



**Décadrages**  
Cinéma, à travers champs

**12 | 2008**  
**Fredi M. Murer**

---

## Les gestes de l'intime : *Christopher & Alexander*

Alexandra Schneider

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/decadrages/365>

DOI : [10.4000/decadrages.365](https://doi.org/10.4000/decadrages.365)

ISSN : 2297-5977

### Éditeur

Association Décadrages

### Édition imprimée

Date de publication : 10 avril 2008

Pagination : 31-39

ISBN : 978-2-9700582-7-4

ISSN : 2235-7823

### Référence électronique

Alexandra Schneider, « Les gestes de l'intime : *Christopher & Alexander* », *Décadrages* [En ligne], 12 | 2008, mis en ligne le 05 février 2014, consulté le 03 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/365> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/decadrages.365>

---

## Les gestes de l'intime :

### Christopher & Alexander

par Alexandra Schneider<sup>1</sup>

Lors de la première de *Christopher & Alexander* aux Journées de Soleure 1974, on traite son auteur aussi bien de «putain du cinéma» que de «peintre de cour»<sup>2</sup>. Le film, portrait documentaire de deux enfants réalisé par Fredi Murer à la demande du père, s'inspire d'une pratique qui relève du privé. Il rappelle, comme l'écrivit un critique, «les sages petits films de famille en Super-8 que l'on projette en cercle intime sur le mur du salon»<sup>3</sup>.

L'histoire de la vie privée commence avec l'histoire de ses frontières», écrit l'historien français Antoine Prost<sup>4</sup>. Cela vaut aussi pour le film de famille: il faut l'entendre comme étant lui-même situé en fonction d'une frontière. Vie et expérience privées – dans ce qui est montré et ce qui reste caché – y sont fixées. S'il est, comme dans le cas de *Christopher & Alexander*, pratiqué et imité par un cinéaste professionnel, lumière est faite justement sur ces limites. Peut-être ce privé rendu public ne communique-t-il qu'une intimité travestie et mise en scène, car la «vraie» intimité est toujours inaccessible ou se brise dès qu'on la découvre. Le privé est «ce que l'on possède de plus précieux, qui n'appartient qu'à soi, ce qui ne regarde pas autrui, ce qu'il est interdit de divulguer, de montrer, parce que trop différent de ces apparences que l'honneur exige de sauver en public»<sup>5</sup>.

#### Eclairage historique

Le film de famille est une pratique médiale d'autoreprésentation dans laquelle – dans le contexte institutionnel de la famille et du cinéma – l'existence privée est explorée, exposée, représentée, mise en scène et intensifiée de diverses manières. Apparu dès 1895, lors de la première séance publique Lumière qui présentait *Le Déjeuner de Bébé*, il se propage lorsque les industries cinématographiques cherchent à anoblir le cinéma en tant qu'art, à en faire une forme d'édification et de culture à l'usage de la bourgeoisie. Car dès le moment où, utilisé dans le cercle

<sup>1</sup> Cet article a été publié en allemand sous le titre «Gesten der Privatheit: *Christopher & Alexander* von Fredi M. Murer», dans *Cinema*, n° 44, «Das Private», Chronos, Zürich, 1998, pp. 36-45. La traduction est de Marthe Porret, les intertitres sont de la rédaction *Décadrages*.

<sup>2</sup> On parla dans la presse aussi bien de «critique mordante des rapports familiaux» et de «mise à nu impitoyable des comportements sociaux», que d'«absence de toute critique du système [...] donn[ant] l'impression que l'auteur s'identifie avec ce monde, comme s'il l'acceptait». Pour toutes ces citations: Jean-Pierre Hoby, «*Christopher & Alexander*», dans *Film-pool-Verleihkatalog*, sans date ni pagination, et Christian Murer, «*Christopher & Alexander*», dans *Zoom: Filmlerater*, n° 4, 1974, p. 6.

<sup>3</sup> Christian Murer, *op. cit.*, p. 6.

