter l'enfance

« On fera comme si », dit Jojo à son père qui refuse de fêter l'anniversaire de sa mère au motif qu'elle ne sera pas présente. Faire comme si, prétendre que, voilà bien une définition du jeu d'acteur, énoncée par le jeune personnage. Comme l'écrit Jacqueline Nacache : « L'acteur-enfant entretient plus encore que l'acteur adulte, un rapport naturellement trouble avec la *mimesis*, à la fois totalement en elle (dans le sens le plus restreint : il peut imiter, reproduire, et, ce faisant, convaincre) et en dehors d'elle ; il ne peut jouer ou représenter, surtout s'il est très jeune, qu'au plus près d'une situation de vérité. D'où le doute possible : dirige-t-on un bambin, ou lui fait-on violence en lui dérobant ce qui a pour lui l'intensité du réel[1] ? » Au-delà du thème du deuil abordé par le film et de la difficulté pour un jeune garçon d'interpréter un orphelin, la question de l'« intensité du réel » dans *Little Bird* se présente dans les nombreuses séquences qui mettent en jeu les sensations de son acteur principal. Le film s'appuie en très grande partie sur la personnalité de son jeune interprète et amène à se demander si filmer un enfant, ce n'est pas immanquablement réaliser un documentaire sur la façon dont il est, dont il joue, dont il « fait comme si ».

D. R.

En haut : *Les Quatre Cents Coups* (François Truffaut, 1959).
En bas : *Le Petit Fugitif* (Morris Engel, Ray Ashley, Ruth Orkin, 1953)

Documenter l'enfance : piéger la spontanéité

François Truffaut a souvent fait tourner des enfants, en gardant toujours à l'esprit qu'il convenait de les diriger différemment d'acteurs confirmés. « Pour diriger Jean-Pierre [Cargol dans *L'Enfant sauvage*] j'ai toujours cherché des comparaisons. Pour les regards, je disais "comme un chien" ; pour les mouvements de la tête, "comme un cheval". Je lui ai mimé Harpo Marx quand il fallait exprimer l'idée d'émerveillement avec

les yeux ronds[2]. » Dans *Les Mistons* (1958), *L'Argent de poche* (1976) et bien sûr dans *Les Quatre Cents Coups* (1959), Truffaut, en choisissant des personnages enfants, recherche une spontanéité dont il estime qu'elle fait défaut au cinéma de son époque. Pour piéger la spontanéité de l'enfance, il met en place des dispositifs documentaires dans lesquels il donne à ressentir à l'acteur les sensations éprouvées par son personnage.

Dans *Les Quatre Cents Coups*, Antoine Doinel fait l'école buissonnière et se rend à la fête foraine : Truffaut filme Jean-Pierre Léaud dans le rotor, grande cuve dans laquelle descendent les volontaires avant qu'elle ne se mette à tournoyer. Le cinéaste (qui fait aussi office de figurant et donc de cobaye à sa propre scène) profite de cette attraction pour capturer les multiples changements perceptibles sur les visages de l'enfant, que l'extrême vitesse tend à exagérer en même temps qu'à les rendre incontrôlables. Truffaut avoue l'héritage qu'il doit au film *Le Petit Fugitif* (Morris Engel, Ray Ashley, Ruth Orkin, 1953) dans lequel un petit garçon fugueur passe la nuit à Coney Island. En filmant le petit Joey dans toutes les attractions qu'il enchaîne

D. R.

Beppie (Johan van der Keuken, 1965).

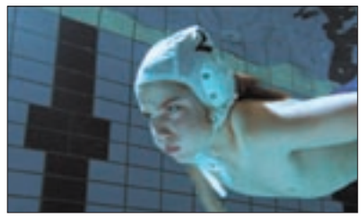
D. R.

En haut : *Traité des passions* (Charles Le Brun, XVII[e] siècle).
En bas : *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011).

jusqu'à l'étourdissement, puis sur la plage où il passe la nuit, les cinéastes observent avec minutie les trajectoires et les gestes du garçon qui traverse l'espace comme un terrain de jeu..

Lorsqu'il fait le portrait filmé de *Beppie* (1965), jeune fille des quartiers populaires d'Amsterdam au franc parler ravageur, Johan van der Keuken choisit, lui, de poser sa caméra dans une salle de cinéma pour capter la spontanéité des réactions de la fillette face au film. Dans la pénombre et l'agitation de la projection, Beppie ne retient pas les émotions variées qui se succèdent sur son visage.

Dans *Tomboy*, Céline Sciamma dirige le plus souvent les enfants en action, comme c'est le cas dans la première séquence où le père de Laure lui laisse le volant quelques instants. Les consignes de jeu se confondent alors avec les indications de conduite, et l'excitation du sentiment de transgression de la jeune actrice déteint automatiquement sur son personnage.



Ainsi, la caméra, aidée par des dispositifs documentaires propres à susciter et capter les émotions, dresse une cartographie des expressions, comme l'avait fait le peintre Charles Le Brun au XVII[e] siècle avec son *Traité des passions*, dans lequel il s'efforçait de croquer la gamme complète des sentiments humains.

C'est ce type de procédé de direction de jeu qu'utilise Boudewijn Koole en plaçant Jojo dans des situations où il ne peut que très peu contrôler son corps : nager, courir, sauter, tirer à la carabine, conduire, sont autant d'activités qui requièrent la concentration du garçon et le conduisent à lâcher prise sur ce qu'il offre de lui à la caméra. De fait, Rick Lens possède une gamme d'expressions de visage extrêmement étendue, et Koole fait de lui un portrait en action dans lequel il procède comme pour une collection, en recherchant toutes les occurrences rares de son objet : sourires narquois, airs tristes, regards de défi…

« La mort cessera d'être absolue… »

Comme tous ses cousins de cinéma cités plus haut, Jojo, depuis ses dix ans, se trouve juste à la période de transition entre la sortie de l'enfance et l'entrée dans l'adolescence. La fugacité des émotions emprisonnées à jamais par la caméra renvoie au fait que le visage observé ne manifestera peut être plus jamais les expressions qu'il offre à l'objectif. C'est ce que remarquait Maurice Pialat lorsqu'il confiait à propos de *L'Enfance nue* : « En tournant, je pensais au *Goûter de Bébé*. Lumière filmait-il la réalité ? Je ne le pense pas. 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. »

En répertoriant les mille expressions qui parcourent le visage de Rick Lens à dix ans, Koole les fige à jamais, et parvient à tracer le lien paradoxal entre la force du présent vécu par le garçon et la mélancolie du passé enfui.

---

[1] Jacqueline Nacache, *L'Acteur de cinéma*, Armand Colin, 2005, p. 138
[2] In *Le Cinéma de François Truffaut*, Anne Gillain (dir), Paris, Flammarion, coll. Cinéma, 1988, p. 256, cité par N.L., p. 36.

Le ciel peut attendre

par Raphaëlle Pireyre

« Grâce à ce fort sentiment de l'immédiat
qui constitue la vraie atmosphère de l'âme enfantine,
le passé, dans chaque alternative,
devenait pour elle aussi vague que l'avenir. […]
Elle était à l'âge où toutes les histoires sont vraies,
et où toutes les idées sont des histoires. L'actuel était l'absolu, le
présent seul existait. »

Ce que savait Maisie,
Henry James

Présentation

Gants de vaisselle remontés jusqu'aux coudes, Jojo, garçon d'une dizaine d'années, s'apprête à s'attaquer à l'évier débordant d'assiettes sales lorsque son père le met au défi : ils se lancent dans une course effrénée. L'un emprunte sa voiture pour se rendre au travail, l'autre coupe à travers champs pour être le premier au point d'arrivée. La première séquence de *Little Bird* (*Kauwboy* pour le titre original qui fait un jeu de mots sur le terme *Kau* qui en néerlandais signifie « choucas ») nous fait entrer en trombe dans le quotidien des deux hommes, dont on a entendu les voix dans le prégénérique énigmatique, par une action aussi rapide que saccadée. Le contraste entre la complicité dans la course et le costume de ménagère qu'endosse le garçon désigne la position mal définie de Jojo au sein de la famille et témoigne d'une relation aussi complexe que paradoxale entre lui et son père.

L'évocation d'une répartition ultra-conventionnelle des rôles familiaux – l'un part travailler, l'autre reste à la maison pour y accomplir les tâches ménagères – dénonce déjà le déséquilibre de cette famille où c'est l'enfant qui prend le rôle de mère au foyer, désignant ainsi le personnage manquant dont le film ne va cesser de nous dessiner le portrait en absence.

Rentrant chez lui à travers champs après avoir fait la course avec son père, Jojo découvre un bébé choucas tombé du nid qu'il va recueillir, contre l'avis de son père. La présence de l'oiseau va lui attirer l'intérêt de la belle Yenthe, nouvelle venue dans son équipe de water-polo, tout en redistribuant les rapports de force au sein de ce drôle de couple que forme le garçon avec son père.

Le récit, qui se déroule sur la période ramassée des vacances scolaires et dans le direct voisinage de la maison du garçon, emboîte deux types de temporalités : le temps réel, linéaire et objectif qui sépare Jojo du jour de l'anniversaire de sa mère et qui voit le bébé oiseau devenir adulte ; le temps libre laissé à l'enfant par les vacances et sa perception subjective à travers les jeux et la découverte de l'amour. La collusion dans le montage, entre ces deux manifestations du temps, renvoie à une troisième dimension, bien plus difficile à appréhender : l'éternité.

Une aussi longue absence

Comment filmer l'absence ? Voilà bien la question que pose *Little Bird*. Comment rendre perceptible le vide laissé par le départ de la mère de Jojo, comment faire ressentir la place omniprésente qu'elle occupe dans l'esprit du garçon alors qu'elle n'est précisément pas *là* ? Comment rendre par l'image le fait qu'à travers les relations qu'il entretient avec son père, avec Yenthe et avec le choucas, c'est son rapport avec sa mère que rejoue Jojo ? Comment faire comprendre enfin, le déni de cette absence ?

Alors que Yenthe, invitée pour la première fois chez Jojo, observe le père endormi tout habillé sur le canapé en plein après-midi, elle demande : « Où est ta mère ? » La première réponse du garçon, instinctive, est de lui intimer de se taire. « Chut », dit-il, avant de poursuivre à voix basse : « Elle est en tournée en Amérique, je ne sais pas quand elle reviendra, elle me manque. » Il ajoute enfin qu'il confectionnera prochainement un gâteau pour son anniversaire. Alors que le film reste vague sur la nature et les motifs de cet éloignement, la seule raison qui en est explicitée est précisément ce que cette absence ne *peut pas* être, ce que nous comprenons ou pressentons qu'elle n'est pas. En entendant Jojo faire cette affirmation, le spectateur sait que cette version n'est pas la bonne, ne serait-ce que parce qu'elle ne peut pas être énoncée à voix haute devant le père, même somnolent.

