

Université de Montréal

L'enfant au cinéma
La condition tragique d'une figure traumatique

par
Stéphanie Babin

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise
en études cinématographiques

août, 2015

© Stéphanie Babin, 2015

Résumé

La recherche vise à élaborer la condition tragique qui émane de la figure de l'enfant au cinéma – à travers ses traumatismes, ses blessures, voire sa destruction et sa perte – devant laquelle le spectateur adulte éprouve un certain malaise. Nous pouvons voir au cinéma des enfants aux prises avec des conditions de vie traumatisantes, voire inhumaines. Que ce soit les enfants abandonnés ou orphelins, les enfants violés, les enfants maltraités, les enfants victimes de guerre – incluant la dualité paradoxale qu’instaure l'enfant-soldat, de Ivan (*L'enfance d'Ivan*, Tarkovski, 1962) à Komona (*Rebelle*, Kim Nguyen, 2012) – ou les enfants face à la mort, diverses situations peuvent contribuer à inscrire l'enfance dans le registre du tragique, par la destruction ou la perte de l'enfance. L'enfance détruite porte en elle une blessure (trauma) – qu'elle soit physique ou psychique – qui renvoie au « manque », ou à la fragilité humaine que traduit l'image de l'enfant dit « sans secours ». Quand l'enfant doit faire face à une situation tragique où il est sans défense et confronté à son propre anéantissement, sa figure devient pour nous traumatique. Nous suggérons que le tragique place l'enfant au cinéma dans un après-coup qui renvoie à un traumatisme premier fondamental, prototype de toute situation traumatique. Pour le psychanalyste Sigmund Freud, ce serait un traumatisme lié à la détresse infantile – le *Hilflosigkeit* – qui correspond à la première angoisse vécue par le nourrisson dû à son impuissance (*Inhibition, symptôme et angoisse*, [1926] 1951, Paris : PUF). Dans cette lignée, certains psychanalystes (comme Otto Rank ou Jean-Marie Delassus) préciseraient que le traumatisme s'installe dès la naissance, qui marque de manière universelle le premier sentiment de perte et d'angoisse suite à l'éjection dans un monde étranger et d'abord impossible, ce qui correspond à une dislocation première (suivant le sens qu'en propose Benoit Goetz dans *La dislocation* (2002, Paris : Éditions de la Passion)). L'enfant au cinéma, qui traverse des épreuves qui nous sont difficiles à concevoir, nous regarde et pointe en nous nos propres faiblesses, et cela interagit avec nos propres traumatismes. Quelques exemples filmiques viendront soutenir la recherche, avec principalement l'analyse d'un film exemplaire, *Les tortues volent aussi* de Bahman Ghobadi (2004).

Mots-clés : cinéma, enfant, tragique, trauma, figure

Abstract

This study aims to develop the tragic condition that emerge from the child's figure in cinema – through his traumas, his wounds, or the destruction and loss of childhood – before which the adult viewer may feel uncomfortable. Children in films can deal with particularly traumatic circumstances, if not inhuman. Whether children are abandoned or orphaned, raped, abused, victims of war – including the paradoxical duality that the child-soldier establishes, from Ivan (in *Ivan's childhood*, Tarkovski, 1962) to Komona (in *War witch*, Kim Nguyen, 2012) – or facing death, various situations can contribute to include childhood in the tragic register, with the destruction or loss of childhood. A destroyed childhood carries a wound (trauma) – physical or psychological –, which refers to a default or the human fragility that the image of the “helpless child” reflects. When a child has to deal with a tragic situation while he is defenseless and facing his own destruction, his figure becomes one that is traumatic. The tragic puts the child in a state of “afterwardsness” (*après-coup*), which refers to a primary and fundamental trauma, prototype of all traumatic situations. For Sigmund Freud, that primary trauma arises from the first anguish experienced by the infant because of his helplessness, that he names *Hilflosigkeit* (*Inhibition, symptôme et angoisse*, [1926] 1951, Paris: PUF). For some psychoanalysts (such as Otto Rank or Jean-Marie Delassus), this trauma sets in at birth, which represents the first feeling of loss and separation following the ejection in a world that is unfamiliar and at first impossible, which corresponds to a first dislocation in the meaning that Benoit Goetz intends in *La dislocation* (2002, Paris: Éditions de la Passion). In movies, the child who gets through hardships that can barely be imagined looks at us and emphasizes our own weaknesses, and it interacts with our own traumatic experiences. This study is supported by a number of examples of different movies, but with one main film analysis, *Turtles can fly* by Bahman Ghobadi (2004).

Keywords : cinema, child, tragic, trauma, image

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Introduction.....	1
1. L'enfance tragique	4
1.1. Le tragique de François Chirpaz.....	6
1.2. L'enfance comme rhétorique du tragique.....	9
1.3. L'enfant « dévoré »	12
1.3.1. L'enfant abandonné et l'enfant orphelin : du petit adulte au délinquant.....	14
1.3.2. L'enfant violé ou la gamine à l'enfance perdue	18
1.3.3. L'enfant maltraité.....	20
1.4. L'enfance détruite par la guerre.....	23
1.4.1. Les enfants soldats	29
1.5. L'enfant face à la mort.....	35
1.5.1. Victimes, bourreaux et oubliés	37
1.6. L'enfance détruite	42
2. L'enfant comme figure traumatique	44
2.1. Le trauma : la blessure de la perte	46
2.1.1. Le <i>Hilflosigkeit</i> freudien	48
2.1.2. L'après-coup.....	51
2.2. Le traumatisme de la naissance.....	52
2.2.1. La préexistence humaine.....	54
2.2.2. Un changement de monde : le traumatisme de la différence	57
2.2.3. Le retournement natal	61
2.2.4. La pulsion de mort	63
2.2.5. Le traumatisme de la naissance dans <i>Le tambour</i> de Volker Schlöndorff.....	65
2.3. La dislocation.....	70
2.3.1. Un espace désastré « a-cosmique ».....	74
2.3.2. Les « non-lieux » de Marc Augé.....	78

3. <i>Les tortues volent aussi</i> de Bahman Ghobadi	86
3.1. L'enfance détruite	88
3.2. La blessure de l'enfant sans secours	91
3.3. L'enfant face à la mort	92
3.4. Une dualité adulte/enfant	95
3.5. La dislocation des lieux et des personnages au cœur du film	98
3.6. Figure traumatique et fictionnalisation du réel	101
Conclusion	105
Bibliographie.....	i

Introduction

Comme le fait remarquer Debbie Olson et Andrew Scahill dans *Lost and othered children in Contemporary cinema*, les enfants font partie du paysage cinématographique depuis les débuts du cinéma, toutefois ils ne font que rarement partie du paysage théorique de l'analyse filmique (2012, p.ix). Pourtant, le thème de l'enfance ne peut nous laisser indifférent. Nous avons des enfants, en connaissons, ou du moins, « nous avons tous été enfants avant que d'être hommes » comme l'exprime Descartes dans son *Discours de la méthode* ([1637] 1984, p.61). Au cinéma, on remarque souvent des enfants placés dans des situations inconcevables pour le spectateur adulte. On pense aux enfants-soldats transposés à l'écran, de *Johnny Mad dog* (Jean-Stéphane Sauvaire, 2008) à *Rebelle* (Kim Nguyen, 2012), contraints de commettre des atrocités inimaginables; ou encore à *Osama* (Siddiq Barmak, 2003), qui doit vivre avec la pauvreté, le fanatisme religieux, l'injustice et le mariage précoce; ou à *Pixote* (Hector Babenco, 1981) qui se retrouve mêlé à des histoires de drogue, de prostitution et de règlement de compte. Nous pouvons voir au cinéma des enfants aux prises avec des conditions de vie traumatisantes, voire inhumaines. Ces images peuvent créer un malaise chez le spectateur adulte, qui « découvre l'enfance au moment où elle n'est plus » (Vallet 1991, p.185). En effet, devant l'épreuve tragique, l'enfance se perd.

La présente recherche vise à poser la question de la condition tragique de l'enfance au cinéma et à proposer que son image est chargée de signification. Quand l'enfant doit faire face à une situation tragique où il est sans défense et confronté à son propre anéantissement (que ce soit la mort ou la destruction de son enfance par la corruption de l'imaginaire), sa figure devient pour nous traumatique.

Le premier chapitre portera sur l'enfance tragique. Dans un premier temps, il s'agira de définir ce que nous entendons par la condition tragique de l'enfant au cinéma à partir de deux textes pour nous essentiels, à savoir « Dire le tragique » de François Chirpaz¹ et « L'enfant au

1 Dans Corinne Hoogaert (dir.), 2003, *Rhétoriques de la tragédie*, Paris: Presses Universitaires de France, p.11-27.

cinéma, une rhétorique du tragique » de Alain Arnaud². Nous démontrerons que l'enfant au cinéma est l'allégorie de la fragilité humaine et de l'impuissance. Confronté à l'épreuve tragique, son existence se trouve à être blessée (une blessure que nous pourrions par la suite analyser en lien avec le trauma). Dans un deuxième temps, nous ferons un compte-rendu des recherches faites sur l'enfant au cinéma en insistant sur la condition tragique de celui-ci. Que ce soit les enfants abandonnés ou orphelins, les enfants violés, les enfants maltraités et battus, diverses situations peuvent contribuer à inscrire l'enfance dans le registre du tragique. Nous reprendrons les idées principales de Claire Brisset dans son livre *Un monde qui dévore ses enfants*³, dans lequel l'auteure fait le procès de l'humanité qui maltraite ses enfants, depuis longtemps et partout dans le monde. La démarche sera faite sous forme d'exemples suivant certaines thématiques et soutenus par des exemples filmiques. Nous avons choisi plusieurs films exemplaires de différents auteurs, de différents pays et de différentes époques qui traduisent une grande variété de contextes sociaux et culturels pour démontrer l'universalité du thème de l'enfance tragique. Nous insisterons davantage sur deux thèmes récurrents, tant au cinéma que dans les ouvrages consultés, soit l'enfance détruite par la guerre et l'enfant face à la mort. Finalement, nous proposerons que le tragique émane de l'image de l'enfance qui n'est plus, lorsqu'on doit faire face à la destruction de l'enfance, un passage sans concession au monde adulte, avec la manifestation d'une perte.

Le deuxième chapitre s'attardera davantage à la question du trauma, en particulier celui que l'image de l'enfant peut évoquer. D'abord, il importera de définir ce que nous entendons par *trauma*. Nous considérerons le trauma comme une blessure qui laisse une trace sur le sujet dont l'existence est attaquée. Cette blessure s'installe comme un corps étranger et peut resurgir dans l'après-coup, lorsqu'un événement entre en résonance avec la première perturbation. Il importera donc d'insister sur le concept de l'après-coup freudien. Nous suggérons que la condition tragique de l'enfant au cinéma place ce dernier dans un après-coup qui renvoie à un traumatisme fondamental, prototype de toute situation traumatique. Pour Freud, ce serait un

2 Dans Barillet et al. (dir.). *L'enfant au cinéma*, Arras: Artois Presses University, p. 181-190

3 Brisset, Claire. 1997. *Un monde qui dévore ses enfants*, Paris : Éditions Liana Levi

traumatisme lié à la détresse infantile – le *Hilflosigkeit* –, lequel correspond à la première angoisse vécue par le nourrisson en raison de son impuissance et ayant pour cause la séparation d'avec la mère⁴. Dans cette lignée, Otto Rank préciserait que le traumatisme s'installe dès la naissance, et marque de manière universelle le premier sentiment de perte et d'angoisse suite à l'éjection dans un monde étranger et d'abord impossible⁵. Finalement, pour Benoit Goetz, ce serait le traumatisme de la dislocation, qui exprime le manque de localisation et le sentiment de dépossession et d'inhabitabilité devant ce manque⁶. Les aspects psychanalytiques et psychologiques du sujet dans lequel nous nous lançons peuvent représenter une vaste entreprise en terme de définitions et d'éclaircissement. Il importe donc de faire un détour théorique pour éclairer toutes les facettes du trauma que va représenter l'enfant avant de voir comment le cinéma illustre celui-ci.

Le dernier chapitre de ce travail cherchera à saisir comment ces notions théoriques apparaissent au cinéma, à travers l'analyse de la figure des enfants dans un film exemplaire, *Les tortues volent aussi* [*Lakposhtha parvaz mikonand*] de Bahman Ghobadi (2004). Ce film prend place dans un camp de réfugiés à la frontière de l'Iran et de l'Irak, avant le débarquement des soldats américains et le renversement du régime de Saddam Hussein. L'analyse du film sera pour nous l'occasion d'illustrer la destruction de l'enfance causée par la prégnance de la guerre et de la mort, de même que la blessure de l'enfance et la détresse infantile (*hilflosigkeit*). Nous remarquerons également une certaine dualité adulte/enfant et l'impact que peut avoir l'absence parentale à travers la mise en scène d'une bande d'enfants non encadrés par des adultes. De plus, nous verrons comment prend forme le traumatisme de la dislocation à travers les personnages et les lieux physiques. Le film de Ghobadi est particulièrement touchant, il met en scène des enfants qui ne sont pas des acteurs professionnels et qui portent en eux des réelles blessures.

4 Freud, Sigmund. [1926] 1951. *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris : PUF. Traduit de l'allemand par Paul Jury et Ernest Fraenkel.

5 Rank, Otto. [1924] 1968. *Le traumatisme de la naissance*, Paris: Payot.

6 Goetz, Benoit. 2002. *La dislocation : architecture et philosophie*, Paris : Édition de la Passion

1. L'enfance tragique

Dans *L'enfant au cinéma*⁷, les auteurs suggèrent en introduction, sans plus amples explications, que « la condition tragique de l'enfant est souvent mise en exergue » au cinéma (2008, p.9). Il serait pertinent d'approfondir cette idée et de se demander de quelles façons. Quelle est cette condition tragique de l'enfance au cinéma? Certains diront que la condition humaine est, par essence, tragique. Certes, notre histoire est marquée par la violence, la guerre et la souffrance, d'autant plus que nous sommes tous voués à la mort. Pourtant, lorsqu'il s'agit d'un enfant, non seulement une telle souffrance semble inconcevable, mais la mort ne devrait être envisageable que dans un futur lointain.

Deux des textes étudiés ont servi à clarifier et à approfondir cette idée d'une « condition tragique » de l'enfance au cinéma. Il s'agit de « Dire le tragique » de François Chirpaz⁸ et « L'enfant au cinéma, une rhétorique du tragique » de Alain Arnaud⁹. Dans le premier, qui reprend les thèmes centraux de son propre ouvrage « Le tragique »¹⁰, Chirpaz indique que le tragique de la condition tient, entre autres, à la proximité vertigineuse d'une altérité inquiétante en dehors de soi et porteuse de mort (2003, p.17). Une altérité qui attaque notre existence même, et qui nous condamne à l'impuissance. Dans le second, Arnaud affirme que de parler de condition tragique, bien que cela puisse sembler exagéré, permet d'exprimer « l'ouverture au monde qui se fonde sur le défaut, la perte de l'être aimé, le rejet ou l'abandon » (2008, p.181) et qui consiste en « la blessure » de l'enfance. Ces deux textes permettent de cerner globalement la condition tragique de l'être en général, et de l'enfant en particulier. Le tragique est défini comme « l'intensité de la douleur d'exister dans une condition à ce point fragile et précaire [...] » (Chirpaz 2003, p.21). La condition serait *a priori* fragile et précaire. Pour qu'elle devienne tragique, François Chirpaz indique qu'une altérité dangereuse bouleverse d'abord l'existence et empêche toute action et toute parole, à un tel point que l'existence s'en

7 Un ouvrage qui consiste en un ensemble de communications rassemblées suite à un colloque sur l'image de l'enfant au cinéma, sous la direction de Julie Barillet, Françoise Heitz, Patrick Louguet et Patrick Vienne.

8 Dans Corinne Hoogaert (dir.), 2003, *Rhétoriques de la tragédie*, Paris: Presses Universitaires de France, p.11-27.

9 Dans Barillet *et al.* (dir.). *L'enfant au cinéma*, Arras: Artois Presses University, p. 181-190.

10 Chirpaz, François. 1998. *Le tragique*, Paris : Presses Universitaire de France

trouve blessée, brisée. L'existence blessée se retrouve confrontée à la fragilité de la condition humaine, étant mise dans une situation où elle est sans défense et dans une proximité avec la mort. Parler de condition tragique, c'est donc impliquer que l'existence soit blessée, qu'elle ait été attaquée par une altérité dangereuse, car il y a douleur d'exister que lorsque l'existence devient sensible à la fragilité et la précarité de sa condition et qu'elle se retrouve dans la proximité de son propre anéantissement. Nous parlerons d'une situation tragique pour dire le tragique qui relève de l'événementiel et qui attaque l'existence, et d'une condition tragique pour dire l'état de l'existence alors blessée. Nous remarquerons que la question de la condition tragique de l'enfance englobe la fragilité de la condition humaine, l'impuissance, la blessure de l'être et la proximité vertigineuse de la mort. Nous dirons que lorsque la condition de l'enfant devient tragique, ce dernier est susceptible de devenir une figure traumatique.

Suite à l'élaboration et la précision des éléments tragiques de l'existence, nous pourrions survoler des thématiques de l'enfance au cinéma qui y correspondent, notamment en reprenant les thèmes principaux de l'ouvrage de Claire Brisset, *Un monde qui dévore ses enfants* (1997). Bien que son ouvrage ne porte pas spécifiquement sur le cinéma, il rassemble les idées développées dans les discours sur la condition tragique de l'enfant que le cinéma contribue à dévoiler. Par exemple, l'enfant abandonné ou orphelin, l'enfant violé et l'enfant maltraité, dont on peut retrouver des récurrences dans de nombreux films. Ce sont également des enfants blessés porteurs de traumatismes. Deux parties seront consacrées aux situations les plus étudiées dans une perspective tragique au sein des ouvrages sur l'enfant au cinéma et qui rassemblent les éléments fondateurs des théories sur la condition tragique, soit l'enfant victime de guerre et l'enfant face à la mort.

Nous insisterons ensuite sur le fait que ces situations tragiques contribuent à détruire l'enfance. Ce qui choque quand on voit ces images c'est qu'on assiste à l'enfance qui n'est plus, en ce sens que l'innocence disparaît, que l'imaginaire de l'enfance est corrompu. L'enfant qui porte en lui une blessure, un trauma, est projeté dans un réel brutal. L'enfant, impuissant, ne peut vivre pleinement son enfance quand il se trouve dans des situations tragiques porteuses de mort.

1.1. Le tragique de François Chirpaz

Selon Chirpaz, le tragique – en tant que situation, ou événement – est une épreuve extrême qui met en péril l'existence : « En un sens il s'agit d'une expérience au même titre que la souffrance, la maladie ou le malheur qui affectent tant d'hommes dans leur vie et cependant ce qui advient alors dépasse les cadres ordinaires de l'expérience car, là, l'existence est sans prise aucune sur ce qu'elle est contrainte d'endurer » (2003, p.11). Certes, il arrive dans la vie que l'on soit confronté à des situations indésirables ou à des événements imprévus. L'existence même comporte son lot de souffrance et de malheur. Toutefois, tant que l'existence parvient à conserver une maîtrise relative sur les événements, elle peut « agir ainsi qu'il convient pour sa sauvegarde et, déjà, pour trouver les mots pour dire ce qui l'affecte » (Chirpaz 2003, p.12). L'action et la parole deviennent émancipatrices. Mais quand l'existence est en proie à l'épreuve tragique cette marge de manœuvre « langagière » devient presque nulle. Pour Chirpaz, le tragique est d'une violence démesurée qui contraint à l'inertie et à une incapacité à communiquer la douleur infligée : « Comment exprimer ce qui est survenu dans sa vie tel un désastre ? » (2003, p.12). Or, pour Chirpaz, la parole est essentielle à la vie : « L'être humain ne peut réellement vivre sa vie que pour autant qu'il est en mesure de la parler, de la transposer dans des mots pour se l'exprimer à lui-même et la communiquer à un autre [...] » (*ibid.*). Mais parfois on ne peut trouver les mots pour faire comprendre notre douleur à un autre, ou même à soi-même. L'existence est alors affectée par ce mutisme.

Faire face à une situation tragique, à un événement qui bouleverse l'existence et affecte la condition, peut être considéré comme une rude épreuve. François Chirpaz parle en ce sens de « l'épreuve tragique ». Dans son texte, on remarque la constance de l'idée d'une certaine impuissance devant l'épreuve tragique : « l'existence est sans prise aucune », « toute velléité d'action impossible », « contrainte à une passivité », « contraint à l'inertie », « incapable d'action », etc. Cette impuissance, nous le verrons, sera aussi caractéristique de l'expérience traumatique. Adultes et enfants partagent cette impuissance, bien que les enfants, fragiles et vulnérables, ont encore moins de contrôle sur ce qui leur advient.

Chirpaz suggère que le tragique « bouleverse l'existence en lui découvrant sa *fragilité essentielle* » (2003, p.18). Le tragique agit sur l'homme en lui infligeant une blessure profonde qui met en danger l'existence, et le confronte aux limites de la fragilité humaine. Le tragique

blesse l'existence « d'une blessure à ce point inscrite dans la chair de son être que cette blessure ne peut plus jamais être oubliée » (Chirpaz 2003, p.25). Cette blessure laisse des traces qui sont de l'ordre du traumatisme et que l'on porte comme un corps étranger. Notons que l'étymologie du mot « trauma » (« τραῦμα »), en français, renvoie au mot « blessure »¹¹. La blessure de l'enfant, comme son impuissance, traduit la fragilité humaine.

Dans l'épreuve tragique, l'homme est en même temps confronté à la précarité de son existence et à sa condition de mortel. Selon Chirpaz, le tragique se présente comme une altérité dangereuse, comme un surgissement brutal et imprévu de malheur, et ne laisse pressentir que la mort : « Quelque chose d'inconnu jusqu'alors survient qui n'est qu'annonce voilée ou manifeste de mort, dans la seule proximité de son propre anéantissement, sans la moindre possibilité d'esquive ou de fuite » (2003, p.14). Chirpaz précise que, enfant, on se croit immortel et on rêve d'une vie sans fin. Devenu adulte, on sait que cela est impossible et que notre temps aura une fin. Bien que l'homme adulte soit conscient de la fatalité de la mort, pour lui-même cela ne relève que d'un futur lointain : « plus tard que le maintenant et, en tout cas, le plus tard possible. [...] Or, l'arrivée soudaine du malheur qui surgit laisse pressentir que ce "plus tard" est désormais tout proche, que ce lointain est le tout proche immédiat » (Chirpaz 2003, p.15). La mort survient alors trop tôt et de trop près. L'enfant, qui ne devrait pas pouvoir voir la mort comme un « proche immédiat », y est confronté avant même d'avoir pu comprendre cette idée encore saugrenue que la vie s'achève un jour, que la mort est un phénomène universel et irréversible. Or, le cinéma présente des enfants confrontés à la mort dans une proximité impensable avec un regard d'incompréhension, comme Paulette qui voit ses parents tomber sous les balles en temps de guerre dans *Jeux interdits* (René Clément, 1952).