<sup>4</sup> Antoine Prost, «I. Frontières et espaces du privé», dans Philippe Ariès et Georges Duby (éd.) *Histoire de la vie privée*, vol. 5: Antoine Prost et Gérard Vincent (éd.), *De la Première Guerre mondiale à nos jours*, [1985], Seuil, Paris, 1999, p. 17 (Points histoire).

<sup>5</sup> Georges Duby, «Préface à l'*Histoire de la vie privée*», dans Philippe Ariès et Georges Duby *Histoire de la vie privée*, vol. 1: Paul Veyne (éd.), *De l'Empire romain à l'an mil*, [1985], Seuil, Paris, 1999, p. 9 (Points histoire).

**6** A ce sujet, voir Moya Luckett, «Filming the Family: Home Movie Systems and the Domestication of Spectatorship», dans *The Velvet Light Trap*, n° 36, 1995, pp. 21-32.

**7** Chiffres pour l'Autriche tirés de Karl Sierek, «Hier ist schön: sich sehen im Familienkino», dans Christa Blümiger (éd.), *Sprung im Spiegel: filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Sonderzahl, Vienne, 1990, p. 148.

**8** Et ce matériel n'a jamais autant donné lieu à une consommation publique via Internet et la télévision. Utiliser à des fins publiques du matériel d'origine privée est une tendance relativement nouvelle; toujours plus de reportages et de documentaires recourent à d'anciens films amateurs. S'ils sont compilés, publiés et édités, c'est parce que les prises de vues historiques d'événements relevant de l'histoire contemporaine commencent à s'user. On veut de l'authenticité, et l'image privée semble pouvoir en communiquer. Par ailleurs, un nombre grandissant d'émissions TV diffusent les vidéos privées des spectateurs. Aucune chaîne ne peut renoncer à diffuser au creux de l'été des vidéos de vacances. Cette participation du public semble plaire aux spectateurs car elle véhicule l'idée que la télévision ne s'intéresse pas seulement à eux en tant que consommateurs de média, mais aussi en tant que producteurs. Pour une analyse des nouvelles émissions de TV-réalité, on peut lire: Angela Keppler, *Wirklicher als die Wirklichkeit: das neue Realitäts-Prinzip der Fernsehunterhaltung*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1994.

**9** Viktor Belyakov, «Der letzte Zar und das russische Kino», dans *KINtop*, n° 4, 1995, pp. 99-109.

intime, le cinéma n'est plus un danger moral, il commence à perdre sa mauvaise réputation<sup>6</sup>. En 1923, avec le 16mm et le 9,5mm s'imposent pour la première fois sur le marché des formats amateurs spécifiques à l'usage privé; suit en 1932 le format 8mm de Kodak qui est encore meilleur marché. Mais ce n'est qu'après la Deuxième Guerre mondiale que cette technique se diffuse massivement auprès des consommateurs, avec par la suite un nouveau pic lorsqu'en 1965 le Super-8mm est lancé. Au milieu des années 1970, en Allemagne fédérale, une famille sur cinq possède un équipement Super-8. Durant cette période, on peut considérer que «chaque année s'enregistrent quelque vingt ans de durée réelle de pellicule amateur en format Super-8»<sup>7</sup>. Aujourd'hui, la vidéo digitale a remplacé le format Super-8, et sera sûrement détrônée dans le futur par les webcams numériques. Les personnes disposant d'un matériel privé d'enregistrement n'ont jamais été aussi nombreuses qu'à l'heure actuelle. Elles s'en servent pour médiatiser leur propre vie comme si elle était autre: jamais autant d'événements issus du quotidien de gens ordinaires n'ont été consignés au moyen des techniques vidéo/cinématographiques<sup>8</sup>.

