

malavida et Gaumont
présentent

Un film de Yves Robert

BÉBERT

ET

écrit par
François Boyer

L'OMNIBUS

Pierre Mondy
Blanchette Brunoy
Michel Serrault
Jean Richard
Jacques Higelin

et
Petit Gibus
←



DOSSIER
PÉDAGOGIQUE

SOMMAIRE

I *Bébert et ses amis* p.4-6

1. Le point sur Robert p.4

Jeu n°1 p.5

2. La bande à Bébert p.6

II *Enlèvement et désir d'ailleurs :*

La France des années 1960, une France qui bouge ? p.7 - 13

1. Un rêve de vacances : de la plage à l'étalage p.7

Jeu n°2 p.7

ENCART : Les Français en vacances p.8

2. " On trouve tout à la Samaritaine " p.9

ENCART : Le cinéma fait les grands magasins p.10

3. Jeunesse des 60' :

Tiennot, un garçon bien de son temps p.11

a. Salut les copains ! p.11

ENCART : Ma radio et moi p.12

b. Analyse de séquence : Tiennot à bicyclette p.12

c. Un héros à vélo p.13

ENCART : Le Tour de France et la passion du vélo p.13

III *Un film plein de fantaisie* p.14 - 22

1. Une famille de folie p.14

Jeu n°3 p.14

Analyse de séquence : une maison de fous ? p.14

ENCART : Des grandes familles au cinéma p.15

2. Bébert : celui par qui le désordre arrive p.16

a. Un portrait d'enfant imaginatif p.16 - 17

Le goût du bon mot

Le sens de l'insolence

L'imagination au pouvoir

b. Un monde filmé à hauteur d'enfant p.18

Jeu n°4 p.18

c. Bébert face aux adultes p.19

3. Un monde de joyeux dérèglements p.20

a. Analyse de séquence : un petit déjeuner musical p.20

b. Un montage explosif p.21 - 22

Jeu n°5 p.22

Corrections p.23 - 28

ANNEXE p.29

Boîte à outils : Quelques notions pour l'analyse filmique

I Bébert et ses amis

Bébert et l'omnibus présente toute une galaxie de personnages hauts en couleur. Enfants malicieux, adolescents coureurs de jupons, adultes dépassés... C'est tout un joyeux monde dans lequel nous fait rentrer avec habileté Yves Robert.

1. Le point sur Robert

Yves Robert est l'un des cinéastes français les plus populaires de sa génération. Né en 1920, il se jette rapidement dans le théâtre, puis dans le cinéma. Sur les planches ou devant la caméra, il accumule les rôles, et rencontre les plus grandes personnalités de son temps, comme le cinéaste Marcel Carné, qui lui confie un rôle dans l'un de ses films.

Yves Robert a de nombreuses cordes à son arc : acteur, il est aussi scénariste, producteur et cinéaste. Son nom reste aujourd'hui associé à quelques-uns des plus gros succès du cinéma français. Il s'illustre particulièrement dans la comédie, avec des films comme *Le Grand blond avec une chaussure noire* (1972) ou encore *Un éléphant, ça trompe énormément* (1976). Son cinéma marque une recherche de la joie et du bonheur simple, comme l'illustre son film *Alexandre le bienheureux* (1967), l'histoire d'un homme qui se refuse à travailler et décide de se laisser vivre.

Mais Yves Robert est aussi considéré comme l'un des grands cinéastes de l'enfance. Son adaptation de *La Guerre des boutons* (1961), la lutte acharnée que se livrent deux groupes d'enfants à la campagne, demeure un classique. Dans les années 1990, le cinéaste signe aussi l'adaptation de deux romans de Marcel Pagnol, *La Gloire de mon père* et *Le Château de ma mère*. Ces films témoignent d'une vision singulière de l'enfance : celle d'un paradis perdu. Si le cinéaste n'occulte pas la violence qui parsème la vie de ses jeunes héros – violence qu'ils s'infligent entre eux ou qu'ils subissent de la part des adultes – il montre aussi, avec nostalgie, la liberté d'une enfance à la campagne, entre les bois et les champs, une enfance au grand air dénuée de surveillance, où les enfants s'ébattent joyeusement, avant de devoir rejoindre le monde policé des adultes, et de perdre cette insouciance qui faisait de chaque journée une aventure.

Bébert et l'omnibus s'inscrit dans la lignée de ces petits héros pleins de malice, décidés à faire tout ce qui leur passe par la tête, et qui savent faire tourner en bourrique les adultes qui les entourent grâce à leur vision singulière du monde. A travers ce personnage de farceur, Yves Robert invente un monde insouciant, où les événements les plus tragiques tournent en quelques secondes à la rigolade.



Jeu n°1 : Petits enfants, grands héros

Voici quelques petits héros de romans, qui sont ensuite devenus des héros de film.
Pourras-tu rendre à chacun son histoire ?

Matilda : Notre personnage se retrouve livré à lui-même après la mort de sa mère. Par accident, il est mêlé à de sombres manigances orchestrées par un redoutable pirate à la jambe de bois, un dénommé Long John Silver. Ensemble, ils vont partir en quête d'une légendaire île au trésor. Ce roman d'aventure de Robert Louis Stevenson est à l'origine d'un nombre incalculable de films et de séries.

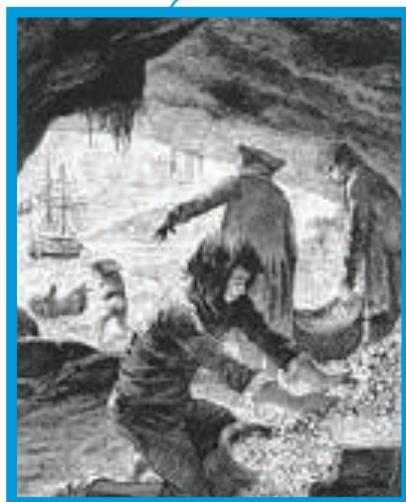
Zazie : Seul au monde à l'âge le plus tendre, notre personnage grandit dans le Londres enfumé et misérable de l'époque victorienne. Imaginé par le prolifique Charles Dickens, il devient le symbole de la misère enfantine à l'ère de l'industrialisation.

Jim Hawkins : Le personnage le plus curieux de toute la littérature enfantine commence ses aventures en suivant un lapin blanc très en retard sous un arbre. Là, elle rencontrera de drôles de créatures, parmi lesquelles une reine de cœur sadique, un dodo et un sourire...sans chat.

Oliver Twist : Un enfant désobéissant est transformé en tout petit bonhomme par un tomte (une sorte d'elfe minuscule) et part à dos de jars visiter son pays, la Suède. Ce héros est devenu si populaire qu'il figurait sur les billets de banque.

Alice : c'est peut-être le plus insolent des personnages de la littérature française. Un petit être à la langue bien trempée, qui n'a qu'un rêve : prendre le métro. Mené tambour battant par Raymond Queneau, ce personnage vit de grandes aventures dans un Paris bloqué par la grève.

Nils : Ce personnage surdoué est né sous la plume de Roald Dahl, l'un des plus grands écrivains anglais pour la jeunesse, et auteur aussi de *Charlie et la chocolaterie*. Cet enfant grandit dans une famille qui n'a pas grand-chose en commun avec lui. Alors que notre personnage est passionné par la lecture, ses parents ne jurent que par la télévision. Heureusement, l'intervention d'une institutrice merveilleuse lui permettra de trouver sa propre voie.



2. La Bande à Bébert

Bébert et l'omnibus met en scène de nombreux personnages. Les acteurs qui les incarnent étaient parfois très connus, ou le sont devenus. Voici une petite présentation de ces derniers...

Petit Gibus

« Si j'aurais su j'aurais pas venu ». Cette réplique est la plus célèbre du film d'Yves Robert, *La Guerre des boutons*. Elle est prononcée par Petit Gibus, l'un des personnages les plus attachants du film. Son jeune acteur, Martin Lartigue, a conservé ce nom qui avait fait sa célébrité, et retrouve Yves Robert trois ans plus tard pour devenir, cette fois, le personnage principal d'un film. Comme le personnage de *La Guerre des boutons*, le jeune Bébert est un enfant malicieux et plein de joie. Une image qu'avait d'ores et déjà l'acteur auprès d'un public qui le connaissait bien.



Michel Serrault

Inspecteur de l'hygiène un rien paumé dans *Bébert*, Michel Serrault est l'un des plus grands acteurs français. Figure populaire, volontiers comique, notamment dans le classique *La Cage aux folles* (1979), il a aussi joué de sa face obscure dans des films extrêmement complexes, comme *Docteur Petiot* de Christian de Chalonges (1990) - la terrible histoire d'un médecin meurtrier durant la Seconde Guerre mondiale - ou dans *Le Fantôme du chapelier* (1982), une adaptation très noire par Claude Chabrol d'un roman de Georges Simenon, inventeur de Maigret.



Jacques Higelin

Jacques Higelin apparaît ici tout jeune, presque méconnaissable. Le jeune acteur menait déjà en parallèle une carrière dans la chanson : loin des chansons yéyées que le personnage de Tiennot écoute sans relâche dans *Bébert et l'omnibus*, il interprète des chansons d'auteurs réputés, et se tient plutôt du côté de Boris Vian et de Serge Gainsbourg que de Johnny Halliday. Par la suite, il poursuit sa carrière brillante dans la chanson, tout en apparaissant dans quelques films.