Ce qui est évident d'emblée pour le spectateur, c'est que la distance entre Jojo et sa mère ne sera pas comblée, et que la cellule familiale incomplète telle qu'elle nous est présentée dans la première séquence est devenue une réalité pérenne. « Elle ne sera pas là » ou « Tu sais que ce n'est pas possible », répond, sans plus de détails, le père lorsque Jojo évoque son désir de fêter l'anniversaire. Le spectateur accumule les indices et les preuves dans le but de reconstituer les faits et avance comme un enquêteur chargé de résoudre ce mystère sur lequel planent beaucoup de non-dits et de mensonges.

C'est essentiellement à travers les explications données par Jojo à l'oiseau que nous apprenons progressivement des éléments sur la mère qui, pour la plupart, relèvent du passé : les affiches qui montrent son visage et son nom, Judy Van Gelder, et font comprendre son appartenance à un groupe de musique country, les tournées internationales en famille, la chanson écrite pour son fils. Son récit insiste sur le bonheur passé de la vie à trois et sur le futur proche de l'anniversaire de sa mère qui les verra à nouveau réunis, mais occulte tout à fait le passé proche et le présent.

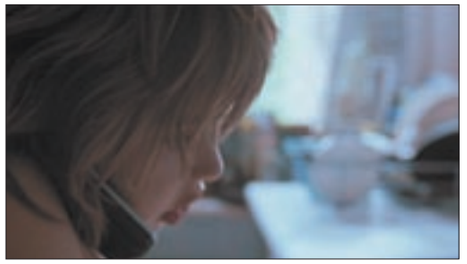
On apprend notamment, à travers la visite guidée qu'il donne de la maison pour son nouvel hôte que, dans telle chambre, « c'est là que maman dormait et que papa dort encore », ce qui insiste sur le fait que cette absence scelle la fin du couple parental. Le récit conçu par bribes laisse au spectateur le soin de combler les trous à partir des éléments livrés par Jojo et des traces de sa présence passée (photo ou enregistrements) et de construire comme un puzzle le portrait de ce personnage central du récit, quoiqu'absent de corps.

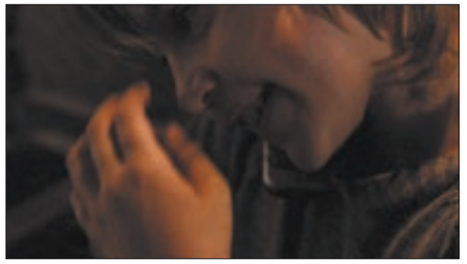
Sur la disparition de la mère, le garçon ne nous apprend rien, et le caractère incomplet de son discours nous aiguille même sur une fausse piste concernant les circonstances de son départ. À la façon dont les trous de son récit suggèrent que ce n'est pas lui qu'elle a quitté, mais simplement son père, on peut imaginer qu'elle a quitté le foyer pour fuir un mari violent.

Un déni peut en cacher un autre

De fait, Jojo semble toujours communiquer avec sa mère, au moins par téléphone, objet qui par nature permet de s'adresser aux personnes éloignées. Mais est-ce vraiment outre-Atlantique que Jojo téléphone lorsqu'il s'adresse à elle ? À quel ailleurs renvoie véritablement son absence ? Toujours filmées depuis la maison familiale (dont la caméra s'éloigne peu, arrimée qu'elle est au point de vue de l'enfant), ces conversations nous apprennent certes que la relation du garçon avec sa mère perdure, malgré la distance. Mais elles nous révèlent surtout le décalage qui existe entre la réalité et la retranscription qu'il en fait. Les petits mensonges sur la vie quotidienne, d'une part, lorsqu'il juge que « Yenthe n'a rien de plus que les autres filles » ou qu'il se vante d'avoir marqué les huit buts d'un match dont nous savons qu'il n'en a compté que cinq. Écarts plus significatifs lorsqu'ils concernent son jugement sur le comportement de son père dont il dit qu'« il ne se met plus en colère » juste après une crise de rage, « qu'il a préparé un très bon repas » dont on a vu qu'il l'avait jeté contre le mur dans un autre accès de violence, ou qu'il « l'a laissé dormir avec lui » au moment même où les images nous montrent le père chasser son fils du lit d'un geste bourru.

Si le décalage entre la voix, l'image, l'inadéquation entre ce à quoi nous avons assisté, et la façon dont Jojo le relate par la suite nous enseignent que le garçon procède à quelques arrangements avec la réalité, ils peuvent aussi nous mettre sur la voie d'un autre déni, celui de l'absence de sa mère à l'autre bout du fil. En le voyant raccrocher brusquement le téléphone lorsque son père entre dans la pièce, on comprend que l'enfant ne souhaite pas qu'il soit au courant de ces conversations. Cependant, la raison n'est pas, comme on peut tout d'abord l'imaginer, qu'il désapprouve que Jojo parle avec la femme

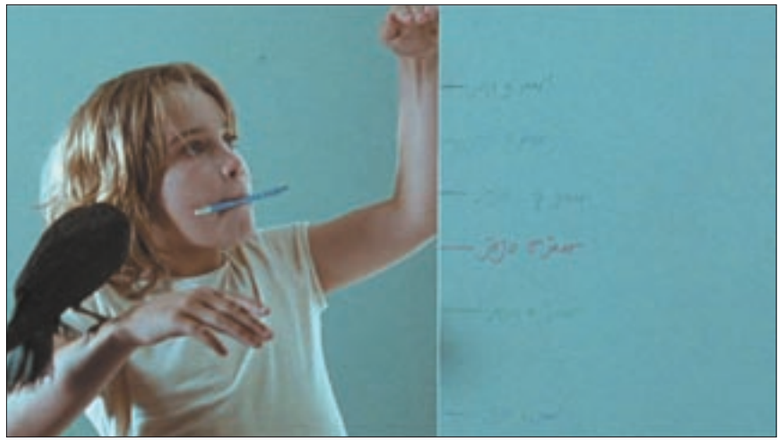




qui l'a quitté, mais plutôt leur portée morbide dont Jojo sait ce qu'elle a de répréhensible.

On observe une forme d'accélération dans le montage de ces conversations, un resserrement narratif qui suit à la fois l'évolution de la croyance de Jojo dans l'existence de sa mère à l'autre bout du monde et le savoir du spectateur. Plus les indices de la raison de l'absence de July, et donc son caractère définitif, sont connus du spectateur, plus la relation que Jojo entretenait avec elle devient intenable. Les deux premières conversations téléphoniques, assez longues et plutôt distantes l'une de l'autre, sont filmées comme si quelqu'un écoutait vraiment Jojo au bout du fil ; la troisième est plus ambiguë. Lors de la quatrième, le spectateur connaît la vérité, et Jojo raccroche le combiné sans avoir parlé.

Ce cheminement vers la prise de conscience de la vérité passe par les révélations de l'entourage de Jojo, mais également par sa propre acceptation. Offrir à Yenthe une bague



ayant certainement appartenu à sa mère est un signe qu'il sait que sa propriétaire ne lui reprochera pas d'avoir fait ce cadeau.

À force de la voir convoquée par tous les personnages, on en vient à se demander si July ne va pas revenir, comme le faisait Gene Tierney, dont le personnage *Laura* (Otto Preminger, 1944), était évoqué au passé par ses proches avant de réapparaître fantomatique, aux yeux de l'inspecteur qui enquêtait sur les circonstances de sa mort. Pas tout à fait, mais presque : deux images la montrent au présent, quoique dans un instant tout à fait onirique : alors que Jojo s'est réfugié pour la nuit dans la cabane de chantier après sa fuite du domicile, une main de femme vient caresser au ralenti ses cheveux avant de rajuster le blouson qui lui sert de couverture. L'image suivante se fige pour dévoiler la photo d'un visage à contre-jour penché au-dessus du garçon, comme pour l'embrasser. Est-ce cette ultime visite qui permettra à Jojo d'accepter la disparition de sa mère ? Cette présence furtive ne relève pas de la perception du garçon, déjà endormi. Le film n'y insiste pas et la laisse inexpliquée, légère intrusion du genre fantastique dans un récit que tout attache à la réalité, fût-elle poétique.

Ce que savait Jojo

Petit oiseau et jeune garçon deviendront grands

En dépit de cette unique manifestation fantastique et de la faculté de Jojo à réinventer sa mère, le film reste très ancré dans un quotidien réaliste et prosaïque et se construit sur une opposition entre l'ailleurs, qu'il soit géographique ou temporel, auquel renvoie l'absence de la mère, et la force avec laquelle le présent s'impose dans la plupart des séquences. Par son unité de lieu (l'environnement direct de la maison de Jojo) et de temps (les vacances d'été), le récit est profondément ancré dans le quotidien du garçon, présent dans toutes les séquences. Pour transcrire la force du présent et donner à voir le monde à travers les yeux de Jojo, la mise en scène pousse l'ensemble des paramètres de l'image jusqu'à l'expérimentation.

Au départ de la mère correspond l'arrivée du bébé choucas, nouveau membre de la famille que Jojo découvre tombé de l'arbre, et dans lequel il reconnaît immédiatement un complice, sinon un double. L'oiseau n'est-il pas comme lui privé de l'attention de sa mère en raison d'un éloignement qui paraît d'abord passager, mais semble vite insurmontable ? En se substituant à la mère de l'oiseau, Jojo transfère l'affection qui lui manque, en même temps qu'il appréhende doucement la séparation d'avec sa mère.

Mais l'arrivée de l'oiseau, avant même de reconfigurer les relations familiales, semble d'abord poser une question cinématographique : comment faire entrer dans un même cadre une boule de plumes de quelques centimètres, et le garçon ? Tout comme le montre la séquence de la toise, où Jojo appose sur le mur les marques de la croissance du choucas, à côté de celles portées de sa propre taille, inscrites par ses parents, le choix du cadre oscille de l'un à l'autre, et propose des plans qui morcellent l'espace ou le corps du garçon. Si Kau devient le petit, est-ce donc que Jojo est devenu grand ? Les effets de cadrage qui usent d'une très forte amplitude dans l'échelle des plans font succéder un plan d'ensemble d'oiseaux en vol à l'œil en gros plan de Jojo.

Car si l'oiseau est d'abord petit et collé à son maître, en grandissant, il s'applique aussi à prendre le large. Jojo éprouve le paradoxe de l'éducateur : son affection et son attention conduisent inexorablement l'oiseau à devenir autonome.