### Eclairage générique

«Toutes les familles heureuses se ressemblent; mais le malheur frappe chacune d'elle de façon particulière.» (L. N. Tolstoï, *Anna Karénine*)

Le film de famille traverse l'histoire du cinéma et l'histoire individuelle, rejoignant même l'histoire tout court à l'instar des «chroniques de Cour filmées», comme celles que le dernier tsar de Russie Nicolas II fit faire de lui et de sa famille au début du XX<sup>e</sup> siècle et grâce auxquelles les événements et incidents émaillant la vie quotidienne des Romanov ont été enregistrés<sup>9</sup>. Parmi ces quelque 15 heures de prise de vue de la famille royale captées par le photographe de Cour Alexander Karlovich Agelskii entre 1900 et 1916, on trouve des scènes montrant les enfants du tsar en train de jouer comme «n'importe quels» enfants de la bourgeoisie, prouvant combien le film de famille, quel que soit son contexte cinématographique ou familial, forme un genre déterminé. Ces réalisations retiennent en effet avant tout les moments heureux du cercle familial. Le malheur, la souffrance, la séparation et la mort ne constituent pas des occasions de sortir la caméra. Si toutes les familles de ce type de cinéma se ressemblent tellement au premier coup d'œil, c'est parce qu'elles se dépeignent de la même manière dans leur bonheur. Les conflits sont bannis des images ou recouverts par elles, brillant par leur absence, jaillissant parfois *entre* ou parmi elles. L'enfance médiatisée sur

celluloïd suscite des réactions diverses. Pour quelques uns, cela peut être l'occasion de rappeler de beaux souvenirs, alors que d'autres n'y verront qu'une fixation de répression et de déceptions passées. Cela tient au cadre institutionnel double de ces films : celui de la famille et celui du film entendu comme cinéma.

Le modèle courant du film de famille peut se décrire comme la documentation fragmentaire du temps libre des membres d'une famille<sup>10</sup>. Le montage s'y réduit la plupart du temps à ce que l'on appelle le « montage caméra » ; il n'y a généralement pas de bande son. Curiosités de voyages, compétitions sportives ou autres, cortèges et fêtes traditionnelles, célébrations familiales ou sociales y sont les motifs favoris. La caméra est là quand couples ou familles (plus rarement des personnes seules) entreprennent quelque chose en commun les jours fériés, que ce soit dans un environnement familier, inhabituel ou exotique. On s'en sert souvent pour « photographier » : la caméra enregistre des instantanés ; dès que la « bonne » composition, c'est-à-dire la composition photographique, apparaît dans le viseur, on arrête la prise de vue. Des séquences filmiques composées de plusieurs plans reliés entre eux par leur contenu sont choses plus rares. Ce modèle courant revêt différentes stratégies esthétiques : meetings aériens, parades, concours de lutte et de gymnastique sont par exemple souvent « défamiliarisés » et s'inspirent le plus possible des images documentaires professionnelles (reportage culturel, actualités, documentaire et enquête TV). À côté du montage-type, cinématographiquement plutôt « grossier », de ce cinéma familial qui, en fonction des talents et intérêts individuels ainsi que des influences techniques et historiques du caméraman improvisé, fait preuve de variations considérables, on y trouve toutes sortes de formes fictionnelles. Bien qu'il ne soit pas un « sous-genre » qui connaîtrait un développement stylistique propre mais consiste toujours en cas particuliers, et parce qu'il dépend très étroitement des possibilités techniques, le film de famille « fictionnel » a pris au cours de son histoire des formes extrêmement diverses. On peut recenser les petites fictions pour lesquelles les membres de la famille endossent un rôle au sein d'un court récit, les documentaires mis en scène dans lesquels la famille tente de donner une représentation exemplaire d'elle-même un jour de randonnée, ou les portraits de famille réalisés par un ami qui est amateur de cinéma. Certains films (et vidéos) de famille sont munis de titres, de génériques de fin, d'intertitres ou d'une bande son, d'autres ont été montés après-coup<sup>11</sup>. Si parfois ses plans sont tout juste éclairés et nets, le film de famille peut donc aussi révéler une volonté formelle particulière.

<sup>10</sup> On filme surtout le dimanche et les jours fériés, ou pendant les vacances, dans la mesure où le « temps libre » était alors celui des pères de famille ayant une activité salariée.