II Enlissement et désir d'ailleurs : La France des années 1960, une France qui bouge ?

Bébert et l'omnibus : le titre indique déjà le déplacement, le mouvement. L'omnibus sera au centre du film, mais on trouvera aussi, pêle-mêle, des vélos, des bus, des trains et de nombreuses voitures. On se déplace énormément dans le film d'Yves Robert, les personnages cherchent sans cesse à se rendre d'une ville à une autre. Sans compter ce grand voyage qui attend le lendemain la famille impatiente : le départ en vacances.

1. Un rêve de vacances : de la plage à l'étalage

Bébert et l'omnibus s'ouvre sur des images de mer, de soleil et de parasols. Pas de doute, les vacances sont à l'honneur dans cette introduction, et les vacances ont l'air d'une affaire d'importance pour les parents de Bébert, qui se déplacent jusqu'à Paris pour trouver leur bonheur dans les grands magasins.

Jeu n° 2

Voici quelques images qui ouvrent le film d'Yves Robert : elles jouent sur les nombreux clichés qui accompagnent traditionnellement la représentation des vacances en bord de mer.

Quels sont ces différents clichés ?



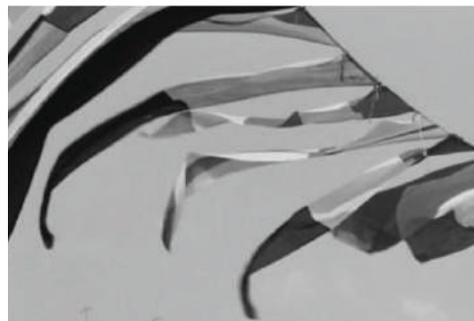
La transition entre les images de vacances et l'arrivée dans la Samaritaine est traitée de manière comique grâce au montage. Les drapeaux qui ornent les cordages des bateaux sont remplacés par un drapeau qui désigne, à sa manière, son propre pays : la Samaritaine, qui contient tout ce qu'on peut désirer. Les images de bord de mer apparaissent alors comme une projection fantasmagorique, peut-être partagée par tous les personnages qui se retrouvent dans le grand magasin pour faire leurs emplettes. L'aspect cliché des images d'ouverture n'en est alors que plus justifié : il s'agit de belles images, tout droit sorties des rêves des futurs vacanciers.

La plénitude exprimée par ces images (paisibles promenades au bord de l'eau, parties de volley, pêche aux coquillages) entrera en contradiction, de manière comique, avec le remue-ménage et l'agitation qui caractérisera la séquence à venir, ainsi que l'ensemble du film, où les temps morts sont peu nombreux !

Ce plan permet également de situer l'action : si le drapeau de la Samaritaine n'était pas un indice suffisant, le spectateur se rendra bien compte, devant les tours de Notre-Dame, que l'action se déroule à Paris, et non à Saint-Tropez !

La fluidité du raccord passe également par l'usage de la musique. En effet, les images de vacances sont accompagnées d'une musique joyeuse, d'abord assez proche de la fanfare, avant que le thème ne soit repris, de manière légère, par des cordes et un xylophone, qui apportent une dimension douce, presque enfantine à cette ritournelle gaie. Alors que le drapeau de la Samaritaine se substitue à celui des navires de plaisance, le thème musical est repris sous forme d'un sifflement.

On pourrait aller jusqu'à y voir un passage de la musique extradiégétique (une musique ajoutée que les personnages du film n'entendent pas) à une musique intradiégétique (qui fait partie de l'histoire). Ce sifflement joyeux qui évoque les vacances, ne serait-ce pas l'un des personnages de l'action qui le fredonne ?



Les Français en vacances

Les Français partent-ils en vacances dans les années 1960 ? Jusqu'à la fin du XIXe siècle, partir était affaire de classes aisées. Les membres les plus pauvres de la société se déplaçaient plutôt à la campagne le week-end, pique-niquant sur les bords des cours d'eau, s'offrant des « parties de campagne ». La mer, la montagne sont alors destination de riches. En 1936 arrive au pouvoir une coalition de partis de gauche : c'est le Front populaire, dont l'avènement se fait dans une atmosphère de liesse et de grèves joyeuses. Les ouvriers occupent les usines, et réclament une amélioration de leurs conditions de travail et de vie. Dans un contexte de valorisation du sport et de développement de l'accessibilité à la culture, le gouvernement instaure douze jours de congés payés. Cette fois, même les ouvriers peuvent prendre quelques jours pour partir un peu plus loin. Beaucoup de familles découvrent la mer pour la première fois.

Trente ans plus tard, les vacances se sont démocratisées. Si les colonies de vacances existaient depuis la fin du XIXe siècle - on estimait qu'il fallait aérer les enfants, et les soustraire aux miasmes de la grande ville - les campings et autres lieux de locations se multiplient, alors que les familles sont de plus en plus nombreuses à disposer d'une voiture. En 1956, les congés payés passent à trois semaines, à 4 semaines en 1969 puis à 5 semaines en 1981 avec l'élection de François Mitterrand.



1. " On trouve tout à la Samaritaine "

Ce slogan était celui du grand magasin parisien La Samaritaine, un haut lieu de la consommation. Les grands magasins se développent pleinement sous le Second Empire, dans la seconde moitié du XIXe siècle. Dans son roman *Au bonheur des dames* (1883), Emile Zola témoigne de l'essor de ces nouveaux temples de la consommation, qu'il oppose aux petites boutiques parfois poussiéreuses et spécialisées : dans les grands magasins, tout est plus grand, plus lumineux, moins cher. On s'y promène, sans but précis, et l'on ressort les bras chargés d'affaires à bas prix.



La Samaritaine est l'un des grands magasins les plus anciens de Paris. Cet immense bâtiment, qui étale ses marchandises sur quatre étages a été imaginé en 1870 par Ernest Cognacq et Marie-Louise Jaÿ, qui ont sans doute largement inspiré Zola. La Samaritaine grossit dans la première moitié du XXe siècle et ouvre de nouvelles succursales. Au moment où est tourné *Bébert et l'omnibus*, la Samaritaine est encore en pleine gloire. Mais à partir des années 1970, le magasin amorce son déclin. Transformés en bureaux dans les années 1980, les locaux sont loués avant d'être fermés au début des années 2000. Rachetée par le groupe LVMH, la Samaritaine est désormais destinée à devenir un hôtel de luxe, et des travaux de réfection sont actuellement en cours.

Dans *Bébert et l'omnibus*, Yves Robert a tourné dans les vrais locaux de la Samaritaine, dont on découvre les différents étages à travers les pérégrinations plus ou moins catastrophiques du petit héros. Du dernier étage, avec ses tentes, ses bateaux et ses épousettes, au rayon lingerie, c'est tout le magasin qui nous est dévoilé. Yves Robert joue avec l'abondance visuelle qu'offre l'espace qu'il filme : les draps sont autant de cachettes où le petit Bébert peut échapper à la surveillance de son frère, le photomaton garde une trace de son passage, sous la forme de photographies... L'enfant, semblable à un petit Poucet des temps modernes, sème ses vêtements partout, si bien que son frère le suit à la trace ; mais on peut également reconstituer son parcours au vu des bêtises que fait le gamin, et pour lesquelles Tiennot

doit payer derrière lui ! C'est l'occasion pour Yves Robert de tourner aussi en ridicule les habitudes de ce temple de la consommation, où l'on fait payer les clients dès que possible, sous couvert de la plus grande politesse : la scène où un vendeur cherche à embrouiller Tiennot par des calculs oiseux est un bon exemple de caricature de vendeur de la Samaritaine.



Le cinéma fait les grands magasins

Les grands magasins sont pour les cinéastes une grande source d'inspiration : les architectures imposantes, les hauts plafonds, le caractère parfois noble des lieux contrastent plaisamment avec l'agitation et l'éparpillement qui y règnent. Yves Robert ne s'y est pas trompé, en perdant son héros dans le dédale de la Samaritaine.



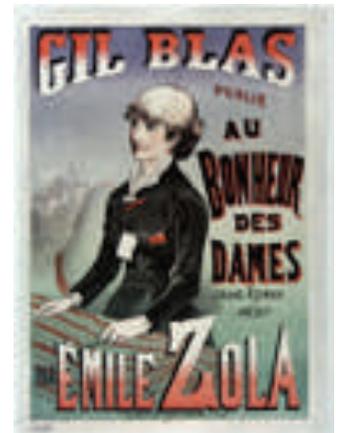
Les Temps modernes, de Charlie Chaplin (1936)

Les grands magasins sont le terrain idéal pour que le cinéma burlesque puisse se déployer : chaque objet est l'occasion de faire une sottise, il y a tant à casser et à déranger ! Un exemple, celui de Charlie Chaplin, qui amène son personnage le plus célèbre, Charlot, faire une petite promenade dans les boutiques. Dans le court métrage *Charlot chef de rayon* (1916), le personnage utilise les articles mis en vente pour lui-même !

Dans *Les Temps modernes* (1936), Chaplin reprend ce décor, et propose entre autres une scène comique d'une grande grâce : Charlot fait du patin à roulettes à l'étage d'un grand magasin, mais ne se rend pas compte qu'il frôle en permanence le vide !

Au bonheur des dames, de André Cayatte (1943)

Voici l'une des multiples adaptations du roman éponyme d'Emile Zola. Cayatte cherche à rendre la magnificence des grands magasins, reproduits avec soin, dans l'effervescence élégante du Second Empire. Presque toute l'action se déroule dans cet espace de rêve, dont on découvre aussi les coulisses, parfois peu reluisant.