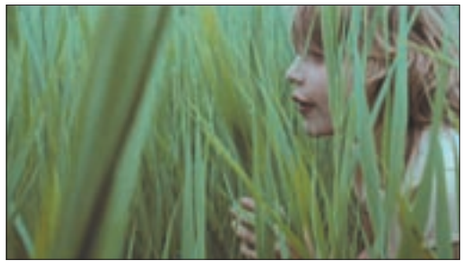
Le cadrage de Kau qui traduit donc la grande proximité de l'oiseau puis sa conquête de la liberté trouve un écho dans l'attitude de Jojo, tour à tour se serrant contre son père endormi, et expérimentant l'émancipation. Jojo se trouve à l'âge charnière entre l'enfance et l'adolescence, et se sent alternativement trop grand ou trop petit, comme *Alice au pays des merveilles* dont la taille ne cesse d'être bouleversée par les potions qu'elle ingurgite sans le moindre discernement. L'amplitude du système de cadrage utilisé traduit cette alternance chez l'enfant d'un monde perçu comme trop petit ou trop grand pour lui, en même temps qu'elle vise à tracer un parallèle entre les deux enfants, Jojo et Kau.

Une autre fonction du cadrage très rapproché qui intervient fréquemment dans *Little Bird* revient à transcrire le monde tel qu'il est perçu par Jojo. La focalisation de la vision sur certains détails renvoie directement à des effets sensoriels, ou à des éléments perçus comme très importants, l'insistance sur le verrou fermé qui protège l'enfant de la colère du père que l'on entend exploser hors champ.

En plus d'être rapproché, le cadrage voit souvent son axe s'abaisser. Les points de vue au niveau des jambes, comme lorsque Jojo ramasse les spaghettis jetés par son père, semblent épouser un point de vue à hauteur d'oiseau qui enjoindrait le spectateur à remettre en question sa perception depuis un point de vue normé. Il en ressort que la vision morcelée du corps épouse le point de vue très sensoriel de Jojo. Qu'il s'agisse des jambes qui évoluent dans le bassin de la piscine ou des bras qui balaient les hautes herbes, la focalisation sur des membres détachés du reste du corps insiste sur la sensation immédiate ressentie par les personnages.

Au sein de ce système de cadrage qui tronçonne les corps en morceaux, le travail sur la netteté vient insister sur certains détails plus signifiants que d'autres, (la bague portée par Yenthe) ou vient redistribuer au sein du champ l'importance d'un élément par rapport à l'autre (la toile d'araignée nette, Jojo flou). Le film, en offrant peu de dialogues, s'affranchit de tout vococentrisme, en même temps qu'il refuse l'anthropocentrisme qui consisterait à privilégier dans le champ le corps humain à tout autre motif.

Cette organisation sensible et personnelle de la sensation passe également par le travail d'étalonnage qui sature les couleurs vives. Le bleu du chewing-gum de Yenthe, le rouge de son maillot de bain, le vert de l'herbe sautent au yeux comme la réminiscence d'une émotion vive chez Jojo.



Le traitement de l'image organise le monde avec ses effets de loupe ou d'obstruction de la vision (le rideau de fumée qui masque le visage de Jojo, par exemple) et semble correspondre parfaitement à la façon dont Jojo perçoit le monde, dont il ressent et hiérarchise les sensations. En plus du portrait documentaire en action de Jojo/Rick Lens qui capte chaque expression de visage à une période où les émotions transparaissent avec force, le récit très elliptique s'attache à retracer le parcours sensoriel d'un garçon de la campagne, d'un jeune orphelin, mais aussi d'un garçon qui tombe amoureux. En travaillant la matière de l'image, le film s'efforce de rendre compte de la perception du monde à la fois très personnelle et très exacerbée qui épouse la sensibilité de Jojo, et cherche aussi, à travers un jeu de dilatation du temps dans les scènes de sensation et de contraction produite par les ellipses, à offrir une perception du passage du temps propre à l'enfance.

Cyclothymie du montage

Le montage, comme le système de cadrage, cherche à traduire le sentiment de Jojo de la succession anarchique et imprévisible des événements. Tout comme le film peut raccorder des plans d'amplitude extrême (l'œil de Jojo et les oiseaux), l'économie générale du montage suit les changements de tonalités qui s'imposent à l'enfant. Dès la première séquence, le ton des changements de rythme est donné. Elle s'ouvre sur un montage rapide de plans rapprochés pour traduire la vivacité et le caractère joyeux de la course entre le père et le fils ; elle est suivie par un moment très contemplatif où Jojo rentre tranquillement chez lui à travers champs. Les plans larges et longs contrastent avec la vigueur qui a précédé. La confrontation de scènes aux rythmes et aux tonalités opposées les fait s'entrechoquer et témoigne de la rudesse avec laquelle ces changements d'ambiance se manifestent dans l'esprit de Jojo, et à quel point il oublie vite dans quelles dispositions il était la veille.

Monté au sommet d'un arbre, Jojo lance un cri de colère qui résonne pendant plusieurs secondes ; nous le retrouvons, dansant et chantant sur une chanson de sa mère, tandis qu'il prépare un gâteau aux pommes. Ces changements brusques de rythme, d'intensité et de tonalité sont provoqués par la logique narrative de juxtaposition de séquences courtes entre lesquelles le film n'opère pas de relation logique autre que leur succession dans le temps.

On pourrait qualifier de cyclothymique ce montage qui, comme l'humeur des protagonistes, père et fils, joue les montagnes russes en juxtaposant sans effets de raccord des moments de joie avec des scènes de colère, des instants de complicité avec des moments d'affrontement ou de solitude. Le montage est régi par un effet de sautes d'humeur qui sont propres à la vigueur avec laquelle on perçoit les émotions dans l'enfance, mais ils collent aussi à leur versatilité, d'autant plus forte chez Jojo que son père, plongé dans le chagrin, est animé par des réactions imprévisibles. Jojo s'applique à réparer la guitare brisée la veille alors que dans le plan précédent, il tremblait de peur dans le rodéo nocturne imposé par son père en furie.

Cette absence de transition, d'explication, de lien de cause à effet d'une scène à une autre s'attache à transcrire le monde de la façon dont le perçoit Jojo : tout se vaut, rien ne se prévoit. Tout comme le choix de cadrages obliques, l'usage du flou, les ralentissements ou les coups d'arrêt dans le défilement des images s'efforcent de traduire son point de vue. La structure libre du montage fonctionne par juxtaposition d'instants, le plus souvent très courts, reliés entre eux par leur successivité, qui expriment la façon dont le garçon reçoit indifféremment les événements tels qu'ils se présentent, sur le même plan de compréhension et d'émotion, sans établir de hiérarchie entre eux. Il est singulier que le film se présente de manière totalement linéaire[1], alors qu'il est justement question d'un événement passé traumatique. Le montage reste fidèle à la façon dont le garçon vit au présent, et ne revient jamais vers le passé. Même lorsque le garçon prend conscience de la mort de sa mère, aucun dialogue ne revient sur les circonstances ni sur le moment d'épiphanie du garçon.

L'effet paradoxal du découpage du film réside dans le contraste entre l'attention portée à certains moments, et l'ellipse de pans entiers du récit. Le moment où le père découvre l'oiseau sous son toit est notamment totalement passé sous silence. La caisse du choucas posée sur la table fait comprendre à Jojo et au spectateur que le père est au courant. Ce qui intéresse Boudewijn Koole, ce n'est donc pas tant l'événement, la découverte de l'animal par le père, qu'il aurait pu dramatiser en la mettant en scène par exemple par un montage alterné. Non, ce qui prime, c'est avant tout le point de vue de l'enfant. Les coupes franches dans le déroulement du récit suivent toujours la logique de la mise en exergue de ce qui compte pour lui. Ce qui lui importe occupe beaucoup de place dans l'économie narrative du film, tandis que ce qui lui est indifférent, ou reste incompris de lui, ou ce à quoi il n'assiste pas, est occulté. Dans cette logique, le spectateur n'est pas convié au match de water-polo dont l'équipe de Jojo sortira victorieuse. Seules comptent les félicitations qu'en tire Jojo de la part de son entraîneur, et l'indifférence du père. Le sentiment de fierté du garçon l'emporte sur le déroulement du jeu, et le récit qu'il en fait gonfle progressivement son rôle dans cette victoire, au point qu'il affirmera au téléphone avoir marqué les huit buts, alors que l'entraîneur n'en a mentionné que cinq.

Le découpage qui cherche à traduire l'intériorité de Jojo est marqué par des effets d'obsession (le chewing-gum de Yenthe qui revient sans cesse), de répétition (les courses sur le pont, les scènes dans la cuisine, les séquences à la piscine). C'est pour cette raison que la mère, qui occupe une telle place dans le cœur de Jojo, est finalement si présente par l'image, la voix, ou l'évocation, malgré son absence.

Le point de vue du garçon, sa compréhension et ses émotions face aux situations vécues guident le découpage général du film. Ce qui est montré et ce qui est occulté dépend totalement de sa compréhension (forcément partielle et partiale du monde). Même lorsque Jojo aura cessé de nier la disparition de sa mère, nous ne saurons pas comment ni quand elle est morte, pas plus que nous n'apprendrons pas exactement ce que savait Jojo et qu'il refusait de croire. Lors de l'enterrement de l'oiseau, il demande à son père s'il doit dire quelque chose, « comme pour maman », révélant qu'il a *su* sur le moment que sa mère était morte et enterrée, mais qu'il a, par la suite, refusé de *croire* qu'elle n'existait plus. Le cheminement du film et du garçon tient tout entier dans ce passage du savoir au croire.

Un récit d'apprentissage

Dans la façon paradoxale qu'a le film de traiter le temps, la large part consacrée à la contemplation sensorielle peut faire perdre de vue par instants l'évolution qui marque le garçon. Car *Little Bird* est bien un récit d'initiation qui amène Jojo à apprendre, entre le jour où il découvre le choucas tombé de l'arbre et celui où il l'enterre, à faire l'expérience du deuil. L'irruption de l'oiseau dans sa vie joue à ce titre un rôle de déclencheur dans cet apprentissage, mais de façon plus dé-

tournée qu'il n'y paraît. Certes, en adoptant l'oiseau, Jojo découvre un double, un enfant tombé de l'arbre, abandonné comme lui, tout autant qu'il trouve un dérivatif à sa solitude en prenant la responsabilité de la survie et de l'éducation du choucas.

Mais, la présence de l'oiseau, si elle symbolise d'une certaine manière l'instinct animal, intervient surtout de manière indirecte dans la vie quotidienne de l'enfant en redistribuant ses relations avec son entourage. En conservant le choucas contre l'avis de son père, Jojo fait l'apprentissage de la transgression. C'est en choisissant sciemment de s'opposer à l'autorité paternelle qu'il va reconfigurer les données de sa relation avec son père qui ne peuvent plus être soumises au même équilibre que lorsque la mère était encore présente. Parallèlement, l'oiseau s'avère un atout de séduction déterminant dans la relation amoureuse naissante avec Yenthe. C'est lui qui attise l'intérêt de la jeune fille et qui s'en fait le complice, en tendant à Yenthe l'anneau que Jojo n'ose lui offrir lui-même.

