

L'ENFANCE MARGINALE DANS L'ADAPTATION FILMIQUE *MONDO*, DE TONY GATLIF

Issame HALOUI

L'équipe de Recherches Interdisciplinaires sur l'Interculturel et la Communication,
Université Sultane Moulay Slimane, Beni Mellal. Maroc.
Mail : halouiissam1992@gmail.com

Résumé

Dans le présent article, notre regard sera porté sur la problématique de l'enfance marginale dans le film *Mondo* de Tony Gatlif, adaptation cinématographique de la Nouvelle *Mondo* de J.M-G Le Clézio. Notre tâche consiste à étudier les aspects de cette enfance marginale, notamment dans le support écranique, selon les techniques cinématographiques. Pour se faire, nous allons traiter, tout d'abord, la thématique de l'errance et de la marginalité spatiale. Ensuite, nous allons voir l'esthétique du contraste et l'indifférence de la masse avant de terminer avec l'errance onirique, ultime échappatoire du personnage éponyme qui représente l'histoire de tous les enfants martyres qui vivent dans le malheur et la détresse partout dans le monde.

Mots-clés : Marginalité, enfant, nature, espace, errance.

Abstract

In this article, we focus on the problem of marginalized childhood in Tony Gatlif's film *Mondo*, a cinematic adaptation of J.M-G Le Clézio's *Nouvelle Mondo*. Our task is to study aspects of this marginal childhood, particularly in the screen medium, using cinematographic techniques. To do this, we'll begin with the theme of wandering and spatial marginality. Next, we'll look at the aesthetics of contrast and mass indifference, before concluding with the dreamlike wandering, the ultimate escape of the eponymous character, who represents the story of all martyred children living in misfortune and distress the world over.

Keywords: Marginality, child, nature, space, wandering.

L'une des fonctions de l'artiste, qu'il soit poète, cinéaste ou homme de lettres, est de nous représenter le monde tel qu'il le perçoit. Images ou mots, peu importe le langage utilisé, pourvu qu'il participe à sa manière à rendre ce monde un peu moins triste, moins absurde et moins ennuyeux qu'avant.

La misère de l'être humain n'est pas facile à raconter. La vue d'un enfant sans abri, déambulant dans les rues, ne nous fait plus vraiment de l'effet, et si comme par hasard il y a un attendrissement de notre part, dans la plupart des cas, ce sentiment ne dure pas longtemps. Cependant, la même scène décrite dans un texte ou représentée dans un film, aura certainement plus d'effet.

Le réel le plus prosaïque, le plus insipide, quand l'art s'en occupe et s'en préoccupe, devient digne d'intérêt et source d'émotions.

Le monde de l'enfance était et restera une source d'inspiration et une mine d'or à part entière pour les artistes. L'enfant, représenté souvent comme symbole de l'innocence, est un sujet sur lequel certains auteurs projettent leurs idéaux qu'ils puisent dans le passé, dans leur propre enfance, selon l'imaginaire et l'ailleurs de chacun. Ainsi en est-il de J.M.G. Le Clézio qui considère le personnage de l'enfant comme un motif pour combler un manque affectif ou un vide identitaire. Mais aussi et surtout pour se réconcilier avec son enfance. A cet égard, Le Clézio de dire : « je parle très souvent de cette enfance, parce que je crois que c'est ce temps-là qui m'a le plus manqué. » (Gérard De Cortanze, 1999 : 52) Ainsi, le rêve obsédant de revivre l'enfance perdue par l'écriture, joue « un rôle thérapeutique » (Thierry Leger, 2009 : 105) ou fonctionne comme « une recherche d'un équilibre. » (J.M.G. Le Clézio, 1995 : 125).

Ce n'est donc pas étonnant si on trouve plusieurs articles critiques qui considèrent l'enfance comme le motif central des écrits lecléziens, et que l'acte d'écrire et de dire cette enfance joue un rôle cathartique pour l'écrivain. Dès son roman *Le Procès-verbal*, le thème de l'enfance revient comme un leitmotiv dans les écrits de l'auteur franco-mauricien, et la plupart des personnages de ses récits ne sont que des enfants. Cela revient au fait que l'enfance est vécue par l'auteur comme une expérience de dépossession. C'est pourquoi « l'histoire de la perte du paradis enfantin s'avère quelquefois impossible à narrer, d'où la nécessité de fictionnaliser le passé, tout comme le font les enfants qui ne supportent d'autres lois que celles de l'imagination ». (Roxana-Ema Dreve, 2010-2011 : 134)

