



L'enfant, symptôme du réel sur grand écran

Rubrique : Séance

Camilo Ramírez

Plusieurs œuvres du cinéma d'auteur d'aujourd'hui s'imposent par leur qualité artistique et constituent autant de fenêtres lucides sur le cours du monde. Elles procèdent à une extraction précise d'objets et de signifiants déterminants dans les bouleversements sociétaux actuels. Nombre de ces films sont bâtis autour de la figure d'un enfant confronté à une cristallisation singulière du réel de notre époque. Des enfants plongés dans le contexte de la guerre ou de la ségrégation ; persécutés par ces métamorphoses de l'ordre symbolique qui remanient les liens familiaux et amoureux ; chamboulés par les nouveaux possibles ouverts par la science et les dégâts du néolibéralisme aux quatre coins du globe.

Quand le réel coupe la voix

Cristian Mungiu a choisi d'ouvrir son dernier film, *R.M.N.* – fiction qui met au grand jour les rouages discursifs ségrégatifs dans l'Europe d'aujourd'hui, à l'échelle d'un village multiethnique de Transylvanie –, par un plan très précis. Un très jeune enfant traverse la forêt pour se rendre à l'école, se frayant un chemin entre les arbres secs et le sol jonché de feuilles mortes. Soudain, il s'arrête face à quelque chose qui l'effraie et lui fait fuir les lieux. La chose aperçue reste hors champ et nous n'en aurons qu'une esquisse à la fin. Depuis, Rudi ne peut plus parler ni emprunter tout seul le chemin de l'école. À la question insistante des parents, « Qu'as-tu vu ? », il ne peut articuler que ceci : « Quelque chose de mal. » Plusieurs plans du film montrent le père revenant dans la forêt avec son fils, farouchement accroché à sa croyance selon laquelle une transmission figée de la virilité, entre apprentissage de la chasse et usage d'armes, viendra au bout de la peur de l'enfant. Les artifices paternels tombent à l'eau les uns après les autres. La chose aperçue comporte un réel qui ne se laisse pas évacuer.

Le film capte chaque étape de la contagion qui gagne le village depuis l'arrivée de trois Sri-lankais intégrant l'usine à pain boudée par les locaux. Désormais, plus personne ne veut manger le pain touché par ces mains étrangères. Des élucubrations se succèdent pour nommer le danger. La communauté a beau revendiquer fièrement ses insignes folkloriques centenaires, l'irruption de ces frères étrangers, dans le quotidien villageois, suffit à ce qu'ils soient perçus comme pouvant faire vaciller l'assurance procurée par les identifications locales. À la paroisse, *tout le monde délire* autour du pain infecté. C. Mungiu excelle ici à démontrer que c'est la circulation même du signifiant, autour d'un objet dont la jouissance imputée doit être éjectée, qui fait délirer les *parlêtres*, comme si de rien n'était. Le résultat logique est une injonction d'expulsion. Ce flot de paroles, que personne ne parvient à endiguer, contraste avec le radical silence de l'enfant devenu muet. Pourtant, ils semblent tourner autour du même objet : il se

pourrait que son silence soit plein de l'horreur provoquée par le délire collectif sur la menace étrangère. La voix retranchée de Rudi ne fait alors que mieux apparaître le réel provoqué par un discours dans lequel c'est l'altérité même qui se trouve, non pas seulement expulsée, mais condamnée à mort. Le dessin qu'il acceptera de faire pour localiser ce qu'il a vu, et que l'on ne verra pas, est un homme pendu à un arbre. Alors que la flamme haineuse en *crescendo* s'empare du collectif, le fil logique du récit nous laisse envisager que ce meurtre anonyme, soit aussi un crime porté par cette même haine.

Le désir de l'Autre : cet incontournable

Depuis 2003, le cinéaste russe Andreï Zviaguintsev a créé une œuvre magistrale autour du délitement moral de son pays et de l'impact de l'autoritarisme dans les destinées subjectives de ceux qui se trouvent sous sa férule. Dans ces films puissants, la figure de l'enfant est centrale, nous rappelant combien, dans un monde gagné par l'individualisme et le déchirement entre semblables et dissemblables, la question du désir de l'Autre reste incontournable. L'enfant apparaît ici comme plaque sensible où l'incidence de l'Autre se démontre en le marquant indéfectiblement. Deux films en particulier relatent la traversée d'un enfant confronté à la figure d'un Autre implacable, mais les réponses des enfants ne sont pas moins radicales. Dans des contextes marqués par le désespoir et le délitement des liens, A. Zviaguintsev fait toute sa place à l'incidence des incarnations singulières de l'Autre, dans ce qui, pour chacun, fragilise ou fait accroche dans son rapport à la vie.

Faute d'amour, prix du jury au festival de Cannes en 2017, s'ouvre par le plan d'un enfant seul, traversant une forêt déserte en bordure de ville. C'est l'hiver à Saint-Pétersbourg et Aliocha, douze ans, flâne parmi les vieux arbres nus qui se penchent sur les eaux glaciales du lac. Nous saurons très rapidement que, telles ces premières images captées sur la surface de l'eau, ces lieux déshabités constituent un reflet de la profonde solitude de cet enfant. La fonction constituante du désir de l'Autre est montrée ici dans toute son envergure, sous une forme négative : le vide au centre de la vie d'Aliocha et sa douleur si vive d'exister dans un monde où il n'était pas attendu.