<sup>11</sup> À ce sujet, voir Martina Roepke, « Lichtspiele im Wohnzimmer. Der Filmamateur und sein Heimkino », dans *Cinema*, n° 44, *op. cit.*, pp. 22-34.

En outre, dans le film de famille, la caméra génère des mouvements de rapprochement et de distance. Elle permet à celui qui filme – la plupart du temps il s’agit du père – de devenir un observateur participant. En tant que filmeur, il entre en rapport avec sa famille. Pendant certaines phases d’observation, la caméra peut se changer en mécanisme de protection et de mise à distance qui justifie le retrait soudain du filmeur-père hors de la situation dans laquelle il était intégré jusque là. Elle peut devenir un instrument de puissance, au sens de Foucault, qui contrôle, via le processus de regard, ce qui est regardé et qui a pour résultat de capter des informations<sup>12</sup>. Celui qui filme désigne ce que nous voyons et comment nous le voyons. Même les images des films privés (et pas seulement celles des films ethnographiques, comme on l’a parfois affirmé) portent en elles la trace de la puissance ambivalente de la caméra : ce regard-appareil est aussi « orienté ».

<sup>12</sup> Cette réflexion revient à Christof Decker, *Die ambivalente Macht des Films: Explorationen des Privaten im amerikanischen Dokumentarfilm*, WVT Wissenschaftlicher Verlag, Trier, 1995.

### **Christopher & Alexander**

« Quand on veut se souvenir de ce qui nous est arrivé dans notre plus tendre enfance, il arrive bien souvent que l’on confonde ce que nous avons entendu d’autrui avec ce que nos propres sens nous ont vraiment transmis. » (J.W. Goethe, *Poésie et vérité: souvenirs de ma vie*)

« Le meilleur de ta connaissance, tu ne peux pourtant pas le dire aux enfants. » (J.W. Goethe, *Faust I*)

« On va commencer le film » – le film commence comme n’importe quel film : avec une image en mouvement et une bande son séparée. A l’image, d’abord muette, un trajet en voiture dans un quartier de villas familiales, puis une voix masculine se fait entendre : « Christopher, Alexander viens ici... tu sais ce qu’on va faire maintenant ? On va commencer le film. »

Voix d’enfant : « Où ? »

Voix masculine : « Ils vont venir bientôt. »

- « Il apporte le film ? »
- « Non, il fait le film... ça, c’est un microphone. »
- « Pourquoi ? »
- « C’est un film en couleur avec du son. »
- « Allô... »
- « Pas toucher... on va entendre un klaxon bientôt. »

La voiture bifurque plusieurs fois, pénètre dans une entrée imposante, on entend alors un klaxon et à l’image une maison de maître apparaît.

Voix masculine : « Ils sont là ! »

Un homme sort de la maison avec deux enfants, tenant à la main un micro. Les enfants s’approchent de la caméra et regardent dans l’objectif.

Le film commence alors une deuxième fois : image et son se sont trouvés. Une femme rejoint le groupe avec un appareil photo : la famille est au grand complet.