Playtime, de Jacques Tati (1967)

L'inventeur du célèbre M. Hulot promène sa longue silhouette en imperméable, la pipe à la bouche, dans les rayons d'un grand bâtiment où sont présentées toutes les inventions les plus modernes (et les plus inutiles). C'est l'occasion pour le cinéaste de tourner en dérision la nouvelle forme que prend la consommation dans les années 1960 : effrénée. Toutes les langues se mêlent pour créer un drôle de langage un jargon qui est celui du client. Dans ces grands espaces se développe une sorte de claustrophobie et d'angoisse. Mais qui ne va jamais faire oublier le comique et le ridicule des scènes.

Holy motors, de Léos Carax (2012)

Holy Motors est un film constitué de plusieurs histoires, de plusieurs sketches. L'un des plus beaux du film se déroule dans la Samaritaine. Mais pas la Samaritaine pleine d'activité et de bruit que connaît Bébert : dans une Samaritaine désaffectée, en plein travaux, silencieuse durant la nuit. Deux personnages qui se sont aimés jadis s'y retrouvent pour se dire adieu. Le décor, qui n'est plus que les ruines d'un passé glorieux, se fait le reflet de cette histoire d'amour qui s'est achevée.

Nocturama, de Bertrand Bonello (2016)

Dans ce film très dur, le cinéaste filme la longue nuit que passe un groupe de jeunes gens dans un grand magasin. Cette nuit risque d'être la dernière, car ils sont cernés par la police qui cherche à les arrêter en raison de leurs activités terroristes. Durant cette nuit, les personnages se dispersent dans les étages, jouent, essaient, goûtent tout ce qui leur tombe sous la main, dans une drôle de régression teintée de mélancolie.

3. Jeunesse des 60' : Tiennot, un garçon bien de son temps

Radio accrochée au cou, bicyclette sous le bras, la tête toujours tournée pour dévisager les filles qui passent, Tiennot est le jeune homme type des années 1960, partageant les passions de son temps.

a. Salut les copains !

Les années 1960 constituent un tournant dans l'histoire culturelle de la France. Charles de Gaulle est au pouvoir ; la V^e République est encore toute jeune. Mais un vent de liberté commence à souffler. En effet, les « 12 millions de beaux bébés » que Charles de Gaulle avait demandés aux Françaises à la fin de la Seconde Guerre mondiale ont bien grandi, et les moins de vingt ans représentent 25,5% de la population française.

On commence, au début des années 1960, à identifier une nouvelle couche de population, entre l'enfance et l'âge adulte. Les « jeunes » deviennent la grande cible de la culture populaire d'alors : magazines, émissions radiophoniques, films destinés à ce public fleurissent. En 1967, le cinéaste Jean-Luc Godard appelle cette génération « les enfants de Marx et de Coca-Cola » dans son film *Masculin Féminin*, mettant en évidence l'attrance pour l'Amérique et pour l'URSS qui tiraille la jeunesse dans un contexte de Guerre froide.

En Amérique, Elvis Presley, surnommé le *King*, est la nouvelle idole des jeunes. Le rock dont il est l'un des principaux représentants est une musique qui tranche sur ce qu'écoutent alors les parents de cette nouvelle génération, avide de trouver sa propre voie et sa liberté. Cette mode musicale américaine fait des émules en France. Bien loin des chanteurs à texte de la Rive gauche apparaît une nouvelle génération de chanteurs. Nombre d'entre eux participent à l'émission *Salut les copains*. Cette émission à grand succès est diffusée sur la toute jeune station Europe 1 à partir de 1959 et se décline ultérieurement en magazine ; le développement d'appareils de radio compacts et transportables participe à cette popularité. Les adolescents peuvent désormais écouter leurs propres émissions, sans devoir recourir au poste familial. On écoute tout aussi bien Johnny Halliday que Sylvie Vartan ou France Gall. Des paroliers comme Serge Gainsbourg participent à cette nouvelle vague musicale, au risque parfois de déplaire à leur ancien public, qui n'apprécie pas toujours la légèreté apparente de ces « têtes de bois » de yéyés.

Le nom d'Europe 1 figure bien dans le générique de *Bébert et l'omnibus* : la chaîne de radio a soutenu le film, et de nombreux titres, célèbres à l'époque, sont indiqués dans les cartons. Il faut dire que Tiennot est le parfait représentant de cette génération *Salut les copains*, qu'Yves Robert regarde avec tendresse et un rien de dérision.

Tiennot n'est pas vraiment le petit bourgeois parisien que les yéyés mettent particulièrement en avant. Sa famille est loin d'être riche, et il n'habite pas Paris, mais sa périphérie. Aussi ses escapades à la capitale sont-elles des moments précieux, où il peut espérer faire des rencontres ! Dragueur extrêmement maladroit, Tiennot multiplie les gaffes avec toutes les jeunes filles qu'il aborde assez frontalement. Le signe distinctif de ce garçon : sa radio, branchée en permanence sur Europe 1, et qui accompagne chacun de ses déplacements. Tiennot ne fait rien sans musique, comme si la présence du petit poste le rassurait ou lui donnait une contenance, prouvant à la terre entière qu'il est bien un garçon de son temps et sûr de lui.



Ma radio et moi

Tiennot ne fait rien sans son transistor, cette petite radio ainsi nommée car elle fonctionnait grâce à un transistor, un composant électronique particulier, qui remplace les anciennes lampes, trop lourdes. Grâce à celui-ci, la radio devient portable. Entre 1958 et 1961, on passe de 350 000 postes à transistor à 1 962 000¹ en France. Un succès rapide ! Des études réalisées à l'époque montrent que les habitudes d'écoute des Français changent : on n'écoute plus uniquement aux heures des repas et en fin de journée, mais aussi en matinée et dans l'après-midi. Le transistor accompagne les jeunes gens partout où ils vont, permettant de danser n'importe où, d'improviser une fête ou de tout simplement écouter de la musique sans avoir à utiliser le poste des parents. Bref, ce poste est une nouvelle liberté, et la marque d'une revendication de la part des adolescents, qui ont leur propre musique.

Depuis, d'autres moyens d'écouter de la musique ont fait leur apparition. Le transistor, dont on louait la légèreté et le caractère pratique, est peu à peu remplacé par des audiocassettes de taille variable : on ne se contente plus d'écouter la radio, on choisit sa propre musique. Se popularisent d'énormes radios, les ghettos blasters. Ces appareils, beaucoup plus gros, sont également très puissants (blast, en anglais, désigne l'explosion) et sont souvent rapprochés d'une culture urbaine liée à des musiques revendicatrices et au rap. Parallèlement, dans les années 1980, se développe le walkman, bien plus discret et léger. La fameuse génération Y, née durant cette période, serait ainsi nommée en raison du dessin que forment les deux oreillettes des écouteurs. Aujourd'hui, nous sommes revenus à des appareils miniatures, mais l'existence des enceintes portative continue à prouver que la musique, quelle qu'elle soit, a vocation à être partagée.

Yves Robert utilise la radio portable de Tiennot pour créer des effets comiques : la musique qu'écoute le jeune homme vient parfois appuyer ironiquement l'action dans laquelle il est embarqué, ou au contraire, offrir un contraste qui provoque le rire. Ainsi, quand Tiennot est coincé sous une pluie diluvienne, et tente de manière ridicule de mettre un gant en plastique sur sa tête, l'émission qui se déroule à la radio propose de faire deviner des bruits : « le bruit d'un orage à la montagne ? Le bruit de neige fondue ? » La voix, indifférente aux malheurs du personnage, en souligne l'aspect grotesque !



b. Analyse de séquence : Tiennot à bicyclette (36'19-38'40)

Tiennot cherche à retrouver son petit frère Bébert, qu'il a « oublié » dans le train. Mais voilà, comment faire quand il n'y a plus de train ? Notre personnage dérobe donc une bicyclette pour rejoindre la gare suivante. Sauf que le personnage a bien du mal à garder la tête froide dès qu'un jupon croise sa route, et l'amour fraternel passe souvent au second plan face à un joli minois. Or, des filles, il y en a beaucoup qui lui font tourner la tête.

De ce donjuanisme souvent malheureux de Tiennot naît un comique de répétition : inmanquablement, il rencontre une fille, lui fait un brin de causette avant de voir tous ses efforts ruinés en un instant. Bien entendu, cette répétition vient ajouter au caractère primesautier du film, où les personnages tentent de se rejoindre, mais ne cessent d'être retenus en route, ou d'être déviés de leur trajectoire. La scène de l'idylle à bicyclette est l'un des nombreux exemples de ces tentatives malencontreuses de Tiennot pour s'inventer une histoire avec une fille, oubliant par la même occasion Bébert.

Pistes d'analyse

- Comment Yves Robert s'y prend-t-il pour nous raconter une histoire d'amour en accéléré ?
- Quel rôle joue ici la musique ?
- Quels sont les effets de surprise sur lesquels repose cette séquence ?
- En quoi cette scène est-elle comique ?

¹ <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2004-2-page-118.htm#>

C. Un héros à vélo

Avec sa radio autour du cou, pédalant à toute allure sur son vélo, Tiennot se rêve en grand cycliste. Il imite tout seul le commentaire sportif, s'inventant en nouveau champion. Le vélo joue un rôle primordial dans le film d'Yves Robert : il permet en effet de montrer un personnage... qui se casse souvent la figure, qui abîme son vélo de toutes les manières possibles et imaginables, et qui passe plus de temps à essayer de le réparer, ou d'en trouver un autre, que de pédaler à la rescousse de son frère.