Le Clézio, veut regagner ce paradis perdu par le biais de la remémoration et les images qui s'essaient dans son imaginaire révélant un Le Clézio qui a une « gourmandise et une boulimie électrique » selon l'expression d'Alphonse Cugier. Ce dernier, voit que l'écriture leclézienne « construit un espace conjoint au temps et à l'image et le rend cinétique », (Alphonse Cugier, 2010 : 120) chose qui facilite la tâche à l'adaptateur de sa nouvelle qui n'est autre que Tony Gatlif. Ce réalisateur d'origine tzigane partage plusieurs affinités avec l'écrivain, surtout son enfance difficile et son malaise identitaire dont il porte encore les cicatrices.

L'adaptation de la Nouvelle Mondo, constitue un tournant décisif dans la carrière de Tony Gatlif. Ce dernier, a tenu à faire lui-même le scénario et le découpage technique du film comme s'il voulait recomposer, ordonner les péripéties de son enfance gâchée. Tous se passe comme s'il voulait remettre les pièces d'un puzzle / autobiographique à leur place, pour retrouver cette enfance perdue, retrouver la paix en lui-même et vivre en sérénité.

Le réalisateur s'est exprimé en ces termes à propos du film : « je portais le film en moi depuis des années, mais je n'osais pas le tourner. » (Buno Thibault, 2009 : 92) Pour lui, Mondo est « l'histoire d'un petit garçon de dix ans venu de tous les pays en marge. De tous les pays meurtris par la misère, la guerre (...) c'est l'histoire d'un enfant de la rue et à travers lui celle de tous les enfants martyres. » (Ibid.)

Nous pouvons remarquer que l'enfance misérable et marginale, s'accapare d'une place de choix chez Tony Gatlif. Le film Mondo, n'aurait pas la même signification en dehors de quelques événements relatifs à l'enfance marginale du réalisateur. Les « biographèmes » qui parsèment le film, nous amènent devant une histoire un peu ambiguë, une histoire à la lisière de l'autobiographie et de la fiction ou plutôt une histoire « autofictionnel », pour reprendre un terme introduit par Serge Doubrovsky en 1977.

Partant de ces considérations, nous jugeons adéquat d'opter pour la poétique du sujet comme approche dans notre article. Cette approche, prend en considération la biographie de l'auteur

en vue de répondre aux questions de la genèse de l'œuvre et du pourquoi et du comment de l'écriture. C'est une démarche qui ne prétend pas expliquer une œuvre à travers le subconscient ou le recours à la vie de son auteur. C'est vrai qu'elle se penche sur le biographique mais sans en dépendre. Selon Christian Chelebourg, la poétique du sujet s'applique à examiner les points où se convergent le biographique et le littéraire, vu que les auteurs se confondent souvent avec l'objet de leur étude ou bien ils se trouvent au cœur de la problématique qu'ils traitent, comme en est le cas de Tony Gatlif.

Dans ce travail, nous allons nous focaliser sur la marginalité dans le film *Mondo*, à travers le personnage éponyme qui représente l'histoire des enfants marginales partout dans le monde. Nous allons identifier les aspects de cette enfance marginale tout en relevant les techniques cinématographiques utilisées par le réalisateur. Ainsi, dans un premier temps nous allons étudier l'errance physique et la marginalité spatiale, deux dimensions qui manifestent la misère de l'enfant. Dans un deuxième temps, nous verrons comment Tony Gatlif use de l'esthétique du contraste et de l'indifférence de la masse afin d'accentuer le caractère marginal des personnages. Dans un troisième temps, nous allons conclure avec l'errance onirique de *Mondo* et ses rêveries imaginaires considérées comme ultime refuge pour dépasser sa misère.

Dans la Nouvelle, *Mondo* est un garçon qui vit en marge de la ville, au petit bonheur. Il passe son temps à déambuler dans les rues en abordant les passants, en observant la devanture des magasins et en mendiant. Le soir, il rejoint son ami le Gitan avec qui il dort dans une voiture délabrée.

Dans le film, *Mondo* est arrivé de nulle part à Nice. Personne ne sait rien de lui, de sa famille, de sa maison. De temps en temps, il demande à un passant s'il veut bien l'adopter, puis s'éloigne. Heureusement, il s'est fait de nombreux amis dont il partage les rêves, même si parfois il lui arrive d'avoir peur et de se cacher. Cette adaptation a respecté l'esprit du texte tout en se focalisant sur la marginalité vécue par l'enfant.