L'altérité dangereuse dont parle Chirpaz « a lieu *dans un monde qui n'est plus un lieu pour l'homme* » (2003, p.16, je souligne). Le tragique survient et anéanti tout ce qui fait de ce monde un milieu sécurisant en étant hors de toute expérience ordinaire ou familière. Il apporte certainement souffrance et malheur, mais aussi sa dose d'incompréhension. L'existence brisée

11 Petit Larousse en ligne : <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/trauma/79274>>

ne trouve plus sa place en ce monde qu'elle ne comprend plus. Chirpaz affirme que l'altérité dangereuse est annonciatrice du chaos, la « face pour ainsi dire insoupçonnée du monde que le cours ordinaire de la vie s'ingénie à ne pas voir car, là, l'homme n'a pas sa place et il ne peut trouver nul lieu où vivre » (Chirpaz 2003, p.15-16). Le tragique fait basculer dans une épreuve d'une telle intensité que cela ne relève plus de l'expérience familière. Chirpaz affirme que le tragique surgit en brisant tout ce qui donne au cours familier du monde et de la vie son tour rassurant (*ibid.*, p.13-14). Le tragique brise tout ce que l'homme connaît et tout ce en quoi il croit. L'homme se retrouve alors face à un monde inquiétant parce qu'étranger. « Toujours dans le monde mais comme rejetée de ce monde, encore dans la vie mais comme exilée de sa propre vie puisque dans la proximité vertigineuse de la mort » (*ibid.*, p.14).

Pour tamiser l'angoisse, l'existence brisée nécessite une catharsis. Selon Chirpaz, pour se défaire de l'emprise de l'effroi, on doit revenir sur ce qui nous a d'abord paralysé et trouver les mots pour dire ce qu'on vient d'éprouver, même si cela consiste à revivre les événements tragiques. La parole est émancipatrice et permet de mettre la terreur à distance. Par contre, dans le premier temps de l'épreuve, l'émotion est trop forte et les mots sont introuvables. Cela ne peut se faire que dans l'après-coup de l'événement tragique.

En lui-même, le propre de l'événement terrifiant est d'être impossible à cerner parce qu'il n'envahit l'espace familier de l'exister qu'en bouleversant ses coordonnées les plus familières. Comme s'il n'y avait plus que lui, sans échappatoire possible. Il dévore l'espace du vivre en ruinant toute possibilité autre que lui-même. Et tant qu'il impose son emprise nulle parole n'est possible. Il n'y a donc de parole de l'événement subi que d'après-coup car, comme pour tout événement important de la vie, heureux ou malheureux, la parole n'est que seconde (Chirpaz 2003, p.23).

Chirpaz ajoute que cette catharsis a cependant des limites, car parfois les mots ne suffisent pas à transmettre ce qu'on voudrait communiquer. Ce qui est à dire relève parfois de l'impensable, de l'inimaginable.

Que des êtres humains aient à endurer la terreur de la torture, du viol ou des camps de la mort cela est impensable et cela passe toute imagination, comme est impensable que des êtres humains aient été capables de cela. [...] On peut bien entendre des récits, on peut bien

les lire, il n'en demeure pas moins que l'essentiel qui cherche à se transmettre échappe. Et c'est bien pour cette raison que tant de rescapés des camps de la mort, de la torture ou du viol n'ont d'autre possibilité, si longtemps, que de se taire. Qui donc, en effet, qui n'a pas connu cela dans la chair de son existence serait en mesure de comprendre ? (Chirpaz 2003, p.24).

Chirpaz affirme que nulle explication ne peut exprimer ce qui a été enduré, qu'on ne peut mettre en mot une épreuve d'une telle ampleur (2003, p.26). Alors, peut-on la mettre en image? Nous pensons que le cinéma permet de donner expression à l'impensable et à l'indicible. Il permet de laisser entendre tout ce que les mots ne peuvent pas dire. « Ce qu'ils [les mots] ont alors à dire ils ne parviennent à l'exprimer que pour autant qu'ils font signe vers un ailleurs d'eux-mêmes » (Chirpaz 2003, p.26). L'image devient un icône, et « parce qu'elle demeure icône elle laisse deviner dans le visible un invisible. Non pas un irréel mais un réel qui excède le visible lui-même » (*ibid.*, p.27). Le cinéma est le cadre idéal de l'expression du tragique, car il permet d'aller au delà du visible et du dire.

1.2. L'enfance comme rhétorique du tragique

Le texte d'Alain Arnaud nous permet quant à lui d'appliquer les notions préalablement rencontrées chez Chirpaz à l'enfance et au cinéma. Selon lui « [...] le personnage d'enfant au cinéma donne à voir une condition existentielle de l'être humain » (2008, p.181). Cette condition existentielle est ce qu'enfants et adultes partagent le mieux, du moins, dans des situations extrêmes. Il s'agit de la condition précaire et fragile d'un être sans défense, impuissant. Arnaud affirme que l'enfant au cinéma est l'allégorie de l'être sans défense (*ibid.*, p.183). L'enfant est démuné, sans armes, et ne peut compter que sur ses propres ressources. Alain Arnaud insiste ainsi, à l'instar de François Chirpaz, sur l'impuissance humaine devant une situation extrême qui nous confronte à notre propre fragilité. Pour l'auteur, dans les films qui placent des enfants dans des situations extrêmes, le personnage d'enfant exprime la fragilité humaine : « Se trouvant dans une situation où il est sans défense, il en est l'allégorie.

La matrice principale de sa blessure est d'être "sans secours" » (Arnaud 2008, p.181). Cette condition d'être sans secours est ce que Freud a appelé le *Hilflosigkeit*¹². Il s'agit de l'impuissance particulière du jeune enfant qui dépend de l'adulte pour sa survie. Alors que Alain Arnaud et François Chirpaz évoquent l'impuissance comme caractéristique de la condition tragique dans leur ouvrage respectif, cette impuissance sera aussi caractéristique de la situation traumatique, tel que nous le verrons dans le deuxième chapitre sur le trauma.

À la suite d'une situation tragique, l'enfant (comme l'adulte) dont l'existence est bouleversée porte une blessure profonde de l'ordre du traumatisme. Cette blessure peut lui être une condition intérieure, ou encore elle peut être extérieure à l'enfant. Pour reprendre les exemples de Alain Arnaud, l'enfant qui subit un deuil (comme Bastien dans *Histoire sans fin* de Derek Mazur, 1986) et l'enfant mutilé par sa famille (*L'argent de poche* de François Truffaut, 1976) sont des enfants blessés qui subissent un destin qui leur est une condition intérieure (2008, p.182). C'est aussi le cas de l'enfant maltraité, abandonné, ou violé. Cet enfant est passif, il vit mal une perte et devient mélancolique, incapable de répondre aux reproches des adultes ou aux attaques de ses camarades (Arnaud 2008, p.182). À l'opposé, il y a l'enfant actif, soit celui dont la blessure (et ses conséquences) lui est externe. Ce sont des cas où l'enfant apporte le remède à la blessure de l'adulte. Arnaud prend l'exemple de *Pinocchio* de Luigi Comencini (1972), où l'enfant se trouve à être le remède à la blessure de son père endeuillé. Il s'agit d'une conception positive de l'enfance (à l'instar du romantisme¹³), qui donne un caractère angélique à l'enfant.

Alain Arnaud raisonne en terme de pôles : « Le pôle de ceux qui sont accablés et le pôle de ceux qui soutiennent leur situation » (2008, p.182). Le pôle de l'enfant passif, et celui de l'enfant actif. De plus, il analyse l'image de l'enfant en comparaison avec l'adulte. Pour lui, la condition tragique atténue la différence entre enfants et adultes, car malgré son savoir, l'adulte

12 Bien que les références au *Hilflosigkeit* apparaissent tôt dans l'œuvre de Freud, c'est dans *Inhibition, Symptôme et angoisse* (1926) qu'il en explique les bases, sans toutefois en faire un concept.

13 Pendant longtemps, l'enfant était vu comme un être inférieur à l'adulte, et l'enfance comme une étape à dépasser pour atteindre le stade ultime de « l'adulité ». C'est avec l'avènement du romantisme et Jean-Jacques Rousseau que l'on a été amené à s'attendrir sur l'enfance.

blessé « n'est jamais très éloigné, à travers les obstacles qu'il franchit, de l'enfant sans défense » (2008, p.184).

Ajoutons que l'enfant peut apaiser la douleur de l'adulte par sa simple présence. On pense au film *La vie est belle* de Roberto Benigni (1997). La présence de l'enfant permet au père de créer un monde imaginaire qui conduit, par le jeu, à conserver l'innocence enfantine. Si c'est *a priori* pour protéger l'enfant, cela permet au père et aux adultes qui en sont témoins et qui y participent à l'apaisement de leur propre douleur causée par la brutalité du réel en laissant une place à l'imagination, ce qui permet d'atténuer le tragique de leur situation. Nous ne cherchons pas à minimiser leur situation dans les camps de concentration durant la deuxième guerre mondiale, qui demeure certainement parmi les plus grandes tragédies de l'humanité. Mais le tragique est traité avec imagination et une dose d'humour et l'enfance est moins une figure traumatique qu'une figure de l'innocence protégée. En effet, l'enfant dans ce cas-ci demeure un enfant, avec son innocence et son imaginaire qui ne se retrouvent pas corrompus. Et ce, jusqu'à la toute fin du film, où l'enfant retrouve sa mère en criant victoire et « gagne » même le char d'assaut promis. Sa réaction lorsqu'arrive le char d'assaut, mêlée de surprise et d'excitation, correspond à tout ce que l'on veut voir sur le visage d'un enfant. Il parlera plus tard du sacrifice de son père comme d'un cadeau, conscient que grâce à lui il a pu vivre son enfance jusqu'au bout, malgré les événements.

Pour Arnaud, les films avec des enfants actifs vis-à-vis des adultes sont porteurs d'espoir. Tandis que l'enfant blessé, passif et sans secours peut subir un sort aberrant qui provoque un certain malaise chez le spectateur adulte. La condition tragique transparait donc davantage de l'image de l'enfant passif, mais il ne faut pas perdre de vue qu'un enfant actif peut être résilient tout en portant en lui une blessure profonde qu'il importe de considérer. Le pôle des enfants qui soutiennent leur situation peut devenir celui de ces enfants résilients, qui gèrent le désastre, malgré la souffrance du tragique. L'enfant peut à la fois porter une blessure (passif) et supporter la blessure (actif). Arnaud précise que ces pôles ne sont pas étanches et irréversibles, les personnages pouvant assumer les deux rôles dans leur transformation (2008, p.183), et ce, dans les deux sens. L'auteur donne l'exemple d'un parcours initiatique où l'enfant peut devenir plus grand (*ibid.*). Il s'agit de situations où, malgré le désastre, la blessure génère l'énergie nécessaire pour la combattre. L'enfant grandit de son expérience, il devient adulte. Il s'agit d'un message d'espoir et d'ouverture au monde. Mais certaines situations sont trop

épouvantables pour que le spectateur adulte adhère à cet optimisme. On pense à un enfant violé, battu, ou encore qui doit faire face à la mort ou aux atrocités de la guerre. Dans ces situations, l'enfant blessé ne devient pas adulte en grandissant suite à un parcours initiatique et réparateur, mais il perd plutôt son enfance de manière abrupte dans une situation extrême. On insistera donc sur l'importance de cette perte, dont celle de l'enfance même.

Précisons que malgré la similitude entre adultes et enfants blessés que suggère Arnaud, de nombreux films mettent en scène des bandes d'enfants, ou un enfant seul, alors que les adultes sont sinon absents, du moins effacés. Leur figure évoque alors davantage l'être sans secours par cette solitude, ils ne peuvent compter que sur leurs propres ressources. L'enfant orphelin, thème privilégié au cinéma, est d'emblée marqué par la perte, celle de ses parents. Sa figure exprime donc la blessure de la perte et de la séparation. Arnaud conclue en affirmant que ce qui fonde l'universelle condition de l'être humain et que le personnage d'enfant au cinéma permet de prendre en charge est « la blessure de la séparation et la condition d'être sans arme, démunis » (2008, p.190). La condition tragique de l'enfant au cinéma émane donc à travers son impuissance et ses blessures (à entendre comme traumatismes) – qui traduisent la fragilité humaine –, telle que la séparation et l'impuissance fondamentale que nous nommerons *Hilflosigkeit*.

1.3. L'enfant « dévoré »

Claire Brisset, dans son livre *Un monde qui dévore ses enfants*, semble faire le procès de l'humanité qui maltraite les enfants, depuis longtemps et partout dans le monde. « Nous vivons dans un monde qui dévore les enfants. Il les aime si peu, il les traite si mal qu'il les envoie en masse sur les champs de bataille, qu'il les exploite à mort dans des usines sordides, qu'il les prostitue, qu'il les viole, qu'il les frappe » (Brisset 1997, p.9). Partout dans le monde et de toutes les époques, Brisset remarque une constance de la violence en général et à l'égard des enfants en particulier. Cette violence peut prendre plusieurs formes. Elle peut être directe (sur le corps) ou indirecte (psychologique). De plus, elle n'est jamais sans conséquences.

Le titre de l'ouvrage de Claire Brisset fait référence aux mythes fondateurs de dévoration (dans la mythologie grecque) où les forts dévorent les plus faibles, les adultes dévorent les

enfants¹⁴. Il s'agit pour Brisset de l'archétype de la culture humaine. Que ces mythes reflètent la réalité du temps ou qu'ils aient induit une attitude hostile envers les enfants, il demeure que les premières civilisations ne manifestaient guère d'égards pour cet âge de la vie (Brisset 1997, p.18). À l'époque médiévale, les enfants étaient propulsés dans le monde adulte très tôt, contraints à travailler sur la terre familiale. L'éducation – qui n'était pas accessible à tous – s'apparentait au dressage, avec fouet et cachot. Même avec l'instauration du système scolaire beaucoup plus tard, ce dernier relevait davantage du contrôle que de la formation proprement dite (Brisset 1997, p.28). C'est avec le romantisme et Jean-Jacques Rousseau comme chantre de l'amour maternel que l'on a été amené à nous attendrir sur l'enfance et que l'enfant s'est vu élevé à une place davantage de choix (ce qui est ironique pour Brisset puisque Rousseau avait lui-même abandonné ses cinq enfants). De nos jours, Brisset affirme que l'on déclare que « L'humanité doit à l'enfant le meilleur d'elle-même » dans des textes auxquels la communauté mondiale a adhéré, et que les Nations unies ont élaboré une convention internationale sur les droits de l'enfant que la majorité des pays a aujourd'hui adoptée (1997, p.12). Mais la violence persiste malgré tout. Que ce soit par le travail forcé des enfants, qui consiste à les réduire à l'esclavage ; par l'indifférence absolue au devenir des enfants, particulièrement des fillettes transformées en objets sexuels et soumises à des sévices atroces dans de nombreux pays ou encore discriminées pour des raisons économiques ou religieuses ; par la maltraitance des enfants qui sont, dans le monde entier, « brutalisés, battus, frappés par les effets d'une violence qu'ils ne peuvent pas comprendre et qu'ils porteront en eux, parfois jusqu'à la fin de leurs jours » (Brisset 1997, p.11) ; par les guerres et les violences civiles dont les enfants sont les victimes, alors que « des centaines de milliers d'enfants doivent combattre au service des adultes dans des guerres dont ils ne perçoivent pas les enjeux; des millions d'autres enfants mourront en silence de ces conflits qui les dépassent » (*ibid.*); la violence à l'égard des enfants est constante et le cinéma nous la montre sous toutes ses facettes avec un réalisme qui dépasse l'entendement.

14 Par exemple, Cronos qui dévore ses enfants pour ne pas être détrôné; Agavé qui met en pièces son fils qu'elle prend pour une bête sauvage; Médée Kali qui tue ses enfants par vengeance contre leur père; Atrée qui fait manger à son frère ses propres enfants, etc.

1.3.1. L'enfant abandonné et l'enfant orphelin : du petit adulte au délinquant

Le premier argument de Claire Brisset concerne la charge de travail des enfants : « Ils travaillent dans les mines, dans les champs, dans la rue, dans les ordures, ils tissent des tapis, ils récurent les cuves des pétroliers, ils plongent en apnée pour pêcher, parfois ils naissent esclaves : la gamme semble infinie » (1997, p.49). De tous les temps, des enfants ont été exploités au travail, et ce, même depuis l'avènement des lois sur le travail des enfants¹⁵. Il y a la pauvreté et le manque de scolarisation qui amènent des enfants à trouver du travail très jeune, il y a aussi les familles dysfonctionnelles avec un ou des parents irresponsables (comme une mère monoparentale alcoolique, ou un père abusif), il y a finalement les enfants orphelins et abandonnés qui doivent subvenir eux-mêmes à leurs besoins et parfois même s'occuper des plus jeunes. Sandor Ferenczi parle d'enfants traumatisés et hypermatures, qui doivent endosser de manière prématurée la responsabilité des adultes immatures, défaillants, ou agresseurs ([1982] 2006, p.20). Ajoutons qu'ils doivent parfois combler le vide de parents absents.

Souvent mis en scène au cinéma, les enfants orphelins se retrouvent parfois à la rue, ou encore ils se retrouvent rapidement avec des responsabilités que l'on attribue normalement aux adultes. Ils trouvent du travail, entretiennent la maison, les plus vieux élèvent les plus jeunes, bref ils tiennent le rôle de parents. Leur enfance à eux, ces petits parents, ne peut être pleinement vécue. D'ailleurs, peut-être que le fait de remplacer les parents dans les tâches est un moyen de combler le vide de leur absence et de lutter contre le sentiment de perte. Dans *Un temps pour l'ivresse des chevaux* de Bahman Ghobadi (2000), un frère et une sœur prennent soin de leur jeune frère handicapé suite au décès de leurs parents. L'aîné part travailler,

15 La publication d'un rapport qui stipulait qu'il faut voir « cette multitude d'enfants dont certains ont à peine sept ans, maigres, hâves, couverts de haillons, qui se rendent pieds nus par la pluie et la boue, pâles, énervés, offrant un extérieur de misère, de souffrance, d'abattement... » (Brisset 1997, p.34), a permis de réglementer le travail des enfants, « d'abolir » le travail en usine des enfants de moins de 8 ans et d'interdire le travail de nuit pour les enfants de moins de 13 ans (Brisset 1997, p.34). Lois qui peuvent être outrepassées dans la clandestinité, et qui *a priori* n'empêchent pas le travail d'enfants de 9 ou 10 ans en usine ou d'adolescentes de 14 ans de nuit.

pendant que la jeune fille fait la lessive, le ménage et les repas. L'aîné revient à la maison, accroche son manteau et son chapeau sur une patère, embrasse le cadet et s'assoit à table, comme le faisait son père. Il fait les comptes avec sa sœur pour voir comment ils arriveront à payer les traitements du plus jeune, lequel a besoin de médicaments et d'une opération. L'ambiance est très lourde. Les décors, les costumes et la noirceur accentuent la pauvreté et la misère. D'autant plus que la situation est gérée par des enfants dans une mise en scène qui les transforme paradoxalement en adultes. L'enfance s'efface, elle disparaît sous la misère et les responsabilités.

De nombreux chercheurs, comme Michèle Bertrand, insistent sur l'importance de la présence du parent dans le développement de l'enfant. Dès le début de sa vie, l'enfant dépend de ses parents pour sa survie, pour répondre à ses besoins. Ensuite, la présence parentale (ou d'un adulte tuteur) est essentielle pour soutenir l'enfant dans l'apprentissage des frontières entre le bien et le mal, entre l'imaginaire et le réel.

C'est grâce à leur aide que les enfants peuvent se sentir dans un monde fondamentalement sécurisant et sans danger, où il n'y a pas de monstres cachés dans le noir, où leurs blessures guériront, où il y a des limites à l'expression d'impulsion agressives, où leurs désirs de faire du mal aux autres ne sont pas la cause des accidents qui peuvent se produire, et où ils peuvent exprimer leurs pensées effrayantes sans craindre de représailles (Bertrand 1997, p.137).

L'enfant seul, abandonné ou orphelin, subit donc un préjudice considérable pour son développement dû à l'absence d'un soutien parental. Ainsi, Claire Brisset condamne les parents qui abandonnent leurs enfants. Ces gamins vivent la même solitude que les orphelins, additionnée à un sentiment de rejet. Ce sont des enfants abandonnés par des parents dépassés par des naissances non désirées et un manque de contraception, par des parents pauvres incapables de s'en occuper, par des parents qui les ont perdus au marché ou qui ont déménagé sans les amener, par une mère veuve remariée à un homme qui ne veut pas d'eux... (Dimenstein 1991, p.14-15). Ces enfants laissés à eux-mêmes se retrouvent majoritairement à la rue, devenant des sans-abris. Ils deviennent mendiants, jeunes travailleurs, ou encore criminels. Selon Gilberto Dimenstein, c'est ainsi que les fillettes, plus fragiles, utilisent leur seule ressource, soit la séduction, et passent lentement à la prostitution. Tandis que les garçons

passent au trafic de drogue, las de se bagarrer pour trouver à manger (1991, p.19). Souvent, les gangs de rues deviennent la seule famille possible. Les garçons deviennent plus rapidement des criminels que les filles parce que, comme l'explique une fillette brésilienne abandonnée, « Nous, nous avons un corps à vendre. Nous nous en servons » (dans Dimenstein 1991, p.56). Ainsi, on voit plus souvent au cinéma des gangs de rue formées de jeunes garçons, et très peu de filles. On pense à *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950) et *Pixote* (Hector Babenco, 1981), par exemple.

La situation des enfants des rues a été dépeinte de manière bouleversante dans le film de Hector Babenco, *Pixote* (1981). Le film retrace l'histoire d'un jeune garçon dans les rues de Sao Paulo, qui sombre dans la criminalité, la drogue, la prostitution et le meurtre. On remarque comment les enfants sont considérés comme inférieurs aux adultes à travers ces gamins sans avenir et mal traités. Les enfants des rues sont utilisés pour commettre des crimes car il est connu que les mineurs ne seront pas envoyés en prison. En maison de correction, les enfants sont traités comme des animaux. Ils sont enfermés, nus, entassés dans une pièce étroite et sombre. Ils sont condamnés pour des crimes qu'ils n'ont pas commis, car la parole des adultes est considérée avec plus de sérieux que celle des enfants. Ils sont abattus sans raison, par des policiers corrompus, par des adultes qui ne veulent pas d'eux dans la société. Les adultes diront ensuite dans les médias que ces voyous se tuent entre eux. Les enfants sont visiblement impuissants, incapables de s'affirmer et incapables de se sortir de situations injustes et misérables. Le réalisateur venant de la tradition documentaire, une volonté de réalisme se dégage du film. Le jeune Fernando da Silva Ramos, qui campe le personnage titre, vient réellement d'un quartier pauvre de Sao Paulo. C'est à croire qu'il a joué son propre rôle. Si le personnage de *Pixote* s'en sort indemne physiquement à la fin du film, on peut comprendre en le voyant défiler sur le rail de chemin de fer, seul, son fusil à la main, que sa route sera parsemée de nombreux autres malheurs. Le destin de *Pixote* pourrait bien être associé à celui du jeune da Silva Ramos dans la réalité, qui a été assassiné quelques années plus tard par la police, comme plusieurs enfants des rues (Dimenstein 1991, p.72-73).