Le Tour de France et la passion du vélo

Le vélo, inventé au XIX^e siècle, devient au tournant du siècle l'un des sports professionnels les plus populaires. En France, Le Véloce Club de Paris est fondé en 1863, et en 1868, une première course se tient au Parc de Saint-Cloud.

Cette passion française pour le vélo ne fait que grandir, avec notamment l'invention du Tour de France en juillet 1903. Soutenu par le journal *L'Auto*, le Tour de France est d'abord conçu comme une excellente publicité pour la revue.

Mais rapidement, sa popularité croît, et avec les années, le Tour s'allonge et devient une affaire particulièrement lucrative. Le Tour, également appelé « Grande boucle » a lieu chaque année, sauf durant la Première et la Seconde Guerre mondiale.



Raymond Poulidor en 1976

Dans les années 1960, le Tour de France se modifie : les cyclistes passent également à l'intérieur des terres, et parcourent des territoires mitoyens de la France. Surtout, le développement de la télévision offre un nouveau champ d'action aux organisateurs du Tour et à la publicité. Dès 1959, des étapes du Tour sont retransmises à la télévision.



A partir de 1964, chaque étape est intégralement filmée. C'est l'époque de champions dont Tiennot connaît sans doute les noms : Gino Bartali, dont il cite ouvertement le nom en pédalant, Raymond Poulidor, Jacques Anquetil...

Dans la séquence où Tiennot s'invente en cycliste, Yves Robert s'amuse de ce jeu de petit garçon : le commentaire bravache de Tiennot trouve toujours un démenti dans la réalité : il dépasse « ses adversaires », en réalité une personne âgée en goguette, « la foule se masse », alors que les rues qu'il traverse sont désertes. Il compte bien « s'emparer du maillot jaune à l'arrivée », mais distrait, finira son petit Tour de France... dans la mare du village.

III Un film plein de fantaisie



Bébert et l'omnibus est un film où les temps morts sont rares ! Si le petit garçon est à l'origine de bien du chambardement, le monde autour de lui est tout aussi fou et agité. Des comptoirs de la Samaritaine aux terrasses des cafés, des quais de gare aux manèges de village, c'est un tourbillon incessant d'activités et d'agitation. L'humour est omniprésent, les situations cocasses et la fantaisie permanente.

1. Une famille de folie

La famille de Bébert ne fait pas exception à cette règle de la folie : elle semble avoir le don d'apporter le désordre partout où elle passe, avec ses cinq enfants avides de découvertes et toujours prêts à faire sottise sur sottise.

Jeu n°3 : Des personnages au caractère bien trempé

Relie chaque personnage avec le mot qui le définit le mieux !

Quels sont les éléments du film qui te permettent de caractériser ainsi chaque personnage ?

Les jumeaux *

* sérieux

Bébert *

* conciliant

Le frère à lunettes *

* malicieux

Tiennot *

* colérique

Le père *

* malicieux

La mère *

* dragueur



Analyse de séquence : une maison de fous ? (26'09-29'15)

Quelques pistes de réflexion :

- Comment la maison nous est-elle présentée dans cette séquence ?
- Comment les différents personnages sont-ils présentés dans cette séquence ?
- Comment Yves Robert mêle-t-il les points de vue des personnages ?
- Quel rôle jouent les bruits dans cette séquence ?
- Quelle impression le spectateur tire-t-il de cette première « visite » dans la famille de Bébert ?

Des grandes familles au cinéma

De nombreux films ont inventé des familles hautes en couleur, des maisons pleines de bruits et de cris, où l'on est un peu fou de la cave au grenier.

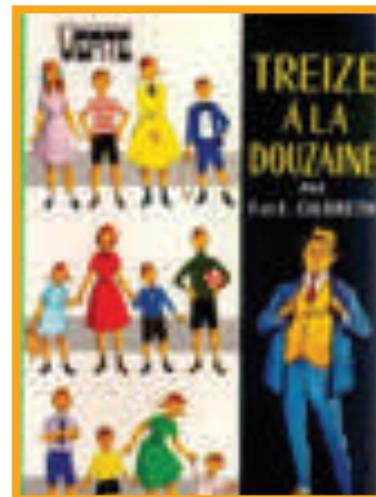


Vous ne l'emporterez pas avec vous de Frank Capra (1938) : dans une grande maison cohabite toute sorte de marginaux, légèrement fous et délicieusement dingues. De la jeune femme qui se prend pour une ballerine à l'oncle qui fait des feux d'artifice dans la cave, la maison n'est jamais en repos !

Mais l'intranquillité paisible de ce foyer accueillant est menacée quand un cruel banquier décide de saisir la maison et d'en chasser les occupants...

Le Chant du Missouri de Vincente Minnelli (1944) : 1905, dans la paisible ville de Saint Louis. Une année dans la vie d'une maisonnée, avec ses histoires d'amour, ses moments de drame et de tendresse.

Dans cette grande maison, la musique circule à tous les étages, tous chantent et dansent, le tout dans un Technicolor flamboyant.



Treize à la douzaine de Walter Lang (1950) : le roman autobiographique de Frank B. Gilbreth Jr et Ernestine Gilbreth Carrey raconte une enfance extraordinaire, dans une maison habitée par douze enfants et leurs parents !

A travers un personnage farfelu de père inventeur, c'est tout une enfance dorée, mais agitée, qui est racontée à travers des anecdotes drolatiques. Le roman a ensuite été adapté en Angleterre en 2003, puis au Canada en 2005.

2. Bébert : celui par qui le désordre arrive

Il est bien sûr le héros de notre film. Avec ses culottes courtes, son béret et ses sandales, on lui donnerait le bon Dieu sans confession. Mais si Bébert n'est pas un mauvais garçon, il peut se montrer un vrai petit diable quand l'envie lui en prend ! Face à son terrible entêtement, à ses caprices et à ses blagues, les adultes sont le plus souvent pris de court, ce qui permet à Yves Robert de multiplier les face-à-face savoureux entre son jeune héros et les figures de l'autorité qui croisent sa route. Comme dans toute bonne comédie, aucune ne sera épargnée !

a. Un portrait d'enfant imaginatif

Le goût du bon mot

À l'image du personnage de Petit Gibus dans *La Guerre des boutons*, Bébert est un personnage qui se distingue d'abord par l'usage bien singulier qu'il a de la langue française. Le film multiplie les bons mots de l'enfant, qui peut débiter des grossièretés avec un visage d'ange. Lors de la scène de dispute avec le chef de gare, les deux personnages rivalisent d'inventivité pour trouver des mots blessants, ce qui inaugure un véritable ping-pong verbal entre eux. Bébert fait défiler tous les synonymes de « saucisse », et conclut sur un triomphal : « Propriétaire ! », tandis que le chef de gare réplique avec tous les mots connus qui évoquent les enfants. Cet échange tend à montrer l'inventivité langagière du gamin, qui ne se limite pas aux insultes.

En effet, Bébert sait faire rire le spectateur avec tous les bons mots qu'il invente, presque malgré lui. S'il a une nette préférence pour le registre scatologique, il a aussi une tendance à s'embrouiller dans les expressions et les phrases, ce qui donne naissance à une langue assez savoureuse, faite de néologismes et de malentendus. On se souviendra par exemple de sa version toute particulière de la Marseillaise : « Contre nous de la tirelire », ou encore de ses explications savantes au chien : on ne dit pas : « une fracture du pignouf, on dit une craque du pignouf. Eh ben moi un jour, on m'a opéré de l'usufruit. J'ai pas d'usufruit... » De même, il réclame à cors et à cri de la « Hum » à l'inspecteur et au chef de gare, qui ont du mal à comprendre qu'il s'agit de purée. Cette inventivité langagière inscrit bien le personnage dans toute une tradition littéraire et cinématographique, de *La Guerre des boutons* à *Zazie dans le métro*.

Le sens de l'insolence

Au premier abord, Bébert a tout pour susciter la sympathie des adultes : une petite bouille mignonne, des airs de gamin perdu. Mais malheureux qui s'y laisse prendre, car Bébert n'a pas son pareil pour faire tourner les adultes en bourrique et les ridiculiser. Un premier exemple dès le début du film : Bébert vient chercher un policier pour lui demander d'arrêter... ses parents ! Plus tard, alors qu'il est blessé au genou, une vieille dame prend sa défense auprès de son frère. Sa récompense ? Une belle grimace du polisson ! Il en va de même avec un chef de gare et un inspecteur de l'hygiène dépassés, qui ne savent plus quoi faire avec ce gosse. Mais qu'on ne s'y trompe pas : si l'on franchit la limite, comme le fait le chef de gare en lui criant dessus, Bébert redevient ce dont il a l'air : un petit garçon qui cherche ses parents.