L'oiseau incarne la métaphore d'une forme d'instinct qui pousse Jojo à s'affranchir de l'autorité paternelle et à accepter son propre désir. « Les choucas sont monogames », énonce la voix *off* de Jojo tandis que nous le voyons faire du vélo avec Yenthe. Les conseils lus par Jojo dans l'ouvrage d'ornithologie trouvé à la bibliothèque s'appliquent au garçon lui-même et aux situations de sa vie. Il représente le double du garçon, et le rythme accéléré de sa croissance leur permet de vivre ensemble la sortie de l'enfance.

Le motif de la répétition est très présent dans le film qui s'attache à décrire la sensation éprouvée dans des moments banals pour mieux faire saillir l'intensité du manque ressenti par Jojo. Les scènes de nage, de tâches ménagères, de course, de jeux, se répètent toutes plusieurs fois donnant au temps du récit une forme de dimension cyclique de l'habitude. Le retour d'une séquence, pourtant, tend à boucler le récit sur lui-même, tout en permettant de mesurer le chemin affectif accompli par le héros durant ces quelques semaines d'été. La séquence postgénérique nous donne à entendre, dans l'obscurité, la voix de Jojo évoquant le big-bang et la dimension mystérieuse qui fait passer du néant à la vie. Allumant une

allumette, il dévoile dans la pénombre son visage et celui de Yenthe. On devine qu'ils s'approchent pour s'embrasser, mais que la brûlure infligée à Jojo par l'allumette les en empêche. Cette scène répète mot pour mot la séquence prégénérique en en redistribuant les rôles. Elle conclut le cheminement parcouru par Jojo entre le moment où il écoutait les paroles de son père et celui où il reprend à son compte le même discours pour le transposer dans un contexte amoureux. Car cette évocation du mystère de la naissance de la vie peut aussi bien s'appliquer à l'éclosion des sentiments qu'à la vie après ou avant la mort. En reprenant à son propre compte le discours de son père, Jojo fait preuve d'une autonomie nouvelle acquise au terme du récit, tout autant qu'il accepte ce qui lui a été transmis.

La mort de l'oiseau ramène Jojo au sentiment de la perte éprouvé lors du décès de sa mère. Comme chez les Indiens tarahumaras du Mexique, dont les morts passent plusieurs années dans les limbes avant de prendre réellement congé des vivants, il semblerait que du temps ait été nécessaire à Jojo entre le moment de la mort de sa mère et le moment des adieux.

Le ciel peut attendre, nous suggère l'affiche du film de Lubitsch[2] accrochée au mur du salon derrière Jojo qui prépare le salon pour la fête d'anniversaire. Le ciel peut bien attendre un été, en effet, que Jojo grandisse et que, comme son père, il finisse par s'habituer à une aussi longue absence.

---

[1] À quelques exceptions près : la voix de Jojo est parfois *off*, montée sur des images avec lesquelles elle entre en écho (il lit un passage sur la fidélité des choucas, on le voit faire du vélo avec Yenthe) ou qu'elles viennent contredire (il raconte à sa mère que son père l'a laissé venir dans son lit, on voit l'inverse).

[2] *Heaven Can Wait*, 1943 : dans lequel un séducteur interprété par Don Ameche, persuadé que c'est en Enfer qu'on l'attend, déroule le récit de sa vie avant que Satan ne statue sur son cas.

Déroulant

1. La rencontre [0'00" à 4'49"]

« *Au commencement, il n'y a rien. – Absolument rien – Il fait tout noir. Et tout à coup, Boum* » : sur fond noir, on entend les voix d'un enfant et d'un homme avant de voir un garçon d'une dizaine d'années sauter torse nu sur un trampoline en faisant flotter une bâche bleue autour de lui.

Après ce court prologue, on retrouve Jojo, le jeune garçon, dans une cuisine en désordre. Armé de gants de ménage, il renverse un flacon de liquide vaisselle dans l'évier débordant de vaisselle sale. « *Je vais gagner* » dit, pour le narguer, son père qui sort de la maison en claquant la porte. La course est lancée : Jojo file à toute vitesse à travers les champs. Arrivant sur le pont juste avant que la voiture de son père ne s'engouffre dessous, il lève les bras en signe de victoire.

Sur le chemin du retour, il musarde, essaie d'entrer dans une cabane de chantier fermée par un cadenas, joue sous un arbre. C'est là qu'il découvre un oisillon tombé du nid. Il le prend dans ses mains, le tient à distance comme s'il s'agissait d'un revolver, puis grimpe à l'arbre pour le ramener au bercail, mais ne parvient qu'à le faire chuter une seconde fois. « *T'es super costaud* », lui dit-il en le serrant à nouveau dans ses mains.

2. Visite guidée [4'50" à 8'26"]

De retour dans la cuisine, Jojo essaie de nourrir l'oiseau d'un mélange de purée et de brocolis qui traîne sur le plan de travail. « *C'est là que Maman dormait et que Papa dort toujours* » dit-il en faisant visiter sa maison à l'oiseau. Il lui montre des photos des tournées musicales de ses parents et lui parle des voyages qu'ils ont faits en famille avant de lui faire écouter une chanson de sa mère tandis qu'il se brosse les dents. Ils se couchent tous les deux dans son lit.

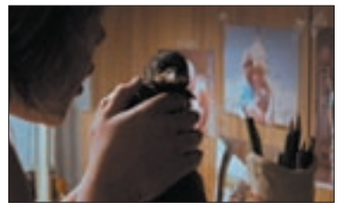
3 « *Papa m'a laissé dormir dans son lit* » [8'27" à 13'23"]

Au réveil, il essaie à nouveau de nourrir l'oiseau et continue de lui parler.
Le garçon se glisse dans le lit de son père qui s'est endormi tout habillé et se blottit contre lui. Le visage de Jojo les yeux dans le vague, Jojo serré contre le bras de son père, leurs pieds au bout du lit : le défilement des images s'arrête pour laisser place à une succession de photographies. Sur ces images fixes, on entend la voix enjouée du garçon qui dit « *Salut Maman* ». Lorsque le défilement de l'image reprend, on le voit préparer son petit déjeuner en maintenant le combiné du téléphone avec l'épaule. Il raconte que son père l'a laissé dormir avec lui, tandis qu'un très léger retour en arrière des images nous montre le père chasser son fils du lit. Sa conversation se poursuit sur de nouvelles images arrêtées. Le synchronisme de l'image et du son reprend lorsque le père entre dans la cuisine et que Jojo raccroche brusquement le téléphone.

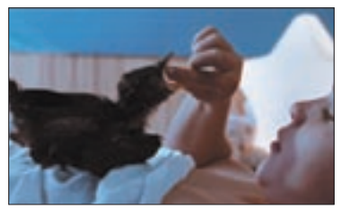
Séquence 1

Séquence 1

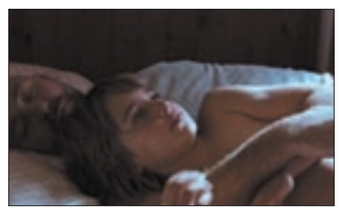
Séquence 1



Séquence 2



Séquence 2



Séquence 3

Séquence 4

Séquence 4

Séquence 5

Séquence 6

Séquence 6

Séquence 6

Assis devant un documentaire sur le régime alimentaire des alligators, père et fils prennent leur petit déjeuner. Ils se mettent à chahuter. Les coups de Jojo se font agressifs et son père met brutalement fin au jeu en le giflant.

4. La morsure [13′24″ à 17′10″]

La caméra filme sous l'eau des mouvements vifs et désordonnés : ce ne sont plus les alligators, mais les jambes des joueurs de water-polo dont l'entraînement prend fin après la morsure portée par Jojo à la jambe d'un de ses adversaires. Alors que l'entraîneur sermonne les deux garçons, Yenthe, une nouvelle dans l'équipe, entre dans son bureau. Elle fait éclater une bulle de chewing-gum bleu en regardant fixement Jojo.
En rentrant chez lui, Jojo s'amuse à lancer son sac en l'air, va rassurer la mère choucas sur la santé de son petit, puis nourrit l'oiseau. Il apporte une bière à son père qui répare la voiture, et lui raconte qu'un copain a recueilli chez lui un choucas abandonné. Le père dit qu'il ne serait pas d'accord pour que Jojo en fasse autant.

5. Conseils pour bien élever un choucas [17′11″ à 18′38″]

À la bibliothèque, Jojo consulte dans un livre sur les oiseaux, les conseils pour élever un choucas. Sa lecture se poursuit en *off* alors qu'il joue avec son oiseau.

6. « *On a gagné le match* » [18′39″ à 28′36″]

Dans le bus, de retour d'un match de water-polo, les enfants entonnent un chant de victoire et se racontent les temps forts du match. L'équipe félicite Jojo pour son but.
En rentrant à la maison, il veut raconter ses exploits à son père qu'il trouve en train de cuisiner. Mais ce dernier lui crie d'aller dans sa chambre. Le garçon s'enferme à clé et écoute les bruits de vaisselle renversée puis entend que son père quitte la maison. Il descend prudemment dans la cuisine pour constater les dégâts. « *Ça va, ce n'est pas une catastrophe* » estime-t-il en ramassant la nourriture jetée contre le mur et sur le sol.
Au téléphone, dans la cuisine rangée, il raconte à sa mère une journée très éloignée de ce que nous venons de voir. La voix continue en *off* tandis que l'image montre des photos de Jojo jouant avec des allumettes dans un champ. Il s'arrête devant la maison de Yenthe qui le rejoint. Ils jouent avec le feu qu'ils ont allumé, font de la balançoire, puis s'amusent avec de la peinture jaune.
« *Chut* », répond Jojo à Yenthe qui lui demande où est sa mère tandis qu'ils observent son père ronflant sur le canapé. Il ajoute qu'il ne sait pas quand elle reviendra de sa tournée en Amérique, qu'elle lui manque et qu'ils fêteront bientôt son anniversaire.
Dans sa chambre, ils jouent avec le choucas qui a grandi. Ils le cachent quand la voix du père se fait entendre. Jojo lui présente la jeune fille. Ils jouent dehors à nouveau, puis la jeune fille s'en va.

Séquence 7

Séquence 7

Séquence 7

7. « *Il va te prendre pour sa mère* » [28′37″ à 39′21″]

En voyant la caisse de l'oiseau posée sur la table basse à son retour à la maison, Jojo comprend que son père a découvert le choucas. Son père lui explique qu'il ne doit pas être apprivoisé. Malgré sa colère, Jojo obéit et ramène l'oiseau à son nid.
Il est toujours fâché lorsque son père le conduit au water-polo.
La nuit suivante, il retourne chercher l'oiseau qu'il cache dans la pièce qui servait de studio de répétition à ses parents, et il garantit à l'oiseau que personne ne viendra l'y chercher. Ils écoutent une chanson composée pour lui et qui porte son nom. Il appelle sa mère au téléphone.
Les jours suivants, dans le quartier, il apprend au choucas à se méfier des dangers qui l'entourent, à traverser la route et à se méfier des chiens. Alors que son père rentre à l'improviste du travail, il le cache dans le réfrigérateur.