Comme *Pixote*, les enfants des rues qui sombrent dans la délinquance sont souvent considérés comme d'autres victimes. « La perte de la famille, de l'école, de toute relation avec des adultes positifs, peut se manifester pendant des années par la petite délinquance, le marché noir, la prostitution » (Tomkiewicz 1996, p.12). Un enfant n'est pas considéré comme

fondamentalement mauvais, mais quand son enfance se résume à des mauvais traitements, le travail forcé, ou la solitude, le manque d'encadrement et d'amour, un enfant peut rapidement compenser avec une « nouvelle famille » composée d'autres jeunes délinquants. C'est ce qu'on va voir dans les films comme *Los Olvidados* de Luis Buñuel (1950). Dans ce cas précis, la représentation de la délinquance des enfants sert plutôt à dénoncer le mauvais encadrement parental. Dès le début du film, une voix *off* nous introduit l'histoire, basée sur des faits véridiques, qui est celle d'enfants affamés, malpropres et non-éduqués, qualifiés au premier abord de futurs criminels. Traduit *The young and the damned* en anglais, le film n'est pas optimiste quant à leur avenir et blâme la société et le manque d'amour. Par exemple, incapable de supporter le comportement de son fils, la mère du jeune Pedro conduit ce dernier à la ferme-école, où on lui répond : « Sometimes we should punish you parents, for lack of love and warmth ». Cela met en mot ce que l'on pouvait constater tout au long du film, à savoir l'indifférence totale des parents à l'égard de leurs propres enfants. Le père de l'un est constamment saoul, la mère d'un autre ne le regarde pas, ne lui parle pas, ne lui donne pas à manger, le père d'un autre l'a abandonné au marché... Le film regorge de familles dysfonctionnelles. Pourtant, tout ce que ces enfants veulent c'est plus d'amour, tel que le démontre le rêve du jeune Pedro dans lequel sa mère lui sourit et lui donne de la viande à manger (ce qui dans une famille aussi pauvre témoigne de beaucoup de générosité). Cette scène de rêve est présentée avec une facture surréaliste qui démontre l'impossibilité de cet amour maternel dans la réalité du jeune Pedro. Finalement, après un mauvais coup commis par Pedro à la ferme-école, le directeur ne le gronde pas, il lui donne plutôt à manger et blâme la misère dans laquelle a grandi l'enfant. « The boy needs love and trust », répond-t-il après lui avoir confié de l'argent pour faire une course. Malheureusement, il est difficile de se sortir d'une condition miséreuse, ainsi Pedro se fera voler l'argent en question et se fera tuer en tentant de le récupérer.

Au cinéma, l'enfant orphelin ou abandonné est soit pris en charge par un adulte de bonne foi – on pense à *Oliver Twist*, image par excellence de l'orphelin qui, après avoir vécu la misère de l'orphelinat et la cruauté d'un groupe de criminels, vivra finalement heureux avec un homme aisé –, soit il meurt et ainsi dénonce la cruauté humaine – on pense à Pedro de *Los Olvidados* ou encore à Monica de *La petite marchande de roses* de Victor Gaviria (1998). Certes, d'autres films se terminent avec une certaine ambiguïté quant au destin de l'enfant. Ils

laissent aux spectateurs le soin d'imaginer le destin tragique de l'enfant (*Pixote*, Hector Babenco, 1981), ou l'espoir de retrouvailles ou de prise en charge (*Jeux interdits*, René Clément, 1952). L'enfant orphelin ou abandonné au cinéma peut aussi soulever le thème de la quête identitaire. On pense à Paulette dans le fameux *Jeux interdits* de René Clément (1952). La gamine, à la recherche d'une autre identité, s'appropriera le nom de famille de son copain Michel. Du haut de ses cinq ans, elle décide d'être Paulette Dollé, avec une pureté enfantine qui crève l'écran.

1.3.2. L'enfant violé ou la gamine à l'enfance perdue

Pour reprendre les mots de Claire Brisset, un enfant violé est une enfance volée. Brisset condamne le tourisme sexuel (comme aux Philippines et en Thaïlande), les enfants et adolescentes qui attendent le viol programmé comme des putains, mais aussi les coups, les brûlures, les sévices sexuels et la contamination par le sida (1997, p.105). Certaines de ces fillettes ont été enlevées, d'autres ont été recrutées dans leur village alors qu'on affirmait à leurs parents qu'elles travailleraient dans un atelier familial et leur enverraient de l'argent (Brisset 1997, p.109-110). Une certaine pauvreté est à prendre en compte ici, mais la violence sexuelle ne se résume pas seulement à cette situation. Brisset condamne la pédophilie et la profusion de plus en plus importante d'images virtuelles d'enfants à des fins pornographiques. Malgré l'intérêt et l'amour insensé de l'enfance, il y a des limites à ne pas franchir, des interdits à respecter. « Où commence la notion de ce qui fait du tort à l'enfant, un tort qui peut aller jusqu'à la blessure inguérissable, jusqu'à l'image de soi à jamais détruite et la confiance dans les adultes à jamais perdue? » (Brisset 1997, p.125). Cette « blessure inguérissable » est la trace du trauma que l'enfant va porter en lui pour toujours. Au cinéma, le viol d'enfants est plus souvent évoqué que montré. Il s'agit de quelque chose d'irreprésentable, de trop inconcevable pour être montré directement au spectateur. Entre également en jeu l'éthique de ce qu'on peut faire subir à l'enfant acteur. Comme l'a expliqué Gregg Araki à propos du tournage de scènes de viol dans *Mysterious skin* (2004), il a dû penser à une certaine façon de filmer pour ne pas traumatiser réellement le jeune comédien. Caméra subjective, hors champs, analogie par montage, ellipse métaphorique, il faut accorder une importance particulière à ce qui doit (ou peut) être montré et ce qui est laissé à l'imagination.

Dans certains pays, les fillettes sont considérées comme des demi-êtres humains. Elles sont moins nourries, moins soignées, moins scolarisées. Non seulement on les maltraite, mais on les viole, on les mute sexuellement, parfois même on les tue. « Mortes d'avoir été moins nourries, moins soignées, moins vaccinées dès la naissance; mortes de mutilations sexuelles devenues accidents, tétanos, hémorragies; mortes d'une grossesse adolescente impossible à mener à terme; mortes sous les coups; mortes d'un "feu de sari", comme il en existe par milliers en Inde » (Brisset 1997, p .133-134). Dans certains pays, des fillettes sont données en mariage dès l'âge de 9 ans¹⁶. Elles peuvent donner des héritiers (idéalement masculins) à leur mari aussitôt, ou dès le début de leur puberté¹⁷. Le mariage précoce demeure un fléau dans de nombreux pays d'Afrique, d'Asie et de la péninsule arabe.

Le destin tragique d'une fillette est dépeint de manière bouleversante dans le film afghan de Siddiq Barmak *Osama* (2003). Le film retrace l'histoire de la petite Osama, 12 ans, qui vit seule avec sa mère et sa grand-mère et se voit forcée de se travestir en garçon pour pouvoir travailler et subvenir aux besoins de sa famille. Le film témoigne, avec un réalisme choquant, de l'injustice et du fanatisme avec lesquels étaient aux prises les femmes afghanes sous le régime taliban. Les femmes ne peuvent pas travailler, elles ne peuvent pas sortir sans être accompagnées d'un parent masculin, sous peine d'être arrêtées pour comportement blasphématoire et condamnées à être lapidées jusqu'à ce que mort s'en suive. Elles doivent porter un voile qui les couvre de la tête aux pieds et se font fouetter si elles dévoilent ne serait-ce qu'une cheville. Les fillettes ne vont pas à l'école, comme en témoigne la désorientation d'Osama dans un milieu scolaire (pratiquement militaire) pour elle inconnu qui ne vise qu'à transformer les garçons en talibans. Bientôt, les garçons vont douter de sa vraie identité. Les professeurs talibans suspendent alors Osama dans un puits. Quand du sang coule le long de ses jambes, ils sont convaincus qu'elle est une fille. Osama est arrêtée, puis elle sera donnée en mariage au *Mollah*. Alors que les autres femmes du vieillard polygame préparent la jeune fille

16 Tel que le démontrent des récents articles sur cette polémique, notamment au Huffington Post : Agence Presse France. 2014. « Polémique en Irak: un projet de loi qui pourrait légaliser le mariage dès 9 ans ». En ligne. Huffington Post. http://quebec.huffingtonpost.ca/2014/04/09/projet-loi-pedophilie-irak_n_4983892.html.

17 Le plus souvent entre 8 et 13 ans, selon le site Aboutkidshealth de l'hôpital pour enfants de Toronto. <http://www.aboutkidshealth.ca/Fr/HealthAZ/DevelopmentalStages/Tweens/Pages/Puberty-in-Girls.aspx>

en larmes pour le mariage, elles lui racontent comment ce *Mollah* est horrible, comment leur jeunesse a été gâchée. La fin du film ne laisse pressentir que du malheur pour la petite fille et ne laisse aucune lueur d'espoir pour son avenir. Le film se clos sur une image au ralenti d'Osama dans la prison, sautant à la corde à danser. Cette image souligne l'enfermement d'Osama. Nous avons vu la même image quand Osama avait été emprisonnée, d'abord en contrechamp de son visage, comme si elle se regardait elle-même sauter à la corde. La répétition de cette image à la fin du film est le symbole ultime de la perte de son enfance.

«Petites filles mutilées, petites filles vendues, petites filles tenues à l'écart de l'école, du jeu, à l'écart de la vie; l'enfance est rude pour la moitié de l'espèce humaine » (Brisset 1997, p.155). Non seulement elle est rude, mais elle ne peut pas être vécue. Comment une fillette peut-elle vivre pleinement son enfance quand elle est dans une telle proximité avec la mort? Quand elle est condamnée à vivre dans la peur et la violence? « Car la mort revient constamment dans le discours de ces enfants dont la vie est devenue quantité si négligeable » (Brisset 1997, p.118). Et pour cause. C'est un contact avec un réel traumatique qui survient beaucoup trop tôt.

1.3.3. L'enfant maltraité

Combien de fois entend-t-on dire que certaines personnes n'auraient jamais dû avoir d'enfants? Claire Brisset dit d'un enfant maltraité : « Ses parents l'avaient jeté dans la vie d'un coup de pied » (1997, p.157). Ce sont souvent des enfants non désirés. Une mère trop jeune, un milieu défavorisé, la pauvreté, la promiscuité, l'alcool... Les raisons (ou « excuses ») sont nombreuses. Il demeure que l'idée de battre et de maltraiter un enfant est insupportable. Les enfants et les bébés dépendent des adultes pour leur survie. Leur vie est fragile. D'ailleurs, plusieurs meurent sous les coups. Les médias nous informent sans cesse de ces histoires d'horreur d'enfants battus, d'enfants tués. En 2010, un septuagénaire de Longueuil a tué sa fille de 13 ans en la giflant au visage. À Calgary, un bébé de quelques jours est mort suite aux coups à la tête que lui a infligés sa jeune mère de dix-huit ans. Nous avons aussi entendu à plusieurs reprises des récits choquants de bambins laissés seuls dans des voitures par temps très chaud, une négligence grave qui peut coûter la vie à un enfant.

On assiste aujourd'hui au syndrome de l'enfant battu. « Bébés secoués, bébés frappés, bébés cassés, bébés brûlés, bébés meurtris [...] » (Romano 2008, p.16), bébés abandonnés, jetés par

la fenêtre ou au poubelle. Ce sont des victimes du silence, d'homicides rarement sanctionnés (surtout quand la criminelle est la « pauvre » mère victime du fameux syndrome post-partum ou de la « psychose transitoire de l'accouchement » (Romano 2008, p.16)). Pourquoi, comment peut-on maltraiter un enfant? Comment peut-on tuer un bébé? Il n'existe pas de réponse simple, seulement le constat de voir comment un bébé « [...] est exposé à la maltraitance alors même que sa vulnérabilité et sa totale dépendance devraient lui assurer une protection permanente » (Romano 2008, p.27). Hélène Romano constate le lourd silence autour de cette question des homicides de nourrissons et condamne les petites sanctions : « Comme si l'enfant né et qui court tant de risques, n'avait pas encore accès à la vie, n'était pas un petit d'homme susceptible d'être protégé par la justice des hommes » (2008, p.27).

Claire Brisset affirme que de nos jours « jamais l'on a vu autant d'enfants écrasés sous le poids du travail de l'injustice et de la violence » (1997, p.170). Il y aurait lieu d'ajouter que, aujourd'hui, nous pouvons justement voir cette violence, car les histoires d'horreur d'enfants maltraités sont largement médiatisées. En même temps, jamais on ne l'a autant dénoncée et on n'a autant lutté pour la protection des enfants.

Colère contre le cynisme, l'indifférence, la violence de tout ce qui concourt à écraser des millions de vies d'enfants, notre monde les frappe, les écrase, ne cesse de chercher à les "réduire", que ce soit par la force, la violence, par la soumission aux lois du "marché", voire par la séduction. Ils n'ont qu'à se soumettre parce qu'ils sont "mineurs". Ils n'ont qu'à se taire parce qu'ils ne peuvent juger de rien. Ils n'ont qu'à subir, puisque leur heure n'est pas encore venue. Ce n'est pas seulement insupportable, c'est aussi incompréhensible (Brisset 1997, p.170).

Le visage de cette maltraitance au cinéma est certainement devenu celui d'Aurore, l'enfant martyr. Cette histoire vécue d'Aurore Gagnon, morte des mauvais traitements infligés par sa belle-mère en 1920, frappa l'imaginaire québécois et a été sujette à plusieurs adaptations médiatiques. La liste est longue des œuvres inspirées par cette histoire devenue un élément

permanent de la culture populaire québécoise¹⁸. L'histoire vécue fut portée au cinéma en 1952 par Jean-Yves Bigras et en 2005 par Luc Dionne. La petite Aurore est devenue une figure emblématique qui a marqué l'imaginaire.

Les enfants ne souffrent pas seulement des coups, mais aussi de ce que Brisset appelle la « violence en creux », soit par inaction, négligence ou laisser-aller (1997, p.164). « Il n'y a pas que les coups, de tisonniers, de fer à repasser, ou les gifles, les raclées; il y a aussi les brûlures, les privations de soins, de nourriture, les violences sexuelles, l'inceste; enfin les agressions psychologiques, les humiliations, l'enfermement, la cruauté verbale » (Brisset 1997, p.159-160). Traiter un enfant de toutes sortes de noms, le blâmer, l'insulter, sont autant de maltraitements qui affectent l'enfant. Plusieurs films mettent en relation les enfants avec l'univers des adultes de manière à séparer ces deux mondes et à marquer l'incompréhension et l'apathie des « grands » à l'égard de ces jeunes constamment rabaissés. On pense au réalisateur Abbas Kiarostami, qui tourne sa caméra vers l'état de détresse des enfants dans des situations qui semblent anodines pour les adultes qui font l'erreur de mesurer la gravité d'une détresse infantine à l'importance réelle de sa cause. Il importe plutôt d'être attentif à l'échelle d'intensité qui est celle de l'expérience de la vie d'un enfant. Ainsi, même si cela peut paraître mineur pour un adulte, avoir accidentellement emporté le cahier de son ami alors que ce dernier se fera gronder s'il ne fait pas ses devoirs est d'une importance extrême pour un enfant (*Où est la maison de mon ami?*, Abbas Kiarostami, 1987). Le cheminement du petit Ahmad qui cherche à rapporter le cahier de son ami est parsemé de commentaires désobligeants, d'indifférence et de mépris, qui soulignent la solitude existentielle de l'enfant dans un monde d'adultes condescendants. Par exemple, une séquence montre la relation du petit Ahmad avec son grand-père, alors que ce dernier, dans sa position d'autorité, ne laisse aucune place à la liberté d'expression de l'enfant. Selon lui, il faut éduquer les enfants de sorte qu'ils soient obéissants, qu'ils ne deviennent pas paresseux et inutiles. Mais peut-on vraiment qualifier de paresseux un enfant qui vient de courir jusqu'au village voisin pour rapporter le cahier d'un ami? La quête

18 Pour des détails sur les échos de l'affaire dans la culture québécoise et une liste (sans doute partielle, bien que longue et variée) de ces œuvres, voir « Aurore! Le mystère de l'enfant martyr » sur canadianmysteries.ca

de Ahmad, qui l'amène à la découverte de l'inconnu, est pourtant pleine de bravoure. Le vieillard raconte ensuite comment son père le battait lorsqu'il était jeune. Il s'agit maintenant de son idée d'une bonne éducation : frapper les enfants pour qu'ils deviennent des hommes forts, pour maintenir le sens de la discipline et de l'obéissance, et ce, même si l'enfant ne fait rien de mal, dit-il. Au retour d'Ahmad, un homme lui déchire une page de son cahier. Malgré la détresse du jeune garçon, qui explique en vain que ce n'est pas à lui, que le professeur se fâchera et que son ami se fera gronder, pour l'adulte ce n'est pas important. Kiarostami filme de près la détresse de l'enfant – avec un gros plan sur son visage – impuissant à empêcher le cahier de se faire déchirer. « Il faut écouter tes aînés », dit l'homme. L'enfant n'a qu'à obéir car il ne peut juger de rien. L'enfant est complètement ignoré. Il demande à plusieurs reprises si cet homme est le père de son ami, sans réponse. L'homme l'ignore, le bouscule, l'enfant est pratiquement invisible.

Peu importe la nature de la maltraitance, que ce soit la violence physique, la violence verbale, la négligence, la violence sexuelle, peu d'enfants en sortent indemnes. Quelques-uns parviennent à tenir le coup, parfois même à en ressortir plus forts. Mais ces enfants sont rares, « la majorité de ceux qui ont, des années durant, fait l'expérience de la violence en gardent de lourdes séquelles » (Brisset 1997, p.166).

1.4. L'enfance détruite par la guerre

Une thématique importante associée à celle de l'enfance dans sa condition tragique au cinéma est sans aucun doute celle de la guerre. Ce thème est d'ailleurs beaucoup étudié dans de multiples ouvrages, comme celui de François Vallet¹⁹, souvent sous l'angle d'une dénonciation socio-politique – où on se sert de l'enfance pour dénoncer le monde adulte –, ou encore on utilise l'enfant pour inspirer la pitié. Pour Vallet, non seulement la guerre réconcilie les adultes et les enfants qui se retrouvent tous autant démunis et pitoyables devant les atrocités et les absurdités de l'humanité – on se rappelle que Alain Arnaud disait la même chose du tragique – mais la guerre prive l'enfant de son enfance. Les enfants ne peuvent vivre pleinement leur

¹⁹ Vallet, François. 1991. *L'image de l'enfant au cinéma*, Paris: Éditions du Cerf.

enfance lorsque la guerre les propulse dans une réalité cruelle et les confronte à la violence des hommes. « Quand des enfants sont témoins ou victimes de violences sociales, la frontière entre imaginaire et réalité s'estompe » (Bertrand 1997, p.138). Les enjeux liés à la guerre sont majeurs et rassemblent les éléments importants de la condition tragique : proximité avec la mort, fragilité humaine, impuissance, blessure et souffrance. De nombreux films ont été réalisés autour de cette thématique. On pense à *Allemagne année zéro* (Roberto Rossellini, 1948), qui est couramment pris en exemple. Il s'agit d'un film culte qui présente la vie difficile et la fin tragique d'un enfant victime de la guerre.

La guerre est considérée comme un mal inéluctable. Depuis toujours des guerres ensanglantent la planète. Selon Michèle Bertrand, les enfants sont toujours les premières victimes de la barbarie dans les guerres (1997, p.15). Les guerres tuent les enfants par millions, elles les blessent, les estropient, elles les séparent de leurs familles, les arrachent à leur maison. Certaines conventions et normes ont été fixées pour tenter d'« humaniser » les guerres. « Il est ainsi acquis que des civils non armés, habituellement considérés comme innocents, ne devraient pas être la cible des belligérants. Et tout le monde, ou presque, sera d'accord pour dire que les enfants, les plus candides de tous, sont les premiers qu'il faudrait épargner » (Schmitz 2001, p.13). Malheureusement, ces règles se voient bien souvent bafouées. Dans les guerres modernes, la distinction entre combattants et population civile s'efface. « C'est toute la population adverse qui est visée, et cela sans "front", sans "arrière", dans les villages et dans les champs » (Brisset et Rémy 1996, p.27). Les batailles rangées ne sont plus. Les guerres se sont infiltrées dans les villages, les maisons, les familles. « Les innocents, des femmes et des enfants, sont désormais attaqués et tués de façon ciblée, le pillage des civils et la terreur à leur égard font partie des stratégies de guerre » (Schmitz 2001, p.25). C'est le cas des entreprises génocidaires qui visent l'épuration ethnique, soit faire disparaître des groupes humains jugés indésirables (que ce soit les Juifs ou les Tziganes, les Tutsis rwandais, les Kurdes, les Arméniens, etc.). Ce sont des massacres de masses qui exterminent hommes, femmes et enfants confondus. Certains conflits visent expressément l'assassinat des enfants. « Tuer les enfants, les blesser, les violer, c'est précisément porter atteinte au groupe humain dont on vise l'extermination ou l'asservissement » (Brisset 1997, p.81). C'est le cas du Rwanda, dont le slogan des génocidaires était : « Pour supprimer les gros

rats, vous devez tuer les petits rats » (Brisset 1997, p.81-82). Claire Brisset poursuit : « Et c'est ainsi qu'on vit des femmes enceintes éventrées pour supprimer de futurs Tutsis, et des adolescentes violées par milliers pour les marquer d'un sceau dont elles ne pourraient plus se défaire » (*ibid.*, p.82). Ces massacres de masses constituent pour Michèle Bertrand des traumatismes collectifs élaborés à partir d'une entreprise d'abolition de l'altérité (1997, p.95). Les traumatismes associés à la guerre deviennent donc collectifs. Le rapport à la mort s'élargit à des populations entières, et de manière indirecte à tous ceux et celles qui peuvent en voir les images.

Les victimes de génocides sont souvent considérées comme des non-humains par leurs bourreaux. Pour Michèle Bertrand : « C'est selon une telle logique que sont reconduits hors des frontières ou parqués dans des camps de réfugiés, parfois boutés hors champ de l'espèce humaine ou même carrément exclus de l'histoire ceux dont l'existence même met, à leur corps défendant, nos idéologies en péril puisqu'ils dénoncent du seul fait de leur existence leurs errements et leur inanité » (1997, p.100). La guerre a ainsi pour corollaire des déplacements de population et d'immenses regroupements de réfugiés. Claire Brisset dénombre à la fois les réfugiés – ceux qui ont fui leur pays – et les déplacés – ceux qui sont demeurés dans leur pays – qui se comptent par millions et dont la majorité sont des femmes et des enfants. Selon Brisset, la distinction entre déplacés et réfugiés n'a guère de sens, car les déplacés sont en fait des réfugiés dans leur propre pays. Les déplacés qui fuient la guerre qui fait rage sont dans une situation en tout point comparable à celle de leurs compatriotes réfugiés dans les pays voisins. Ainsi, lorsque nous parlons de réfugiés, nous considérons aussi les déplacés.