Selon Le Dictionnaire encyclopédique, le marginal est une personne « qui se situe en marge de la société, qui n'est pas bien intégrée au groupe social ni soumis à ses normes » (Michel Le Grand, 2001 : 972)

La marginalité est donc une situation qui implique la non-conformité à la société et à la normalité. Cependant, on peut nuancer, il existe une marginalité imposée, subie ou assumée et voulue de la part de la personne marginale. Dans tous les cas, elle implique un écart entre la personne marginale et le groupe social auquel elle est supposée appartenir, ce qui la met inéluctablement dans la marge. Cette dernière est définie selon le même dictionnaire comme étant « l'intervalle de temps ou la liberté d'action dont on dispose, entre certaines limites, pour l'exécution de quelque chose, le choix d'une décision. » (Ibid., p.972)

Outre cette question de liberté que suppose la marge, ce mot prend une dimension physique et spatiale. C'est « un espace blanc et latéral d'une page imprimée » (Ibid., p.972) C'est donc la périphérie par rapport au centre. Seulement, la marginalité ne se situe pas seulement dans la marge, car il est des cas où le marginal se trouve à l'intérieur même du centre. Dans le film de Tony Gatlif, la marginalité est étroitement liée à la thématique de l'enfance et se manifeste sous divers aspects. Commençons tout d'abord par l'aspect extérieur ou physique.

1. L'errance physique ou la mouvance des personnages

L'errance, selon le dictionnaire encyclopédique, est un acte « propre aux personnes nomades ». Cet acte implique aussi le fait de « ne pas se fixer et ne pas avoir un but ». (Ibid, p.565) L'errance est donc une longue marche sans aucun objectif précis. Elle est le signe de la marginalité et du mal-être intérieur du personnage. Cette activité physique peut fonctionner comme un exutoire qui facilite au protagoniste l'oubli des pensées négatives et des sentiments qui taraudent son esprit, tels la peur, le malaise et la colère. Dans ce sens, Désiré Kan (Momar Désiré Kan, 2004 : 43) explique que l'errance permet d'évacuer les tensions internes en les transformant en énergie motrice.

De plus, l'errance permet au personnage de chasser l'ennui et d'oublier sa condition misérable : « C'est sous le signe du passe-temps et de l'improvisation que ces êtres en mal d'identité et de destin s'égarent sur les fronts de mer, se mêlent à la foule ou arpentent sans relâche les rayons des supermarchés. » (Claude Cavallero, 2009 : 194)

Pour les personnages lecléziens, l'errance semble être une revendication de liberté, un acte quotidien qu'il faut remplir de manière ponctuelle. Bref, l'errance constitue une identité pour ces personnages : « La marche semble alors être leur caractéristique commune, leur identité même. » (Joël Glaziou, 2003 :220) Ce n'est donc pas une chose étrange puisque Le Clézio lui-même aime cet exercice qu'il estime « la seule activité humaine que l'on peut prétendre naturelle. » (Gérard de Cortanze, 1999 :160)

Cherchant à adapter cinématographiquement l'errance, qui occupe une place prépondérante dans le récit leclézien, Tony Gatlif place son héros sous le signe de la déambulation tout en l'entraînant à travers les rues de la ville de Nice. La caméra n'a de cesse de suivre Mondo dans tous les lieux par lesquels il passe quotidiennement : sur la digue et sur les plages, sur les hauteurs de la ville et sur les parkings, dans les jardins et sous les ponts. Le réalisateur s'intéresse aux détails et surtout au mouvement lui-même, à l'encontre du cinéma de fiction qui privilégie les causes et les conséquences du mouvement. Pour Le Forestier, Gatlif nous « réapprend à regarder tous ces gestes que le cinéma s'efforce si souvent de gommer » (Marianne Poulanges, 2010 : 232)

En général, quand le personnage est en mouvement au cinéma, on comprend directement qu'il est motivé par une passion ou un sentiment, un besoin ou une quête. Mondo, court souvent, soit pour échapper à quelqu'un (le Ciapacan, le pédophile, la police), soit pour aller vers quelque chose ou quelqu'un, comme en témoigne la dernière séquence où Mondo appelle Daddi. Toutefois, il est difficile parfois de déterminer les raisons qui le poussent à marcher ou courir, ce qui donne une dimension mystérieuse à sa démarche qui paraît mécanique et réglementée.