8. La croissance du choucas [39′22″ à 43′00″]

« *Les choucas vivent en groupe* » : la voix *off* de Jojo lit le livre d'ornithologie tandis qu'il présente l'oiseau à ses amis et joue avec Yenthe.
À côté de la toise qui montre les mesures de Jojo chaque année, le garçon inscrit la taille de l'oiseau.
Son père le laisse s'entraîner à tirer à la carabine avec lui, et il se vante d'être meilleur que l'adulte.
Jojo demande à son père s'il pourra faire un gâteau à l'occasion de l'anniversaire de sa mère. « *On fera comme si* », rétorque-t-il à son père qui lui oppose qu'elle ne sera pas présente.

9. La gifle [43′01″ à 45′23″]

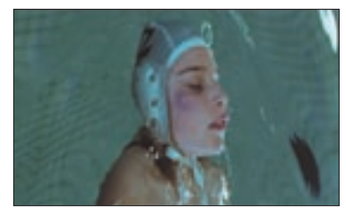
La lessive dans le réservoir, le tambour qui tourne : Jojo apprend à Kau à faire la lessive. Les hurlements du père les tirent de leur tranquillité tandis qu'ils écoutent de la musique dans la « chambre » de l'oiseau. Les pieds nus sur le carrelage plein d'eau savonneuse, Jojo essaie de s'expliquer. Les mains de son père attrapent ses bras. Ses jambes reculent pour esquiver les coups. Au milieu des cris, on entend siffler la gifle qui part d'un coup.

10. Les regrets [45′24″ à 48′07″]

Dans le silence de la piscine, son casque sur les oreilles, Jojo flotte sur le dos, un gros bleu sur la joue.
Sous la douche, son regard dur est perdu dans le vague. Il s'acharne contre les vestiaires dans lesquels il cogne comme sur un punching-ball.
Le père parle peu dans le bureau de l'entraîneur qui l'a convoqué. Seul dans les vestiaires avec son fils qui lace ses chaussures, il commence à s'excuser, mais ne parvient pas à finir sa phrase.

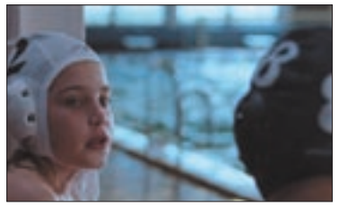
Séquence 8

Séquence 9

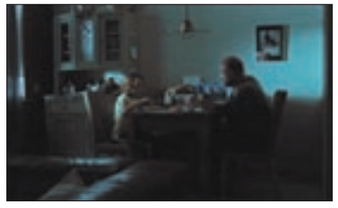


Séquence 10

Séquence 11



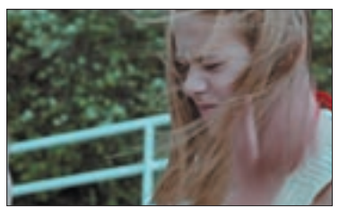
Séquence 11



Séquence 12

Séquence 12

Séquence 13



Séquence 13

11. « *Ça y est, tu sais voler* » [48′06″ à 50′32″]

Jojo siffle dans une bouteille, joue dans les champs avoisinant sa maison.
Jojo lance dans les airs le choucas qui parvient à prendre son envol avant de revenir vers son maître. « *From the day I met you, till the day I'll die* » : les paroles de la chanson interprétée par la mère accompagnent en *off* ce moment joyeux et traduisent l'ambiguïté de l'attachement de Jojo à l'oiseau tout en explicitant le thème de la mort.
Devant le bassin de la piscine, il raconte à Yenthe qu'il a appris à l'oiseau à voler. Avant de sauter dans l'eau à la suite de son amie, il porte discrètement à sa bouche le chewing-gum bleu qu'elle a collé sous le banc.

12. « *Hors de question* » [50′33″ à 54′12″]

« *C'est hors de question* », répond le père à Jojo qui lui demande une nouvelle fois s'il pourra faire un gâteau d'anniversaire, tandis qu'ils dînent tous les deux dans la pénombre. Couché sur le sol en haut de l'escalier, en pantalon de pyjama, le garçon écoute son père jouer de la guitare, les yeux fermés. La mélodie s'arrête brutalement. À l'affût, Jojo entend son père se défouler sur sa guitare de sa colère passagère. Il le rejoint dans sa voiture, moteur allumé, et s'accroche de toutes ses forces à l'habitacle lorsque la voiture démarre en trombe.

13. « *Je suis au courant pour ta mère* » [54′13 à 1h 00′35″]

Le lendemain, Jojo répare la guitare avec du Scotch puis farfouille dans des placards. Tandis que sa voix reprend, en *off*, la lecture d'un passage du livre d'ornithologie sur la fidélité des couples de choucas, on le voit faire du vélo avec Yenthe et courir dans de hautes herbes avec elle, après lui avoir offert une bague trouvée chez lui dans un tiroir. Couchés l'un contre l'autre dans l'herbe, l'oiseau debout sur leurs jambes, Yenthe porte la bague offerte par Jojo. Bulle de chewing-gum. Leurs pieds dans l'herbe. Depuis un pont, ils s'amusent à cracher sur les voitures quand Yenthe dit à Jojo qu'elle est au courant que sa mère est morte. Il la gifle, elle lui rend la claque.

On retrouve les plans du prégénérique dans lesquels Jojo fait du trampoline enveloppé dans une bâche en plastique. Couché sur le dos, il accuse les soubresauts du trampoline avec un air crispé. Rentré chez lui, il porte le téléphone à son oreille, murmure « *Allo Maman* », pose son regard sur l'affiche d'un concert donné par sa mère, puis repose doucement le combiné, l'air triste. La caméra s'attarde sur les photographies des parents en concert, abîmées ou salies par le choucas.
Jojo traîne sur son lit. Il jette par la fenêtre un chewing-gum bleu retrouvé dans sa chambre. Il passe devant chez Yenthe et l'observe par la fenêtre. Il grimpe dans un arbre et pousse un long cri qui résonne encore dans la séquence suivante.

14. « *Maman est morte, Jojo* » [1h 00′36″ à 1h 07′45″]

Chantant et dansant au rythme de la chanson country interprétée par sa mère, Jojo confectionne un gâteau dans la cuisine. Au milieu du joyeux désordre, l'oiseau met les pattes dans le moule. Debout sur la table, le garçon accroche des guirlandes et se met à chanter « *Happy birthday to Mama* » d'un air de défi lorsque son père entre dans la pièce. Alors que ce dernier lui répète qu'elle est morte, Jojo chante de plus en plus fort.
L'oiseau sort alors de sa cachette et vole dans le salon, se cognant contre les vitres. Le père essaie de l'attraper puis le jette dehors.
Jojo part à sa recherche et l'appelle en imitant son cri. À la nuit tombée, il se réfugie dans la cabane de chantier vue au début du film. Il entend une voiture approcher. Son père en sort et l'appelle avant de reprendre le volant et de faire demi-tour.
Jojo s'endort. Une main de femme lui caresse les cheveux, réajuste d'un geste tendre le blouson qui lui sert de couverture. Son visage à contre-jour se fige au-dessus du garçon endormi.

15. La mort de l'oiseau [1h 07′46″ à 1h 13′10″]

À vélo, Jojo part à la recherche du choucas. Alors qu'il vient de le retrouver sur le terrain de foot, celui-ci se prend dans les rayons de sa roue avant. Il se penche pour le ramasser et tient l'oiseau mort dans ses mains. Sur le pont où il a l'habitude d'aller, il brandit une dalle en pierre au-dessus de la voiture de son père qui passe en-dessous. Son geste, filmé au ralenti, s'étire indéfiniment.
L'instant d'après, il court de toutes ses forces dans un champ. Son père le poursuit. Le garçon se débat lorsqu'il est rattrapé. « *Je suis désolé* », chuchote son père en le serrant dans ses bras.

16. L'enterrement [1h 13′10″]

Dans leur salon, Jojo et son père préparent la « mise en bière » de l'oiseau, dans une boîte à chaussure. Yenthe entre avec un bouquet de fleurs des champs tandis que le père joue une chanson à la guitare. Tous les trois enterrent l'oiseau au pied de son arbre et Jojo choisit de dire quelques mots « *comme pour Maman* ».

Le générique apparaît en surimpression sur les trois personnages qui s'éloignent de dos, puis père et fils roulent en trombe au bord de la mer.

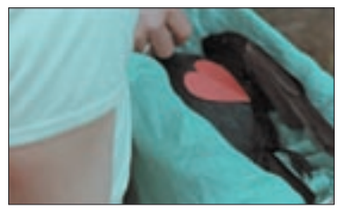
Plongé dans le noir, une allumette à la main, Jojo explique à Yenthe : « *Au commencement, il n'y a rien.* » Ils s'approchent pour s'embrasser, mais Jojo pousse un petit cri au moment où l'allumette le brûle puis s'éteint.

Séquence 14

Séquence 14

Séquence 15

Séquence 15



Séquence 16

Séquence 16

Analyse de séquence

La gifle et les regrets

Séquences 9 et 10 [43′01″ à 48′00″]

L'ensemble des deux séquences dure 5 minutes et comporte 36 plans.

1. De 43′01″ à 43′06″. Plan moyen, caméra fixe. Dans la cuisine aux murs bleus, l'axe de la caméra est assez bas et dévoile Jojo en slip, de profil, qui charge du linge, sous l'œil de Kau, debout sur la machine à laver.

2. De 43′07″ à 43′13″. Toujours de profil, la caméra se rapproche et montre en légère plongée l'oiseau, le réservoir de la machine, et les mains de Jojo qui constatent que le paquet de lessive est vide.
« Bon, ben plus qu'une solution… », dit Jojo.

3. De 43′14″ à 43′21″. *« Le liquide vaisselle… »* Même cadrage, mais le flacon de liquide vaisselle, dans les mains du garçons, s'est substitué à la boîte de lessive.

4. De 43′22″ à 43′26″. *«… Et de l'eau bien chaude. »* Gros plan frontal, plus rapproché encore que le précédent, sur les boutons de la machine, que tourne à fond la main de Jojo, et la tête de l'oiseau vue de dessus.

5. De 43′27″ à 43′34″. Retour au cadrage de 1. Jojo tient Kau sur sa main, et lui dit en lui montrant le tambour : *« Tu as chié sur tous ces vêtements. »*

6. De 43′35″ à 43′40″. Gros plan sur le tambour où tourne du linge rouge et bleu.

7. De 43′41″ à 43′43″. La musique country qu'on entendait déjà à la fin du plan précédent devient *in* dans ce plan. Jojo est vu sous son profil opposé, dans la pénombre, en légère contre-plongée. Il scie un morceau de bois.