Les conditions de vie dans les camps de réfugiés sont de plus en plus précaires, et s'apparentent parfois à un cauchemar. « Immenses et inhumaines concentrations où la vie s'organise autour des distributions de vivres [qui viennent à manquer], où les enfants errent sans but, d'un baraquement à l'autre; vastes camps où règnent l'insécurité, la promiscuité, la violence; où circulent les armes, où les plus jeunes se font rafler par des sergents recruteurs, où les adolescentes sont agressées » (Brisset 1997, p.93). Les jeunes n'ont pas la protection et la sécurité nécessaires pour vivre pleinement leur enfance. De plus, les réfugiés perdent leur sentiment d'appartenance, ils sont incapables de s'approprier ce nouvel espace partagé qui leur est inconnu. Un enfant, en période de recherche identitaire, en subit donc davantage de torts. « Beaucoup d'entre eux sont en outre privés de nationalité, donc d'un sentiment d'identité

nationale qui risque de leur manquer toute leur vie. Leur âge lui-même restera souvent incertain et, pour ceux que leurs parents auront égarés, il en sera de même pour leur nom » (Brisset 1997, p.93-94).

En 1995 il y a 200 000 enfants-soldats de 6 à 16 ans, 27 millions de réfugiés et 26 millions de déplacés, et 110 millions de mines dans 64 pays tuent 800 personnes par mois (Bertrand 1997, p.21). Les chiffres, pour Tomkiewicz, dénaturent le phénomène et tendent à nous désensibiliser. Ce n'est pas plus émouvant que de parler en unité. « Je pense que voir ou connaître un seul enfant qui souffre et meurt nous fait davantage comprendre et haïr la guerre que de lire tous ces chiffres bien alignés » (1996, p.8). C'est dans cet ordre d'idées que le cinéma peut nous émouvoir et nous révolter à la fois, en retraçant l'histoire d'un seul enfant aux prises avec les atrocités de la guerre. Le protagoniste devient l'image de la catastrophe, il devient le visage de tous ceux et celles qui ont souffert. Ainsi, s'il y eut des milliers de victimes durant l'Holocauste, c'est le destin d'une singulière jeune fille qui a donné aux nombreuses victimes un visage, celui d'Anne Frank. Anne Frank est devenue un symbole. Le journal que la jeune fille juive a tenu alors qu'elle se cachait dans l'Annexe de l'immeuble des bureaux de son père en Hollande occupée pendant la deuxième guerre mondiale, a été traduit dans 50 langues et est rapidement devenu un classique. Son histoire a été transposée au théâtre et au cinéma. Les chiffres susmentionnés vont s'oublier rapidement, mais le visage de cette jeune fille reste gravé dans la mémoire. De la même manière, après une vingtaine d'années de reportages dans des pays en guerre, Alain Louyot se dit imprégné de visages d'enfants : « Ainsi, l'image qui me vient immédiatement à l'esprit, lorsqu'on évoque les "horreurs de la guerre", n'est ni une ville en ruine ni un charnier, mais le regard trop grave d'un enfant rescapé du champ de bataille. Comme s'il ne restait plus dans ses yeux, hier si rieurs, la plus petite lueur d'insouciance ou de cette pathétique espièglerie à l'heure du départ pour le front, la fleur au fusil » (Louyot 1989, p.11).

Tout comme les femmes et les adultes, les enfants subissent toutes sortes d'agressions dans les guerres, que Stanislaw Tomkiewicz catégorise sous deux formes dans son article publié dans *Enfance Majuscule*, à savoir les agressions directes (sur le corps) et indirectes (sur l'esprit). « Toutes ces agressions – faut-il dire traumatismes? – provoquent un état de souffrance » (Tomkiewicz 1996, p.10). Les agressions directes physiques sont les coups de fusil, les bombes, le napalm, la torture, les viols, etc. D'ailleurs, « le viol devenu exceptionnel

même chez les nazis, retrouve son statut d'arme de guerre officielle destinée à terroriser l'adversaire » (Tomkiewicz 1996, p.8). Rappelons qu'un enfant violé est une enfance volée, donc détruite. Les agressions directes laissent des blessures physiques visibles qui même après-coup demeurent sous formes de cicatrices ou de handicaps variés (enfants aveugles, enfants estropiés, etc.).

Une pratique actuelle consiste également à transformer le territoire de l'ennemi en champ de mines. « Ces petits "jouets" enrichissent ceux qui les fabriquent mais ont la fâcheuse tendance de mutiler et de tuer encore, une fois la guerre finie, et tout particulièrement les enfants » (Tomkiewicz 1996, p.8). Ce sont des enfants qui explorent l'espace inconnu, qui jouent dans ces terrains vagues, qui vont chercher le bois et l'eau et qui vont garder les troupeaux, qui se rendent à l'école en coupant à travers les champs (Brisset 1997, p.84). Les enfants sont donc les principales victimes de ces armes destructrices et les risques qu'ils encourent sont plus graves. De nombreux enfants ont dû être amputés suite à l'explosion d'une mine et rares sont ceux qui peuvent se permettre d'avoir une prothèse – trop chère dans des pays ruinés par la guerre, et trop compliqué considérant qu'un enfant va grandir et avoir besoin de la changer (Brisset 1997, p.84-85). Les enfants estropiés sont souvent pris en pitié, et leur représentation sert à dénoncer cette violence. « Parfois, comme en Iran, on choisit les enfants pour procéder au déminage [...] » (Tomkiewicz 1996, p.8). Pendant la guerre entre l'Iran et l'Irak, les dirigeants iraniens ne voulant pas perdre trop d'hommes expérimentés sur les champs de mines ont utilisé des enfants pour « servir leur pays » dans des missions-suicides. Tel que l'explique Claire Brisset, c'est ainsi qu'on a pu voir des milliers de gamins se précipiter sur des champs de mines, munis d'une clé en plastique autour du coup qui leur ouvrirait la porte du paradis (1997, p.97). Encore une situation où l'enfant représente un être inachevé, moins important que l'adulte, et dont la vie est négligeable.

Les agressions indirectes sont plutôt la destruction des collectivités, la déscolarisation, les destructions sanitaires et contamination de l'eau, le manque de nourriture, de soins et de médicaments, la séparation et la solitude, les déplacements de population et les spectacles terrifiants de la guerre. Les enfants sont alors les victimes de la désorganisation totale de la vie économique et sociale dans le pays (Brisset 1997, p.85). La guerre démantèle et détruit l'organisation civile d'un pays – les écoles, la Justice, la police, etc. – ainsi « les enfants risquent de perdre tous leurs repères de la vie en commun et de ne plus savoir ce qui est

permis, bon, et ce qui est interdit, mauvais » (Tomkiewicz 1996, p.9). Ils n'ont plus les fondations qui soutiennent le « vivre ensemble », ce qui peut causer toutes sortes de troubles d'ordre social. Pour illustrer ce phénomène, le cinéma peut mettre en scène une bande d'enfants dont les relations entre eux deviennent conflictuelles. Nous verrons dans le troisième chapitre que c'est le cas du film de Bahman Ghobadi, *Les tortues volent aussi* (2004).

Une autre agression indirecte soulevée par Tomkiewicz est la séparation d'avec la famille, qu'il qualifie de traumatisme d'une gravité extrême (1996, p.9). Toute séparation introduit une perte et engendre la solitude et la souffrance. Quand la guerre prive les enfants de leurs parents, elle détruit ce dont ils ont besoin pour se développer. Nombreux sont les enfants qui se retrouvent seuls, souvent après avoir assisté à des massacres (parfois celui de leurs proches). Malgré les secours, rien ne peut recréer les liens qu'ils avaient avec leur famille, « ces liens sans lesquels un enfant ne peut pas se projeter dans l'avenir » (Brisset 1997, p.87). On pense à Paulette dans *Jeux interdits* (René Clément, 1952) qui a vu ses parents mourir et qui demeure très affectée par la mort. Elle tente tant bien que mal de faire sa place dans la famille de son nouvel ami Michel, car la solitude est très difficile à vivre. « La solitude peut être considérée comme une agression, car elle engendre ou majore les souffrances. Elle envahit l'enfant quand il a perdu sa famille, ses repères, ses amis, ses proches; quand il ne trouve personne avec qui partager la peur, l'angoisse, l'espoir » (Tomkiewicz 1996, p.10). Rappelons que François Chirpaz évoquait déjà l'importance de parler de la souffrance pour la tamiser. Mais il est très difficile, enfermé dans la solitude, de trouver les mots pour dire le tragique. Suite à une expérience traumatisante, l'appareil psychique de la personne blessée organise des mécanismes de défense pour lutter contre la souffrance, comme le refoulement. Que ce refoulement soit conscient ou inconscient, le sujet se fonde dans un mutisme : « [...] on n'est plus capable d'en parler, y compris à soi-même, car on n'a pas pu en parler aux autres, n'ayant trouvé personne pour écouter » (Tomkiewicz 1996, p.14).

Les spectacles que la guerre offre en direct aux enfants constituent une autre agression indirecte pour Tomkiewicz. Ces spectacles placent les enfants comme témoins directs des atrocités, alors qu'ils ne comprennent pas, ne peuvent pas agir. Leur impuissance traduit leur fragilité. Si les bombardements peuvent fasciner les enfants sur les écrans de télévision, les subir en direct est différent. De plus, la guerre offre d'autres spectacles encore plus traumatisants : « Quand des enfants voient de leurs propres yeux tuer ou violer leur mère,

massacrer ceux qu'ils aiment, c'est là un traumatisme pire que les bombardements » (Tomkiewicz 1996, p.10). Un enfant a besoin de se sentir en sécurité. Or, dans les pays en guerre, c'est tout le contraire qui se produit. L'enfant se sent constamment en danger.

Les enfants qui vivent dans des pays déchirés par la guerre depuis des années, ont l'impression que leur environnement est plein de dangers, et leur monde plein de périls. Dans la rue, ils n'éprouvent pas un sentiment de maîtrise, de liberté, de sécurité. Au contraire, la vue des blessés et des morts sur les trottoirs, le son du canon chaque nuit, leur rappellent quotidiennement les risques qu'ils encourent. Les cercueils de leurs amis sont la preuve que cela pourrait leur arriver à eux aussi (Bertrand 1997, p.133).

Pour des enfants qui naissent et grandissent dans un contexte de guerre qui perdure, l'idée de paix entraîne même une désorientation, elle devient une abstraction difficile à imaginer. Tomkiewicz donne comme exemple certains pays d'Afrique, dont l'Ouganda, où « des dizaines de milliers d'enfants n'ont connu comme école que l'armée, et la mitrailleuse comme seule façon de régler les conflits » (1996, p.15). C'est pour eux la normalité de la vie.

Les conséquences de la guerre sont nombreuses et varient d'un enfant à l'autre. Cela dépend de leurs facteurs intrinsèques (vulnérabilité, capacité de résilience), de la présence ou de la perte de leur famille, du milieu et de l'importance des secours. Les blessures de guerre ne sont pas seulement physiques. « Les guerres n'attaquent pas seulement les corps qu'elles blessent, mais aussi le psychisme, laissant des traces indélébiles par l'ampleur des traumatismes subis, peurs enfouies au fond de soi, perte de parents, de personnes chères, déplacements, pertes de repères, voire d'appartenance » (Geber 2010, p.26). Un enfant victime de guerre porte en lui un grave traumatisme et peut conserver de lourdes séquelles psychologiques qui sont aussi graves que les séquelles physiques avec lesquelles il doit vivre.

1.4.1. Les enfants soldats

Si nous affirmons que les enfants sont les principales victimes des guerres, ils sont aussi de plus en plus nombreux et engagés activement dans des conflits locaux atroces. Ils s'impliquent dans la violence « qui a contribué au climat de détérioration sociale et de désespoir dans lequel ils ont grandi » (Bertrand 1997, p.136). Alors que certains tentent de gérer le désastre

(*Allemagne année zéro*, Roberto Rossellini, 1948; *Les tortues volent aussi*, Bahman Ghobadi, 2004), d'autres se voient enrôlés parmi les combattants, que ce soit de force (*Rebelle*, Kim Nguyen, 2012) ou de gré (*L'enfance d'Ivan*, Andrei Tarkovski, 1962). Cette situation révèle un total mépris à l'égard des enfants.

Marc Schmitz affirme que « L'exploitation des gosses à des fins militaires est en effet aussi vieille que la guerre elle-même » (2001, p.20). Cependant, il faut préciser qu'autrefois ils y prenaient part comme espions, messagers, guetteurs, ou autre soutien aux troupes et plus rarement en allant au front. Si le tableau a changé et qu'il y a de plus en plus de petits combattants, c'est dû à la nature des guerres selon Marc Schmitz, qui explique qu'il y a moins de conflits internationaux – impliquant les troupes régulières de deux États souverains – que de guerres civiles – qualifiées sommairement d'« internes » (2001, p.25). De plus, les armes deviennent plus légères et faciles à manipuler par les enfants. Les enfants sont des contingents supplémentaires quand on manque de soldats dans les guerres civiles (et les recruteurs en trouvent en grande ressource dans les camps de réfugiés, les orphelinats, les villages, les écoles). Ils sont malléables et plus vite intimidés, plus faciles à conditionner et à manipuler. Les enfants coûtent moins cher et mangent moins. Selon Claire Brisset, les recruteurs pensent aussi qu'un enfant sera moins conscient de ce qui se passe, que la frontière du licite et de l'interdit est plus floue (1997, p.99). Il est facile de les recruter par le chantage ou l'enlèvement. C'est ainsi qu'on peut voir des milliers de jeunes garçons se faire enrôler, mais aussi des fillettes.

Il est vrai que le terme d'enfant-soldat ne distingue pas les genres, et on pense surtout à des petits garçons combattants. Les filles ne sont pourtant pas exclues du phénomène. Elles aussi vivent des atrocités qui dépassent l'imagination. En plus d'être des combattantes, elles peuvent être les esclaves sexuelles ou épouses forcées des soldats – subissant toutes sortes de sévices sexuels, violées à répétition, punies lorsqu'elles résistent et sujettes à de nombreux risques tels que grossesse, hémorragie interne, blessures corporelles ou exposition aux MTS (Azar 2007, p.15). Parler d'enfants-soldats, c'est parler autant des garçons que des filles, malgré que ces dernières soient souvent oubliées. « Elles aussi ont été contraintes à des atrocités, à voir du sang humain, à se plier à tous les fantasmes des soldats. Quand cela arrive à des enfants de huit ans, de neuf ans, comment renouer, ensuite, les fils de l'existence? » (Brisset 1997, p.100). La situation des enfants-soldats est affreuse et chaque cas est une catastrophe personnelle, une

tragédie humaine. C'est sacrifier la jeunesse que de l'obliger « à subir et à commettre des atrocités inimaginable » (Bayle 2003, p.9). Sans compter les sacrifices humains que comportaient certaines tactiques de guerre. Et s'ils ne reçoivent aucun entraînement militaire, c'est que plusieurs enfants sont prévus comme « one way fighter », sacrifiés dans des missions suicides (Bayle 2003, 106-107). « Ils ont été des milliers à être envoyés en première ligne pour faire sauter les mines et se jeter, grenade à la main, au-devant des mitrailleuses ennemies. Une incroyable boucherie » (Schmitz 2001, p.23).

Comme l'explique Marc Schmitz, les enfants-soldats vivent des dangers et des horreurs incompatibles avec leur âge. « Ils sont culturellement amputés, tragiquement privés de tout développement personnel, d'instruction et de rapports humains, droits qui devraient être acquis à la naissance » (2001, p.9). Ce sont des enfants brisés, devenus d'insensibles témoins, instigateurs de mort. Ces enfants sont aux prises avec une violence extrême, des atrocités qui dépassent l'entendement.

L'utilisation croissante des enfants-soldats est une des réalités les plus horribles et les plus cyniques des guerres modernes. Contraints ou incités à rejoindre les groupes armés, ces enfants sont victimes de toutes sortes d'abus. Ils sont fréquemment sous-alimentés, soumis à des sévices corporels et à l'esclavage sexuel. S'ils ne meurent pas sous le feu ennemi ou s'ils ne posent pas le pied sur une mine, ils sont tués pour avoir tenté de s'enfuir ou constituent le détonateur humain d'un attentat suicide. Leur valeur humaine et leurs droits sont systématiquement niés. Ceux qui survivent portent de manière indélébile les traces psychologiques, celles des criminels mais aussi des victimes, laissées par la violence extrême (Schmitz 2001, p.9).

Au cours de nos recherches, nous avons étudié plusieurs témoignages qui font frémir. Ceux d'enfants qui ont été témoins de la mort de leurs parents et de leurs proches, ceux des jeunes filles qui ont été transformées en esclaves sexuelles de soldats, ceux d'enfants obligés de prendre part aux meurtres de camarades qui étaient trop épuisés, malades, visiblement endeuillés, qui ont tenté de fuir ou n'ont pas voulu obéir. Comme celui de Agnès, 14 ans, qui raconte à Els De Temmerman dans son texte « L'enlèvement d'enfants en Ouganda » comment des gamines ont été obligées de tuer une de leurs camarades à coups de bâton parce qu'elle avait tenté de s'échapper (dans Schmitz 2001, p.70).

Malgré que l'enfant victime soit l'occurrence la plus manifeste des portraits d'enfants dans les guerres, autant au cinéma que dans les ouvrages sur le sujet, on retrouve aussi des enfants du côté des acteurs de tragédies. « [...] ils deviennent tueurs, pillards, violeurs, tortionnaires, "enfants génocidaires" qui assassinent leurs semblables, comme au Rwanda » (Bayle 2003, p.8). La guerre conditionne les enfants impliqués dans celle-ci à agir avec cruauté et violence. Le mot d'ordre : n'épargnez personne. Amputez, brûlez, tuez, pillez. « Modélisés aux dérives inhumaines de brutalité et de terrorisme, ils [les enfants-soldats] déversent sur des victimes la haine ressentie contre leurs tortionnaires » (Kreisler 1996, p.24). Même les enfants peuvent se révéler pervers, mais de là à les imaginer aptes à commettre les pires atrocités...

À l'instar des enfants délinquants, on peut encore une fois blâmer le manque d'encadrement et d'amour. Ce sont des victimes poussées à l'impitoyable, comme l'exprime Léon Kreisler, une incroyable dérive de l'enfance maltraitée (1996, p.25). Du moins, dans les ouvrages sur l'enfant et la guerre, les enfants sont majoritairement considérés comme des victimes, et les enfants-soldats comme étant à la fois bourreaux et victimes, même les jeunes remplis de haine et d'agressivité qui s'enrôlent volontairement. « Que penser en effet de la notion "volontaire" lorsque la misère et l'angoisse poussent les enfants dans les mains de groupes militaires, ou quand le service dans l'armée ou la guérilla paraît plus sûr que la vie dans son environnement familial? » (Schmitz 2001, p.29). Il s'agit pour certains enfants de l'unique porte de sortie. C'est l'enfance-innocence qui se fait manipuler. C'est l'armée qui a mis un fusil dans leurs mains. Selon Claire Brisset, dans plusieurs pays en guerre, la pauvreté et le manque d'éducation favorise le recrutement (1997, p.100). En effet, pour des familles misérables, un enfant-soldat est une bouche de moins à nourrir et parfois même il rapporte le butin pillé à titre de revenu. Pour les réfugiés, les orphelins ou les enfants des rues qui recherchent la sécurité, s'enrôler semble être l'unique salut. L'armée devient le substitut de leur famille perdue, seul refuge, seul lieu de leur identité. Certains s'engagent pour des raisons idéologiques ou culturelles, par exemple pour venger la mort d'un proche, pour le prestige de l'uniforme, ou encore pour un idéal politique de liberté ou pour « la bonne cause ».

C'est le cas du jeune Ivan dans le film de Tarkovski, *L'enfance d'Ivan* (1962). Malgré la peur qui le hante, ce dernier devient particulièrement agressif. « Les enfants témoins de violences agissent, ont tendance à agir de la même façon, et à modifier l'expression de leurs pulsions en mouvements agressifs » (Bertrand 1997, p.136). Le film remet tout de même en question la

plupart des idées reçues sur l'enfance. Malgré la misère, qui entre en contraste avec ses rêves lumineux et idylliques, Ivan garde une force intérieure, un visage sévère et des gestes vifs. C'est l'enfant actif de Alain Arnaud. Selon Annick Fiolet, Ivan apparaît dès le début comme un soldat aguerrri : « il évolue silencieusement dans la nuit, précautionneusement à travers les marécages glauques – évolution furtive qui, à elle seule, fait poindre le danger invisible qui le guette –, pourtant sa silhouette chétive d'enfant paraît singulièrement fragile dans cet univers hostile » (2008, p.37). Ivan représente la dualité paradoxale de l'enfant-soldat en étant à la fois soldat – représentant des horreurs commises par les hommes – et enfant – fragile victime. L'agressivité d'Ivan est marquée dès le début du film dans la manière dont il confronte le lieutenant, inversant du même coup les rapports habituels. En effet, ici l'enfant a une totale maîtrise, supérieure à celle de l'adulte, qui lui permet de le confronter comme s'il s'adressait à un subordonné. « La séquence construit une redistribution des relations à deux niveaux : - au niveau individuel, le jeune enfant se comporte comme un adulte et du coup, en vient à être traité à égalité par un homme adulte; - au niveau militaire, un simple soldat, pas même enrôlé officiellement vu son âge, neutralise le rapport hiérarchique et s'adresse à un supérieur comme à un inférieur avec le plus grand aplomb » (Fiolet 2008, p.37). Si Ivan veut s'impliquer dans le combat, c'est par vengeance. On peut voir de manière fragmentaire dans ses souvenirs/cauchemars qu'Ivan est devenu orphelin après que sa mère eut été tuée par les nazis. « Confronté de plein fouet à la violence de la guerre, Ivan devient homme par une *maturation accélérée* : il décide de sa destinée et choisit le combat » (Fiolet 2008, p.38, je souligne). Une autre manière de dire que son enfance a été détruite. D'ailleurs, quand on fait référence à son statut d'enfant, en lui interdisant d'aller au front, en voulant l'amener à l'école, il se met en colère. Il n'est plus un enfant. Il est un adulte blessé dans un corps d'enfant. Il a perdu son enfance le jour où la guerre est entrée dans sa vie.