Notons que la confrontation des deux œuvres, laisse entrevoir des différences sur ce point. Si chez Le Clézio la relation du personnage à l'espace relève du déplacement d'un point à un autre, il est question plutôt chez Tony Gatlif d'une déambulation. En plus, dans sa marche, Mondo est toujours précipité. On dirait qu'il est attiré par un ailleurs utopique, en cela que le besoin de s'enraciner dans un même endroit ne constitue pas pour lui une priorité.

En ville, dit Marianne Poulanges, Mondo ne flâne pas. On ne peut pas dire non plus qu'il se promène : il arpente résolument son territoire, comme pour le délimiter, et quand il ne marche pas, bondit, de rocher en rocher sur la digue, monte ou dévale les escaliers de Nice, se fraye un

accès au cœur du marché, déboule le long des voies rapides. Mondo, en mouvement, représente un ensemble de débordements contrôlés. (Mariane Poulanges, 2010 : 233)

L'angoisse et la peur (la peur de la camionnette et de l'assistance publique) sont les principales causes de la course de l'enfant, il court, s'échappe, opère des tours et des détours, se cache et attend que ses détracteurs partent. Gatlif, recourt à la technique du champ/ contre champ afin de concrétiser l'action et la faire sentir par le public; le spectateur s'implique dans la course, il court avec l'enfant et le poursuit également. Mondo quitte le champ, dans le plan, sans que l'on soit absolument sûr de le retrouver dans le plan suivant. Mieux encore, la brièveté et la soudaineté de ses entrées et sorties de champ, confèrent au protagoniste une aura à part entière.

2.La marginalité spatiale

Filmer un personnage qui bouge, qui marche, revient à envisager nécessairement ce même personnage dans une relation forte à l'espace. On ne peut, en aucun cas, concevoir un personnage qui surgit ex nihilo ou un personnage sans ancrage spatial. Dans le cadre de la théorie du récit, l'espace est un concept métalinguistique qui sert à cerner l'objet narratif topographique (lieux, sites, villes, etc.) et à en saisir la signification. Pour ce qui est du cinéma, « l'espace semble bien être la forme générale de la sensibilité qui lui est la plus essentielle, dans la mesure où le cinéma est un art de la vue. » (Marcel Martin, 2001 : 225)

Il arrive que l'espace, dans un texte ou dans un film, révèle la situation des personnages. La marginalité peut être visible à partir de la symbolique de certains endroits et lieux que les personnages occupent. Si nous revenons au film de Tony Gatlif, nous comprenons que le réalisateur s'est focalisé sur des espaces prolétaires. La caméra nous offre un portrait assez complet et assez nuancé de la ville. Elle nous révèle avec attention les différents coins de la ville de Nice, à différents moments de la journée et avec un traitement particulier de la lumière. A cet égard, il est possible de relever trois mouvements principaux :

Au début, le personnage traverse les lieux suivants : centre-ville, port, artères commerçantes. Au milieu, Mondo monte sur les collines. Puis, il découvre un espace extérieur et supérieur à celui de la ville. Ainsi, il pénètre dans un monde fabuleux et merveilleux.

Il y a une ascension, graduation, élévation, ce qui favorise l'élan imaginaire et le voyage onirique, qui permettent de faire la négation des sentiments négatifs comme la peur et l'angoisse, remplacé par un sentiment d'euphorie, de plénitude, de sécurité, et de liberté.

En outre, dans le film, l'espace est représenté comme un territoire, c'est-à-dire un espace concevable seulement dans ses limites. C'est ainsi que Mondo agit de façon découvrir toutes les limites de ce territoire : « Dans plusieurs séquences, Mondo est renvoyé à une limite spatiale qui vaut comme une borne contre laquelle vient buter son regard ou son mouvement. » (Mariane Poulanges, 2010 : 234)

On comprend dès lors que l'espace fonctionne comme un lieu d'emprisonnement et d'enlèvement qui limitent le mouvement de Mondo et renforcent chez lui le rêve du voyage. Ainsi, Mondo se sent comme un exilé et il semble avoir le sentiment de non appartenance ou d'étrangeté, comme le souligne Edward Saïd : « un exilé ne se sent jamais vraiment à sa place. » (2008 : 250)

De plus, Tony Gatlif tente de dramatiser l'espace en utilisant la technique de la profondeur de champs afin de rompre la fluidité de l'action. En témoigne par exemple la séquence où la caméra est située à l'intérieur des boutiques et suit en plusieurs panoramiques le mouvement de Mondo. Ce dernier, regarde la vitrine et en ce faisant, il regarde vers nous en tant que spectateurs situés derrière la vitrine, vu la position de la caméra.