8. De 43′44″ à 43′48″. *« Tiens, ton perchoir. »* Plan rapproché qui cadre Jojo aux épaules, en légère contre-plongée, Le garçon tourne le dos à la caméra : on voit sa tignasse mal peignée, et derrière lui, des photographies et dessins, et la chaîne hi-fi qui diffuse la musique.

9. 43′49″ à 43′51″. Gros plan sur son visage de profil, l'oiseau collé contre sa joue. L'arrière-plan est très flou du fait de la faible luminosité de la pièce. Il donne une lampe en forme de statue de la liberté à l'oiseau.

10. 43′52″ à 43′57″. De dos devant les photos, plan rapproché taille, il danse avec Kau posé sur bras et sifflote.
« Thank you, Thank you », dans l'enregistrement, Judy remercie son public.

11. De 43′58″ à 44′06″. Il sifflote, prend une photo qui le montre plus jeune en très gros plan et la pose sur l'étagère.

12. De 44′07″ à 44′09″. Jojo, assis sur une chaise, joue de la guitare dans la pénombre.

Plan 1

Plan 2

Plan 3

Plan 4

Plan 5

Plan 6

13. De 44′08″ à 44′12″. Kau saute sur la sangle.

14. De 44′13″ à 44′18″. Il montre une photo de lui bébé à Kau en lui disant qu'elle lui permettra de penser à lui en son absence.

15. De 44′19″ à 44′23″. Jojo se retourne brusquement en entendant les cris de son père *« Merde, c'est pas possible. »* Il éteint le disque de sa mère.

16. De 44′24″ à 44′27″. Il court à la porte : son père l'appelle.

17. De 44′28″ à 44′31″. Il dévisse l'ampoule pour éteindre la lumière dans la pièce.

18. De 44′32″ à 44′35″. Il entre timidement dans la cuisine. Le silence est remplacé par un grondement inquiétant.

19. De 44′36″ à 44′44″. Ses pieds immobiles baignent dans l'eau savonneuse répandue sur le sol. Le cadre de la porte et le pied d'une table obstruant la vision.
« J'voulais juste laver les habits », bredouille Jojo. Les grosses chaussures du père entrent dans le champ en crissant et clapotant et se placent face aux pieds nus du fils. Les petits pieds sont attirés vers la droite du champ.

20. De 44′45″ à 44′50″. Raccord de mouvement accompagné d'un changement d'axe de la caméra vers le haut. Le cadre dévoile un pan de mur à droite, et l'évier de la cuisine côté gauche. Le père tire Jojo par la manche et l'attire vers le hors champ. Le garçon se dégage et revient dans le champ, mais son père le rattrape et le tire à nouveau par le sweat.

21. De 44′51″ à 44′55″. *« Viens là. »* L'axe de la caméra remonte encore en se rapprochant. L'amorce sur le côté est beaucoup plus réduite. On voit le visage de Jojo qui essaie de s'éloigner et de se dégager. Le père est hors champ, derrière le mur de la cuisine qui apparaît en amorce, et sa voix provient du hors-champ.

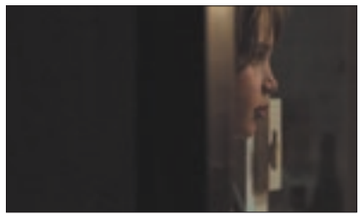
22. De 44′56″ à 44′58″. La caméra reprend le cadre de 19. Les pieds nus de Jojo se débattent dans l'eau et la mousse. On entend les gémissements du garçon.

Plan 8

Plan 9

Plan 13

Plan 17


Plan 18

Plan 19

Une chemise tombe brusquement dans le champ, par effraction. Surprise augmentée par le bruit très sourd qu'elle produit en tombant.

23. De 44'59" à 45'04". Retour au cadre du plan 20. Le père attrape Jojo par son sweater. Il ramasse un tas de linge : *« Ils sont foutus, tous ! »*

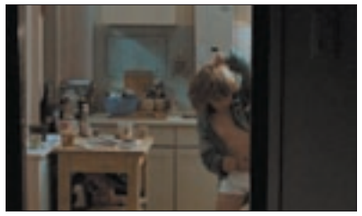
24. De 45'05" à 45'18". Ils sont tous foutus, on peut tous les jeter. Plan serré sur les deux visages. Celui de Jojo est tourné vers la caméra, mais pas celui du père, dont on ne voit qu'une partie du crâne et le visage de profil, ce qui le maintient dans une forme de hors-champ.
Le père tient Jojo par la tête et crie : *« J'ai voulu t'aider / C'est pour ça que tu pleures, alors ? / T'as qu'à le faire, si t'es pas content. »*
Grondement présent depuis le début des plans dans la cuisine augmente.

25. De 45'19" à 45'22". Retour au cadre du plan 20. La gifle, tout juste amorcée dans le mouvement précédent, claque avec le raccord.
La longueur du plan précédent rend d'autant plus cinglante la coupe, le coup.
Le grondement cesse d'un coup après le bruit sourd de la claque.
Sous le choc, Jojo tourne le dos à la caméra et s'appuie sur l'évier.
26. De 45'23" à 45'40". Un gros bleu sur la joue, Jojo fait la planche dans la piscine. Au ralenti, son corps traverse le champ verticalement. En *off*, on entend une musique lente et mélancolique jouée au piano et à l'accordéon.

27. De 45'41" à 46'00". Sous la douche, Jojo a le regard dans le vide. En amorce, un pan de mur obstrue le côté droit du champ, et dans la profondeur de champ, des garçons chahutent, au ralenti. Leurs cris sont étouffés.

28. De 46'01" à 46'29". Jojo, cadré à hauteur de poitrine, donne des coups dans les casiers. Le battement de la porte sonne de façon sourde. La musique, les bruits de l'eau et les cris sont toujours présents.
On entend le bruit des casiers de façon sourde, comme à travers le casque de Jojo. + musique et bruit de fond de la piscine. Eau et cris d'enfants.
L'entraîneur arrive, et Jojo se met à diriger ses coups contre lui.

Plan 19


Plan 20

Plan 21

Plan 23

Plan 24

Plan 25

29. De 46'30" à 46'44". Plan d'ensemble. L'entraîneur emmène Jojo de force avec lui, Yenthe apparaît sur le bord du cadre.

30. De 46'45" à 47'04". Le père et le fils sont assis côte à côte dans le bureau de l'entraîneur qui reste hors champ, qui demande : *« Pourquoi es-tu si en colère contre les casiers ? »* en plan rapproché taille.

31. De 47'05" à 47'09". Le cadre se resserre sur Jojo qui répond.

32. De 47'10" à 47'26". Retour au cadre du plan 30. Long silence de Jojo, qui garde les yeux baissés avant de les relever vers son père.

33. De 47'27" à 47'30". Plan rapproché poitrine sur le père, silencieux dans les vestiaires, avec en amorce du côté droit du champ un pan de mur. Le père en plan rapproché poitrine.

34. De 47'31" à 47'37". Un raccord regard amène à Jojo qui noue ses lacets. *« Jojo, j'voulais t'dire… »*

35. De 47'38" à 47'47". *« Pour hier… j'ai… »* bredouille le père qui ne finit pas sa phrase.
36. De 47'48" à 47'52". Un sifflement, commencé dans le plan précédent, se poursuit sur cette image arrêtée de Jojo qui siffle dans une bouteille.

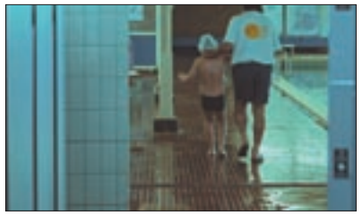
Sautes d'humeurs

Présentation
Jojo prend son rôle de mère de substitution du choucas très à cœur et il prend en charge les tâches ménagères tout en les enseignant à son oiseau. Dans la cuisine, il montre à Kau comment laver le linge. Tandis qu'ils écoutent de la musique, ils sont dérangés par les hurlements du père. Quand Jojo entre timidement dans la cuisine, ses pieds marchent dans l'eau savonneuse : en remplaçant la lessive manquante par du liquide vaisselle, il a fait déborder la machine et endommagé les habits, ce qui suscite la colère de son père. Alors que ce dernier le saisit violemment en lui demandant de reconnaître son erreur, Jojo lui répond qu'il aurait dû lui-

Plan 26

Plan 27

Plan 28


Plan 29

Plan 30

Plan 31

Plan 32

Plan 33

Plan 34

même s'occuper de ces tâches ménagères. Il reçoit une violente gifle.
Un gros bleu sur la joue, Jojo fait la planche après son entraînement de water-polo. Comme il défoule son agressivité sur les casiers de la piscine, l'entraîneur le convoque dans son bureau en présence de son père. Dans le vestiaire, alors que le garçon noue ses lacets, son père essaie de formuler des excuses, sans y parvenir.

Cet ensemble de deux séquences, situé au milieu du film, est important au sein du récit, car il s'agit du moment où la confrontation entre le père et le fils est la plus explicite, et où la violence du père se manifeste de la façon la plus directe. Si les différents moments qui composent ces séquences répondent à la logique de sautes d'humeurs qui est à l'œuvre dans l'ensemble du film, c'est que la mise en scène s'applique à nous faire percevoir les événements depuis le point de vue de l'enfant, ce qui contribue à renforcer l'impression produite par l'acte de violence. Enfin, la séquence aborde un point essentiel de la relation entre le père et le fils, qui est l'inversion des rapports de responsabilité, d'autorité et de culpabilité qui circulent de l'un à l'autre selon le principe des vases communicants.