Même s'il existe aujourd'hui un consensus sur les droits des enfants et sur l'interdiction de recruter des enfants dans les conflits armés, beaucoup de chemin reste à faire pour que cela soit appliqué dans la réalité. En effet, on continue tout de même à enrôler des enfants avec parfois des raffinements de cruauté. Les conditions de vie des enfants-soldats, de plus en plus nombreux, tiennent parfois du cauchemar. Plusieurs enfants ont été contraints de tuer leurs proches, leur famille, leurs amis, « de façon, pensaient leurs maîtres, à être définitivement coupés de leur famille donc totalement dépendants du mouvement qui les avait enlevés »

(Brisset 1997, p.98). De façon à empêcher toute possibilité de retour en arrière. De façon également à les démunir de toute réaction morale et de tout sentiment d'horreur devant la mort.

Peu de films ont montré la situation tragique des enfants-soldats de manière aussi réaliste et bouleversante que le film de Kim Nguyen, *Rebelle* (2012), ainsi que *Johnny mad dog*, de Jean-Stéphane Sauvaire (2008). Ce sont des œuvres de fiction sur le drame humain réel des enfants-soldats. Dans le premier, quelque part dans l'Afrique subsaharienne, la jeune Komona raconte à son enfant à naître l'histoire de sa vie depuis qu'elle fait la guerre, alors qu'elle s'est faite enlever à l'âge de 12 ans pour devenir soldat. Forcée d'abattre ses propres parents, Komona est hantée par la proximité de la mort. Elle voit les fantômes des gens abattus, dont ceux de ses parents, qui la suivent constamment. On peut voir dans le film une jeune fille dans un trou violée par de multiples soldats, une jeune fille contrainte à tuer, à voir mourir ses amis, une jeune fille donnée en mariage au chef des rebelles et devenant son esclave sexuelle. Le jeu authentique de la jeune Rachel Mwanza (Komona), la caméra à l'épaule, les décors naturels, la proximité avec les personnages, la large place à l'improvisation, sont des éléments qui permettent l'expression d'un réalisme troublant. Le film de Sauvaire a cette même volonté de réalisme. *Johnny mad dog* a été tourné au Liberia, un pays qui a connu la guerre, entouré de gens qui peuvent amener une certaine authenticité, avec une *steadycam* près des enfants, des plans séquences, des costumes inspirés de réelles photographies de guerre. Le réalisateur a travaillé avec des réels enfants-soldats. Ces derniers démontrent une telle maîtrise de leur jeu, surtout parce qu'ils ont réellement vécu des événements tragiques de guerre. Ils savent manier les armes, menacer, piller. Ils ont la connaissance de ce qui est raconté, ils ont une vraie sensibilité, ils sont habités d'une authentique violence. Le réalisateur raconte dans le *making of* de son film que les enfants ne savaient pas lire et qu'il devait leur raconter les scènes et les laisser improviser. Les jeunes proposaient même leur version, souvent basée sur des événements vécus, qui était finalement, selon le réalisateur, plus intéressante et plus réaliste. Par exemple, la première scène consistait en un massacre d'un village entier. « Ils m'ont tout de suite dit, non on ne va pas tuer un enfant qui est là, on va le prendre avec nous car c'est un soldat et qu'il peut aider. Et on va lui demander de tuer ses parents parce que c'est ce qui nous est arrivé » (Jean-Stéphane Sauvaire). Le film devenait leur projet, à la fois un projet de vie et un projet de cinéma. Même si la guerre était bien présente, ces enfants jouaient et démontraient par le fait même qu'ils pouvaient faire autre chose que la guerre. C'est pour eux

une tentative de se libérer des traumatismes liés à la guerre, par la catharsis dont parlait François Chirpaz, la répétition qui délivre de l'emprise sur l'existence.

Les spécialistes sont d'accord sur l'importance des traumatismes associés à la guerre, et la difficulté à réinsérer les anciens petits-combattants dans la société. Les enfants-soldats arrachés très tôt à leur famille ne connaissent que l'armée. Ils n'ont pas d'éducation, pas de métier, pas d'avenir. « Que va-t-il faire de cette vie brisée sur des champs de bataille inutiles? » (Bayle 2003, p.34). Malgré la libération de certains petits-guerriers, ces enfants ne redeviennent jamais des enfants. La paix arrive souvent trop tard pour ceux qui ont survécu, mais dont « la jeunesse était morte et enterrée depuis longtemps » (Louyot 1989, p.17). En croisant la mort, la violence, l'horreur, la haine, leur enfance a été détruite. Le mot « vétérans » ne devrait pas s'appliquer à des enfants.

1.5. L'enfant face à la mort

Si la mort, le deuil, est pour l'adulte une épreuve difficile, il est particulièrement éprouvant de voir un enfant faire face à la mort. Hélène Romano, dans son texte « L'enfant face à la mort » (*Enfance Majuscule*, 2007), apporte des points intéressants basés sur son expérience avec des enfants endeuillés et des enfants en fin de vie. D'abord, il faut considérer que l'enfant ne conçoit pas la mort de la même manière que les adultes : « [...] la mort réelle est chez l'enfant une réalité lointaine et impalpable » (Romano 2007, p.16). Rappelons que François Chirpaz disait aussi que l'enfant se pense immortel. De plus, pour le tout-petit, les notions d'irréversibilité et d'universalité de la mort ne sont pas encore acquises. La conception d'une mort provisoire est d'ailleurs renforcée par les contes de fées – où un prince charmant peut ramener une princesse à la vie par un baiser – ainsi que les jeux vidéo – où le héros a plusieurs vies et où chaque « game over » n'est en fait que la possibilité d'un nouveau départ. La mort peut aussi être vue comme un long sommeil, ou un long voyage, tel qu'aimerait le faire croire un père à son jeune fils dans *L'incompris* de Comencini (1967). « Le tout-petit n'a pas de compréhension intellectuelle de ce qu'est la mort mais souffre au niveau émotionnel de la séparation » (Romano 2007, p.16). Rappelons que toute séparation introduit une perte qui peut engendrer un traumatisme important.

Par exemple, dans *Jeux interdits* (René Clément, 1952), la mort menace la pureté de l'enfance. À cinq ans, Paulette est témoin de la mort de ses parents. Le fait que la fillette traîne le cadavre de son chien dans ses bras et va même le récupérer dans la rivière démontre cette incompréhension enfantine de la mort. Son ami Michel, du haut de ses onze ans, lui apprendra ce qu'est un cimetière : un endroit où on met les morts tous ensemble pour ne pas qu'ils s'embêtent, où on met les morts dans des trous pour ne pas qu'ils se fassent mouiller. Le film élève à une singulière candeur l'innocence de l'enfance, malgré les événements tragiques et la désolation de la mort.

En grandissant, quand l'enfant commence à comprendre que la mort est universelle et irréversible, celle-ci est comprise comme un principe d'évolution et est associée le plus souvent à la vieillesse. Mais certaines situations extrêmes font également des victimes parmi les plus jeunes. La mort devient un non-sens inexplicable. Quand la mort rôde, personne n'est à l'abri. La vie s'arrête en un instant, tout bascule, on ne peut y croire, on ne veut y croire. « Si la mort est de l'ordre de la vie, l'annonce de la mort est un temps traumatique au sens où elle projette les proches dans une ère de l'inconcevable, de l'inélaborable » (Romano 2007, p.19), à plus forte raison quand un proche part de manière inattendue, quand la mort touche une personne non âgée et en bonne santé. De même lorsqu'on doit annoncer la mort à un enfant, ce qui est toujours difficile, qu'il en comprenne ou non toutes les conséquences. La mort est quelque chose qui nous échappe et trouver les mots pour la dire peut s'avérer pratiquement impossible. « [...] comment parler à un enfant de quelque chose qui nous échappe à un tel point? Comment mettre des mots sur un événement que nous ne parvenons pas nous-mêmes à expliquer? Comment répondre aux questions qu'il risque de nous poser et pour lesquelles nous savons à l'avance que nous n'aurons pas de réponse? Comment le préserver de tout ce chagrin? » (Romano 2007, p.19). Des questions qui demeurent sans réponses. Si nous n'arrivons pas à trouver les mots pour la parler, c'est que la mort reste pour plusieurs impensable (*ibid.*). Parler de la mort rappelle notre condition de mortel. Être confronté à la mort c'est être confronté à la fragilité et la précarité de notre existence, caractéristique de la situation tragique. « Parler de la mort est difficile, douloureux car cela met en jeu notre propre rapport à la mort, à la vie, au corps, à nos référents culturels, religieux, à notre vulnérabilité d'être mortel et à notre impuissance à pouvoir l'empêcher » (*ibid.*). L'enfant face à la mort, incompréhensif et impuissant, est l'allégorie encore une fois de l'être sans défense. Il est le

prototype de l'image de l'enfance tragique, impuissant devant quelque chose de réel qui nous échappe, devant une dangereuse altérité.

De plus, on remarque souvent un besoin latent d'enterrer les morts, comme dans *Jeux interdits*. Dans *Rebelle* (Nguyen, 2012), l'enterrement des cadavres devient le moyen pour la jeune fille de se libérer de la hantise des morts et de faire le deuil de ses parents. Visiblement traumatisée, elle cherche tout au long du film à effacer la mort. La mort apparaît parfois comme quelque chose à forclore. On assiste à une néantisation des cadavres, un meurtre de la mort (Bertrand 1997, p.91). Il s'agit de mettre à l'écart ses traces. Pour Michèle Bertrand, c'est l'effacement de l'enjeu même de la mort en tant qu'événement (1997, p.90). Un oubli généralisé s'installe. Un espace vide, dénué de toutes traces d'événements tragiques, devenu paysage désertique de fin du monde, reste symptomatique de la catastrophe qu'il dissimule. Le paysage demeure mémoire, malgré l'effacement, il devient un paysage traumatique.

1.5.1. Victimes, bourreaux et oubliés

Dans la conférence de Bénédicte Brémard intitulée « La mort et l'enfant dans le cinéma espagnol et hispanoaméricain contemporain » (dans Barillet *et al.* 2008), Brémard affirme que face à la mort, l'enfant peut se transformer selon trois grands courants : « l'enfant victime », « l'enfant bourreau » et « les oubliés ». Dans les trois récurrences proposées, nous pourrions remarquer que l'enfance se voit détruite.

D'abord, notons que l'enfant victime est la principale récurrence au cinéma et dans les ouvrages étudiés. L'enfant, l'image de l'innocence, est le plus souvent désigné comme victime, même dans ses mauvaises actions. Nous avons vu que si les enfants de *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950) commettent des mauvais coups c'est par manque d'encadrement et d'amour, que si *Pixote* (Hector Babenco, 1981) se met à tuer c'est qu'il ne connaît rien d'autre que la violence, que si des enfants-soldats deviennent assassins c'est par obligation ou conditionnement. Ces crimes ne sont pas commis par des enfants, mais par des victimes de l'intransigeance et de la brutalité du monde adulte qui ont perdu leur enfance. Si un court moment après le meurtre commis par *Pixote* on se rappelle de son état d'enfant, alors qu'il se fait consoler par la prostituée qui le berce, le jeune délinquant se fera rapidement rejeter rappelant sa solitude et son incapacité à vivre son enfance.

Nous pouvons également penser à Edmund, dans *Allemagne année zéro* (Roberto Rossellini, 1948). Rossellini dévoile l'Allemagne en ruine, les atrocités commises par l'homme, la culpabilité et la solitude, le poids des circonstances sur les épaules d'un enfant qui tente de rester un enfant dans un monde qui anéantit la pureté et l'innocence. L'Allemagne est détruite, l'enfance également. Avec son père malade et son frère ancien S.S. qui se cache, c'est maintenant Edmund l'homme de la famille. Il assume tout, forcé de devenir une grande personne, forcé d'être responsable. On en vient à le considérer comme un adulte. On lui parle d'eugénisme, de patrie, de sexe. Si son ancien instituteur ne le touche finalement pas, dans une scène pourtant chargée incestueusement, c'est son innocence qui est abusée. L'adulte le convainc de son devoir d'éliminer les plus faibles. Ainsi Edmund, manipulé et incompréhensif, devient le bourreau de son père malade. Il devient un petit homme, seul et coupable, tentant tant bien que mal de redevenir un enfant. Mais les autres gamins ne veulent pas jouer avec lui. Ayant perdu son enfance de manière brutale, étant incapable de redevenir un enfant et incapable de vivre dans un monde adulte aberrant, Edmund se suicide.

Selon Bénédicte Brémard, l'enfant victime est porteur d'une dénonciation. On se sert de l'image de l'enfant pour condamner l'univers pervers et cruel des adultes à travers son regard pur et candide. L'enfant est le protagoniste de prédilection pour dénoncer la guerre et la folie des hommes. Témoin de la bêtise humaine propre au monde adulte, l'enfant est sacrifié, victime de l'intolérance du monde actuel.

Bénédicte Brémard souligne qu'il importe de considérer l'aspect stylistique des séquences de morts enfantines ; plans d'ensembles, hors-champs, style épuré, etc., « comme si la mort d'un enfant était trop inconcevable pour être représentée directement et de près au spectateur » (Brémard 2008, p.43)²⁰. Face à ces images, le spectateur se voit tout de même bouleversé, sans être horrifié. On peut comprendre la mort, par la musique et les effets sonores, par les réactions des personnages, sans la voir directement. Cela permet à la fois la compréhension du drame et l'atténuation de sa brutalité (Brémard 2008, p.44). Un corps décomposé par des gros

20 Précisons que cela s'applique à certains genres étudiés ici dans une perspective de condition tragique, et non au cinéma d'horreur, qui vise plutôt l'abjection et la terreur et dénature l'image de l'enfant.

plans, flottant dans l'eau; des pieds faisant un pas de plus sur le bord d'une falaise; un cri. Nous ne voyons pas l'enfant mourir, mais le choc est tout aussi grand. À propos du film *Sabah*, Brémard explique : « Le silence, le fondu, l'ellipse métaphorique tendent à isoler l'enfant de la brutalité du monde qui l'entoure et à susciter la compassion du spectateur. Tout concourt donc à donner de l'enfant face à la mort une image angélique pourtant mise à mal par d'autres cinéastes non moins célèbres et talentueux » (2008, p.44).

Une seconde occurrence est celle de l'enfant bourreau, qui témoigne quant à lui d'un « monde à l'envers où les enfants tuent » (Brémard 2008, p.49). Pour Brémard, cette cruauté chez l'enfant reflète la dérive d'une société où l'homme est un loup pour l'homme (2008, p.42). La conjonction de l'innocence de la jeunesse et du déchaînement de la violence est contre-nature. On attribue donc à l'enfant meurtrier une conception déviante inhumaine ou diabolique, ou encore un désordre de l'esprit chez un petit homme à l'apparence normale mais faisant preuve d'une dualité menaçante. Lorsqu'on fait une recherche sur les enfants tueurs au cinéma, on retrouve une longue liste de films d'épouvante : *Children of the damned* (Anton Leader, 1963), *Children of the corn* (Fritz Kiersch, 1984), *Ils* (David Moreau et Xavier Palud, 2006), *Dorothy Mills* (Agnès Merlet, 2008), des films de diverses époques et de divers pays, comme quoi l'enfant maléfique est un sujet universel. Ce sont majoritairement des films qui présentent des enfants bourreaux inhumains, diaboliques ou fous, parce que c'est inconcevable, croit-on, qu'un enfant puisse tuer. Damien de *The Omen* (Richard Donner, 1976) s'avère être l'antéchrist, Adam de *Godsend* (Nick Hamm, 2004) est un clone, d'autres sont des fantômes (*Ju-on : The grudge*, Takashi Shimizu, 2002), ou sont possédés (*Un jeu d'enfant*, Laurent Tuel, 2001; *Émilie, l'enfant des ténèbres*, Massimo Dallamano, 1975). On cherche alors à dévoiler à travers l'enfant les dérives de l'humanité, l'état de péché auquel l'homme est voué. Pascale Risterucci affirme : « Les valeurs d'innocence et de fragilité traditionnelles attachées à l'enfance situent plutôt le jeune monstre du côté des victimes, et s'il s'affirme bourreau, c'est qu'il n'est pas vraiment humain » (dans Barillet *et al.* 2008, p.72). Les enfants meurtriers humains sont souvent d'abord des victimes, si ce n'est que d'être victimes de violence à un trop jeune âge. Ce sont des enfants qui ont été abandonnés, maltraités, et qui manquent d'amour et d'encadrement (à l'instar des enfants des rues criminels), des enfants qui ont été manipulés et conditionnés à la violence (à l'instar des enfants-soldats). C'est le pervers ou le

délinquant indiscipliné, souvent orphelin et victime de la perte de sa famille. Du reste, si *Joshua* (George Ratliff, 2007) devient pratiquement un sociopathe, c'est par manque d'attention et d'affection. Si Amy veut tuer son petit frère dans *Alas de mariposa* (Juanma Bajo Ulloa, 1991), c'est par jalousie et rejet. Si la petite Ana est décidée à user de son poison mortel imaginaire dans *Cria Cuervos* (Carlos Saura, 1976), elle porte d'abord en elle la blessure de la séparation suite à la mort de sa mère.

Néanmoins, on assiste à une certaine mise à mal de l'image lisse de l'enfant comme victime innocente. Le cinéma renverse parfois l'image angélique de l'enfance qu'il a pourtant contribué à créer. Ce sont des films comme *The bad seed* (Mervyn LeRoy, 1956) ou *The good son* (Joseph Ruben, 1993) qui remettent sérieusement en cause nos conceptions sociales sur l'enfance. La famille et l'enfance au cinéma sont parfois, même si plus rarement, loin d'être idylliques. On peut entendre dans *Cria cuervos* de Carlos Saura : « Je ne crois pas en l'enfance paradisiaque, ou en l'innocence ou la bonté naturelle des enfants. Je me rappelle de mon enfance comme d'une longue période, interminable, triste, remplie de peur, peur de l'inconnu » (notre traduction).

Finalement, la dernière catégorie définie par Bénédicte Brémard rassemble les laissés-pour-compte, souvent orphelins ou fugueurs, qui jouent avec la mort, la provoquent. L'auteure les appelle « les oubliés ». Cette catégorie met en scène la proximité de l'enfant avec la mort. « Il s'agit de films dont l'action place l'enfant protagoniste aux marges de la société afin de rendre compte des mutations de celle-ci » (Brémard 2008, p.47). Il s'agit de films qui dénoncent la violence régnant au sein de groupes d'enfants livrés à eux-mêmes. En plus de *Pixote* et des gamins de *Los olvidados*, on peut penser à la jeune *Marchande de roses* de Victor Gaviria (1998), des films qui dressent une peinture sans complaisance de la réalité des enfants des rues. Ce sont les enfants en marge de la société qui se retrouvent dans des situations miséreuses et qui doivent lutter pour survivre. Des enfants et adolescents abandonnés, qui se retrouvent à la rue, pieds nus et vêtements sales. Ce sont souvent des films où les décors et les costumes témoignent d'une grande pauvreté, des films qui présentent des enfants au regard perçant, meurtris, rarement rieurs.

Ces films, pour Brémard, confrontent l'enfant et la mort dans le but de dénoncer les situations de violence créées par les insuffisances de la société (2008, p.50). L'introduction en

voix *off* de *Los Olvidados* est très claire à ce sujet : « Il n'y a guère de capitales comme New York, Paris, Londres, dont le luxe ne cache des foyers misérables, où, mal nourris, privés de toute hygiène, d'école, grandissent des enfants voués au crime. La société tente de remédier au mal : le succès de ses efforts reste très limité » (notre traduction). De la même façon, Hector Babenco explique en introduction de *Pixote* que son film est basé sur la réalité d'un quartier défavorisé de Sao Paulo, d'où vient réellement le jeune interprète du personnage titre. Le gamin connaît réellement la misère et la violence de ces franges oubliées de la société, avec ses agents de détention corrompus et ses policiers meurtriers.

Bénédicte Brémard donne l'exemple de *Cachorro* de Miguel Albaladejo (2004), dans lequel un enfant est privé de sa mère, arrêté en possession de drogue et pris en charge par son oncle gai et séropositif (2008, p.47-48). Le même cinéaste réalise l'année suivante *Volando voy*, où le protagoniste sombre dans la délinquance malgré l'amour de ses parents et sa bonne éducation. « L'on remarque, dans ce type de films, que si la mort rôde autour des protagonistes comme un signe des dangers qui peuvent les atteindre, elle finit en général par en épargner certains car ils parviennent à réagir à temps » (Brémard 2008, p.48). En effet, le gamin de *Cachorro* est finalement pris en charge par sa grand-mère, et un responsable d'un centre social remet le jeune de *Volando voy* dans le droit chemin. L'espoir n'est alors pas perdu. « La question que l'on peut se poser est alors de savoir si tous ces cinéastes, qui ont en commun de sauver leur jeune héros, ne tenteraient pas, à travers leurs films, de tirer la sonnette d'alarme pour sauver les laissés-pour-compte de la société lorsque le pouvoir politique reste sourd » (Brémard 2008, p.50).

Les oubliés sont aussi des victimes : victimes d'intolérance, de violence, de haine, victimes de la perte de leur enfance. Comme l'explique Gilberto Dimenstein, dans certains pays où les droits des enfants sont bafoués, « les enfants n'ont même pas le droit d'être enfants » (1991, p.13). L'auteur ajoute que quand les enfants ne meurent pas de faim, de maladies ou de blessures non soignées, ils sont tués par des escadrons de la mort, par des policiers qui les jugent marginaux et irrécupérables, par des commerçants las d'être pillés qui commandent leur meurtre (*ibid.*, p.23). Ou encore, ils se tuent entre eux, comme dans *Los Olvidados*. Ainsi, si les oubliés sont des victimes, ils peuvent aussi se transformer en bourreaux, comme *Pixote*, conditionné à la violence et au règlement de compte. Les catégories de Bénédicte Brémard, on

le remarque, ne sont pas étanches ni irréversibles et peuvent être analysées sous plusieurs angles. Par exemple, il y a une certaine confusion des oubliés, des victimes et des bourreaux dans *Lord of the flies*, roman de William Golding adapté au cinéma par Peter Brook en 1963 et par Harry Hook en 1990. Pour Brémard, les oubliés sont des enfants en marge de la société, des enfants des rues, alors que les gamins de *Lord of the flies* sont *a priori* des enfants bourgeois. Pourtant, lorsque livrés à eux-mêmes, la même violence prend le dessus. Ils sont oubliés sur une île déserte, ils deviennent eux aussi victimes de l'incapacité de la société à les sauver. Malgré leur tentative de création d'une microsociété avec ses règlements et sa hiérarchie, des clans vont se former et marquer l'opposition entre le monde civilisé et le monde sauvage. Il y a des victimes, des gamins tués, sacrifiés. Il y a des bourreaux, des gamins qui sombrent dans la sauvagerie et tuent leurs semblables. L'hostilité se transforme en barbarie.

Les enfants victimes dénoncent la folie des hommes et la destruction de l'innocence, les enfants bourreaux sont les symboles de la déchéance de l'humanité, les oubliés dénoncent la violence intrinsèque à toutes les sociétés. Victimes, bourreaux et oubliés traduisent tous une volonté de dénonciation. Aussi, filmer l'enfant face à la mort, pour Bénédicte Brémard, serait porteur d'espoir. Il y a espoir, du moins, quand l'enfant est résilient. « L'enfant symbolise par essence celui qui doit lutter contre la disparition, celle de son enfance, de cette part d'innocence qui reste en l'homme » (Brémard 2008, p.51).