La haine que le couple de parents se voue est paroxystique. Ils sont en train de refaire leurs vies et doivent décider où placer leur seul enfant. Aucun des deux ne souhaite s'en encombrer. Nous découvrons alors Aliocha, dévasté, entendant ces mots derrière une porte. Plus tard, la mère confiera qu'elle n'a jamais aimé le père et fera savoir qu'elle l'a épousé pour quitter l'enfer de la relation avec sa mère. Elle est tombée enceinte et « avait peur d'avorter, peur de le garder ». La séquence de retrouvailles avec sa propre mère fait apparaître le fil de ce qui ne s'est jamais accroché entre la mère et l'enfant, sur trois générations.

Le noyau dur du film est la fabrication par Aliocha de sa propre disparition. Le réalisateur lui confère un statut d'acte en réponse au laisser-tomber de l'Autre. Un jour, il n'est plus là. Personne ne l'a vu s'en aller. Aucun élément singulier ne vient à la mère lorsque les enquêteurs lui demandent de nommer des traits de son enfant pouvant aider à le localiser. Une brigade de volontaires acharnés épluche, avec le père, chaque coin du quartier, les halls et cages d'escaliers. Puis les enregistrements des caméras publiques, la forêt, le fleuve. L'enfant s'est volatilisé et le spectateur est aussi dépourvu d'indices que ceux qui le cherchent désormais à perdre haleine. L'angoisse prend alors place de réel jusqu'au bout du récit.

C'est aussi par son envers qu'A. Zviaguintsev nous fait toucher du doigt les conséquences dramatiques dans la constitution subjective de l'enfant, lorsque le nid de sa venue au monde se tisse entre désir anonyme et vœu de mort. Dans une séquence éprouvante, les parents sont amenés à la morgue pour dire si le corps d'un enfant sans nom est celui de leur fils. « Ce n'est pas lui ! », assène aussitôt la mère, hurlant face à l'horreur pour la première fois.

« Comment êtes-vous si sûre ? Seul le test ADN nous donnera une certitude. » « Non ! Je vous dis que ce n'est pas lui ! » Contre toute attente, elle nomme alors, une par une, ces marques singulières et intimes du corps de son enfant qui fondent sa conviction. Résolution certes tragique mais pas sans logique : sa singularité enfin reconnue, l'enfant peut s'inscrire comme perte tandis que la mère peut enfin pleurer l'objet qu'elle ne verra plus.

Bien que sur un autre versant, la scène n'est pas sans évoquer ce qui se produit pour Hamlet dans la scène du cimetière. C'est à propos de l'enterrement d'Ophélie que Lacan dit qu'il y a chez Hamlet une « réintégration » de l'objet *a* : « L'objet n'est ici reconquis qu'au prix du deuil et de la mort. »¹ Ici, il s'agit moins de reconquête que de tardive adoption, devenue possible qu'à partir du moment où l'objet est définitivement perdu. A. Zviagintsev ne perd pas pourtant le cap du réel : rien ne nous laisse espérer qu'il y aura deuil chez la mère. Il fait plutôt surgir quelque chose qui concerne la « tragédie du désir », sous les espèces du surgissement d'un « trou dans le réel »² : celui qui pour la mère signale enfin l'absence de l'enfant. Trou approché de trop près par l'enfant et auquel il répond par un acte radical à partir duquel il s'inscrira, au lieu de l'Autre, au prix d'être l'agent de sa propre disparition.

Dire que non au père imposteur

Dans son premier film, *Le Retour*, Lion d'or à La Mostra de Venise en 2003, le réalisateur procède à un *aggiornamento* de la très ancienne question de Lacan : *Qu'est-ce qu'un père ?* Dans une Russie provinciale, deux jeunes adolescents, Andreï et Ivan, respectivement quatorze et douze ans, sont secoués de plein fouet par l'apparition inattendue du père, disparu de leurs vies durant une douzaine d'années. « Parlez moins fort les enfants, votre père dort », telle est la phrase de la mère qui sidère les enfants au début du film. Andreï est d'abord ébloui et joue la carte de l'identification, quitte à fermer toutes les questions. Tout autre est la position d'Ivan, personnage central, transpercé par l'énigme de la paternité. Qu'est-ce qui autoriserait cet homme à camper la place du père alors même que, sorti de nulle part, il ne cesse désormais d'exiger d'être appelé *papa* à tout bout de champ ?

Nous ne tardons pas à apprendre que ce père, qui les embarque dans un périple dans des contrées désertes et lointaines, est une version sibérienne du père du président Schreber : il se prend pour *Le père*. La tension entre le déni d'Andreï et le *vouloir savoir* d'Ivan est saisissante. « Comment tu sais que c'est notre père ? » dit Ivan. « Parce que maman l'a dit », rétorque aussitôt l'aîné. Ivan a compris que la loi de ce père est sans loi. Et il l'acte comme il se doit : comme un réel. Bien que frôlant la détresse, Ivan s'oriente à partir de l'angoisse suscitée par la loi capricieuse de ce père, qui dénuce toujours plus son visage de capitaine cruel. A. Zviagintsev accorde au personnage d'Ivan la lucidité de celui qui a le courage de faire de ce qui de l'angoisse ne trompe pas, une boussole, et de parvenir à poser un acte à partir de là. Le courage d'un acte pour *dire non* à l'imposture paternelle, dans la Russie du XXI^e siècle et partout ailleurs où des incarnations de la folie autoritaire, tel le titre du film, font *retour*, avec une férocité d'un nouvel ordre.

1. Lacan J., *Le Séminaire*, livre VI, *Le Désir et son interprétation*, texte établi par J.-A. Miller, Paris, La Martinière / Le Champ freudien, 2013, p. 381 & 382.

2. *Ibid.*, p. 363 & 397.