0h : 06 min : 54 s

La mise en scène de Gatlif isole Mondo, en le séparant et de nous et des choses, par la vitre. Dans cette séquence, Gatlif utilise le faux-raccord, chose qui désoriente le récepteur, parce que l'espace devient discontinu. En commentant la même séquence, Marianne Poulanges atteste que Mondo emprunte des directions diamétralement opposés d'un plan à l'autre : « Inversant la grammaire qui voudrait que la discontinuité spatiale soit assurée, Gatlif transforme d'emblée la marche en arpentage d'un territoire dont on ne saisit que des fragments. » (Marianne Poulanges, 2010 : 235)

De même, la place qu'occupe l'enfant demeure extérieure (focalisation externe) et révèle de manière brutale la posture marginale du personnage, écrasé par une société consumériste.

Dans le film, il existe de nombreuses limites qui divisent l'espace. Prenons par exemple le grillage en fer, contre lequel est fermement maintenu le jeune immigré clandestin, qui connote l'emprisonnement, la limitation de liberté mais aussi la séparation et l'isolement. Pensons également à cette porte d'église qui fonctionne comme une barrière que Mondo n'ose pas franchir malgré le charme d'un chant traditionnel niçois qui s'en échappe et qui symbolise la foi et la spiritualité

Mieux encore, quand Mondo part à la recherche de Dadi, en parcourant dans tous les sens la ville de Nice, il s'approche de nous en tant que spectateurs et s'arrête pour crier en toute force le nom du vieil homme qui n'est autre que la métaphore de l'idéal que l'enfant convoite (la famille, l'affection des gens, la maison, la compréhension etc.). Sa démarche, révèle la présence de la caméra qui représente à son tour une limite infranchissable, à l'instar de la porte de l'église et de la vitrine.

0h :17 min : 6s

Toutes ces limites, qu'elles soient physiques ou imaginaires, structurent bel et bien le territoire de Mondo et freinent par conséquent sa liberté et son élan vers l'au-delà, vers le no man's land. A développer

3. Pour une esthétique du contraste

Dans le film, les personnages accordent une valeur particulière à la terre et au sol en général. Plusieurs scènes témoignent de cette relation entre le sol et les personnages : des séquences montrent l'enfant qui s'endort dans le jardin de Thi Chin, sur un rocher de la digue ou sur la plage. D'autres séquences sont plus ou moins brutales lorsque le sol est un trottoir ou le revêtement d'un parking. Une autre scène plus significative, montrant Mondo évanoui dans la rue. Prostré sur le sol, il est comparé à un chien : « Quand le soleil était plus chaud, vers la fin de l'après-midi, il s'allongeait en chien de fusil, la joue contre le ciment tiède, et il dormait un

<http://univ-bejaia.dz/leu>

© 2023 Tous droits réservés

peu. ». (Le Clézio, 1987 : 1) Retenons également ce moment où l'enfant se cache sous une voiture pour échapper au pédophile, ou encore ces divers plans qui montrent Mondo et Dadi assis dans la rue ou sous un banc. Le sol est présent à l'écran dans sa matérialité même : « froid, rugueux, caillouteux, douloureux, humide ou sale, il désigne d'abord le lieu réservé à ceux qui comptent pour rien dans l'ordre social. » (Mariane Poulanges, 2010 : 236)

Ainsi, le sol renvoie aux lieux qu'occupent les déracinés. Il connote le bas et tout ce qui a un rapport avec l'enlissement et la réalité prosaïque. D'un autre côté, le spectateur averti sera sensible à l'utilisation de la contre-plongée dans plusieurs scènes du film. D'ailleurs, « la contre-plongée (le sujet photographié de bas en haut) donne une impression de supériorité, d'exaltation et de triomphe, car elle grandit les individus et tend à les magnifier. » (Marcel Martin, 2001 : 44)

C'est ainsi que Mondo voit le monde qui l'entoure. Pourtant, le fait de scruter le monde d'en bas n'est pas toujours une chose négative, parce que cette spécificité permet au personnage de se démarquer des habitants de la ville qui marchent de façon mécanique et se déplacent sans lever ou baisser la tête.