1.6. L'enfance détruite

Alain Arnaud insistait déjà sur l'importance de la perte pour exprimer la condition tragique de l'enfance. Le tragique va émerger quand l'existence même est en proie à sa perte et quand la blessure est profonde et se porte comme un trauma, tel que nous le démontraient François Chirpaz et Alain Arnaud. Un enfant peut perdre sa mère emportée par la maladie, son frère tombé sous les balles des ennemis, sa maison détruite par les bombardements. La perte qui devient blessure est à comprendre dans le sens d'une privation, d'une destruction et d'une séparation douloureuse. En fait, un enfant confronté à une situation tragique qui change le cours de sa vie perd son enfance même. Le défaut ici, c'est d'être poussé de manière brutale dans un réel traumatisant qui prive l'enfant de son enfance.

Certains auteurs réservent une partie de leur ouvrage sur l'enfant au cinéma au grand passage de l'enfance à l'adolescence. C'est le cas de François Vallet dans *L'image de l'enfant au cinéma* (1991) et Pol Vandromme dans *Le cinéma et l'enfance* (1955). Pour Vallet, ce passage peut se faire sous formes de refus du monde adulte, d'initiation, de perte des rêves et des illusions, ou de dissociation, qui peut créer un « malaise entre l'individu et l'enfance qui le quitte » (1991, p.181). Alors que pour Vandromme il s'agit d'une période douloureuse et imprécise suggérant trois états d'âme possibles, soit le désenchantement, la révolte ou le désarroi, et il « importe que le saut ne soit pas trop brusque, que l'on se détache lentement » (1955, p.103). Ainsi, si le passage est en soi douloureux, c'est sans doute pire si le passage se fait prématurément, ou de façon brutale, dans des exemples où les circonstances sont extrêmes (la mort, la guerre, l'abus sexuel, etc.).

On pourrait parler de ce passage destructeur de l'enfance à la vie adulte en terme de passage du « stade-plaisir » au « stade-réalité » de Freud, un passage d'un état dit de « toute-puissance » à l'acceptation de la réalité. Ce passage correspond à ce que Sandor Ferenczi qualifie de « gouffre » ([1982] 2006, p.13). Un écart considérable les sépare, et quand le passage n'est pas adouci, cela peut être traumatisant. « Pour devenir adulte, l'enfant doit renoncer à sa toute-puissance perdue et c'est l'environnement qui doit fournir les conditions nécessaires pour adoucir le passage vers l'acceptation de la réalité » (Ferenczi [1982] 2006, p.14). Le douloureux passage à l'âge adulte a d'autant plus de conséquences lorsqu'il est prématuré, et lorsque l'environnement ne permet pas de l'adoucir. Dans une situation de guerre et de violence extrême, nous pouvons nous imaginer que cette dite acceptation de la réalité soit plus difficile, voire traumatisante. Selon Freud, tel que l'explique Ferenczi dans *L'enfant dans l'adulte*, le règne du principe de plaisir (l'enfance) se termine quand l'enfant est complètement détaché de ses parents sur le plan psychique, et c'est à ce moment que le sentiment de toute-puissance cède la place à la reconnaissance du poids des circonstances, c'est l'apogée du sens de la réalité ([1982] 2006, p.62). Or, dans de nombreux films qui mettent en exergue la condition tragique de l'enfance, les adultes restent en retrait ou sont absents. Déjà à un jeune âge, les enfants sont « détachés » des parents. Dans des situations tragiques, des situations extrêmes de séparation, le jeune enfant est confronté de manière précoce à la réalité du monde adulte qui peut être très difficile à accepter.

2. L'enfant comme figure traumatique

Considérant le grand nombre de catastrophes, de tragédies et de drames de toutes sortes qui ont lieu partout dans le monde et qui sont de plus en plus médiatisés, il n'est pas étonnant que la question du traumatisme soit de plus en plus étudiée. Plusieurs considérations cliniques entrent en compte quand on parle du traumatisme chez l'enfant, mais nous ne voulons pas ici psychanalyser les enfants au cinéma, mais plutôt en analyser la figure. Nous suggérons que l'enfant au cinéma est une figure, car comme l'explique Bertrand Gervais dans « L'enfant effacé ou retrouver le fil d'une figure », il devient « un signe, un objet de pensée chargé de signification » (2007, p.1).

La figure est une énigme; elle engage en ce sens l'imagination du sujet qui, dans un même mouvement, capte l'objet et le définit tout entier, lui attribuant une signification, une fonction, voire un destin. La figure, une fois saisie, est au cœur d'une construction imaginaire. Elle ne reste pas statique, mais génère des interprétations, par lesquelles justement le sujet à la fois s'approprie la figure et se perd dans sa contemplation (Gervais 2007, p.2).

On charge l'image de l'enfant au cinéma de signification. Dans sa condition tragique, la figure significative et énigmatique de l'enfant devient pour nous traumatique. On pense à sa blessure ainsi qu'à l'impuissance et la fragilité humaine dont il est l'allégorie, comme disait Alain Arnaud, qui renvoie à l'idée de l'enfant « sans secours » (2008, p.181). Arnaud fait ici référence au *Hilflosigkeit* de Sigmund Freud, qui exprime la détresse physique et psychique du jeune enfant. Ce terme psychanalytique a été traduit par « désaide », ou « détresse », ou encore par « impuissance » (soit l'impuissance du jeune enfant face à sa détresse). C'est d'abord un traumatisme de manque, lié à la séparation première d'avec la mère (la naissance), auquel s'ajoute l'impuissance caractéristique du nouveau-né qui provoque cette détresse initiale. Cela peut correspondre à un premier temps du trauma, et peut être considéré comme le prototype de toute situation traumatique ou angoissante. En effet, nous verrons que l'angoisse s'installe d'abord avec les prémices de la naissance et la première impuissance vécue comme une détresse. Par la suite, toute situation angoissante liée à l'impuissance ou encore à la perte et à la séparation entre en résonance avec cette première détresse et est susceptible de faire resurgir

le trauma, dans un deuxième temps que Sigmund Freud nomme « après-coup » (« *Nachtraglichkeit* »)²¹. De la même manière, lorsqu'il perd son enfance de manière tragique, l'enfant est encore une fois – dans l'après-coup – aux prises avec la perte et la séparation. Il tombe de manière brutale dans un univers d'adultes qu'il a de la difficulté à accepter et qui représente d'abord pour lui un monde impossible. Cela entre en résonance, comme nous le verrons, avec le traumatisme universel de la naissance.

L'enfant au cinéma, dans sa condition tragique, est une figure traumatique car il nous renvoie à nos propres traumatismes. Bertrand Gervais affirme que la figure « ne se déploie que si le sujet dote ce signe de traits et d'un récit auquel il peut s'identifier et qu'il peut lui-même générer » (2007, p.4). La figure de l'enfant révèle un sens qui est une production imaginaire du spectateur, lequel s'y identifie comme à ses propres angoisses refoulées dans l'inconscient, qui tirent leur source des origines de la vie. On pourrait considérer que le spectateur adulte se trouve à être dans le deuxième temps du trauma (l'après-coup) en regardant le film. Face à l'image de l'enfant au cinéma qui subit un destin tragique qui laisse ses traces, les éléments traumatogènes qui sont présentés peuvent entrer en résonance avec nos traumatismes passés et faire resurgir nos propres traumatismes refoulés, dont le traumatisme fondamental de la naissance et de la détresse infantile. Le spectateur peut ainsi ressentir un malaise devant les images, même s'il n'est pas nécessairement capable de faire le lien avec ses traumatismes passés (parce qu'irreprésentables à l'époque prénatale et immédiatement postnatale). Cela n'est, bien sûr, qu'une hypothèse. Néanmoins, comme E. Ann Kaplan l'exprimait dans *Trauma Culture*, les spectateurs du film peuvent ressentir la douleur évoquée par empathie, réveillant des mécanismes interagissant avec leurs propres expériences traumatiques (2005, p.90). Il s'agit de ce que Kaplan nomme avec hésitation « vicarious trauma » (2005, p.90), soit un traumatisme par procuration, en précisant que le spectateur n'est pas nécessairement traumatisé par l'image mais seulement affecté, par empathie, par le tragique présenté. Kaplan ajoute : « Such mechanisms are especially powerful when a viewer has had firsthand traumas that are similar to those being portrayed » (2005, p.90). Or, dès que la figure traumatique de l'enfant

21 Voir l'article sur l'après-coup dans *Le Vocabulaire de la psychanalyse* de J.Laplanche et J.-B. Pontalis (1967)

renvoie à la perte (comme celle de son enfance), au traumatisme du manque et de l'absence, à la douleur de la séparation, tous les spectateurs peuvent s'y identifier car cela renvoie au traumatisme universel de la naissance.

2.1. Le trauma : la blessure de la perte

Il importe d'abord de revenir sur le sens du mot *trauma*, qui peut renvoyer à un violent choc émotionnel, mais aussi à une blessure, une lésion. Nous avons dit que la condition tragique de l'enfance émane du cinéma à travers les blessures de l'enfant, à entendre comme traces de traumas. « Au sens strict, selon son étymologie grecque, le traumatisme est une blessure résultant d'un choc ayant produit une effraction de l'enveloppe corporelle » (Belhassen 2011, p.19). Marc Belhassen poursuit en définissant le trauma comme suit :

Pour qu'il y ait trauma, il faut qu'un événement réunisse quatre facteurs: la force de l'événement (le choc qu'il produit doit faire violence au sujet puisque le caractère excessif de l'excitation est en rapport avec la tolérance de ce même sujet) ; l'impossibilité de trouver une réponse adaptée à la situation pour réduire ou enrayer l'impact ; le chamboulement intérieur qui rappelle l'intensité relative du choc et les effets qu'il produit ; la nocivité et la durabilité des répercussions sur l'organisme psychique (2011, p.22).

Le sujet se retrouve impuissant devant l'événement, incapable de le raisonner, et cela laisse des traces, des blessures. Plus vulnérable encore, il nous est permis de croire qu'un enfant est d'autant plus impuissant devant un événement traumatique (soit un événement d'une telle force qu'il a des répercussions traumatiques sur l'enfant). Précisons qu'un événement n'est pas traumatique en soi, en ce sens que sa valeur traumatique dépend de son destin dans la psyché de l'enfant (Belhassen 2011, p.239). La puissance de l'événement, le sentiment d'impuissance qu'il génère ainsi que le chamboulement intérieur qu'il provoque étaient tous présents dans les caractéristiques du tragique tel que définit par François Chirpaz. Cependant, le traumatisme implique des répercussions à long terme sur l'enfant. En effet, le trauma laisse une empreinte sur le psychisme, il est le plus souvent refoulé mais peut resurgir lorsqu'un événement rappelle le choc traumatique dans l'« après-coup ». Nous verrons donc dans ce chapitre l'importance de la théorie freudienne de « l'après-coup », qui distingue le traumatisme du

tragique. Nous pourrions considérer le traumatisme comme étant le résultat possible d'une épreuve tragique. Le tragique affecte l'existence dans l'immédiat – la blessure – alors que le traumatisme (en psychologie) agit dans le différé – la perturbation que provoque cette blessure.

À l'instar de Alain Arnaud qui renvoyait la blessure à une perte initiale (2008, p.189), Belhassen affirme que « lorsque l'enfant est frappé par une intrusion du dehors, en tout cas vécue comme telle, tout se fige, se dérègle, et au passage il y perd quelque chose » (2011, 239). Nous pouvons considérer que le traumatisme est alors lié à cette perte et est, du coup, le traumatisme du manque et de l'absence. Selon Jean-Marie Delassus, « là où est le manque nous voyons toujours quelque chose qui manque » (2005, p.372). Le manque est permanent. L'auteur poursuit : « si nous persistons, si nous voulons aller au-delà, c'est le *rien* que nous constatons et que nous éprouvons face au manque » (*ibid.*). La manifestation du rien nous pousse à rechercher quelque chose, car nous considérons alors qu'il y a effectivement quelque chose qui manque. On cherche à mettre quelque chose à la place du rien, « on comble la faille avec une entité spécifique, apte à masquer l'essence même du vide » (Delassus 2005, p.372). Cette volonté de remplir le vide traduit le traumatisme du manque, de l'absence. Pour se protéger et atténuer le trauma, le sujet tente de « fictionnaliser » le manque dans le but d'apprivoiser l'absence, ce qui évoque les principes de plaisir, de réalité et de compulsion de Freud²². Il s'agit de faire l'économie du manque, de s'en faire une image, de se le figurer. Dans *Au-delà du principe de plaisir*, Freud donne l'exemple d'un jeu ludique qu'il nomme le « fort-da » ([1920] 2002, p.14-15). Freud observe son petit fils âgé d'un an qui s'amuse à faire tomber une bobine attachée à une ficelle, et à la ramener à lui. Lançant la bobine, l'enfant s'exprime « o-o-o » (que Freud traduira par « fort » qui signifie « parti » (*ibid.*)). Quand il fait réapparaître l'objet, il s'exprime « da » (qui signifie « là »). Ce jeu devient le fondement du fantasme illusoire et consiste à jouer avec l'absence, à se l'accaparer. Cette compulsion de répétition laisse ainsi le trauma derrière le jeu. De la même manière, toute utilisation de jeux des motifs tragiques primordiaux – comme cache-cache (séparer et retrouver); la balançoire

22 Voir Freud, Sigmund. [1920] 1968. *Au delà du principe de plaisir*, Paris : Payot.

(qui évoque le rythme embryonnaire) ; etc.) – constitue une source de plaisir du fait qu'elle implique la négation du traumatisme de la naissance par un fantasme de la vie prénatale (Rank 1968, p.32).

2.1.1. Le *Hilflosigkeit* freudien

Un des éléments de définition du trauma est l'impuissance caractéristique de l'individu face à un désastre ou une catastrophe qui peut devenir pour le sujet un événement traumatique. C'est cette même impuissance qui caractérisait (entre autres) le tragique chez François Chirpaz et Alain Arnaud. Pour Freud, l'impuissance, lorsqu'elle devient traumatique, tire sa source de la toute première impuissance vécue comme une détresse chez le nourrisson. Il s'agit de ce qu'il a appelé le « *Hilflosigkeit* ». Bien que ce terme apparaisse tôt dans l'œuvre de Freud²³, il est habituellement associé à l'article *Inhibition, symptôme et angoisse* (1926), où le psychanalyste le mentionne sans le définir précisément ni en faire un concept. À partir d'une critique du *Traumatisme de la naissance* de Otto Rank (1924), Freud utilise ce mot en parlant de l'embarras du nourrisson et de sa dépendance totale face à l'Autre (la mère en l'occurrence)²⁴. Le *Hilflosigkeit* peut être défini comme un état de détresse résultant de l'incapacité à satisfaire ses besoins sans le secours d'autrui. Autrement dit, le sujet est impuissant à s'aider lui-même. Lacan l'a ensuite repris pour définir la détresse comme douleur d'exister, liée à la fragilité humaine. Ainsi, la réalité de la condition humaine n'est autre que « [...] la détresse, où l'homme dans ce rapport à lui-même qui est sa propre mort – n'a à attendre d'aide de personne » (Lacan 1986, p.351). Pour Alain Arnaud, l'image de l'enfant sans secours au cinéma est l'allégorie de cette première détresse infantile (2008, p.181). Le

23 « Le terme de "Hilflosigkeit" apparaît tôt dans l'œuvre de Freud, puisqu'on le trouve dès l'exposé du cas Elisabeth von R., lorsqu'il déchiffre la détermination du symptôme qui l'empêche de tenir debout à partir du désarroi de sa relation à sa sœur et à son beau-frère. Dans "L'inquiétante étrangeté" ("das Unheimliche"), on trouve corrélés les deux termes difficilement traduisibles de "unheimlich" et "hilflos" à propos des rêves présentant des situations de répétition à l'identique ("Wiederholung der Gleichartigen"), où le sujet éprouve de façon pénible et angoissante la récurrence d'éléments invariants dans un contexte qui paraît évoluer » (Ebtinger 2001, s.p.)

24 Jean-Marie Delassus rappelle que la théorie freudienne reste une hypothèse, car Freud n'a jamais effectué d'étude approfondie de la situation natale. Il constate, suppose, conçoit. Malgré tout, cela semble aller de soi, de sorte que de nombreux auteurs s'y réfèrent spontanément (2005, p.84).

Hilflosigkeit peut être considéré comme prototype de la situation traumatique, car cette impuissance est propre à toute situation traumatique.

Le mot allemand introduit par Freud est certainement difficile à traduire. Le mot « hilf » (de l'anglais « help ») signifie « aide », alors que le « los » signifie ce qui est défait, dépourvu, dénoué (Feissel-Leibovici 2012, p.10). « Le suffixe *-keit*, dont l'équivalent en français n'existe pas, exprime un état, ici celui d'être dépourvu (*los*) d'aide (*hilflos*), sans recours. Tel est bien l'état de *l'infans*, lorsqu'il vient au monde dans sa totale dépendance à son premier Autre et face à l'opacité de son désir » (*ibid.*). Il y a chez les spécialistes une recherche constante du mot juste pour désigner le *Hilflosigkeit* : « désespacement », « désarroi », ou littéralement « dés-aide »²⁵, c'est l'impuissance ou l'embarras lié à l'angoisse du nourrisson, à la détresse infantile. Georges-Arthur Goldschmidt propose aussi « abandonnement », puis « détresse » qui lui paraît le mieux convenir pour traduire ce qu'il appelle « l'aura de ce qui s'est perdu » (cité dans Feissel-Leibovici 2012, p.10). Le *Hilflosigkeit* est encore une fois lié au traumatisme du manque, de la perte. Il est lié à la perte de la vie prénatale, au manque d'autonomie et de secours. De plus, « cette détresse, qui peut prêter à bien des malentendus, n'est en tout cas pas du ressort de l'affect, mais concerne, comme le souligne Lacan, "la réalité de la condition humaine" » (Ebtinger 2001). Il s'agit d'un « état », davantage que d'un sentiment.

Jean-Marie Delassus, dans sa *Psychanalyse de la naissance*, recense plusieurs citations tirées des écrits de Freud au sujet du *Hilflosigkeit*, qui disent tous la même chose : nous naissons impuissant, avec une constitution défavorable, en résulte une dépendance totale et une certaine détresse infantile qui est à l'origine de toute névrose (2005, p.84). « Quand on rapproche ces citations qui parcourent l'œuvre de Freud, on ne peut manquer d'être frappé par le martèlement des mêmes termes à connotation tragique: détresse, impuissance, dépendance, souffrance » (Delassus 2005, p.84). Pour Delassus, la détresse infantile est tragique. L'enfant « est exposé au-dehors, sans défenses et sans moyens de protection personnelle élaborés » (*ibid.*, p.126). Ce « dehors » va d'ailleurs s'avérer particulièrement traumatisant. Freud précise que l'enfance est la « période caractérisée par l'état de détresse motrice aussi bien que psychique » ([1926]

25 Entre autres par Jean Laplanche et Jean-Bertrand Pontalis dans leur *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967)

1951, p.96). Physiquement, le nouveau-né n'est pas apte à survivre seul dans ce monde. Son corps se crispe, il ne peut se déplacer, il ne peut exprimer ses besoins autrement que par des cris et des pleurs. Son développement nécessite une adaptation majeure qui va s'échelonner sur plusieurs années. La détresse psychique du nourrisson est plutôt liée au traumatisme de la naissance²⁶ et à l'angoisse de la perte et de la séparation²⁷.

Tel que l'explique Jean-Marie Delassus, Jacques Lacan va lier cette détresse infantile – comme impuissance biologique – à une certaine « prématurité » (2005, p.63). Cette théorie de la prématurité, davantage affirmée que démontrée, rend compte du corps infirme du nouveau-né de sorte à pallier l'affront au narcissisme de l'humanité qu'est la comparaison défavorable face à l'animal qui lui, au contraire, donne en général l'exemple d'une autonomie minimale. « C'est donc *parce que* l'état de l'enfant est à ce point démuné à la naissance que celle-ci *ne peut être* prématurée » (Delassus 2005, p.90). Selon Jean-Marie Delassus, l'allégation de la prématurité est devenue coutumière, sans qu'il semble nécessaire de la justifier. Les auteurs s'y réfèrent spontanément, bien que les termes pour la désigner varient. Par exemple, Jean-Marie Delassus va plutôt parler de « dépression tonique » pour expliquer le corps infirme du bébé (2005, p.113). Il n'est pas nouveau de considérer le nouveau-né humain comme faible, précaire et dépendant, comme le note Delassus (2005, p.79). De toute évidence, le nourrisson naît dans un état de dépendance totale et a besoin de l'adulte pour répondre à ses besoins. Son impuissance caractéristique consiste en un danger pour sa survie, ce qui provoque une détresse dont il n'est jamais assuré de dépasser complètement. « Tout au long de la vie, elle peut être rappelée au Moi confronté à des dangers qui pourraient paraître infiniment plus légers que le *los* originare [...] » (Feissel-Leibovici et Minthe 2012, p.22). Pour Freud, cette première situation dangereuse sera en lien avec toutes les situations dangereuses et conditions d'angoisse ultérieures. Freud note ce qu'il qualifie de « coïncidence frappante » : qu'aussi bien l'angoisse de la naissance (qui sera en lien avec le fameux traumatisme de la naissance) que l'angoisse du nourrisson (le *Hilflosigkeit*) renvoient à la condition de la

26 Voir Otto Rank, [1924] 1968. *Traumatisme de la naissance*, Paris : Payot

27 Voir Sigmund Freud, [1926] 1951. *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris : PUF

séparation d'avec la mère ([1926] 1951, p.66). Si Freud parle de cette séparation comme la toute première castration, la séparation va demeurer un élément central de tout traumatisme car elle est directement liée à un manque.

2.1.2. L'après-coup

Il y a en psychanalyse une permanence de l'hypothèse que les traumatismes anciens peuvent avoir un impact sur des troubles plus tardivement observés, tel que le remarque Jean Bergeret et Marcel Houser chez Freud et ses successeurs (2004, p.290). Bergeret et Houser soulignent, dans leur ouvrage *Le fœtus dans notre inconscient*, que Freud a toujours soutenu que des traces du passé le plus ancien persistaient dans la mémoire du sujet, ou plutôt dans son inconscient, comme une sorte de corps étranger (2004, p.292). Le trauma nous hante, il n'est pas palpable, il est difficile à raisonner. Le trauma, comme le désastre, est irréprésentable. De plus, « face à l'événement traumatique qui vient donner corps à quelque chose d'irréprésentable, la psyché ne peut assurer sa tâche habituelle qui est d'intégrer les éléments du monde extérieur » (Ferenczi [2006] 2010, p.20). Il importe de souligner que le choc traumatique vient de l'extérieur du sujet et pénètre à l'intérieur, ayant des conséquences sur le psychisme (Bergeret et Houser 2004, p.291). L'idée du dehors/dedans est donc présente dans le traumatisme.