### Des films et des milieux réflexifs

*Christopher & Alexander* est une commande passée auprès de Fredi Murer et réalisée en tant que telle. Eric Franck, descendant d'une famille de banquiers privés belges, souhaite offrir à ses parents, à l'occasion de leur quarante ans de mariage, un film consacré à leurs deux petits-fils, Christopher et Alexander, âgés en 1971 (au début du tournage) de trois et cinq ans. Il commande donc à un cinéaste un film de famille professionnel. Eric Franck s'était lui-même illustré aux États-Unis et en France en tant que producteur de théâtre et de cinéma, quelques années plus tôt<sup>13</sup>. *Christopher & Alexander* est pour lui un premier contact avec la scène cinématographique suisse<sup>14</sup>. Cette commande permet par ailleurs à Murer de s'acheter une caméra pour son nouveau projet alors en préparation *Wir Bergler in den Bergen sind nicht schuld, dass wir da sind* (1974). Outre ces aspects circonstanciels et économiques, il en est un autre qui relie la «côte dorée» zurichoise et le film consacré aux paysans de montagne. Tous deux sont des études ethno-sociologiques sur des milieux qui sont constitutifs de la société suisse : les banques privées et la paysannerie de montagne. *Christopher & Alexander* et *Wir Bergler...* nous présentent les contraintes et les espaces de liberté qui se traduisent, pour chaque classe, en styles de vie spécifiques et en stratégies de «distinction»<sup>15</sup>. Ils soulignent comment la reproduction de caractéristiques sociales se manifeste. À leur manière, les deux films montrent comment la cellule familiale n'avait pas encore l'obligation de vivre en vase clos, comme c'était alors depuis longtemps le cas au sein de la classe moyenne. Que ce soit chez les paysans ou les vieilles familles de banquiers, l'économie du ménage dépasse l'intimité du noyau familial. Mais ce qui nous intéresse particulièrement ici, c'est le fait que les deux milieux recourent à l'esthétique visuelle de la photographie et du cinéma pour s'auto-représenter, se mettre en scène et se documenter sur eux-mêmes.

*Wir Bergler...* permet à la caméra de s'essayer au portrait photographique individuel ou en groupe. L'utilisation de la photographie chez les paysans est, au début des années 1970 (encore) traditionnelle : normalement, on se fait photographe en prenant la pose (en studio, devant l'église ou la maison), car contrairement à l'instantané, celle-ci est ressentie comme gage d'authenticité<sup>16</sup>. Dans le film, les familles paysannes portraiturées se regroupent et se tiennent immobiles devant leur ferme

<sup>13</sup> En tant que producteur de théâtre, il monta par exemple *Black Nativity* de Langston Hughes. En 1963, en compagnie de Barbet Schroeder, il produisit son premier film : *Paris vu par...*, film à épisodes sur la ville de Paris auquel contribuèrent notamment Claude Chabrol, François Truffaut, Jean-Luc Godard et Eric Rohmer.

<sup>14</sup> Il produira ensuite deux films de Francis Reusser : *Le grand soir* (1976) et *Seuls* (1981), ainsi que *Violanta* (1977) de Daniel Schmid.

<sup>15</sup> Suivant l'acception théorisée par Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Minuit, Paris, 1979.

<sup>16</sup> Voir à ce sujet Pierre Bourdieu et al., *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Minuit, Paris, 1965.

pour se faire filmer. Il n'y a jamais d'arrêt sur image : la « photographie » n'est jamais complètement figée, on y voit comment la pose se met en place puis se défait. C'est dans ces moments-là que le film se rapproche le plus des ses personnages. Mais ceux-ci ne sont pas mis à nus, ils se meuvent de façon intime et « authentique ».

Dans ses films (documentaires), Fredi Murer essaie de prévenir le pouvoir ambivalent de la caméra en forgeant des images et des plans qui ne tentent pas de nous faire oublier que nous sommes en train de regarder un film, mais en fournissant une réflexion sur le cinéma tout en filmant<sup>17</sup>.

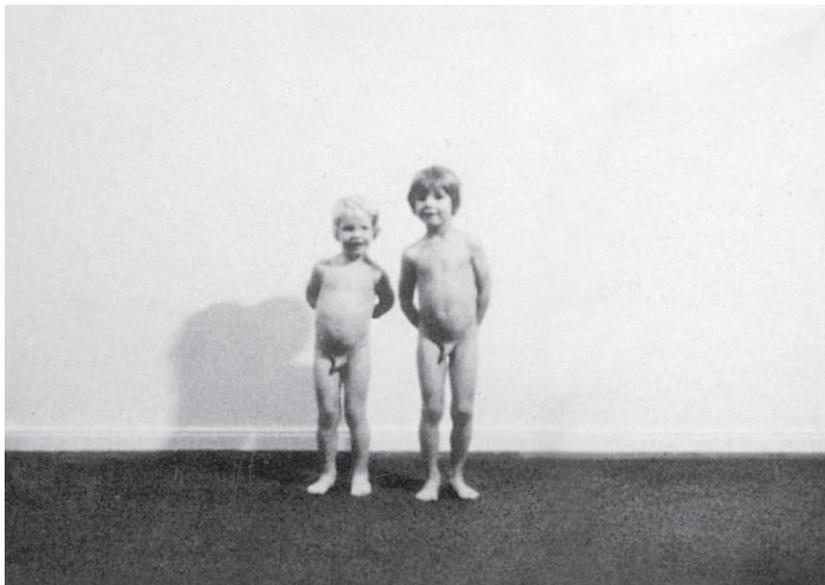
<sup>17</sup> Et de la façon la plus radicale, certainement, dans *Vision of a Blind Man* (1968), où il manipule la caméra les yeux bandés.