L'imagination au pouvoir



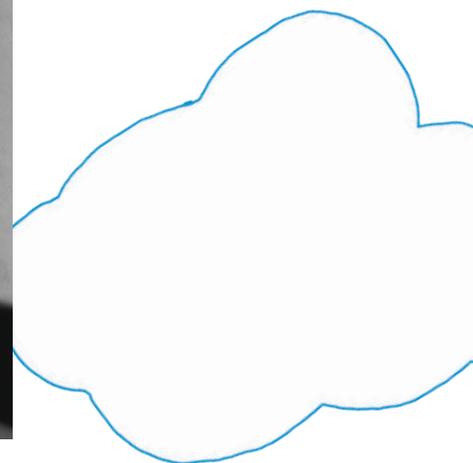
Yves Robert nous fait accéder, spectateur privilégié, à un certain nombre de pensées de son jeune héros. En effet, le film est vraiment centré sur ce personnage, sur son visage, qui bénéficie bien plus que les autres des gros plans, souvent amené par un mouvement de caméra qui recentre l'attention du spectateur sur Bébert, excluant les autres personnages du cadre.



A travers les gros plans, nous avons accès l'intériorité du personnage, qui s'exprime régulièrement au moment de la voix off. L'exemple le plus probant de ce dispositif est la rencontre avec le petit chien dans le café, et la discussion qui s'ensuit. Car si c'est une convention relativement courante au cinéma que d'entendre les pensées, en off, d'un personnage, il est bien plus rare d'entendre par la suite... la réponse que peut lui faire un chien !

Dans ce drôle de dialogue, le spectateur se demande si Bébert invente toute la discussion, ou si, privilège de l'enfance oblige, il est bien capable d'entendre les animaux parler, là où les adultes, trop affairés, en sont incapables. Par ailleurs, l'image du chien qui parle renvoie peut-être, de manière comique, au célèbre label de disques anglais « La Voix de son maître », dont le logo représentait un chien à l'écoute d'un gramophone.

De même, l'usage de la voix off nous permet d'avoir accès aux rêves de Bébert. Yves Robert, dans les séquences où le personnage s'endort, joue à mêler le fantasme et la réalité : il convoque les bruits ou les voix entendues dans la journée (comme le commentaire d'une speakerine à la radio) que Bébert accommode à sa sauce, inventant des contes curieux, gourmands et sans queue ni tête pour s'endormir. De cet accès aux pensées du personnage naît un attendrissement et une sympathie pour ce gamin à l'univers si riche, si attentif au monde qui l'entoure et qu'il rejoue à sa manière en pensée.



b. Un monde filmé à hauteur d'enfant

Cet exemple du rêve montre toute l'attention et toute la tendresse que le cinéaste déploie pour décrire son héros. C'est très souvent que le cinéaste privilégie, pour filmer une scène, le point de vue de son petit personnage. Cinématographiquement, ce choix s'exprime par un ensemble de cadrages et de points de vue qui évoquent une perception enfantine.

Jeu n°4

Voici quelques images extraites du film, qui illustrent les différentes méthodes utilisées par Yves Robert pour raconter l'histoire du point de vue de l'enfant.

Pourquoi peut-on dire qu'elles mettent l'accent sur la perception de l'enfant ?

Quels sont les éléments cinématographiques qui nous permettent d'arriver à cette conclusion ?



Quel est le type de cadrage utilisé ici ?

Comment peut-on justifier ce choix de la part du metteur en scène ?

Quelle est l'impression produite sur le spectateur ?



Dans cette séquence, comment le cinéaste joue-t-il sur les angles de prise de vue ?

Quel effet cela produit-il ?



c. Bébert face aux adultes



« La vérité sort de la bouche des enfants. » L'adage est bien connu. Le cinéma comme la littérature aiment à faire de l'enfant, créature souvent considérée comme innocente, le porteur d'une sorte de vérité : il n'est pas encore corrompu, ne connaît pas l'hypocrisie, et devient donc le révélateur des turpitudes du monde, qu'il contemple avec un œil neuf et dénonce sans malice. Bébert n'est sans doute pas un gamin philosophe. Il est plutôt porteur d'une force de destruction assez réjouissante. Non seulement il multiplie les bêtises, mais il est capable d'entraîner dans son sillage les grands personnages, les poussant dans leurs retranchements.

L'action de Bébert s'exerce surtout sur les figures qui incarnent l'autorité : son père, son frère, les policiers, les chefs de gare... D'ailleurs, lors de sa première apparition, notre héros cherche à faire arrêter son père, en faisant appel à une figure d'autorité supérieure, celle du policier. Mais cette opération se soldera par un échec. Les policiers font peur au petit garçon, qui voit, dans son cauchemar final, un monde où il est cerné par chacun des adultes de l'histoire, revêtu d'un uniforme ! Pour montrer le passage de la réalité au rêve, Yves Robert alterne les gros plans sur son jeune héros, dont les yeux se ferment progressivement, et sa vision subjective, en légère contre-plongée, ce qui lui confère un aspect inquiétant. Mais l'usage du ralenti, avec les personnages qui se mettent à sauter sur place, vient désamorcer le cauchemar pour le remplacer par une vision grotesque, penchant plutôt du côté du comique.



Cet exemple montre le pouvoir spécial de Bébert : celui de réduire les garants de l'ordre à peu de choses. Le sort de l'inspecteur de l'hygiène témoigne bien de ce talent singulier : le personnage, qui est d'abord plein de morgue et imbu de lui-même, tente d'imposer son autorité au chef de gare, avant de se retrouver bien mari. Il se retrouvera alors en pyjama, puis en pantoufles sous la pluie, un attirail bien moins reluisant que son beau manteau !

Bébert force ses deux « tuteurs » à faire tourner un manège, sous le regard médusé de passants qui trouvent ces adultes bien peu sérieux ! Il met au défi l'inspecteur de lui raconter une histoire, provoquant les moqueries du chef de gare. Bref, il renvoie les adultes à leur propre enfance, leur prouvant qu'ils ont parfois oublié ce que cela signifiait, être un enfant. Mais, bien plus que de la nostalgie, c'est du comique que produit ce renversement des rôles : les adultes sont montrés comme impuissants face aux caprices de cet enfant têtue, incapables d'appliquer leur autorité. Ils se trouvent au contraire réduits à devoir jouer les grands enfants, ce qui engendre des situations plutôt cocasses : pour preuve, cette scène où le chef de gare veut faire manger sa purée à un inspecteur de l'hygiène plus que réfractaire.





3. Un monde du joyeux dérèglement

Ce dérèglement est orchestré, presque malgré lui, par le personnage éponyme. Bébert, par ses farces, montre la fragilité d'un monde toujours au bord du fracas : qu'il pousse un chariot, et c'est le branle-bas de combat, des trains bloqués, des voyageurs à quai... L'un des ressorts comiques du film est bien ce pouvoir du tout-petit face à l'organisation en apparence si solide des grands. Il démonte les rouages, sabote les projets, tout cela en quelques secondes. Il faut dire que le monde de Bébert est un monde particulièrement habité, où les chiens parlent, où l'on peut inventer de nouveaux objets à partir de rien.

Bébert fait partie de ces gamins qui ont des idées, qui ont, comme le dit avec une pointe d'admiration l'inspecteur, « réponse à tout ». Avec de la purée, il veut obtenir des frites, pliant le monde à sa volonté, annulant l'irrémediabilité des choses. Il suffit selon lui de pousser un manège pour le faire fonctionner. De même, entre ses mains, un bol et une cuiller deviennent des instruments de musique inédits.

a. Analyse de séquence : un petit déjeuner musical (1h10-1h12'21)

À la liste de toutes les caractéristiques de notre héros se joint celle, propre à beaucoup, d'être particulièrement gourmand. Cette courte saynète, muette, raconte une aventure assez charmante, qui ne s'appuie que sur deux objets : un bol et une cuiller. Mais quand il s'agit de Bébert, on peut se douter que ces deux ustensiles vont devenir, entre ses mains, les parfaits instruments de petites catastrophes.

La scène s'ouvre sur un plan d'ensemble, qui présente une scène particulièrement apaisée : l'enfant est attablé, le lait devant lui. La caméra opère une rotation pour se rapprocher de lui, comme curieuse des agissements du gamin. Ce mouvement circulaire semble imiter celui de la cuiller qui roule le long du bol dans un petit bruit. Le rapprochement de la caméra, et l'usage du gros plan permet de mettre en évidence la petite pièce qui se joue ici.

La scène repose principalement sur le comique de répétition, et le jeu sur les bruitages et la musique. Les notes de clavecin jouées, qui ajoutent à l'atmosphère d'innocence et de bien-être de la scène, s'interrompent dès que la cuiller commence à bouger. Le crissement du métal contre la porcelaine vient remplacer la musique, comme si ce mouvement était un rappel du réel, qui arrête Bébert dans sa dégustation.

Ce procédé est reproduit à plusieurs reprises, produisant un effet comique : le spectateur s'attendrait à ce que le personnage enlève la cuiller, ce qui résoudrait le problème. Mais avec son entêtement d'enfant, Bébert persiste, comme s'il pouvait plier le monde physique à sa volonté en remettant sans relâche la cuiller là où elle devrait rester. Le comique se mêle ici à l'attendrissement, car le personnage refuse de lâcher son bol des lèvres, et continue à boire tout en manipulant sa cuiller, ce qui ajoute au côté têtu de Bébert.



Les gros plans qui suivent -sur les pieds du personnage puis sur sa bouche- montrent la félicité qu'il ressent. Moments de bonheur qui sont interrompus par un nouveau tour de la cuiller, cette fois dans l'autre sens. La caméra refait alors en sens inverse le mouvement qui ouvrait la séquence, ajoutant encore à la construction circulaire et répétitive de la séquence. Bébert se pourlèche, pose son bol avec un bruit de satisfaction, et plus tard, le lapera : l'enfant fait ici figure de petit animal, tout heureux d'avoir obtenu ce qu'il voulait.