Selon Freud, « toute expérience infantile laisse une trace, d'ordre mnésique, qui demande à être réinterprétée et qui le sera forcément en un temps ultérieur », donc dans l'après-coup (dans Bergeret et Houser 2004, p.63). C'est dans l'après-coup que cela peut devenir traumatique, quand des événements entrent en résonance avec des premières expériences du fait de leur ressemblance (*ibid.*). Le traumatisme se constitue donc en deux temps, « à savoir le temps de l'événement qui dépose sa trace et le temps de sa reviviscence interne » (*ibid.*, p.64). Les situations traumatiques plus tardives ont surtout une valeur répétitive.

Au travers du trauma se laisse entendre la question des origines. « Si le trauma postule le coup mais n'a d'efficacité que dans l'après-coup, la question est de savoir quel est ce coup premier qui n'aura d'existence, cependant, qu'à retardement » (Balestriere 2003, p.131). Ce coup premier est pour Freud un événement primordial, l'«*Urszene* », soit la « scène originaire » (Balestriere 2003, p.131). Pour Freud, l'événement premier non représentable qui laisse une trace traumatique (à l'origine de tout sentiment d'angoisse) serait la naissance :

« [...] la naissance nous semble être cet événement vécu, prototypique, et, par suite, nous avons tendance à voir dans l'état d'angoisse, une reproduction du trauma de la naissance » ([1926] 1951, p.60). Le traumatisme de la naissance est fondamental et universel. Il est le premier traumatisme du manque car il est lié à la première séparation d'avec la mère. Il est à la base de la détresse physique et psychique initiale (*Hilflosigkeit*). Toute situation traumatique ultérieure ne serait, pour certains psychanalystes (tels que Sigmund Freud et Otto Rank), qu'une répétition de l'angoisse vécue à la naissance. Il importe donc que l'on s'y attarde plus amplement.

2.2. Le traumatisme de la naissance

Pour Bernard Golse, « on ne peut prononcer de vérités absolues sur le début de quoi que ce soit » (1999, p.127), y compris les débuts de la vie. Il importe de noter que les études sur la naissance et la vie prénatale sont ponctuées d'hypothèses dans le but d'alimenter les réflexions, et non de vérités absolues. Bergeret et Houser soulèvent deux difficultés en ce qui concerne les travaux sur la naissance et la vie prénatale : d'abord, l'intérêt porté à ce genre de recherche et de pratique est récent, il n'y a donc pas encore une grande quantité d'observations sur le sujet; ensuite, une seconde difficulté tient à ce qu'on ne peut interroger notre vie prénatale (sous forme de souvenir), car on ne s'en souvient pas concrètement (2004, p.183). Même notre propre enfance nous échappe. Nous avons ce que Jean-Marie Delassus a appelé une « amnésie infantile » (2005, p.14). Pour Bergeret et Houser, un retour en direction d'un passé traumatique lié à la naissance est certes difficile, mais pas impossible, car nous en gardons un souvenir inconscient (2004, p.184). Cette question de l'originaire a intéressé plusieurs psychanalystes, psychologues, et autres spécialistes. Alors que le psychanalyste Otto Rank « en a fait le paradigme de tous les traumatismes; toutes les expériences d'angoisse ne seraient que des répétitions du choc de la mise au monde » (Belhassen 2011, p.56), donc le traumatisme fondamental et universel, d'autres spécialistes s'entendront du moins pour dire qu'il s'agit d'un bouleversement majeur et d'une source certaine d'angoisse. Freud, rappelons le, faisait remonter l'origine de l'angoisse aux prémices de la naissance ([1926] 1951, p.60). Cette angoisse traduit la peur de perdre un objet (*ibid.*, p.67) et est liée au traumatisme du manque et de la perte. Freud accordait une grande importance à la séparation d'avec la mère

comme origine de l'angoisse et voyait la naissance comme une première castration (*ibid.*). Dans cet ordre d'idées, la naissance est souvent traitée comme une coupure, une perte. « La naissance marque la coupure irrémédiable avec le monde utérin, dont l'homogénéité ne pourra jamais être égalée. Le bébé est coupé concrètement de sa mère, (avec la coupure du cordon ombilical) à laquelle il ne sera plus jamais lié de la même façon. On peut considérer cet événement comme le premier deuil que l'humain ait à vivre [...] » (Belhassen 2011, p.56). La naissance, qui pourtant est socialement reconnue comme un heureux événement (pour les parents, la famille), est plutôt vue en psychanalyse comme une perte, une coupure, un deuil (pour le nouveau-né). Il s'agit d'un traumatisme dont on ne mesure pas complètement les effets sur le bébé, ni les répercussions à long terme sur l'homme.

Si plusieurs spécialistes soulignent l'importance de la coupure, de la séparation d'avec la mère qui laisse des traces dans notre inconscient, pour Lacan le véritable traumatisme de la naissance va plus loin. Il s'agit davantage du passage à l'atmosphère et d'une « aspiration en soi d'un milieu foncièrement Autre » (Lacan 2004, p.378). Ce qu'on entend, c'est l'importance de cet « Autre » qui envahi le sujet. Si pour Lacan il s'agit de l'intrusion de l'air, il s'agit aussi de l'ensemble des sensations auxquelles est confronté l'enfant naissant dans un monde qu'il ne connaît pas. Naître, c'est être jeté dans l'étranger. L'expulsion dans l'étranger est aussi traumatique, du moins inquiétante, d'où l'inquiétante étrangeté de Freud (*Unheimlich*) qui prend tout son sens à la naissance. Dans leur article sur la « Conversation sur la falaise » publié dans *Insistance*, Anna Feissel-Leibovici et Anne Minthe affirment : « est *Unheimlich* tout ce qui détruit le sentiment d'être en sécurité [...] » (2012, p.22). Or, la détresse infantile (*Hilflosigkeit*) est aussi en lien avec ce soudain manque de sécurité, par opposition à la particulière protection utérine. L'inquiétante étrangeté peut aussi être liée à l'état prénatal dont nous ne portons pas de souvenir conscient – le mot *heim* évoquant la notion de *demeure*, donc pour Bergeret et Houser, l'utérus maternel (2004, p.22).

Le terme allemand de *heim* (rendu en français par le terme anglais *home*) évoque à la fois la notion de "foyer", de "chez soi" et "d'intérieur", "d'intimité", de "refermé" dans le sens de ce qui apparaît comme chaleureux et protecteur dans une intimité. Par extension on peut entendre qu'il s'agit d'un "cadre maternel", voire d'un "intérieur maternel". Pourquoi pas de "L'utérus maternel"? Utérus marqué, pour

le fœtus, du caractère de l'intimité extrême avec tous les aléas affectifs éventuels. Aléas ayant laissé des traces affectives sans représentation correspondante possible. D'où, par la suite, pour un enfant ou un adulte, cette impression d'*umheimlich*, c'est-à-dire d'étrangeté, étrangement ambiguë et étrangement inquiétante (Bergeret et Houser 2004, p.22).

C'est aussi l'inquiétante étrangeté de l'enfance, puisque notre propre enfance nous est étrangère. Comme l'a mentionné Freud dans son « Intérêt de la psychanalyse » en 1913 : « Nous, adultes, ne comprenons pas les enfants, parce que nous ne comprenons plus notre propre enfance. Notre amnésie infantile prouve à quel point nous lui sommes étrangers » (cité dans Ferenczi [1982] 2006, p.17).

2.2.1. La préexistence humaine

Le traumatisme de la naissance, selon Marc Belhassen, se fait en trois étapes : d'abord la séparation d'avec le milieu utérin (le bébé ne fait plus un avec sa mère), ensuite l'expulsion par les voies utérines (où les pressions sur le corps du bébé sont énormes), finalement le passage à la respiration autonome (2011, p.56). Le traumatisme est ici analysé, de l'extérieur, en considérant les faits de la naissance physique. Les effets de la naissance sur le corps sont certes non négligeables, tel que le démontrent tous les moyens mis en place pour éviter les souffrances physiques du bébé. Mais certains psychanalystes vont aller plus loin et tenter d'expliquer le traumatisme psychique de la naissance. Otto Rank a été un de ceux qui ont lancé la réflexion sur l'impact de la naissance sur l'être psychique, avec son ouvrage sur *Le traumatisme de la naissance*.²⁸ Commençons par noter que cette notion de traumatisme psychique implique que nous considérons que le fœtus a un esprit, qu'il est un être vivant bien avant la naissance (qui est considérée souvent comme le début de la vie). Sans vouloir entrer dans le débat sur l'entité du fœtus dans le cadre d'une quelconque prise de position sur

²⁸ Rank, Otto. [1924] 1968. *Le traumatisme de la naissance*, Paris: Payot.

l'avortement, il importe néanmoins de considérer une certaine « préexistence humaine » (Delassus 2005, p.27) pour expliquer le traumatisme de la naissance.

Comme l'explique Jean-Marie Delassus, le monde intra-utérin aurait comme fonction de nous créer et correspondrait au milieu d'une première naissance, ou d'une naissance antérieure (2005, p.27). Selon Delassus, nous naissons d'abord « au-dedans » (on peut entendre, du ventre de la mère). Nous existons donc déjà d'emblée, avant la naissance « au dehors » (entendu comme l'accouchement). L'homme serait un être constitué avant de naître et le fœtus développerait déjà une conscience intérieure ainsi que des fonctions sensibles et sensorielles. Les sens rapidement constitués par le fœtus ne servent qu'à jouir de la vie totale qui lui est offerte (Bergeret et Houser 2004, p.143).

La vie prénatale est caractérisée par ce sentiment de totalité. La réalité intra-utérine est pour le fœtus la normalité de la vie passée à l'état de condition absolue, où son milieu est la vie elle-même dans sa totalité. Delassus précise que la totalité est un état imminent qui rappelle le bonheur (2005, p.47). Le fœtus « ressent et intègre constamment la perfection de son milieu, de ses échanges avec lui et de son propre état intérieur issu de la plénitude des émois de la chair [...] » (Delassus 2005, p.51). La vie prénatale est perfection et plénitude. Nos besoins sont satisfaits sans le moindre effort et on est déjà un être « total » et totalement bien. La première vie, la vie « à l'intérieur », est caractérisée par cette totalité car elle n'est pas partielle ou divisée (*ibid.*, p.47). Le vécu prénatal est d'une extrême homogénéité. Le fœtus « n'est ni sujet ni objet, baigné tout entier dans *un dedans irréductible à un dehors* » (Bergeret et Houser 2004, p.142, je souligne). Cela réalise une extraordinaire protection par rapport aux risques auxquels sont exposés certains animaux : « têtards emportés par l'eau du ruisseau, larves dévorées, œufs spoliés ou perdus. Tout milieu extérieur est exposé aux contingences comme aux prédateurs. Rien ne vaut donc la sécurité utérine » (Delassus 2005, p.36).

De plus, selon Sandor Ferenczi, le fœtus dans le ventre de sa mère est dans un état de dépendance totale. Tous ses besoins sont assurés par la mère (protection, chaleur, nourriture) ([1982] 2006, p.48). « Donc, si l'être humain a une vie psychique, même inconsciente, dans le corps maternel, - et il serait absurde de croire que le psychique ne se mette à fonctionner qu'au moment de la naissance -, il doit éprouver, du fait de son existence, l'impression d'être réellement tout-puissant » (Ferenczi [1982] 2006, p.49). Dans le même ordre d'idées, Bergeret

et Houser affirment que « durant la vie intra-utérine, le fœtus ne peut que se sentir tout-puissant ; il n'existe pour lui aucun écart entre la manifestation du besoin et sa satisfaction ; il vit, pour une bonne part, dans un état d'élation, de complétude et de perfection absolue » (2004, p.102). Comme le reprennent Bergeret et Houser, le psychanalyste Karl Abraham évoque la douceur de la chaleur qui remonte à la vie intra-utérine et admet qu'une grande importance est accordée dans l'imaginaire infantile à la forme rassurante et englobante que revêt « l'objet primitif » (donc l'utérus maternel) (2004, p.41). Abraham emploie le verbe « *besitzen* » pour définir « cet état de totale possession/protection utérine » (*ibid.*)²⁹. Pour Delassus, il s'agit non seulement de protection, de « sauvegarde », mais à plus forte raison de la « perfection vitale réalisée » (2005, p.36).

Notre vie prénatale repose sur trois conditions : « l'homogénéité des conditions du milieu qui caractérise la vie fœtale ; les capacités sensorielles précoces du fœtus, ce qui signifie que l'homogénéité des conditions se double d'une homogénéité des sensations ; enfin les moyens corticaux dont nous disposons déjà pour enregistrer cette vie fœtale, au point d'être structurés par elle » (Bergeret et Houser 2004, p.140). Avec l'accouchement, le dehors multiplie les sensations qui sont d'abord vues comme négatives. La naissance, qui nous jette dans un monde fracturé et nous fait perdre cette homogénéité vitale que nous étions déjà aptes à éprouver et à « enregistrer », correspond à un traumatisme qui laisse une trace sur le psychisme. Si la vie prénatale est l'épigenèse de l'esprit de la totalité et de la toute-puissance (Delassus 2005, p.110), cet esprit est mis en péril à la naissance. À terme, le corps est prêt à naître et a même besoin du dehors pour se déployer, mais cela met en péril l'esprit qui est pris dans ce corps. « Il faut donc naître alors que tout *est* déjà, que l'être est identique à la totalité et qu'il est difficilement imaginable de pouvoir retrouver ailleurs de telles conditions ! » (Delassus 2005, p.60).

Bergeret et Houser suggèrent qu'à l'étape fœtale les données sensorielles apparaissent comme pré-représentations qui laissent des traces mnésiques susceptibles de nous structurer et

29 Ce mot ne sera pas retenu dans les travaux futurs sur le sujet, mais Bergeret et Houser considèrent l'abandon de ce terme comme « dramatique » (2004, p.41).

de s'inscrire en nous dans notre inconscient (2004, p.92). « Nous avons existé avant de naître ; et nous sommes capables de garder des traces de cette vie "antérieure" » (Bergeret et Houser 2004, p.142). Le psychisme de l'enfant sera forcément affecté, tel que nous le verrons plus loin, par la perte de cette vie antérieure, par ce changement de monde qu'est la naissance.

2.2.2. Un changement de monde : le traumatisme de la différence

L'accouchement n'est pas la naissance, car nous existons d'emblée dans l'utérus féminin. Cette deuxième naissance est davantage un changement de lieu qui se traduit par une transition du dedans vers le dehors (Delassus 2005, p.7). La naissance n'est pas seulement une venue au monde, mais une venue d'un autre monde (*ibid.*, p.143), qui, ajoutons, est marquée par la perte. L'enfant, en naissant, perd un monde. Non seulement la naissance crée une coupure entre le fœtus et la mère, elle est aussi une coupure entre la vie intérieure et la vie extérieure. Pour Delassus, l'expulsion natale humaine est dramatique : « L'enfant est pris dans une sorte de naissance à rebours qui s'impose et le dépossède de ce qui était déjà sa vie natale » (2005, p.41). La détresse de l'enfant peut également être liée à cette dépossession, qui s'ajoute à son impuissance.

La naissance introduit une opposition entre deux mondes distincts. Le nouveau-né est totalement inadapté à ce monde nouveau qui l'assaille de sa différence. Le choc de la naissance est dû à ce que Jean-Marie Delassus a appelé « la différence natale », définit comme « un abîme qui sépare deux mondes » (2005, p.138). Avec cette idée, Delassus propose de reconsidérer le traumatisme de la naissance : « Ce n'est pas la naissance en soi avec son cortège de contraintes et de souffrances somatiques qui est en cause (il devrait alors en être de même pour l'animal), mais bien la différence qui éclate entre le monde de la totalité originelle et le monde partiel et étranger dans lequel l'enfant vient d'entrer. Ainsi le traumatisme de la naissance est plus radical : c'est un *traumatisme de la différence* » (2005, p.120). Alors qu'avant « l'extérieur et l'intérieur ne faisaient qu'un; tout d'un coup, ils se différencient » (Delassus 2005, p.118). Tout d'un coup, l'espace se multiplie. Le traumatisme consiste en un changement marqué par la perte d'un lieu, pour se retrouver face à un nouveau monde complètement différent, fracturé et étranger.

Certes, le corps de l'enfant se développait « au-dedans » en préparation de son expulsion. À ce titre, Delassus affirme que « le nouveau-né est particulièrement apte à voir, à sentir, à entendre, à être au monde » (2005, p.72). Ce qui est normal puisque depuis neuf mois il a vécu et ressenti *in utero*, il s'est développé et préparé pour le monde extérieur (sans le savoir). « Mais les choses ont changé : l'objet des sensations et des perceptions n'est plus le même, l'homogénéité vitale n'est plus assurée et l'on comprend que l'enfant soit marqué par l'épreuve de la différence [...] » (Delassus 2005, p.72). Ce nouveau monde nous empêche d'être ce que nous étions déjà avant la venue au monde, en ce sens que l'esprit de totalité propre à la vie prénatale est incompatible avec le monde extérieur. L'enfant qui change de monde ne dispose au plan psychique d'aucune adaptation natale pour effectuer cette transition. Le corps est entraîné dans le monde extérieur sans que l'esprit ne puisse suivre. La naissance s'avère traumatisante en raison de l'incompatibilité immédiate entre l'être déjà né au sein de son milieu originel et le nouveau contexte dans lequel il advient (*ibid.*, p.145). « La venue au monde introduit la discorde. Ce n'est pas seulement en raison de la cessation de la vie antérieure, mais parce que la nouvelle existence est, initialement du moins, un obstacle à l'être originel » (*ibid.*, p.57). L'enfant, en changeant de monde, va devoir réapprendre à vivre, et sa vie ne pourra plus être celle de la totalité prénatale. « Non seulement l'environnement matériel natal ne fournit pas ce qui est nécessaire à l'être originel, mais il introduit des conditions opposées qui le brisent » (*ibid.*, p.60). Le monde extérieur est hétérogène et fracturé, il introduit des sensations multiples, il va à l'encontre de la vie prénatale (idéale et homogène).

La naissance arrache un être de son milieu originel pour le jeter dans un milieu qui s'y oppose et qui met à mal sa nativité. « C'est l'existence, telle qu'elle fut au stade prénatal, qui est atteinte, qui est dans l'incapacité d'être en continuité avec l'origine, qui est donc en danger. Quel mot est alors susceptible de rendre compte de cette situation ? » (Delassus 2005, p.339). Pour Jean-Marie Delassus, sous les apparences de la naissance se cache un drame qui va au-delà du traumatisme. L'auteur propose le mot « agonie » pour définir le traumatisme de la naissance.

Dans son article de 1966 portant sur "La crainte de l'effondrement" [...], D.W. Winnicott évoque des angoisses disséquant (*agony*, en anglais). Le terme "*agonie*" pourrait donc être retenu, car c'est bien

d'une agonie qu'il s'agit si l'enfant subit une interruption, voire une perte de son vécu de totalité : il est alors proche de mourir, en tout cas de ne pas tenir, de ne pas pouvoir faire sa naissance (Delassus 2005, p.339).

Le bébé, selon Delassus, ne reconnaît et n'accepte rien de ce nouveau monde, rien ne lui donne à ressentir que ce nouvel environnement est vivable. La naissance commence par l'impossibilité de naître (2005, p.121). Delassus affirme que nous souffrons d'abord d'une mauvaise constitution (2005, p.84), ce qui est une autre manière de nommer la fameuse « prématuration » de Lacan. De la même manière, pour Maurice Merleau-Ponty, comme la vie indépendante dans le monde extérieur est *a priori* impossible pour le nouveau-né, la naissance serait forcément prématurée (1997, p.204-205). Cependant, pour Delassus, il s'agit d'une fausse prématuration. En effet, selon lui, les récepteurs sensoriels et les centres cérébraux développés à l'état prénatal, les réflexes archaïques du bébé (comme la marche automatique et l'agrippement), de même que ses automatismes primaires (comme les imitations faciales), témoignent d'une maturité précoce (2005, p.94-95). L'enfant, certes, ne peut agir, mais il a des capacités relationnelles et des compétences sensorielles précoces que l'hypothèse de la prématuration n'explique pas. Pour ces raisons, Delassus soutient que les faibles performances motrices du nouveau-né ne peuvent être mises sur le compte de la prématuration ou du *Hilflosigkeit* freudien, mais sont plutôt une conséquence du traumatisme de la différence natale (2005, p.97). Nous pouvons donc expliquer la détresse infantile comme résultant d'un traumatisme causé par le changement de monde marqué par la perte et une certaine incompatibilité natale. Cette incompatibilité entraîne ce que Jean-Marie Delassus a appelé une « dépression tonique ». Selon Delassus, « l'enfant, qui a enregistré ses modalités de vie prénatale est désemparé et désadapté par rapport au milieu dans lequel il advient. Il présente une *dépression tonique natale* dans la mesure où sa mémoire du corps est atteinte par la mise au monde » (2005, p.75). Le vécu prénatal, qui a structuré l'enfant, ne favorise pas les connexions motrices et un tonus adéquat pour le monde extérieur. Le nouveau-né n'est pas préparé au « dehors » à ce niveau. Il sera donc d'abord impuissant, d'où le *Hilflosigkeit* freudien, qui est une conséquence du traumatisme de la naissance et de la différence natale.

Delassus, en comparant la naissance de l'homme à celle des animaux – qui, par exemple, se mettent à marcher très rapidement –, rappelle que le nouveau-né humain est désadapté comme aucune espèce vivante (2005, p.374). Alors que la vie, dans sa totalité, s'était déployée dans son propre dedans, « elle ne peut plus être délogée que par force et avec des cris que l'on n'entend jamais chez les animaux » (Delassus 2005, p.41). Pourtant, on est dédié au dehors, on ne peut rester toujours dans le confort de l'utérus maternel. « L'animal va donc chercher son monde au-dehors; mais pour l'homme, c'est l'inverse : il l'a déjà trouvé au-dedans. Ce même dedans qui n'est ordinairement qu'un lieu de transition est devenu pour l'homme un lieu de *résidence* correspondant à une autre forme de la vie » (*ibid.*, p.42, je souligne). De manière imagée, si la « maison » est l'utérus maternel, ce dernier correspond aussi à la condition d'être au monde. Otto Rank va même faire des références linguistiques pour lier l'utérus maternel à la demeure. Par exemple, il reprend Ernst Fuhrmann en soulignant que le mot allemand « haus » (traduit en français par le mot anglais « house », donc « maison ») dérive du mot « hütte » (qui veut dire « cabane »), qui lui vient du mot « haut » (qui veut dire peau), et que Otto Rank réfère à la peau protectrice de la cavité utérine (1968, p.97). Dans le même ordre d'idées, Rank lie le mot « chambre » à l'utérus féminin, se référant à l'étymologie du mot allemand « frauenzimmer »³⁰. « Il s'agit du mot « chambre », « espace », qui, pour l'inconscient, symbolise régulièrement l'appareil génital de la femme, ainsi que le montre le mot allemand "frauenzimmer" (femme) ; et, en dernière analyse, la seule partie de cet appareil que connaisse l'inconscient, à savoir l'utérus féminin dans lequel l'individu a vécu, protégé et réchauffé, avant le traumatisme de la naissance » (Rank 1968, p.95). À la naissance, l'esprit est « *extradé de son domicile naturel* » (Delassus 2005, p.60, je souligne).