Inversement, quand Mondo est prostré sur le sol, il se trouve scruté de haut en bas par les habitants de la ville. Dans cette prise de vue, le réalisateur opte pour la plongée. En principe, cette technique « a tendance à rapetisser l'individu, à l'écraser moralement en l'abaissant au niveau du sol, à faire de lui un objet englué dans un déterminisme insurmontable, un jouet de la fatalité. » (Ibid.45) Cette alternance entre la plongée et la contre-plongée, montre bel et bien le décalage qui existe entre Mondo et le monde des adultes.

0 h: 58: Min: 1s 0 h: 2 min: 38s 0 h: 35 min: 38s

La marginalité est visible enfin à travers l'idée du contraste et de l'opposition entre plusieurs éléments. Cette esthétique du contraste se traduit dans le film de Tony Gatlif sur divers plans : l'opposition entre le centre et la périphérie, entre la ville et la nature, entre l'individu et la masse, entre le monde de Mondo et celui de la civilisation moderne.

La ville est représentée comme étant un espace aliénant et enlisant parce que l'individu s'y trouve marginalisé. C'est ainsi que Mondo, comme le personnage du « petit prince », s'efforce de se fondre dans l'univers en fuyant la cité (la ville de Nice) et en se réfugiant dans des lieux naturels comme la plage et la maison à la Lumière d'Or. D'où l'opposition entre la ville (civilisation, école, journaux, Ciapacan, non-liberté) et la nature (beauté, liberté, bruissements, lumière...)

Mieux encore, la ville embrasse plusieurs caractéristiques négatives comme le bruit, surtout celui des moyens de transport modernes qui ne font que perturber le champ et auditif et visuel :

Quand le soleil était un peu haut dans le ciel rosé, les réverbères s'éteignaient et on entendait la ville qui commençait à gronder. C'était un bruit lointain, qui sortait des rues entre les hauts immeubles, un bruit sourd qui vibrait à travers les galets de la plage. Les vélomoteurs couraient dans les avenues en faisant leur bruit de bourdon. (J.M.G. Le Clézio, 1987 : 68)

De même, la pauvreté est l'un des pires fléaux qui infestent cette ville. La pauvreté de ceux qui sont contraints de voler dans les supermarchés, ceux qui ne comptent plus les jours, car ils savent qu'ils vont crever de faim un jour ou l'autre.

La camera de Gatlif présente ce fléau de manière plus ou moins violente, à travers le contraste entre les plans qui renvoient à l'abondance alimentaire de la société et les plans qui témoignent de la pénurie des repas de Mondo qui vit sur les restes des légumes et des fruits du marché. En témoignent les plans suivants :

0 h 14 min 29 s

1min 59 s à 2min 10 s

4. L'indifférence de la masse

L'individu se fond dans la ville, s'annihile et devient invisible. Ainsi, Mondo se promène lentement parmi les passants mais la ville ne tolère en son sein que ceux qui lui ressemblent : des êtres géants qui rappellent les contes. « Parmi ces géants, Mondo est nain et n'appartient pas au décor urbain, devenant pratiquement invisible. » (Ruth Amar, 2004 :156)

Le monde enfantin de Mondo est tellement minuscule et « seuls ceux qui regardent vers le bas pouvaient le voir. » (J.M.G. Le Clézio, 1987 :38) Pour représenter cette posture, Gatlif alterne entre la plongée et la contre plongée, mais le point de vue dominant et écrasant, est celui du macrocosme (la ville, le soleil, la montagne). Vue de cet angle, l'existence des humains, et par extension celle de Mondo et de ses amis marginalisés, apparaît dérisoirement minuscule, parfois égale à celle des animaux, et d'autres fois à peine supérieure à celle des insectes.

Cette stratégie scénique a pour fonction de créer un effet de miniaturisation. La technique du contraste entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, entre le point de vue macrocosmique de l'univers et le point de vue microcosmique des choses infinitésimales, trouve déjà son origine dans l'esthétique leclézienne comme le souligne Ook Chung :

Dans la scénographie romanesque, la stratégie habituelle de Le Clézio est de commencer par la perspective du macrocosme (tel un plan panoramique qui écraserait l'homme dans son cadrage) et les supports physiques de cette perspective sont presque invariablement le soleil, la montagne, le désert... (Ook Chung, 2001 : 126)

Entre ces deux extrémités, s'introduit un troisième œil qui n'est autre que la conscience du spectateur qui témoigne et qui juge parfois, car c'est à lui de tirer « la leçon prophétique » de cette juxtaposition des perspectives, pour reprendre une expression chère à Le Clézio.