Nouvel aspect du dérèglement : une tache de lait sur la toile cirée, qui devient pour l'enfant l'occasion d'un nouveau jeu un peu destructeur. D'un doigt impératif, il transforme cette tache en une petite cascade, qui coule le long de la nappe pour se reformer sur le sol en un lac de lait, bêtise dont l'enfant se réjouit manifestement. Ce geste vient s'ajouter à toute une série de bêtises du même acabit dans le film, où chaque objet risque de devenir, entre les doigts experts de Bébert, des armes destructrices. Durant cette scène muette, le seul bruit qu'émettra Bébert est un petit rire réjoui, accompagné du bruit du lait qui s'écoule et de la musique joyeuse au clavecin.



Mais Bébert reste Bébert, et l'accalmie n'est que de courte durée. Devant la bouteille vide, le gourmand ne ressent aucun apaisement, et rompt le calme relatif de cette petite cuisine dans la nuit. C'est bien sûr quand la lumière vient enfin de s'éteindre que l'enfant décide de réveiller la maisonnée de ses cris, l'occasion pour Yves Robert de venir rompre le charme idyllique de cette scène enfantine.

b. Un montage explosif

Bébert et l'omnibus est une comédie menée tambour battant, où les personnages se croisent sans jamais se rencontrer, où personne n'arrive là où il devrait être, où rien ne se passe jamais comme prévu. Pour clore un tel film, il ne fallait rien de moins qu'un final explosif, qui célébrera pour la dernière fois l'esprit de dérèglement qui est joyeusement loué dans le film.

Tout au long du film, Bébert n'a en tête qu'un objet : il veut un feu de Bengale. Le feu de Bengale est une sorte de feu d'artifice, qui se présente sous la forme d'un bâton et émet un jet de lumière de couleur vive. Une fois allumé, il dégage une vive chaleur et brûle durant quelques minutes. Normalement, le feu de Bengale n'explose pas.

A la toute fin du film, le désir du héros est enfin récompensé. Après avoir réclamé, à cor et à cri, ce fameux feu de Bengale qu'on lui promettait sans jamais lui donner, le voilà enfin comblé dans ses attentes grâce à l'inspecteur de l'hygiène qui lui en offre un. Les deux frères, Bébert et Tiennot, s'empressent de l'allumer, avant d'être houspillés par leur père qui le jette au loin. Le spectateur se rappelle peut-être, au milieu du film, avoir vu passer un wagon d'explosifs. D'expérience, il sait que dans une comédie, il est rare que ce genre de produits soit montré en vain, et s'attend bien à quelque chose de pétaradant. Et bien entendu, la rencontre entre le feu de Bengale et les explosifs a lieu !

Yves Robert s’amuse à faire monter un peu le suspense, retardant le moment tant attendu de l’explosion pour développer son *happy end*, dont le spectateur se doute qu’il sera de courte durée. Mais le cinéaste a une manière bien à lui de filmer l’explosion du wagon : plutôt que des effets spectaculaires, il joue sur le comique en utilisant la magie du montage. Les images du wagon en feu sont montées de manière très *cut*, c’est-à-dire très sèchement, et sont inversées, ce qui donne l’impression que le wagon avance et recule à mesure que les explosions se produisent. Ce jeu sur le montage en désordre vient confirmer la grande règle développée par le film : vive le dérèglement joyeux du monde ! Comme les personnages, le wagon avance par sauts et gambades, se rendant on ne sait où.



Jeu n°5

Comique de répétition : L’humour naît du caractère répétitif d’une action, d’une phrase, qui revient à intervalles réguliers. La drôlerie tient de son caractère prévisible, qui peut aussi être facilement déjoué.

Comique de situation : La situation présente des aspects surprenants, amusants (quiproquo, rebondissements...).

Comique de mots : Ce sont sur les mots ou les répliques que repose le comique (calembours, approximation, polysémie).

Comique de caractère : Un personnage présente des ridicules ou des aspects caricaturaux qui poussent au rire.

Comique de geste : Un personnage, par sa posture ou ses actions, provoque le rire. On en trouve de nombreux exemples dans le cinéma burlesque.

- 1) Le chef de gare refuse d’écouter Tiennot, alors qu’il lui explique son problème, sous prétexte qu’il est occupé... à écouter un autre personnage évoquer le problème de Tiennot !
- 2) Dans chacune des gares, la conversation tourne uniquement sur la pêche.
- 3) Tiennot drague toutes les filles qu’il croise, avant de se faire rejeter.
- 4) Bébert chante sa version de la Marseillaise : « Contre nous de la tirelire. »
- 5) Bébert ne cesse de répéter les phrases que prononce le chef de gare. Enfin, au lieu de dire « répéter », il lance, interrogatif : « Péter ? »
- 6) Bébert tire la langue à la vieille dame qui lui vient en aide.
- 7) Tiennot et l’amant de la femme d’un marchand de sucre s’enfuient par la fenêtre pour échapper à un mari jaloux.
- 8) Le chef de gare ne parvient pas à se rappeler le nom de l’inspecteur de l’hygiène.
- 9) L’inspecteur de l’hygiène se retrouve en chaussons sous la pluie.
- 10) Bébert regarde ses fesses dans le miroir de la Samaritaine.

Corrections

Jeu n°1 Petits enfants, grands héros

Voici quelques petits héros de romans, qui sont ensuite devenus des héros de film. Pourras-tu rendre à chacun leur histoire ?

Matilda dans *Matilda* de Roald Dahl (1988) : ce personnage surdoué est né sous la plume de Roald Dahl, l'un des plus grands écrivains anglais pour la jeunesse, et auteur aussi de *Charlie et la chocolaterie*. Cet enfant grandit dans une famille qui n'a pas grand-chose en commun avec lui. Alors que notre personnage est passionné par la lecture, ses parents ne jurent que par la télévision. Heureusement, l'intervention d'une institutrice merveilleuse lui permettra de trouver sa propre voie.

Zazie dans *Zazie dans le métro* de Raymond Queneau (1959) : c'est peut-être le plus insolent des personnages de la littérature française. Un petit être à la langue bien trempée, qui n'a qu'un rêve : prendre le métro. Mené tambour battant par Raymond Queneau, ce personnage vit de grandes aventures dans un Paris bloqué par la grève.

Jim Hawkins dans *L'Île au trésor* de Robert Louis Stevenson (1882) : notre personnage se retrouve livré à lui-même après la mort de sa mère. Par accident, il se retrouve mêlé à de sombres manigances orchestrées par un redoutable pirate à la jambe de bois, un dénommé Long John Silver. Ensemble, ils vont partir en quête d'une légendaire île au trésor. Ce roman d'aventure de Robert Louis Stevenson est à l'origine d'un nombre incalculable de films et de séries.

Oliver Twist dans *Oliver Twist* de Charles Dickens (1837) : seul au monde à l'âge le plus tendre, notre personnage grandit dans le Londres enfumé et misérable de l'époque victorienne. Imaginé par le prolifique Charles Dickens, il devient le symbole de la misère enfantine à l'ère de l'industrialisation.

Alice dans *Alice au pays des merveilles* de Lewis Carroll (1865) : le personnage le plus curieux de toute la littérature enfantine commence ses aventures en suivant un lapin blanc très en retard sous un arbre. Là, elle rencontrera de drôles de créatures, parmi lesquelles une reine de cœur sadique, un dodo et un sourire...sans chat.

Nils dans *Le Merveilleux Voyage de Nils Holgersson à travers la Suède* de Selma Lagerlöf (1940) : un enfant désobéissant est transformé en tout petit bonhomme par un tomte (une sorte d'elfe minuscule) et part à dos de jar visiter son pays, la Suède. Ce héros est devenu si populaire qu'il figurait sur les billets en Suède.

III. 1.

Jeu n°3

Jumeaux → agités

Ces deux personnages courent partout, ne cessent de crier et semblent on ne peut plus joyeux et enthousiastes quand il s'agit de briser des choses. Le fait qu'ils soient deux ajoute à leur capacité de désordre, qui est bien grande !

Bébert → malicieux

Bébert a souvent des idées fixes, et s'amuse beaucoup à regarder les adultes batailler et pester pour accéder à ses caprices. Farfelu et très imaginaire, il met son grain de sel partout où il passe !

Frère à lunettes → sérieux

Ce personnage n'apparaît que dans une seule occupation : la lecture. Par un effet comique, à chaque apparition, il lit un album différent des aventures de Tintin. L'aspect caricatural de ce personnage un peu en marge dans sa famille est accentué par le port de lunettes, cliché de « l'intellectuel ». Le personnage est caractérisé exactement comme l'un des personnages de bande dessinée qu'il se plaît à lire.

Tiennot → dragueur

Tout au long du film, Tiennot n'a qu'un souci : attirer l'attention des filles. Et cela lui cause bien des ennuis, car le détourne de sa quête initiale, qu'il s'agisse de prendre un train ou de retrouver son frère. Ce donjuanisme ajoute au caractère comique du personnage, cœur volage qui ne cesse de papillonner malgré les camouflets.

Le père → colérique.

Le père de Bébert ne cesse de crier sur ses enfants ou sur sa femme. Il se met extrêmement rapidement en colère, et peut faire autant de bruit que ses enfants, ce qui n'est pas une mince affaire !