Pédagogue, Jojo explique à l'oiseau étape par étape comment laver le linge. Le décor de la cuisine, très dénudé, (tout comme Jojo, qui porte un simple slip) permet à l'action de se concentrer sur la tâche ménagère. Le montage fait alterner des plans dont l'axe est assez bas et montre le garçon agenouillé, avec des plans en plongée qui reprennent le point de vue de l'oiseau perché sur la machine. Le cadrage se fait aussi didactique que le garçon et expose sous forme d'inserts les différentes étapes. Le chargement du linge, la lessive, le choix de la température, puis du programme. Enfin, le tambour qui tourne, faisant apparaître de vives taches de couleurs. Semblable à l'énumération dans une recette de cuisine, des différents tours de main, la succession des plans est organisée de façon très sèche, tranchant dans le vif du matériau pour conserver uniquement les moments utiles à l'opération.
Comme il constate que la boîte de lessive en poudre est vide, Jojo décide de la remplacer par du liquide vaisselle : le montage ellipse tout le moment de la décision pour ne conserver que la succession des deux plans au cadrage identique où Jojo verse la poudre, puis le liquide. L'effet de faux raccord qui naît de la répétition du même cadrage crée un dynamisme de la suite des plans et insiste sur l'efficacité du garçon.
Changement soudain d'ambiance. Jojo a installé le choucas dans la pièce qui servait de studio de répétition ou d'enregistrement à ses parents, et dont il est certain que son père ne s'y rendra pas. La pièce, sorte de dépendance de la maison, est rendue obscure par l'obstruction de ses fenêtres. Jojo passe un disque de sa mère et danse joyeusement sur la musique country. De la blancheur nue de la cuisine, on passe au désordre joyeux de la pénombre de l'antre de l'oiseau. Jojo farfouille et déniche différents objets qui se trouvent sur la console. Une guitare, des souvenirs de voyage, une photographie de lui petit. Les cadrages rapprochés qui découpent des détails du décor[1] ainsi que la succession abrupte des plans rappellent le style du moment tourné dans la cuisine, mais dans une atmosphère bien différente, plus insouciante. D'un coup, Jojo baisse la musique en entendant les cris de son père. Il dévisse l'ampoule pour éteindre la lumière.
L'instant d'après, son visage apparaît timidement dans la cuisine. L'altercation qui suit est filmée en grande partie en reprenant le type d'axe du tout début de la séquence – caméra presque au niveau du sol. Mais Jojo qui était accroupi au début de la séquence est debout, tout comme son père.
Ses pieds pataugent dans l'eau savonneuse qui inonde la pièce. La cuisine très lumineuse auparavant est plongée dans l'obscurité. Cela s'explique certes par le fait que du temps a passé entre les deux moments. Néanmoins, le changement de luminosité vient opposer dos à dos ces deux scènes. Le pan de mur du côté droit, le pied d'une table et la moquette occupent une grande partie du champ en amorce et viennent de ce fait obstruer la vision du spectateur.
Un grondement s'est substitué à la musique joyeuse et la voix de la mère qui remercie son public est remplacée par les reproches du père. Décaler le cadrage vers le bas amène à présenter la confrontation au niveau des pieds, ce qui la rend bien plus outrancière : les grosses chaussures du père entrent dans le champ des pieds nus de Jojo. Si la longueur de ce plan fixe institue une forme de suspense sur le moment où la violence va se manifester, le bruit lourd et implacable des pas ne laisse aucun doute sur l'issue de ce différend.
Si l'axe du cadrage remonte dès le plan suivant, les gestes violents du père restent en grande partie hors champ, dissimulés derrière le mur. L'ouverture de la cuisine laisse entrevoir Jojo qui se débat et tente de se dégager, tandis que le son permet d'imaginer que la colère du père se porte en préambule sur des objets. Les changements de plans, assez brusques, se montrent imprévisibles, et contribuent à l'effet de violence ressenti par le spectateur. Une chemise, par exemple, lancée violemment sur le sol par le père, crée un effet de brutalité dans l'économie de la scène, par sa vive irruption dans le champ autant que par le bruit sourd qui en accompagne la chute.
Le père est totalement déshumanisé par le cadrage qui le place souvent bord cadre ou hors champ et ne laisse quasiment pas apparaître son visage. Ses mains qui agrippent, sa voix qui crie, ses pieds qui menacent : il est mis en scène dans cette séquence comme pourrait l'être le criminel d'un film policier. Le bruit de la gifle résonne, tandis que Jojo s'appuie sur le bord de l'évier. L'effet d'accélération de ce plan est d'autant plus sensible que le plan qui l'a précédé était long et fixe.

En quelques minutes se succèdent trois moments de tonalité très contrastée pourtant unis par un système de cadrage et de montage qui taille dans le réel pour ne conserver que la sensation brute. Le cadrage serré, le montage sec contribuent à trancher dans le vif des scènes pour n'en conserver que l'énergie principale. Ce principe de montage par sautes d'humeur est à l'œuvre dans l'ensemble du film au cours duquel les deux personnages principaux sont soumis à des émotions très vives et très changeantes, l'un en raison de son jeune âge, l'autre de son profond chagrin. Cette versatilité du montage conduit le spectateur à ressentir très fortement les changements de tonalité d'une séquence à l'autre, car il n'en maîtrise pas le cours ni les évolutions. Aucun signe indicateur n'est livré de ce qui va suivre, exactement comme c'est le cas pour Jojo qui vit au présent, et n'anticipe jamais ni les consé-

Plan 36

quences de ses actes, ni les réactions imprévisibles de son père.
C'est pourquoi il n'envisage pas que le liquide vaisselle et la forte température qu'il a choisis puissent conduire à un incident, pas plus qu'il n'a prévu la réaction disproportionnée de son père. La mise en scène qui offre une vision partielle des choses et passe d'une émotion vive à l'autre ne livre aucun indice sur la dramaturgie des faits. Aucun montage alterné qui nous montre la machine débordant, le père qui la découvre : le savoir du spectateur, pas plus dans cette séquence que dans le reste du film, ne précède pas celui de Jojo. Les faits lui sont livrés en même temps qu'au garçon. Ce principe de montage s'attache à placer le spectateur dans la même position que le jeune héros, en enchaînant des scènes intenses émotionnellement sans les hiérarchiser.
Selon ce même principe de versatilité du montage qui répond à la labilité des émotions de Jojo, le plan qui précède la séquence de la lessive montre Jojo en colère qui crie depuis le pont qu'il fêtera l'anniversaire de sa mère, et dans le plan qui suit la séquence de la piscine, on voit des images très paisibles de lui jouant dans les champs.

Une ellipse nous fait passer directement de la gifle dans la cuisine à Jojo qui fait la planche dans la piscine : en faisant disparaître les instants qui suivent la dispute, le cinéaste permet à la séquence suivante d'être toujours imprégnée de sa violence alors même que du temps a passé. De fait, le visage fermé de Jojo semble exprimer la rancœur. Une transition sonore permet de créer une continuité dans le passage d'un lieu à un autre.
L'ecchymose sur la joue de Jojo rappelle le geste de son père, en même temps qu'il le rend visible pour son entourage. Le traitement du son nous donne là encore le sentiment de percevoir le monde à la façon de Jojo : les bruits de la douche ou de la porte du casier qui claque sont étouffés, comme perçus à travers le casque du garçon. Les garçons qui chahutent dans la douche se déplacent au ralenti, et la longueur comme la fixité des plans et leur lumière bleutée contrastent en tous points avec la vivacité et la noirceur de ce qui a précédé.

Dans le bureau de l'entraîneur où il a été convoqué, le père retrouve le visage qui lui avait était dénié pendant la séquence précédente. Assis l'un à côté de l'autre, père et fils ont l'air de deux enfants pris sur le fait. La tentative de réconciliation dans les vestiaires échoue car le père ne parvient pas à formuler des excuses. Réunis le temps d'un plan dans le bureau de l'entraîneur. Pendant que Jojo finit de se préparer, ils apparaissent chacun bord cadre, surcadrés par des murs bleu-gris qui occupent une large partie du champ.

Le questionnement sur le dérèglement de la relation du père et du fils passe ici par le fait que la position d'adulte s'échange d'un personnage à l'autre : c'est Jojo qui se comporte en adulte en faisant la lessive et prenant soin de l'oiseau qu'il a recueilli ; parallèlement, le père faillit à ses obligations, se laisse déborder par des réactions excessives, et se retrouve contrit lorsque le regard de l'entraîneur sur sa conduite le rend honteux de lui-même.
La douleur du deuil produit chez le père la perméabilité aux émotions intenses, d'habitude propres à l'enfance. La façon dont le garçon comme son père passent brutalement d'un état extrême à l'autre tend à les rapprocher, mais aussi à rendre impossible leur cohabitation. Jojo veut agir comme un adulte, mais sans en être capable, tandis que son père se comporte en enfant irascible. Le partage de la responsabilité et de l'autorité ne cesse, au cours du film, comme c'est le cas dans ces deux séquences, d'être rejeté de main en main, et le père finit par essayer de formuler les excuses qu'il exigeait de Jojo.

[1] Même la photo de lui bébé que Jojo punaise au mur comme un objet transitionnel chargé de consoler l'oiseau lors de ses absences est un très gros plan de son visage.

UNE IMAGE-RICOCHET

Photographe britannique, Leonie Purchas a décidé, après avoir fait beaucoup de reportages dans l'intimité de familles qu'elle ne connaissait pas, de tourner son appareil vers sa propre famille, dont sa mère, victime de troubles obsessionnels compulsifs. Elle a réalisé en 2008 la série In the Shadow of Things. *« Ma mère et son nouveau compagnon David vivent avec leur fils Jake, dans une maison isolée, entourée de champs et de bois tout au bout d'une piste défoncée. » La maison proche de la nature et la lourdeur du climat familial rendent le contexte du reportage très proche de celui de* Little Bird.

Boudewijn Koole se dit influencé par cette photographe avec laquelle il partage le désir de se servir de l'image pour donner à voir des sensations, mais aussi pour aborder la question du temps qui passe. L'instantanéité de cette photo qui saisit Jake, le demi-frère de la photographe, en plein saut rappelle les effets recherchés dans Little Bird *pour traduire en images la fuite du temps.*

D.R.

In the Shadow of Things, Leonie Purchas, 2008.

Promenades pédagogiques

Un animal / des animaux

Le choucas ne représente qu'une des manifestations de l'animalité dans *Little Bird*, mais elle vient confronter la conception que se font le père et le fils des rapports entre homme et animal. Alors que le garçon perçoit dans l'oiseau un orphelin en demande d'affection et d'attention, son père le voit comme un une bête sauvage qui doit avant tout œuvrer à la sauvegarde de sa propre vie. Ces deux préoccupations distinctes rejoignent l'écart qui sépare ce à quoi Jojo aspire pour lui-même et ce à quoi le pousse son père ; il attend qu'un substitut de mère lui prodigue de la tendresse mais son père veut le former à affronter la dureté de l'existence.

« *Les plantes et les animaux, c'est dehors* », a coutume de dire le père, insistant sur l'importance de la séparation entre la nature et l'homme. À travers son goût pour les documentaires animaliers, le film convoque dans le récit du quotidien de grands prédateurs, alligator ou requins, qui dévorent les plus petits pour lutter pour leur survie. Malgré la séparation franche prônée par le père entre le règne animal et celui des humains, le film trace un parallèle entre les deux personnages principaux et les animaux. Le père a un physique et des manières de grande brute, et lorsque passe à la télévision un documentaire sur la voracité des alligators, le raccord nous fait passer du bain des reptiles à celui de l'équipe de water-polo, traçant par cette juxtaposition, un parallèle entre le groupe social et la chaîne alimentaire. De plus, les activités auxquelles ils se livrent ensemble pourraient être celles d'hommes primitifs : tirer au fusil, courir, se battre.

Alors que Jojo apprend dans son livre d'ornithologie comment faire d'un choucas « un ami pour la vie », le père estime qu'apprivoiser un oiseau sauvage n'a aucun sens. « *Il va te prendre pour ta mère. Il doit avoir peur de toi* », dit-il pour convaincre Jojo que cette amitié se fait aux dépends de la survie de l'oiseau. Jojo interprète la mise en garde de son père avec son regard d'enfant… et décide d'apprendre à l'oiseau à traverser la route ou à se méfier du chien du quartier.