### **Le geste filmique calqué sur le geste de l'intime**

C'est dans cette optique qu'il faut regarder le début de *Christopher & Alexander*. Dans ce film, Murer explore l'univers de deux enfants de la grande bourgeoisie au moyen d'un film de famille professionnel. De cette contradiction – un film de famille se différencie structurellement d'une production professionnelle du fait que c'est un membre de la famille qui le réalise, sans volonté professionnelle ni intention de le diffuser – Murer tente de trouver une forme qui, prenant pour prétexte de faire du cinéma privé, se rapproche en même temps du documentaire. Comme le réalisateur amateur, Murer fait des images qui fabriquent et condensent la réalité (familiale), et qui témoignent en même temps des désirs de celui qui filme<sup>18</sup>. Ce qui lui importe en l'occurrence, c'est la fantaisie et la volonté des enfants.

<sup>18</sup> C'est ainsi que Karl Sierek décrit le film de famille, *op. cit.*, p. 150.

*Christopher & Alexander* est divisé en deux « actes ». Il commence par une ouverture et se termine sur un petit final dans lequel les deux garçons défilent en musique en ne cessant d'arborer de nouveaux habits, tels des mannequins sur un défilé de mode. Dans le dernier plan, ils avancent nus et restent debout frontalement devant la caméra. Le film n'est pas monté de façon chronologique ; aucun commentaire n'exerce une influence sur la vision des images. La première partie suit le déroulement habituel d'une journée, en commençant par le réveil et le lever des deux enfants pour finir avec leur coucher. La deuxième partie montre des rituels et des fêtes de famille comme l'anniversaire des enfants, la soirée du 24 décembre avec le Père Noël ou une visite au zoo. Ces séquences alternent avec un entretien. Les deux enfants – habillés à l'identique en jeans et look western – sont assis sur un fauteuil et se laissent interroger tels des experts sur leurs meilleurs amis, leurs animaux préférés, les armes-jouets qu'ils possèdent, sur les autres habitants de la maison, etc. Au cours de l'interview, ils se déconcentrent toujours plus, commençant à se disputer, se boxer – la situation d'interview tourne à l'absurde.



Christopher et Alexander se lèvent, on ouvre les volets, ils enlèvent leurs pyjamas dans la salle de bain (la bonne les aide), on prend le petit déjeuner à la cuisine (sur l'assiette Mickey Mouse). Entre jardin d'enfants, jeux, dîner, sieste, promenade, bain du soir et souper, se déroule une journée tout à fait ordinaire dans la vie de deux enfants venant d'une famille aisée. En tant que cinéaste de la famille, Murer envisage différents modes de récit et de représentation possibles, non pas, comme les pères de famille, en les essayant par amour de la technique («regarde tout ce que ma caméra peut faire!») ou pour imiter des modèles «classiques» (un panoramique suivi d'un gros plan comme dans un documentaire culturel), mais en travaillant une esthétique à partir de ces différentes façons de raconter au cinéma. L'avancée – ou, si l'on veut, la mise en récit – d'un film de famille se fait moins à travers une énigme engendrant du suspense que par une succession de surprises<sup>19</sup>. Murer aussi met en œuvre la fascination de la technique et la surprise ; mais contrairement au cinéma de famille conventionnel, il les utilise pour pousser plus avant l'exploration de l'imaginaire. C'est le cas par exemple des brèves scènes d'animation et de trucage : un simple arrêt-caméra au sein de la scène du dîner, et la domestique apparaît et disparaît telle une bonne fée. Ou encore l'animation des peluches pendant la séquence de la sieste : les animaux sautent un à un sur une chaise et font des tours d'adresse. L'illusion produite par ce genre de trucage permet