La mère → conciliante

Comme souvent dans les représentations de cette époque, la mère est l'intermédiaire entre les enfants et le père. Elle a pour rôle d'apaiser les tensions au sein de la famille. Ce qui ne l'empêche pas d'être souvent dépassée par l'agitation de tous ses enfants !

III. A. 1.

Analyse de séquence :

Le spectateur a déjà eu l'occasion, à ce moment du film, de découvrir tous les membres de la famille de Bébert. Une famille particulièrement agitée, avec un goût certain pour les cris et les dégâts. La visite que propose Yves Robert de leur maison vient confirmer cette première impression : le départ en vacances ne s'annonce pas de tout repos, et les parents de Bébert ont manifestement du pain sur la planche.

1. La maison du désordre

La séquence s'ouvre sur un plan d'ensemble, qui permet de voir l'intégralité de la maison. Elle apparaît d'emblée comme un espace ouvert : ouvert d'abord en raison des enfants qui gambadent dans les escaliers, ouvert en raison des fenêtres, des portes et de la terrasse qui offre un accès direct à l'intérieur de la maison, ouvert enfin parce que les cris du père vont jusque dans la rue. La maison de Bébert est donc cet espace dans lequel il est facile de pénétrer, constamment agité par des allers-venues.

Ce plan permet aussi de remarquer un certain désordre : des objets traînent partout. Comme souvent dans le film, c'est par l'intermédiaire d'un objet que le spectateur peut se rapprocher de l'action : ici, un paquet que la petite fille jette dans l'escalier. Un raccord mouvement permet un changement de valeur de plan, tout en conservant la fluidité et le mouvement de l'action : nous suivons la chute de cet objet dans les escaliers, nous rapprochant au passage de l'escalier. Autour des personnages, de nombreux objets indiquent les préparatifs d'un départ en vacances : paniers en osiers, épuisettes, valises.



2. Une scène comique d'une grande fluidité

Dans l'agitation générale, le frère lecteur offre un curieux contraste de calme, aspect comique déjà exploité lors des séquences de la Samaritaine. Tout au long de la séquence, la caméra s'appuie sur les déplacements des personnages, en particulier des enfants, pour suivre l'histoire. On remarquera la grande fluidité de l'action : la caméra, dans un panoramique discret, suit la sortie de la pièce des enfants. Le lien avec l'extérieur se fait grâce aux voix, qui permettent de passer des enfants au père, puis du père à l'ami de Tiennot, qui arrive en même temps. La caméra devient alors presque un personnage, un regard qui oscille d'un personnage à l'autre, presque avec difficulté, tant il se passe de choses simultanément : les mouvements rapides d'appareil qui passent d'un étage à l'autre, d'un personnage à l'autre produisent inmanquablement un effet comique, comme si le regard ne pouvait embrasser tout ce qui se produisait.

En introduisant cet œil presque humain, Yves Robert joue sur l'inclusion du spectateur dans l'action : nous sommes bel et bien partie prenante de cette folle journée. Le comique repose également sur la circulation de la parole, qui rebondit comme le regard de personnage en personnage. Le comique de répétition intervient également dans les chutes incessantes d'objets, des bâtons au pot de fleur. Le monde de la famille de Bébert apparaît comme monde du mouvement, de l'instabilité, et d'un joyeux désordre synonyme de vie.



3. La malice enfantine

Les frères et sœurs de Bébert ne sont pas les derniers à faire des bêtises. Ils se déplacent à toute vitesse, et semblent être présents partout en même temps, du premier étage aux marches de l'escalier. Par contraste, le frère lecteur offre une curieuse impénétrabilité, et une indifférence apparente à tout ce qui l'entoure, si ce n'est à sa bande dessinée. Son impassibilité ajoute alors au comique de la scène, qui semble être son ordinaire.

Yves Robert privilégie des mouvements souples de caméra qui font pénétrer le rentrer et sortir le spectateur par la fenêtre de la maison, attirant son attention sur les différents personnages : Tiennot qui rentre en catimini chercher son vélo, sa petite sœur qui est chassée par le père. Ce personnage de fillette occupe le devant de la scène. La caméra est placée à hauteur d'enfant ; la petite fille constitue ainsi le danger principal pour Tiennot, qui cherche à ne pas se faire repérer et qui semble bien exposé, à l'arrière-plan, face à cette sœur imprévisible.

Ce filmage à hauteur d'enfant est conservé lors de la suite de la séquence : les parents finissent par dire aux enfants que le croque-mitaine n'existe pas. Ils sont filmés en contre-plongée, c'est-à-dire du point de vue des enfants, point de vue qu'utilisera régulièrement Yves Robert dans le film pour suivre les aventures de Bébert. Ce point de vue accentue le comique de la scène, où les parents, en apparence tous-puissants, se retrouvent encore une fois dépassés par leurs enfants agités.



La séquence s'achève sur un retour au plan d'ensemble : la maison est à nouveau filmée à distance, tandis que les adolescents s'empressent de s'enfuir. Les bruits de vaisselle cassée semblent anormalement forts, eu égard aux cris des enfants, ce qui permet d'accentuer l'effet comique en laissant au spectateur le soin de deviner ce qui se passe dans la maison à mesure que l'on s'en éloigne. Cette petite incursion dans la famille de Bébert s'avère une séquence particulièrement comique, construite sur un rythme vif. Elle décrit un monde où les enfants sont rois, et où il est bien difficile de trouver du calme !

II. 3. b.

Analyse de séquence : Tiennot à bicyclette (36'19-38'40)

Dans ce récit enchâssé qui constitue *Bébert et l'omnibus*, le spectateur retrouve le personnage de Tiennot, qu'il avait laissé en mauvaise posture : après d'habiles manœuvres, notre héros avait réussi à s'emparer d'un vélo, espérant ainsi pouvoir retrouver son petit frère disparu sans trop user ses semelles. Mais Tiennot, comme tout personnage de comédie qui se respecte, correspond bien au proverbe : chassez le naturel, il revient au galop.

Le naturel, ici, se présente sous les traits aimables d'une jeune femme blonde, qui attire l'œil du Dom Juan en herbe qu'est Tiennot. N'écoutant que son désir, au lieu de son devoir, il se met donc sans hésitation à la poursuite de la belle, retardant encore le moment de retrouver le petit Bébert. Cette poursuite à vélo est l'occasion d'une jolie scène qui pourrait s'apparenter à un sketch, dans la mesure où elle raconte une histoire complète en seulement quelques minutes.

1. Les trois avertissements

Au début de cette séquence, Tiennot fait un choix. Et sans doute choisit-il mal. En effet, alors qu'il s'engage sur la route, le personnage croise un autre jeune homme, lui aussi à vélo. Ce dernier traverse sans encombre une petite barrière. Mais Tiennot, après avoir aperçu une fille, va dans la direction opposée à ce jeune homme, qui apparaît alors comme un double : il lui montre la voie à suivre, voie que Tiennot négligera pour suivre d'autres routes, plus accidentées.



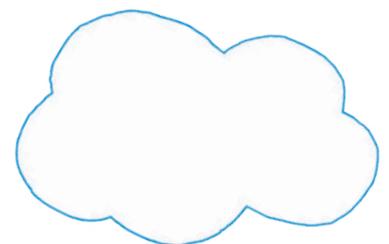
En un plan, grâce au passage de ce vélo, Yves Robert prévient déjà, avec humour, son spectateur que l'aventure de Tiennot ne le mènera pas sur le droit chemin ! Pour confirmer ce premier avertissement, la barrière que Tiennot tente de franchir ne s'ouvre pas, et le laisse bien mal en point. Troisième et dernier avertissement : la musique choisie pour accompagner cette séquence. Pour cette scène de première rencontre, voire de coup de foudre, le cinéaste choisit une chanson qui parle de la douleur de la séparation. Au premier abord, cette musique souligne de manière amusante le souhait de Tiennot, qui veut rester auprès de sa belle. Mais elle vient aussi nous prévenir de l'issue de cette course : la rupture.



2. " Ne me quitte pas "

L'objet de la convoitise de Tiennot est cadré en légère contre-plongée : elle acquiert ainsi une nouvelle aura, semble presque divine, sa blondeur se détachant sur le ciel. Cet angle de vue a aussi pour conséquence de mettre en évidence le mouvement des hanches de la jeune femme, qui, allié à ses fréquents sourires, peuvent être perçus comme séducteurs. Cette scène pourrait presque être une vue fantasmagique de Tiennot, qui réinvente cette jeune fille comme une déesse légèrement aguicheuse. Le contrechamps montre Tiennot, cadré lui aussi en contre-plongée, donnant ainsi une impression d'accord avec la fille qu'il suit. La musique de Jacques Brel joue un rôle essentiel dans cette séquence.

On remarquera que, quelle que soit la valeur des plans, l'intensité de la chanson « Ne me quitte pas » ne varie pas. Yves Robert ne fait pas une utilisation réaliste de cette musique qui accompagne Tiennot, mais s'en sert comme d'un commentaire, volontiers ironique, de la scène qui se déroule. D'intradiégétique, la musique devient presque extradiégétique. Yves Robert joue des coïncidences entre les paroles et le montage, proposant un plan large de ses personnages sous le ciel au moment où la chanson évoque ce même ciel. L'ensemble donne à voir une romance sans parole entre les deux personnages, où la chanson suffit à apporter de la poésie, conférant à cette scène champêtre une dimension lyrique et romantique.