Les prédateurs du film, dont le chien qui aboie face à la caméra, viennent se rattacher à l'animalité telle que perçue par le père, qui souhaite apprendre à son fils à affronter les dangers de la vie. Au contraire, Jojo, lui, nourrit une vision de l'animal très anthropomorphisée et proche de l'esthétique des films de Walt Disney. Dans sa chambre, le poster d'un chien au dessus de son lit ou une peluche de léopard, mignonnes boules de poils, offrent le portrait d'une animalité domptée.

Chacun des deux protagonistes attend de l'autre qu'il reconnaisse l'animalité telle qu'il la conçoit. Le père voudrait transmettre à son fils l'indépendance qui permet de s'occuper de sa propre sécurité, tandis que Jojo attend de son père une affection primale. Seule la disparition de l'oiseau pourra résoudre les dissensions qu'elle avait fait naître entre le père et le fils.

Du jeu à la transgression

Pendant le générique de fin, Jojo assis sur les genoux de son père a pris le volant, et conduit en faisant de grandes embardées sur la plage. Cet instant joyeux renvoie au rodéo nocturne dans lequel le père a entraîné Jojo lors d'une crise de rage. Les trajectoires désordonnées sont dans la première occurrence guidées par le désir d'autodestruction puis par l'incompétence de Jojo. Le même geste transposé dans des contextes totalement différents permet de prendre la mesure de la dualité de la relation qui unit le père et le fils.

Si leur complicité fait toute la profondeur de leur relation, le jeu se fonde souvent sur la rivalité ou l'idée de transgression, et l'on devine la difficulté à reconfigurer depuis l'absence de la mère ce type de rapport.

Plus tard, le père s'entraîne à tirer à la carabine dans le jardin. Jojo le rejoint et s'essaie lui aussi à viser. En réussissant à toucher les canettes de bière qui servent de cible, il se montre arrogant et prétend tirer mieux que son père. L'esprit de compétition est au cœur de la relation entre les deux hommes.

Les séquences qui mettent en scène l'apprentissage de la transgression entre père et fils comportent toutes la double fonction de montrer la profondeur du lien qui les unit tout autant que la difficulté de ce père à la tendresse brutale à remplacer l'amour maternel défaillant. Il n'est pas anodin que le premier aspect de leur relation père/fils que nous dévoile le film soit à la fois sous le signe du jeu et de l'affrontement. Il suffit d'un mot du père pour que Jojo quitte la cuisine et relève le défi de la course.

Plus tard, de dos, assis sur le canapé, ils déjeunent tous les deux devant un documentaire animalier quand Jojo se met à imiter les bêtes sauvages et provoque son père au combat. Sous le jeu de la bagarre couve l'agressivité et les coups sont de plus en plus secs, au point que le père y met fin par une gifle soudaine.

Il n'en reste pas moins que le père représente un modèle de transgression. Même dans des actions assez neutres, la façon bourrue dont il s'adresse à son fils, le rythme de vie qu'impose son travail d'agent de sécurité qui le contraint souvent à dormir le jour quand il travaille la nuit en font un père atypique, et le fait de cadrer ce couple de personnages souvent de dos vient renforcer l'impression que leur façon d'être ensemble comporte quelque chose de très singulier.

Un monde si flou

Little Bird constitue certes un documentaire en action sur l'acteur Rick Lens à dix ans, mais le film cherche aussi à tra-

duire visuellement la difficulté de son jeune personnage à appréhender le monde. Le cinéaste a recours à une utilisation abondante de l'anamorphose de l'image pour exprimer les limites de la compréhension qu'a le garçon de ce qui l'entoure. Le constant recours à d'importantes zones de flou renvoie à une hiérarchie visuelle qui ne privilégie pas nécessairement la figure humaine, mais la fait au contraire cohabiter avec d'autres éléments plastiquement aussi importants qu'elle. La toile d'araignée, les herbes hautes, l'oiseau, ne sont pas moins importants que les figures humaines et peuvent eux aussi occuper le cadre à part égale ou supérieure.

Cette forte présence du flou met en avant la perception du garçon sur la vie, et insiste, comme l'importante présence du hors champ, sur l'effet d'absence ressenti par le garçon.

Le travail sur la zone de netteté de l'image vient également focaliser l'attention sur un détail particulièrement signifiant, comme cette photographie de Jojo et Yenthe couchés dans l'herbe où les deux personnages sont flous et où seule apparaît nette à l'avant plan la bague que le garçon vient d'offrir à son amie.

Dans *C'est ici que je vis* (Marc Recha, 2008), un jeune garçon élève des oiseaux qu'il présente lors de concours. De larges pans flous sont dans ce film également ménagés dans le décor naturel, et tendent à faire de l'environnement qui entoure le garçon à la vie familiale difficile un magma uniforme et indistinct.

Du jour à la nuit

« Au début, c'est tout noir, puis soudain, un étincelle, la vie. » *Little Bird* s'ouvre sur cette évocation de la création du monde exposée sur une image totalement noire. C'est également ainsi que se referme le film. Entre les deux, le travail sur la lumière est extrêmement important dans tout le film. Le motif de l'apparition de la lumière intervient très fréquemment (Jojo joue avec des allumettes, fait du feu) et vient servir la métaphore de la naissance du sentiment amoureux entre lui et Yenthe. Un grand nombre de séquences sont tournées dans la pénombre (la gifle, le dîner) ou dans la nuit complète (la course en voiture de nuit, la fugue de Jojo) et viennent créer un contraste entre les moments de jeu très lumineux, et une atmosphère plus sombre qui contribue à faire cohabiter des ambiances contrastées, représentatives des humeurs du récit.

Éléments de bibliographie

Bibliographie

– Nicolas Livecchi, *L'Enfant acteur : de François Truffaut à Steven Spielberg et Jacques Doillon*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2012.
– Jacqueline Nacache, *L'Acteur de cinéma*, Armand Colin, Paris, 2005.
– André Bazin, « Montage interdir », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, (1994).
– Interview Leonie Purchas (Hampton) : http://www.granta.com/New-Writing/Interview-Leonie-Hampton.
– Pascal Binetruy, *Little Bird*, in *Positif* n° 622, décembre 2012.
– Noémie Luciani, « L'oiseau et l'enfant sans mère », in *Le Monde*, 20.11.2012.
– Théo Ribeton, « Vol au-dessous d'un nid de choucas », in Critikat.com, 20.11.2012.
– Corinne Renou Nativel, « Un oisillon tombé du nid », in *La Croix*, 20.11.2012.

Filmographie

– *Kes*, Ken Loach, Grande-Bretagne, 1969.
– *C'est ici que je vis*, (*Petit indi*) Marc Recha, Espagne, 2008.
– *Tomboy*, Céline Sciamma, France 2011.
– *L'Enfance nue*, Maurice Pialat, France, 1968.
– *Beppie*, Johan van der Keuken, Pays-Bas, 1965.
– *L'Enfant aveugle (Blind Kind)*, Johan van der Keuken, 1964.
– *Jouer Ponette*, Jeanne Crépeau, Québec, 2007.
– *Herman Slobbe, l'enfant aveugle 2*, Johan van der Keuken, 1966.
– *Les Quatre Cents Coups*, François Truffaut, France, 1959.
– *Le Petit Fugitif (Little Fugitive)*, Morris Engel, Ray Ashley, Ruth Orkin, États-Unis, 1953.
– *Perdu ? Retrouvé !*, Philippe Hunt, Joanna Lurie, Pink Nanuq, France, Royaume-Uni, Suisse, 2009.
– *Zéro de conduite*, Jean Vigo, France, 1934.
– *Païsa*, *épisode de Naples*, Roberto Rossellini, Italie, 1946.
– *Gosses de Tokyo*, et *Bonjour*, Yasujiro Ozu, Japon, 1932 et 1959.

Œuvres littéraires

– *Ce que savait Maisie (What Maisie Knew)*, Henry James (paru en 1897), 10/18, 2008.
– *Verte*, Marie Desplechin, L'École des loisirs, 1996.

Notes sur l'auteur

Raphaëlle Pireyre est critique. Elle fait partie du comité éditorial de la revue en ligne *Critikat* et collabore à d'autres revues de cinéma. Elle intervient régulièrement pour les dispositifs d'éducation à l'image auprès des enseignants ou des élèves.

Les enfants de cinéma

Créée par la volonté d'un groupe de professionnels du cinéma et de l'éducation, l'association *Les enfants de cinéma* naît au printemps 1994. Elle est porteuse du projet d'éducation artistique au cinéma destiné au jeune public scolaire et à ses enseignants, *École et cinéma*, aujourd'hui premier dispositif d'éducation artistique de France.

Très vite le projet est adopté et financé par le ministère de la Culture (CNC) et le ministère de l'Éducation nationale (Dgesco & CANOPÉ), qui confient son développement, sa mise en œuvre, son suivi et son évaluation à l'association. Celle-ci est aussi chargée d'une mission permanente de réflexion et de recherche sur le cinéma et le jeune public, ainsi que d'un programme d'édition pédagogique à destination des élèves et des enseignants (*Cahiers de notes sur…*, cartes postales).

L'association nationale coordonne l'ensemble du dispositif *École et cinéma*, elle est aussi une structure ressource dans les domaines de la pédagogie et du cinéma.

Elle développe un site internet, sur lequel le lecteur du présent ouvrage pourra notamment retrouver un dossier numérique sur chaque film avec : l'extrait du film correspondant à l'analyse de séquence, le point de vue illustré, une bibliographie enrichie, des photogrammes et l'affiche en téléchargement. Un blog national de mutualisation d'expériences autour d'*École et cinéma* est également mis en œuvre par *Les enfants de cinéma*.

Il est possible de soutenir *Les enfants de cinéma* et d'adhérer à l'association.

La liste des titres déjà parus dans la collection des *Cahiers de notes sur…* peut être consultée sur le site internet de l'association.

Pour toute information complémentaire :
Les enfants de cinéma
36 rue Godefroy Cavaignac, 75011 Paris
Tel. 01 40 29 09 99 – info@enfants-de-cinema.com
Site internet : www.enfants-de-cinema.com
Blog national : http://ecoleetcinemanational.com

Cahier de notes sur…
Édité dans le cadre du dispositif *École et cinéma*,
par l'association *Les enfants de cinéma*

Rédaction en chef : Eugène Andréanszky.
Mise en page : Thomas Jungblut.
Repérages : Les enfants de cinéma.
Impression : Raymond Vervinckt.
Directeur de la publication : Eugène Andréanszky.
Secrétaire de rédaction : Delphine Lizot.

Ce *Cahier de notes sur... Little Bird* a été édité dans le cadre du dispositif *École et cinéma* initié par le Centre national du cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

© *Les enfants de cinéma*, juin 2014.
Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur…* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur.
Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN / ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*
36 rue Godefroy Cavaignac – 75011 Paris.