<sup>19</sup> Peut-être cette logique de la surprise fait-elle du film de famille une forme « archaïque » du cinéma d'attraction.

dans une autre séquence d'animer des petites autos et de faire en sorte que la dernière d'entre elles se révèle être en fait une petite voiture à conduire (un des enfants est assis dessus). Mais Murer essaie aussi différents procédés documentaires. Les enfants se dirigent parfois vers la caméra, l'interpellent, mais peuvent tout aussi bien oublier sa présence. Une scène montre ainsi Alexander pleurer et faire la tête, avant d'aller faire un tour de tracteur pour se consoler (il est ainsi observé «en cachette» en longue focale). Ou alors, debout devant le miroir après le brossage des dents, il s'attarde à faire des grimaces. Tout à son affaire, il a complètement oublié la présence du cinéaste, sa propre imagination formant son seul «public». C'est dans ces moments où les personnages sont seuls avec eux-mêmes, absorbés dans leurs activités, que naissent des instantanés cinématographiques de l'intime. On peut ainsi en trouver au sein même de ce type de cinéma où prédomine pourtant la pose.

Une des séquences les plus longues du film est consacrée au repas du soir pris en famille dans la salle à manger : le père et la mère se font face chacun à un bout de la grande table, tandis que les garçons sont assis sur les côtés (le plus jeune flanqué et assisté de la bonne). La mère fait sonner la cloche du service. Les plats sont emportés par une domestique tandis que la bande son fait entendre un menuet courtois. Grâce à cette musique extradiégétique, on peut interpréter le repas comme un rituel de cour. Mais elle pourrait aussi très bien être attribuée à la fantaisie des enfants qui jouent à être des princes. La suite du souper s'en tient à l'observation filmique, montrant parents et enfants faire des plaisanteries, Alexander pleurer à la fin car il n'a pas le droit de regarder la télévision : une famille ordinaire. Pendant une courte scène, toujours durant ce repas, la mère raconte une anecdote à son mari et passe du français (langue utilisée en famille) à l'anglais pour que les enfants ne puissent pas comprendre son exclamation : «I hope that never happens to us.» En mettant cet événement accessoire en évidence, Murer restitue quelque chose de la perception de l'enfant qui ressent fortement son exclusion.

Ce qui vaut pour le cinéma privé se retrouve aussi de façon frappante dans cette imitation de film de famille : il s'agit à la fois d'une «réalité fictive et d'un document de l'imagination»<sup>20</sup>. Mais contrairement à ce cinéma dont la caméra revient conventionnellement au père, Murer ne filme pas sa propre famille ni ses propres désirs. Il cherche à inventer une réalité enfantine et son imaginaire. Le principe filmique sur lequel se base *Christopher & Alexander* est l'amnésie infantile. En tant qu'adultes, nous n'avons en fait «gardé en mémoire [...] que quelques bribes de

<sup>20</sup> Sierek, *op. cit.*, p. 150.

souvenirs incompréhensibles [...] et nous ne savons rien de tout [ce que nous avons ressenti et entrepris jusqu'à l'âge de six ou huit ans]»<sup>21</sup>, écrit Sigmund Freud. Murer fait du point de vue des enfants (qui un jour seront adultes) celui du film, comme si les images filmiques se substituaient au travail de l'inconscient.

<sup>21</sup> Sigmund Freud, «Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie», dans *Studienausgabe*, vol. V, Fischer, Frankfurt am Main, 1989, p. 82, [*Trois essais sur la théorie sexuelle*, Gallimard, Paris, 2001, Folio Essais 6].