0 h: 26min: 58 s

0 h: 19 min: 19 s

La ville est donc un espace de dépravation où les éléments naturels deviennent des opposants. Dans le film, Mondo s'épuise à force de marcher sous un soleil de plomb en ville. Toutefois, si la ville représente tout ce qui est négatif, la nature, elle, est un espace de liberté, de bruissement et de rêve.

C'était bien de dormir comme cela, au pied de l'arbre qui sent fort, pas très loin de la Maison de la Lumière d'Or, tout entouré de chaleur et de paix, avec la voix stridente du criquet qui allait et venait sans cesse. Quand tu dormais, Mondo, tu n'étais pas là. Tu étais parti ailleurs, loin de ton corps. Tu avais laissé ton corps endormi par terre, à quelques mètres du chemin de gravier, et tu te promenais ailleurs. (J.M.G. Le Clézio, 1987 : 44)

5. Errance onirique et pérégrinations de l'esprit

Il arrive que les protagonistes se retrouvent prisonniers, incarcérés dans une réalité dure qui les martyrise. Ipso facto, ces derniers, deviennent incapables de se déplacer et jouir de leur liberté. Pourtant, en dépit de cette situation, ils partent et quittent les lieux pour une autre destination lointaine, un ailleurs supposé meilleur, grâce aux rêves ou ce qu'on pourrait appeler l'errance onirique : « Dès que nous sommes immobiles, note Bachelard, nous sommes ailleurs; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille. » (Gaston Bachelard, 2012 : 169)

Le rêve est donc ce moyen qui nous permet de nous éloigner du réel. Il consiste à « tenir le réel à distance, s'en affranchir, en un mot le nier » (Jean-Paul Sartre, 1940 : 353). Cette faculté de rêver ou cette conscience imageante, permet à celui qui en jouit de s'ouvrir sur de nouvelles contrées susceptibles de lui procurer plénitude et bien-être.

Mondo, trouve dans le rêve une invitation au voyage à un monde utopique, « là où n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté » (Charles Baudelaire, 1989 : 77)

C'est un monde qui renvoie à la notion de « non-lieu », ou cette « coupée du monde », selon l'expression de Thomas More (1516), qui assure à l'enfant la possibilité d'échapper au présent et se projeter pleinement dans l'utopique, ce qui le fait entrer dans un état d'hypnose au cours duquel s'opère une dissociation entre son corps, implanté dans la réalité, et son esprit qui erre ailleurs. Ce dédoublement, permet au personnage d'escamoter tout ce qui le rattache à la réalité à travers la négation des sens. La meilleure illustration de ce vagabondage onirique n'est autre que la séquence onirique qui est inspirée directement du texte leclézien (De 0h : 23min : 36s à 0h : 26min : 48s). D'ailleurs, cette séquence qui décrit les rêveries de Mondo, représente un défi pour le cinéaste : comment traduire en image cet élan onirique de Mondo et comment montrer que ce voyage de l'esprit exauce les peines de l'enfant ?

C'est dans ce sens que Bruno Thibault affirme que le génie artistique de Gatlif est évident dans la séquence où Mondo rêve que le bateau Oxyton, attaché au quai, se détache soudain du port et dérive vers le large, l'emportant vers des lieux lointains et exotiques.

De 0h : 23min : 36s à 0h : 26min : 48s

Cette séquence (de 23min 36s à 26min 48s) souligne à quel point la souffrance et la marginalité subies par l'enfant dans la ville, cessent alors d'être ressenties comme une exclusion ou comme une adversité, pour se métamorphoser en une aventure, une escapade onirique vers d'autres lieux et d'autres cieux qui transcendent le mystère de Mondo et lui procure une jouvence de l'esprit et un pouvoir gratifiant et jubilatoire.

Il en va de même pour la seconde séquence qui se déroule dans le jardin sauvage (de 9min 18s à 12min30s). Ce lieu, constitue pour l'enfant un cadre sécurisant et propice pour rêver et se laisser transporter au gré de son imagination. Ainsi, Mondo, épuisé par sa randonnée à travers les collines, s'endort à même le sol. Son esprit abandonne son corps tout en laissant une liberté totale à son imaginaire pour épouser toute forme d'existence et atteindre cette extase matérielle dont parlait Le Clézio. À ce moment, Gatlif opte pour les gros plans afin de décrire minutieusement les plantes et les insectes qui entourent l'enfant, tandis que la voix off cite

littéralement le texte de la nouvelle : « Quand tu dormais, Mondo, tu n'étais pas là. Tu étais parti ailleurs, loin de ton corps. Tu avais laissé ton corps endormi par terre, à quelques mètres du chemin du gravier, et tu te promenais ailleurs. » (J.M.G. Le Clézio, 1987 : 40)

