



Le cinéma est-il un jeu d'enfant ? Les films de famille de Clotilde Muller-Libeski

Valérie Vignaux

► To cite this version:

Valérie Vignaux. Le cinéma est-il un jeu d'enfant ? Les films de famille de Clotilde Muller-Libeski. Images Amateurs : valorisation and manipulation, Centre national de l'audiovisuel du Grand-Duché de Luxembourg, Jan 2008, Dudelange, Luxembourg. halshs-01182575

HAL Id: halshs-01182575

<https://shs.hal.science/halshs-01182575>

Submitted on 23 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Valérie Vignaux

Le cinéma est-il un jeu d'enfant ? Les films de famille de Clotilde Muller-Libeski

L'ensemble de films de famille, réalisé par Madame Clotilde Muller-Liebeski entre les années trente et les années cinquante, est composé d'une cinquantaine de bobines, dont les durées moyennes avoisinent la quinzaine de minutes, soit plus de dix heures de projections¹. Confrontée à ce corpus, sans doute comparable à la plupart des films de famille conservés par les institutions en charge du patrimoine amateur, je me suis interrogée sur la façon dont il pouvait s'inscrire dans une réflexion historique : histoire des usages cinématographiques privés ou histoire des relations mère-enfant telles que livrées par le cinéma. Les propositions qui suivent s'inscrivent dans une recherche concernant les spécificités des archives filmiques ou comment le cinéma en enregistrant les corps manifeste le sensible.

Dans un premier temps, j'étudierai la pratique cinématographique de Clotilde Muller-Libeski, j'observerai ensuite ce que ces images montrent de l'enfance lorsqu'elle est mise en scènes cinématographiques et enfin, je m'interrogerai sur ce que ces films nous disent du cinéma : le cinéma est-il un jeu d'enfant ?

Clotilde Muller-Libeski cinéaste

Clotilde Libeski est issue d'une famille germano-polonaise ; elle grandit au Luxembourg, étudie l'architecture et l'histoire de l'art à Munich et épouse, en 1922, Georges Muller. Le couple appartient à la bourgeoisie aisée et la jeune femme, mère de cinq enfants (quatre garçons et une fille), pratique la photographie en amateur. D'après Anne Muller, sa petite-fille, la caméra 16mm qu'elle emploie, lui aurait été offerte par son époux, cependant les films ont majoritairement été réalisés après le décès de ce dernier en 1933. Clotilde Muller-Libeski a filmé ses enfants, puis les enfants de ses enfants. Elle a gardé trace de leurs vacances à la mer ou à la montagne et a enregistré les moments ritualisés où la famille se trouvait réunie : mariages, baptêmes ou communions. Les films, d'après Anne Muller, étaient projetés en famille et les uns et les autres appréciaient ces images animées où quelques instants des moments dits importants de l'existence, car fortement ritualisés, sont conservés².

Les moments se côtoient sur les bobines sans réelle continuité, si ce n'est chronologique, à savoir l'ordre temporel dans lequel ils sont survenus. Les images paraissent réalisées fortuitement et la présence des enfants dans le cadre semble être une condition suffisante, voire essentielle, pour mettre en action la caméra. Les films les plus anciens font du cinéma un prolongement, au sens littéral du terme, de la photographie, car la caméra est assujettie à la volonté d'accroître l'espace du cadre. Puis, familiarisée avec cet objet somme toute assez technique, Clotilde Muller-Libeski s'essaye à la mise en scène. On constate, au vu des images, qu'elle n'a pas hésité à diriger les siens, les incitant à recommencer leurs déplacements afin d'améliorer ses cadres, orchestrant leurs mouvements pour animer ses prises de vues ou encore, elle les a installés dans des jeux de rôles, parfois empruntés à la littérature pour enfant.

Dans un des premiers films réalisés, on découvre les enfants en promenade sur une route, accompagnés par une nurse. La déambulation est d'abord raisonnable puis ils montent et descendent à plusieurs reprises un bas-côté en pente, d'abord

¹ Je remercie Viviane Thill pour m'avoir incité à étudier les films réalisés par Clotilde Muller-Libeski et déposés au Centre national de l'audiovisuel du Luxembourg.

² Voir l'article de Danielle Leenaerts dans cet ouvrage sur l'analyse que fait Bourdieu de l'aspect ritualisé de la photographie amateur face au groupe familial.

précautionneusement puis de plus en plus vite. Dans ce court moment de prise de vue, Clotilde Muller-Libeski aspire, au moyen de mouvements de caméra désordonnés, à faire entrer dans le plan tous ses enfants. Elle souhaite qu'aucun des siens n'échappe à ses regards et dessine ainsi le lien qui lie les enfants entre eux, lien invisible et pourtant manifesté par la caméra. La prise de vue, parce qu'elle refuse le hors champ, rend également sensible la peur de l'absence ou l'angoisse de la disparition, sentiment maternel bien sûr, mais probablement accentué par le fait qu'elle découvre le cinéma alors que son mari vient de décéder.