3. Le retour au réel : la fermière et les Hollandaises

Encore une fois, Tiennot manque rater sa cible : elle échappe une première fois à son étreinte, le laissant chancelant sur son vélo : puis il perd de vue la jeune fille, qui a pris un chemin de traverse. La suite de la séquence joue sur le hors champ, c'est-à-dire ce qui ne rentre pas l'espace rendu visible par la caméra, et que le spectateur ne peut qu'imaginer. Yves Robert joue sur ce hors champ pour multiplier les effets de surprise à visée comique. Il interrompt l'idylle avec un retour au réel très abrupt : la céleste blonde, qui ne semble pas insensible aux avances de Tiennot, se révèle être une fermière. C'est la fin de la chanson de Brel, remplacée par le bruit des cloches, et le douloureux rappel de Tiennot à la réalité, lui qui est dépassé par ce troupeau de vaches qui débarque. La jeune fille ne se révèle pas être une fragile créature sortie tout droit d'un rêve, mais une solide fermière, qui adopte un parler populaire loin des mots doux de Brel. Le cadrage, qui montre Tiennot à terre tandis que défilent au premier plan tous les sabots, rend le jeune homme encore plus piteux, coincé derrière cet inattendu troupeau. Il n'a pas trouvé ce qu'il escomptait sur les petites routes de campagne !



«Y a plus d'amour ? » lui lance ironiquement la jeune fille en voyant son prétendant souillé de boue, son vélo crevé. Les deux personnages partent dans des directions opposées, ce qui signe la fin de la romance où l'enjeu était pour Tiennot de rattraper sa belle. Les quelques notes de guitare que l'on entend pourrait bien être un rappel ironique de sérénade, soulignant pour s'en moquer les espoirs déçus d'un séducteur bien maladroit.

Jeu n°4

La caméra est à hauteur d'enfant : c'est lui le point de repère du cadre. Les adultes n'apparaissent pas dans leur intégralité, mais sont désignés par des parties de leur corps, celles qui sont accessibles à Bébert. Leurs visages demeurent hors cadre, comme s'ils étaient trop grands pour pouvoir y rentrer. Ce cadrage, en mettant l'accent sur la perception de Bébert, le donne à voir isolé : le gamin est exclu des conversations des grandes personnes, qu'il s'agisse du vendeur de la Samaritaine qui parle de chiffres, et qui ignore l'enfant, ou de Tiennot, qui n'a d'yeux que pour la serveuse du café et ne prête plus attention à son petit frère. Ce choix de cadrage nous fait pénétrer dans le monde de Bébert, un monde où les adultes sont souvent absents ou distraits, et nous permet de nous concentrer sur les actions et l'intériorité de notre jeune héros.

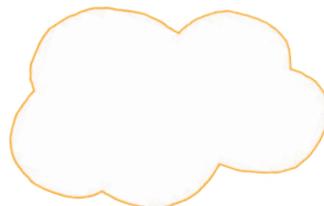
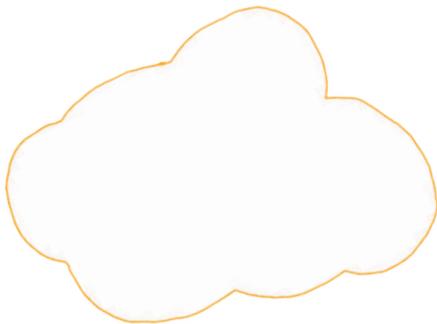
Yves Robert utilise dans ce plan une plongée, qui reproduit le regard que les adultes portent sur les enfants : Bébert, à cause de cette vue surplombante, apparaît encore plus petit, et donc vulnérable. Les jambes des adultes viennent créer une sorte de cadre autour de l'enfant, qui se retrouve emprisonné entre ces deux figures d'autorité, représentées uniquement par leurs jambes. Sans visage, elles semblent encore plus redoutables. Une impression de menace se dégage alors de ce plan.

Cette séquence témoigne de l'usage de la plongée et de la contre-plongée dans le film. Tiennot apparaît à travers le regard de Bébert, c'est-à-dire rendu encore plus grand par la contre-plongée, justifiée de surcroît dans cette scène par la position qu'occupe Bébert, assis sur le trottoir. Le montage alterne dont le point de vue du héros, représenté de manière subjective à travers les contre-plongées, et le regard surplombant que les adultes portent sur lui, faisant sentir sa petite taille et sa jeunesse.



Jeu n°5

- 1) Le chef de gare refuse d'écouter Tiennot, alors qu'il lui explique son problème, sous prétexte qu'il est occupé... à écouter un autre personnage évoquer le problème de Tiennot !
→ Comique de situation.
- 2) Dans chacune des gares, la conversation tourne uniquement sur la pêche.
→ Comique de répétition. On peut aussi y voir du comique de caractère, car les chefs de gare sont caricaturés.
- 3) Tiennot drague toutes les filles qu'il croise, avant de se faire rejeter.
→ Comique de caractère et comique de répétition.
- 4) Bébert chante sa version de la Marseillaise : « Contre nous de la tirelire ».
→ Comique de mots (approximation).
- 5) Bébert ne cesse de répéter les phrases que prononce le chef de gare. Enfin, au lieu de dire « répéter », il lance, interrogatif : « Péter ? »
→ Comique de répétition, comique de mots, avec une dimension scatologique.
- 6) Bébert tire la langue à la vieille dame qui lui vient en aide.
→ Comique de geste.
- 7) Tiennot et l'amant de la femme d'un marchand de sucre s'enfuient par la fenêtre pour échapper à un mari jaloux.
→ Comique de situation.
- 8) Le chef de gare ne parvient pas à se rappeler le nom de l'inspecteur de l'hygiène.
→ Comique de répétition.
- 9) L'inspecteur de l'hygiène se retrouve en chaussons sous la pluie.
→ Comique de situation.
- 10) Bébert regarde ses fesses dans le miroir de la Samaritaine.
→ Comique de gestes.



ANNEXE

Boîte à outils :

Quelques notions pour l'analyse filmique

Le montage

Un film est une suite de plans assemblés les uns aux autres. Cette opération d'assemblage est le montage. Le montage est l'un des processus essentiels dans la construction d'un film. En effet, il permet de donner son rythme aux séquences, de décider de l'agencement des plans, de la relation qu'on établira entre les images.

Dès le début des années 1920, un cinéaste russe, Lev Koulechov, met en évidence le pouvoir du montage dans une expérience célèbre encore. Le réalisateur a filmé le visage d'un acteur, à l'expression neutre. Il a tour-à-tour fait précéder ce plan d'une assiette, d'une femme morte, d'une fillette qui joue... A chaque fois, le spectateur croit lire sur le visage une émotion différente (la faim pour l'assiette, la tristesse pour la femme morte, la tendresse pour la fillette qui joue) alors que le plan du visage est toujours le même ! Il prouve ainsi que les images s'influencent les unes les autres.

Koulechov a démontré la puissance de suggestion du montage sur le spectateur, qui utilise ce qu'il vient de voir pour analyser les images qui suivront. On parle encore aujourd'hui d'« effet Koulechov » pour désigner ce pouvoir du montage.

Les raccords

L'un des enjeux du raccord est de faire oublier les coupures et de créer un semblant de continuité entre les différents plans. La majorité des raccords sont dits « cut », c'est-à-dire que l'on passe tout d'un coup d'un plan à un autre. L'un des moyens de masquer ces coupures est de faire des raccords en fonction des gestes de l'acteur.

Le raccord regard permet de retrouver une forme de continuité. L'acteur est filmé dans un premier plan, dans le suivant, la caméra montre ce qu'il voit.

Le raccord dans le mouvement est une façon de suivre les mouvements de l'acteur d'un plan à un autre.

Le raccord dans l'axe est un plan filmé depuis le même endroit mais avec un cadrage ou une échelle différente qui va permettre de porter un autre regard sur la même scène.

Le raccord de forme consiste à reprendre la même forme pour passer d'un plan à l'autre.

Toutefois, en particulier dans le cinéma moderne, le montage peut aussi aller à l'encontre de cette idée de continuité et provoquer des effets de ruptures ou de décalages délibérés.

Les valeurs de plans

Au cours d'un tournage, le ou la cinéaste doit décider de la valeur des plans dans les différentes scènes. Il s'agit de la manière de cadrer les personnages et leur environnement.

Il existe de nombreuses valeurs de plans. En voici quelques-unes :

Le plan général : le plan général est un plan large, où les éléments sont filmés de loin. Il sert souvent à poser le cadre de l'action.

Le plan d'ensemble : le plan d'ensemble est un plan large, mais plus rapproché des sujets que le plan général. Il permet par exemple de montrer des personnages dans leur environnement.

Le plan moyen : le plan moyen montre un personnage en pied.

Le plan américain : le plan américain montre un personnage à mi-cuisse.

Le plan rapproché taille/ le rapproché poitrine/plan rapproché épaules : chacun de ces plans cadre à partir d'une partie du corps.

Le gros plan : la caméra est très proche du sujet. S'il s'agit d'une personne, c'est par exemple l'ensemble de son visage, ou sa main qui sera filmée.

Le très gros plan : on isole un détail de la scène (une bouche, par exemple, si l'on filme une personne).

Toutefois, ces valeurs sont indicatives : il est parfois difficile de différencier un plan général d'un plan d'ensemble, ou un plan poitrine d'un plan taille.