Au terme de ce travail, il s'avère que l'enfance marginale dans Mondo se manifeste sous plusieurs aspects. Nous avons étudié la marginalisation spatiale qui se matérialise dans la ville de Nice, présentée comme étant un lieu aliénant et menaçant. Raison pour laquelle Mondo se réfugie dans la nature protectrice et rassurante. Cette marginalisation se voit aussi dans cette société consumériste où la masse est indifférente au sort funeste de cet enfant qui déambule dans les ruelles de la ville et qui se nourrit des restes des légumes laissés sur terre. Nous avons vu également comment le réalisateur use de l'esthétique du contraste et de l'opposition, selon les techniques cinématographiques, pour accentuer le caractère marginal des personnages. Le contraste en question se manifeste sur plusieurs plans : l'opposition entre la ville et la nature, entre la masse et l'individu, entre le monde de Mondo et celui des adultes. Même s'il est tenu à l'écart dans ce monde aliénant, le petit enfant trouve dans la nature l'ultime refuge qui apaise son malaise et panse ses douleurs. Il recourt également à son imaginaire fécond qui lui permet d'échapper à la réalité dure et désobligeante qui tarabuste son esprit. Mondo aspire toujours à un ailleurs idéale et utopique qui lui procure bonheur et bien être et le soustrait en même temps du monde terrestre, source de malheur et de détresse pour le petit enfant. Finalement, nous avons réalisé que le souci du détail ainsi que la mise en scène souvent à l'extérieur, dans des décors naturels, ont donné une dimension poétique au film. Tous ces éléments réunis, ont rendu la misère de l'enfant aussi belle que spectaculaire.

Références bibliographiques

- Amar. R, 2004, Les structures de la solitude dans l'œuvre de J.M.G Le Clézio, Paris. Publisud.
- Bachelard. G, 2012, La Poétique de l'espace, Paris, Presses universitaires de France.
- Baudelaire. C, 1989, Les Fleurs du mal, Paris, Pocket.
- Cavallero. C, 2009, Le Clézio, témoin du monde, Clamart.
- Chelebourg. Ch, 2000, L'imaginaire littéraire : des archétypes à la poétique du sujet, Nathan.
- Cugier. A, 2010, « Le Clézio et le cinéma : Ailleurs au monde » In Thierry Léger (dir), Le Clézio, passeur des arts et des cultures, Les presses universitaires de Rennes, Rennes.
- De Cortanze. G, 1999, Le nomade immobile. Paris: Editions du Chêne.
- De Cortanze. G, J.M.G, 1999, Le Clézio, Vérités et légendes, Le Chêne, coll.
- Drève. R-E, 2010-2011, « Les récits d'enfance lecléziens – entre autobiographie et fiction », Carnets, D'un Nobel l'autre..., numéro spécial automne-hiver.
- Kan. M.D, 2004, Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africain francophone, Paris, L'Harmattan.
- Glaziou. J, 2003, « Dans la marge... des forces en marche. Portraits de quelques marginaux dans l'œuvre de Le Clézio » in Figures du marginal dans la littérature française et francophone, Angers, Presses universitaires de Rennes, Imaginaire.
- Le Clézio, J.M.G, 1995, Ailleurs. Paris. Arléa.
- Le Clézio, J.M.G, 1987, Mondo et autres histoires. Paris. Arléa.
- Leger. T, « L'écriture médecine ». In Europe, n° 957-958.
- Le Grand. M, (dir), 2001, Dictionnaire encyclopédique, Paris, Larousse.

- Martin. M, 2001, *Le Langage cinématographique*, Paris, les éditions du Cerf.
- Poulanges. M. 2010 « cartographie d'un film : le territoire imaginaire de Mondo » in Thierry Léger (dir) *Le Clézio, passeur des arts et des cultures*, Presses universitaires de Rennes.
- Rocheft. R, 1986 « La marginalité de l'extérieur et de l'intérieur », in André Vant, *Marginalité sociale, marginalité spatiale*, Lyon, CNRS.
- Sartre. J-P, 1940, *L'imaginaire*, Gallimard, paris.
- Thibault. B, 2009, In J. M. G. Le Clezio Et *La Métaphore Exotique*, Paris. Editions Rodopi.
- W. Saïd, 2008, *Réflexions sur l'exil et autres essais*, Londres, Actes Sud.