Par la suite, Clotilde Muller-Libeski définira, en fonction des situations, des dispositifs de captation du réel, volontiers réitérés au cours de ses vingt années de prises de vues. Lorsqu'elle filme par exemple les membres de la famille, rassemblés à l'occasion de cérémonies, pour les enregistrer en un temps court de pellicule, en une seule prise de vue, elle s'arroge une place stratégique qui lui permet de saisir les siens dans leurs déplacements, à la sortie de la maison ou de l'église. Or, d'après la surprise qui se lit parfois sur leurs visages, elle n'hésite pas, par sa présence physique, à obstruer le passage. Ce dispositif, qui poursuit des réflexions sur l'espace du cadre, a très probablement été découvert fortuitement, il est par la suite employé systématiquement.

Filmer la famille

Les enfants en particulier semblent se prêter volontiers à l'expérience. Un extrait fait preuve d'une mise en scène qu'on pourrait désigner comme une « ciné-photographie de famille » : Les quatre garçons sont rejoints par la fille aînée, d'abord absente du cadre, puis l'un d'entre eux décide de les mettre en mouvement, afin de différencier l'exercice d'une classique photographie. Ils sortent du cadre en marchant vers la caméra, le plan s'arrête et pourtant paraît reprendre, on découvre alors la mère encadrée par deux de ses enfants. Ils avancent également vers la caméra et ce afin d'associer formellement les deux images. La caméra est probablement dans les mains d'un de ses enfants, de taille inférieure, d'où un cadre qui peine à intégrer les visages. Avec ce dispositif de prise de vue, régulièrement réitéré, les enfants construisent une image complète du groupe. Ils donnent à voir une sorte de vue panoptique, de cette façon ils replacent dans son rôle de mère, celle que les circonstances – le veuvage – et la découverte de la caméra ont transformée en chef de famille ou, autrement dit, en metteur en scène.

Clotilde Muller-Lebisky grâce à ses activités de cinéaste amateur, se construit une place nouvelle au sein de la famille. Elle répare par l'image, la situation où, en raison du veuvage, mère de cinq enfants, elle se trouvait « hors cadre » dans cette société bourgeoise et patriarcale de l'entre-deux-guerres. Elle affirme sa présence, tout en se maintenant à distance, distance de la prise de vue, visible et pourtant absente puisque dissimulée derrière la caméra.

L'autre dispositif important et réitéré au cours de la période a sans doute lui aussi été découvert par hasard. Clotilde Muller-Libeski entreprend de réaliser des portraits cinématographiques de ses enfants. Elle les dispose dans des cadres qui reproduisent les conventions des compositions photographiques – les enfants sont filmés en buste. Cependant en leur demandant de présenter à la caméra leur visage, de face ou de profil ou inversement, elle construit un mouvement et anime l'image fixe. Ces plans très beaux en enregistrant les infinies mutations orchestrées par la fuite du temps, tentent de retenir ce qui s'échappe de l'enfance, ils suggèrent son étonnement ou son émerveillement, un sentiment confus entre désarroi et mystère.

Clotilde Muller-Libeski, de film en film, interroge, en les expérimentant, les particularités du médium cinématographique et se dégage progressivement de la pratique

photographique. Ce trajet vers le cinéma paraît associé à la découverte des possibilités pédagogiques et ludiques de la technique. La caméra n'est pas simplement quelque chose qui la protège en lui conférant une identité distanciée ou qui lui permet de sonder l'invisible ; en devenant un outil d'apprentissage, elle devient un moyen de communication privilégié avec ses enfants. Très rapidement, d'après les images, car les enfants sont encore en bas âge, Clotilde Muller-Libeski se lance dans un projet ambitieux. Elle entreprend sous le titre du *Tour du Luxembourg par Jempy et Nic*, l'adaptation d'un ouvrage fameux de littérature enfantine – *Le tour de France par deux enfants* -. Le film dont le tournage s'étend sur deux années, associe grâce au montage des scènes tournées à travers le pays. Des cartons précisent les lieux où se trouvent les deux garçons que nous voyons arpenter les rues ou la campagne. Ils traversent les espaces en avançant ou en s'éloignant de la caméra. Au cours de leurs pérégrinations, ils rencontrent des individus variés, du fermier à la famille grand-ducale, et régulièrement pour se reposer, ils marquent des arrêts afin de se désaltérer.

Par le jeu rendu possible grâce au cinéma, Clotilde Muller-Libeski apprend à ses enfants à regarder le monde et au vu des films, ce parcours initiatique est également le sien. D'abord très éloignée des situations - les enfants incarnent dans l'image des figures abstraites et picturales - Clotilde Muller-Libeski s'attachera par la suite à intégrer le réel traversé. Ce trajet accompli avec la caméra, ou vers le cinéma, l'amène à construire un rapport au monde singulier qui en retour lui permet de composer, voir de s'affranchir, des codes contraignants de son époque ou de son milieu. Dissimulée derrière la caméra, légitimée par la présence des enfants, elle peut ainsi s'immerger dans le réel, sans que les distinctions de sexes ou de classes fassent obstacle. Or, on constate également que devenue « cinéaste », la mère de famille s'autorise dorénavant le hors champ.

Clotilde Muller-Libeski renouvelle cette expérience de mise en œuvre du réel (*le terme « réel » ne peut-il pas apparaître en contradiction avec « contes » dans la même phrase ?* Non je ne crois pas, je ne vois pas comment le formuler autrement), en composant plusieurs adaptations de contes pour enfant. Elle réalise trois versions achevées du *Petit Chaperon rouge*, dont une en couleurs, le début du *Petit Poucet* et celui de *Hansel et Gretel*. Ces projets, conçus pour occuper la famille le temps des vacances, éveillent de multiples façons l'imaginaire : les films doivent être développés, puis montés, avant d'être visionnés, et il faut transposer dans le quotidien, avec les moyens du bord pourrait-on dire, le fantastique des récits. Le chien est ainsi transformé en loup, la forêt habitée par de curieuses créatures, et on découvre de mystérieux lutins ou une fée batifolant dans les sous-bois.

Cependant, si elle s'autorise des libertés avec les récits originaux, Clotilde Muller-Libeski affirme également des objectifs clairement moralisateurs. Nous découvrons dans une de ses adaptations *Chaperon rouge* en prière aux pieds de la croix et toutes rappellent que la désobéissance, qui a éloigné d'elle son ange gardien, est à l'origine de ses infortunes.

Le cinéma et l'enfance

Dans cet ensemble, si on écarte les moments ritualisés tels que mariage, baptême ou communion ou les adaptations, la plupart des images paraissent avoir été réalisés au gré des circonstances et la seule présence d'un enfant dans le cadre justifierait la prise de vue. Cette caractéristique, sans doute partagée par de nombreux films de famille, donne la mesure du nombre considérable de bobines montrant de jeunes enfants susceptibles d'être conservées dans les archives du cinéma amateur. On se demande alors comment regarder ces images ? Comment les interroger pour qu'elles puissent devenir des sources à part entière - malgré parfois l'absence complète d'informations documentaires pouvant aider à les situer dans leurs contextes -, et ainsi, contribuer à une histoire de la place sociale ou visuelle de l'enfant au vingtième siècle, vue à travers le prisme du cinéma. Dans un premier temps, les films pourraient être envisagés afin d'écrire une histoire des jouets.

On découvre en effet, au détour des images la plupart des objets traditionnellement offerts aux enfants à des fins de distraction : peluche, poupée, patinette, cycle, jeu de quilles, de cartes ou d'échec. Objets qui perdurent à travers les siècles, présents dans la longue durée, ou au contraire spécifiques au vingtième siècle, comme les trains ou les voitures à pédales. Une collecte de ces images pourrait être organisée auprès des différentes institutions, elle permettrait d'entreprendre une typologie des jouets, propres aux régions ou aux pays et ce afin d'observer la façon dont ils accompagnent l'enfance en fonction des sexes, des âges ou des périodes historiques.

Les jouets, pour reprendre l'expression formulée par Winnicott³, sont des objets transitionnels qui tout au long de l'enfance vont contribuer à la formation de l'adulte à venir. Le jeune enfant découvre par l'attachement à la poupée ou à la peluche, qu'il existe quelque chose en dehors de soi et prend conscience de la mère comme autre. Par l'appropriation de rôles, le garçon ou la fille font l'expérience des places sexuées qui leur sont attribuées dans la vie sociale. Et, grâce aux jeux collectifs ou de « société », les enfants tolèrent et acceptent les règles, comprenant qu'elles structurent et harmonisent les relations au sein du groupe. Le jeu contribue à la formation culturelle, intellectuelle mais aussi morale de l'individu, il apparaît comme un des fondamentaux de l'humanité.

Le cinéma amateur pour sa part a souvent été comparé à un jouet. Les sociétés productrices, pour assurer que le maniement de leurs appareils était aisé, les mettaient volontiers en scène dans leurs campagnes promotionnelles, employés par des femmes ou des enfants. Clotilde Muller-Libeski, à l'égal des cinéastes qui œuvrent au sein des foyers, emploie le cinéma à des fins de mémoire mais aussi d'amusement. Néanmoins, et c'est sans doute ce qui fait l'originalité de sa pratique, il lui permet aussi de déployer des processus pédagogiques assez complexes. L'observation en famille du dispositif technique, appareils de prise de vue, de montage ou de projection, conduisait nécessairement à la formulation de notions abstraites, liées à la mécanique ou à la physique. La mise en scène dans le plan devait aider à la prise en compte de l'organisation de l'action dans l'espace, une des fonctions reconnues des jeux d'adresse. Tandis qu'en instaurant des jeux de fiction, comme les adaptations de contes par exemple, elle familiarisait ses enfants au fait que la personne adulte tient un ensemble de rôles. Le cinéma entre les mains de Clotilde Muller-Libeski devient un jouet « complet », au sens où il réunit les fonctions de nombre de jeux, potentialités qui de surcroît, paraissent sollicitées diversement en fonction des âges et des objectifs d'apprentissage.

Le cinéma est-il un jeu d'enfant ?

Jouet parmi les jeux, le cinéma amateur est pourtant bien plus qu'un objet ludique. La technique, qui diffère de la pratique photographique, aime le mouvement et les situations dont nous découvrons les images portent l'empreinte de la présence de la caméra. Un œil voyeur et inquisiteur qui, en pénétrant dans l'intimité des familles, enregistre quelque chose de l'enfance, quelque chose qui pourrait être dit « universel » car s'exprimant aux frontières du verbal et donc du culturel. Le corps de l'enfant, tel que montré par le cinéma, aime particulièrement les épreuves de force. Chaque activité physique apparaît comme l'expérience de la puissance, sur soi ou sur les autres, et cela quels que soient les sexes.

La course par exemple procure une émotion joyeuse, le rire qu'elle provoque est probablement l'expression d'une victoire, un dépassement quant à la marche, condition corporelle originaire. La représentation cinématographique de cet état, rendu paroxystique

³ Voir D. W. Winnicott, *Jeu et réalité* (Paris : Folio Essais, 2002).

par la présence de la caméra, rend perceptible la teneur symbolique de l'expérience physique.

L'expérience de la course se déploie et s'affine en de multiples contorsions. L'enfant par l'entremise de prouesses physiques variées se signale aux yeux des autres et ainsi trouve place au sein du groupe. La mise à l'épreuve du corps, qui peut conduire à un réel danger, est le plus souvent associée à de la virtuosité, elle fait la preuve d'une maîtrise et contribue autant à l'affirmation de soi à l'intérieur d'un groupe qu'à la consolidation de ce groupe.

Ainsi, l'enfant se livre à des acrobaties car il recherche le regard de l'autre. Il aime aussi les corps à corps plus directs en tant qu'ils soulignent la cohésion du groupe et parfois même la crée. Ces moments d'union physique s'appuient soit sur des phénomènes de mimétisme, les actions sont accomplies à l'identique par tous, soit de partage des corps à des fins ludiques. Réapparaissent alors des figures très anciennes et fortement ritualisées comme la ronde, figures qui inscrivent plus sûrement que les mots, l'intensité des instants de communion.

Ces prises de consciences physiques ne s'opèrent pas seulement dans la joie ou le plaisir. Découvrir le monde à travers le corps, c'est aussi s'affirmer contre l'autre, et l'enfant aime à exercer sa puissance. Il impose au faible comme au fort et n'hésite pas à mettre l'adulte au défi. La conscience de soi ou d'autrui procéderait ainsi d'expériences non exemptes de cruauté, où la maltraitance s'accorderait au sentiment du pouvoir.

L'étude de ces images, pourtant enregistrées au gré des circonstances, rend compte de quelques-uns des mécanismes de la conscience et restitue quelque chose d'une sensibilité propre à l'enfance. L'enfant semble s'expérimenter comme dépassement ou transgression et ces sensations le conduisent à se projeter comme appartenant à un groupe ou à une communauté. Il apparaît surtout tout entier régi par une force vitale que l'éducation et l'acculturation ont mission de discipliner.

Ce parcours à travers l'œuvre filmique de Clotilde Muller-Libeski montre plus d'une parenté entre le cinéma et le jeu. Pour l'enfant, le jeu est une conquête de soi perpétuellement renouvelée. Le cinéaste amateur, quant à lui, grâce à la caméra, s'arroge une place qui l'éloigne des déterminations qui étaient les siennes, et retrouve de cette façon, une des fonctions premières du jeu, à savoir l'illusion de la liberté. Clotilde Muller-Libeski paraît s'approprier la proposition baudelairienne qui définissait le génie comme « l'enfance retrouvée à volonté ». En s'inspirant de Georges Méliès et du cinéma des premiers temps, elle retrouvait l'enfance du cinéma.