Pour Delassus, l'incapacité motrice du nouveau-né permet de pallier le désastre qu'est la naissance (2005, p.76). Le bébé impuissant devient le centre de l'attention des parents, qui le couvrent d'amour et de tendresse, qui continuent de répondre au mieux à tous ses besoins. Le

30 Le mot allemand *frauenzimmer* est utilisé couramment pour désigner une femme. Or, selon le dictionnaire d'étymologie française, le mot veut dire littéralement *chambre des femmes*, puis *l'ensemble des femmes habitant une chambre*, enfin *dame, femme*.

nouveau-né peut ainsi retrouver le sentiment narcissique de toute-puissance et continuer d'en jouir, pour réparer le traumatisme fondamental initial de la naissance. La relation à l'autre, principalement à la mère, va prendre toute son importance pour permettre la véritable naissance. « Le bébé a besoin qu'on lui renvoie par l'échange l'expérience vécue *in utero*. Sinon, c'est le désert, la souffrance » (Bergeret et Houser 2004, p.144). La survie du nouveau-né dépend du fantasme de la vie intra-utérine et de la perception que son état de vie prénatale puisse se poursuivre « en-dehors ». Elle nécessite ce que Jean-Marie Delassus a appelé un « retournement natal » (2005, p.109).

2.2.3. Le retournement natal

Jean-Marie Delassus, se référant à Beda Alleman, indique que « "le Retournement, c'est le moyen pour l'homme de durer *au-delà du milieu*"; entendons, au-delà du passage qu'est la venue au monde » (2005, p.114). C'est le moyen de survivre, malgré la différence natale qui signe la coupure entre le monde intérieur et le monde extérieur. Le retournement natal nécessite l'acquisition de l'harmonie entre le monde qui vient et celui dont on s'éloigne (Delassus 2005, p.20). Cette « harmonie » dépend de la continuité du sentiment de totalité. Pour Delassus, cette harmonie va être assurée par la mère : « Engagé dans un monde qu'il ignore et qui l'assaille de sa différence, le nouveau-né peut trouver dans le visage de sa mère et le creux de ses bras le repos et le répit nécessaires pour se remettre de la naissance, mais il peut surtout retrouver la possibilité de son être originel » (2005, p.67). Le bébé doit avoir l'impression que sa vie originelle n'est pas perdue, qu'elle peut continuer de ce côté-ci du monde, et cela peut advenir si quelqu'un (la mère) la rend présente et en assure la permanence (Delassus 2005, p.157). D'ailleurs, malgré le fait qu'il qualifiait la naissance de « césure impressionnante », Freud voyait dans la mère une continuité pour l'enfant, car elle remplace comme objet la situation fœtale biologique ([1926] 1951, p.66-67). Le regard du nouveau-né semble attiré vers le visage de sa mère, qui lui répond. « Cet acte de lever les yeux vers autrui est la manifestation fondamentale par quoi le nouveau-né est à la recherche, non seulement de satisfactions biologiques mais, au moins tout autant, d'un équivalent natal de la vie qui était la sienne avant de venir au monde » (Delassus 2005, p.293). Le bébé s'accroche à sa mère, ou

plutôt à ce qu'elle représente pour lui à ce moment, à savoir la possibilité de prolongement de son état narcissique prénatal (Bergeret et Houser 2004, p.104).

Notons que bien que les ouvrages sur le traumatisme de la naissance et la vie intra-utérine sont moins nombreux, l'importance du contact maternel a été largement étudiée dans le passé, notamment dans le cadre de la théorie de l'attachement de John Bowlby (1978), celle de l'hospitalisme de René Spitz (1945), ainsi qu'avec les expériences scientifiques sur les animaux de Harry Harlow (1958). Les spécialistes qui s'attardent sur le traumatisme de la naissance ouvrent la réflexion pour émettre des hypothèses qui expliquent ce besoin de contact maternel. Ceci dit, de nombreux films présentent des enfants majoritairement seuls, sans parent, dont on a l'impression qu'ils ne sont pas protégés ou encadrés. Ces enfants nous semblent démunis. Leur impuissance caractéristique vient à l'encontre de ce besoin de fantasme de toute-puissance. Le monde qui les entoure apparaît comme un monde impossible, où l'impossibilité de vivre souligne cette fameuse césure entre deux mondes et traduit le traumatisme de la différence. Nous pouvons prendre l'exemple du film *Bashu, le petit étranger* (Bahram Beizai, 1989) qui accentue le traumatisme de la différence en plaçant son protagoniste dans un milieu complètement inconnu. Bashu fuit son village suite au bombardement de la guerre et la mort de sa famille. Il se retrouve confronté à une réalité complètement différente dans un village paysan éloigné où les gens ont une couleur de peau plus pâle et parlent une autre langue. Il est alors de nouveau confronté à un monde qu'il ne reconnaît pas, un monde étranger qui représente *a priori* un monde impossible (ce qui explique le fait qu'il se cache d'abord dans un champ) et qui entre en résonance avec le changement de monde qu'introduit la naissance.

Même lorsque des enfants seuls parviennent à survivre et semblent aptes à gérer le désastre, ils doivent répondre eux-mêmes à leurs besoins. Bien que l'on puisse voir en eux ce besoin de pallier l'impuissance pour survivre, il ne s'agit pas du stade de plaisir narcissique car rien ne se fait sans effort. Ils sont seuls et dépourvus de soutien maternel. Considérant l'importance de la relation à la mère, l'absence parentale peut indiquer une difficulté à être au monde et générer toutes sortes de troubles. Nous verrons que c'est le cas dans *Les tortues volent aussi* (Bahman Ghobadi, 2004).

2.2.4. La pulsion de mort

La naissance introduit un double courant pulsionnel, car elle représente une scission de l'être dont les effets nous tirent à la fois du côté de la vie et de la mort. La naissance donne la vie, mais elle nous en fait perdre une autre. Freud élabore sa théorie des pulsions dans *Au-delà du principe du plaisir*, où il affirme : « Une pulsion serait une poussée inhérente à l'organisme vivant vers le rétablissement d'un état antérieur que cet être vivant a dû abandonner sous l'influence perturbatrice de forces extérieures [...] » (cité dans Delassus 2005, p.129). Pour Delassus, cela décrit ce qui se passe à la naissance. La naissance nous arrache de notre milieu et le choc de la différence natal provoque un certain « désir compensateur de retourner dans la cavité utérine » (Bergeret et Houser 2004, p.57). Cette attraction vers l'état antérieur constitue pour Delassus « l'assise fondamentale de la pulsion de mort » (2005, p.130). L'enfant naissant affronte la mort d'une part par la perte de sa vie originelle qui constituait sa première naissance, d'autre part par sa pulsion mortelle à laquelle correspond son désir de retourner dans le ventre de la mère.

Pour ne pas aller vers ces pulsions mortelles, il faut que le milieu natal comporte des éléments qui répondent à la mémoire du corps de son état prénatal, des éléments qui apaisent la différence, pour que le corps soit aussi appelé de ce côté-ci du monde (Delassus 2005, p.132). Ces éléments ravivent le confort prénatal et engendrent une pulsion de vie. On peut comprendre, étant donné l'importance majeure du retournement natal et de la relation avec la mère, qu'un enfant né dans des conditions difficiles et sans contact maternel peut subir cet « attraction du non-naître » (*ibid.*, p.341). Otto Rank affirmait également que la mort peut être vue comme un désir de retourner à la vie intra-utérine (1968, p.34). D'ailleurs, pour le psychanalyste, les cercueils, tombeaux, ou tumuli (dans lesquels les cadavres étaient placés dans la position fœtale), « ne sont que de simples reproductions de la cavité intra-utérine, dans laquelle on aspire à retourner après la mort » (Rank 1968, p.96). Bergeret et Houser précisent qu'on ne chercherait pas réellement à retourner dans l'utérus maternel, mais plutôt à retrouver les conditions de vie intra-utérine (confort, sensualité, protection) (2003, p.150).

Selon Otto Rank, toute création vise à reproduire le confort, la sécurité et l'homogénéité de la situation intra-utérine. Rank va même jusqu'à affirmer que les habitations primitives des vivants (cavernes ou arbres creux, cabane de feuillage ou nid) n'étaient choisies

(instinctivement) que pour autant qu'elles rappelaient la chaude et protectrice cavité intra-utérine, de la même façon que tout autel, temple, église, gratte-ciel ou maison, toute construction de lieux vise à remplacer, sous une forme plus ou moins rapprochée, le lieu initial, protecteur, soit le ventre de la mère (1968, p.96-97). C'est ainsi que les enfants se construisent des forts ou des cabanes dans les arbres. Dans le même ordre d'idées, « tout moyen de protection contre les dangers élémentaires ou les attaques (armées) humaines [...] n'est au fond qu'une reproduction, plus ou moins symbolique, du seul refuge naturel et certain dont l'homme ait gardé le souvenir inconscient : la cavité intra-utérine » (Rank 1968, p.106). On pourrait voir la promesse du char d'assaut à l'enfant de *La vie est belle* (Benigni, 1997) comme une promesse du retour au confort et à la sécurité que représentait le ventre de la mère.

Bien que notre passé intra-utérin soit irréprésentable, celui-ci nous a structuré et a laissé des traces dans notre inconscient. Bergeret et Houser sont convaincus que toute notre vie durant nous conservons dans notre corps et notre psyché cette marque, la trace sensorielle des heurts (et éventuellement des malheurs) que nous avons pu vivre au cours de notre vie intra-utérine (2004, p.105). Pour Delassus, la transformation du vécu prénatal en inconscient est une condition essentielle de l'établissement de la possibilité natale (2005, p.139). C'est le refoulement et l'oubli de sa vie originelle qui permet au nouveau-né de passer de ce côté-ci du monde, autrement son désir de retourner dans l'utérus maternel l'empêcherait de naître. Le refoulement est une défense psychique contre l'impact du traumatisme. Les traces mnésiques qu'il laisse dans l'inconscient peuvent s'installer comme le premier temps d'un trauma.

Bergeret et Houser proposent le concept freudien d'après-coup pour mieux comprendre le fameux traumatisme de la naissance (2004, p.63). Le traumatisme se constitue, nous l'avons vu, en deux temps : « un temps très ancien (et pour nous fœtal) qui demeure inconscient et un temps conscient plus tardif, correspondant à des situations représentables, parce que visualisables, qui reprendraient, sous leur couvert, les traces des traumatismes précoces » (Bergeret et Houser 2004 p.79). Il ne faut donc pas fermer les yeux sur les aléas éventuels de la vie intra-utérine (*ibid.*, p.264), ainsi que sur le traumatisme de la naissance susceptible de se raviver lorsqu'un événement ultérieur de séparation ou de perte entre en résonance avec ce traumatisme premier. Certains événements peuvent engendrer une angoisse qui est en fait une réactivation de traumatismes primitifs, « sans que le lien avec les circonstances anxiogènes

initiales puisse se voir clairement établi par le sujet, faute de représentativité possible d'un objet correspondant aux affects fœtaux » (Bergeret et Houser 2004, p.22) et immédiatement postnataux. Toute séparation, tout deuil, tout traumatisme de manque, entre en résonance avec le traumatisme de la naissance. Bergeret et Houser prennent l'exemple des migrations des peuples, qui sont des arrachements forcés et violents du sol natal qui répètent le traumatisme de la naissance (2004, p.58). Que ce soit des réfugiés, des orphelins, des victimes de génocides, plusieurs enfants au cinéma peuvent être des catalyseurs de traumatismes en rappelant, dans l'après-coup, le traumatisme universel et fondamental de la naissance. Le spectateur du film peut également se voir raviver ses propres traumatismes refoulés. Lorsque nous sommes placés devant des images d'enfants comme figures traumatiques, les éléments traumatogènes présentés pointent en nous notre propre traumatisme de naissance.

2.2.5. Le traumatisme de la naissance dans *Le tambour de Volker*

Schlöndorff

Die Blechtrommel (traduit en français littéralement *Le tambour*) de Volker Schlöndorff raconte la vie d'un jeune garçon nommé Oscar, né à Danzig en Allemagne pendant la deuxième guerre mondiale. À l'âge de trois ans, voyant les futilités du monde adulte, Oscar décide de cesser de grandir et de rester un bambin pour toujours. Le film témoigne d'un refus du monde adulte et d'une ambiguïté marquée du binôme adulte/enfant, tel que l'analyse Julie Barillet dans « *Le Tambour* de Schlöndorff et d'Oscar: une dénonciation à double tranchant »³¹.

La scène de la naissance d'Oscar est particulièrement révélatrice en ce qui concerne le traumatisme de la naissance. Par les images et les sons, la scène est fidèle à l'idée que le nouveau-né est attaqué par des sensations multiples. « À la naissance, ce serait tout le système de l'esprit, tout son enracinement charnel et sensoriel qui serait quasiment détruit. L'œil souffrirait à sa manière de la naissance, l'oreille serait attaquée par des bruits nouveaux [...] »

31 Dans Barillet et al. (dir). 2008. *L'enfant au cinéma*, Arras : Artois Presse University, p.191-211

(Bergeret et Houser 2004, p.143). Il y a dans la scène de l'accouchement un mixage particulier des éléments sonores de sorte à traduire un manque d'écoute et une accumulation de bruits agressants à intensité égale. On remarque une transition sonore lorsque le bébé sort de l'utérus maternel. Alors que les sons apparaissent, au dedans, assourdis, ils deviennent soudainement forts et agressants au dehors. De plus, la caméra subjective correspond à l'analyse de la vision du nouveau-né, qui a été qualifiée d'abord de myope, avec un champ visuel étroit juste suffisant pour percevoir le visage et le regard de la mère (Delassus 2005, p.69). Ainsi, l'image est d'abord surexposée, puis floue, avec une courte profondeur de champ. Le nouveau-né est toutefois apte à fixer son regard, le détourner, fermer les yeux, il est sensible aux couleurs et à la brillance (Delassus 2005, p.69). Ainsi l'image va se fixer sur certains fragments de ce monde nouveau qui se dévoile : une ampoule, des mains, des visages.

Le premier fragment de monde qui est filmé en gros plan de manière subjective, après l'éclat éblouissant suivant immédiatement la sortie de la cavité utérine, est une ampoule. Cela nous permet de souligner l'importance de la lumière en lien avec la naissance; on dit souvent que le nouveau-né voit le jour, vient au jour, que l'accouchement donne le jour (Delassus 2005, p.150). Cette lumière éblouissante entre en contraste avec l'obscurité prénatale et est symptomatique de la différence natale. « Mais celle-ci [la lumière] est trop forte quand elle montre le monde d'un coup ou, plus exactement, quand elle est l'occasion de la révélation brutale du monde ou de l'un quelconque de ses fragments. La lumière qui montre le monde ne peut pas servir la naissance parce qu'elle dévoile ce qui n'a aucun sens natal pour le nouveau-né » (Delassus 2005, p.150). Cette lumière dévoile le monde, tel que le souligne Oscar en voix *off* avec une certaine ironie. Oscar dit voir la lumière de ce monde dans une ampoule de 60 watts. La dite « révélation brutale du monde » se fait par le biais d'une banale ampoule. Pour l'être natal, la lumière n'est que la condition de l'apparition du monde que cet être continue d'ignorer (Delassus 2005, p.150). Cependant, le commentaire d'Oscar ne traduit pas cette ignorance du monde qui est celle de tout nouveau-né. Oscar décrit déjà son environnement alors qu'en réalité, un enfant naissant ne peut connaître ces objets. Le bébé ne perçoit que des apparences, car rien ne relève de sa connaissance (laquelle n'a d'ailleurs pas encore eu le temps de s'installer) (Delassus 2005, p.244). Pourtant, Oscar leur donne déjà une valeur, un sens. Il s'agit d'une déformation « adultocentrique » : « Il s'agit de méthodes de l'homme adulte pour

concevoir l'homme natal » (Delassus 2005, p.15). La voix *off* ne peut pas être celle de Oscar naissant, mais bien celle de Oscar plus vieux, qui se remémore sa naissance. Ne sommes-nous pas sensé l'oublier? Oscar semble garder le souvenir de sa condition intra-utérine et de sa naissance, contrairement à ce que veut le refoulement primaire dans l'inconscient. Cela explique pourquoi il sera constamment envahi par une pulsion de mort qui l'invite à y retourner.

Le monde extérieur régi par les adultes répugne Oscar au point de ne jamais vouloir y adhérer. Songeant au monde adulte, et à son propre futur, Oscar met un terme à son développement. « I decided to call a halt, to stop growing then and there and remain a 3-year-old, a gnome, once and for all ». En outre, pour Jean-Marie Delassus, la naissance se prolonge pendant toute cette période que l'on appelle la petite enfance, alors que l'enfant recherche l'harmonie entre *sa* vie antérieure et *la* vie extérieure (2005, p.20). Oscar, en restant dans la petite enfance, ne complète donc jamais sa naissance, car il ne trouve pas l'harmonie. Rien ne lui rappelle sa vie prénatale. Il ne se reconnaît pas dans le monde environnant et il ne trouve aucune raison de vivre et de grandir dans ce monde extérieur. Pour Delassus, le nouveau-né humain ne peut trouver immédiatement la possibilité de son insertion dans ce milieu, il a besoin de l'accueil humain : « Si l'être humain n'était pas là, actif, pour accueillir les enfants après leur naissance physique, non seulement ils ne se reconnaîtraient pas dans le monde environnant, mais ils pourraient mourir ou, tout au moins, ne pas développer leurs caractéristiques spécifiques [...] » (2005 p.24). Le refus d'Oscar de se développer traduit un refus de vivre de ce côté-ci du monde qui est caractéristique de la pulsion de mort natale. Peut-être n'a-t-il pas été accueilli proprement. Il faut dire que les conditions de sa naissance ne sont pas idéales. Il vient au monde pendant la deuxième guerre mondiale en Allemagne, au sein d'un triangle amoureux, dans une famille aux relations malsaines qui ne lui présente pas la protection et le réconfort nécessaires au bon développement.

Dans un autre ordre d'idées, Jean-Marie Delassus précise dans sa *Psychanalyse de la naissance* que les nouveau-nés entrent presque toujours dans ce monde en criant (2005, p.66). Alors que certains spécialistes ont prétendu que c'était pour déplier les poumons et permettre l'instauration de la respiration aérienne, il s'agit là d'une explication fantaisiste pour Delassus. Si tel était le cas, les mammifères pulmonés devraient également naître en criant, alors que la majorité naissent en silence ou à peine en gémissant (Delassus 2005, p.66). C'est plutôt un

phénomène humain. De plus, il faudrait que tous les enfants crient dès le lancement de la respiration autonome, ou dès la coupure du cordon ombilical, mais il n'est pas rare qu'un nouveau-né crie un peu plus tard, après avoir largement respiré (*ibid.*). L'explication basée sur la mise en place de la respiration aérienne est inadéquate selon Delassus. Est-ce plutôt du passage physique moins aisé qu'il s'agit, ou du changement de monde incompatible avec la vie prénatale de totalité? « À l'origine, le sujet rencontre la détresse absolue... Le cri échappe au nourrisson... Ce cri signale l'intrusion radicale à l'intérieur de l'organisme de quelque chose de si Autre à l'être qui vient au monde... » (cité dans Feissel-Leibovici et Minthe 2012, p.14). S'il ne s'agit pas de la respiration autonome comme telle, cette aspiration d'un milieu « Autre » traduit la différence natale entre le milieu utérin paradisiaque et le monde extérieur étranger dans lequel l'être natal est éjecté. L'intrusion en soi de quelque chose « Autre » traduit le traumatisme de la différence et constitue, rappelons le, le véritable traumatisme de la naissance pour Jacques Lacan (Lacan 2004, p.378). Pour Delassus, le cri de naissance « témoigne d'une insurrection, d'une réaction d'opposition à une privation vitale » (2005, p.67). Le corps est physiquement préparé à la respiration autonome, le cri du nouveau-né est plutôt une réaction à la perte de la vie antérieure. Comme l'exprime Emmanuel Kant, « Les cris que fait entendre un enfant, à peine venu au monde, n'ont pas le ton de la lamentation, mais de l'indignation et du comble de la colère; [...] sans doute est-ce qu'il veut bouger et ressent son impuissance comme un enchaînement qui lui ôte la liberté » (cité dans Delassus 2005, p.67). L'enfant perd sa liberté et son sentiment de toute-puissance qu'il avait dans sa vie antérieure. Les cris du nouveau-né expriment l'éprouvé douloureux de la différence natale (Delassus 2005, p.117) et l'angoisse liée à son impuissance et à la perte de sa vie prénatale.

Ceci dit, Oscar interprète lui-même ses pleurs comme exprimant son désir de retourner dans l'utérus maternel. Puis, ses cris s'apaisent lorsque sa mère lui promet un tambour lorsqu'il aura trois ans. « Only the prospect of the tin drum prevented me from expressing more forcefully my desire to return to the womb ». Sa pulsion de mort se transforme en naissance suite à cette promesse de sa mère, qui va permettre son retournement natal, donc sa survie. Le tambour va devenir le représentant de la continuation de son sentiment de totalité. Oscar ajoute : « Besides, my umbilical cord had been cut. There was nothing more to be done ». On note ici l'importance de la coupure, qui marque la perte d'un monde.

Les commentaires d'Oscar sont encore une fois ironiques, car il y a un décalage entre son discours et la réalité d'un nouveau-né qui ne comprend rien de ce nouveau monde. Il ne peut comprendre ce que sa mère lui dit à ce moment. Cependant, l'image illustre comment le retournement natal s'installe. Oscar cesse de pleurer à la suite d'un gros plan subjectif du visage de sa mère qui le regarde. Cela fait référence au contact visuel entre le nouveau-né et sa mère, qui semble suspendre les premiers cris. Selon Delassus, le regard du nouveau-né néglige les objets et semble attiré par le visage de la mère (2005, p.118). Le bébé voit dans le visage de sa mère, qui est chargé émotionnellement, la possibilité de la continuation de sa totalité. Pourtant, nous voyons plus tard dans le film que la relation entre Oscar et sa mère devient problématique, et c'est ainsi qu'il met un terme à son développement. Si l'on considère que c'est Oscar plus vieux qui recense les éléments de sa naissance, on peut comprendre que sa situation ultérieure problématique avec sa mère ne lui permette pas de penser que son simple contact visuel avec elle ait pu l'apaiser au moment de sa venue au monde. Il interprète plutôt la possibilité de sa naissance par la promesse du tambour.

Par la suite, le cri d'Oscar devient un élément important dans le film. Son cri est si perçant qu'il brise les vitres, ce qui ne manque pas d'impressionner (et d'effrayer) son entourage. Ses cris vont continuellement nous rappeler sa naissance, car Oscar crie chaque fois qu'on veut lui enlever son tambour qui est, rappelons le, l'élément fondamental de son retournement natal (donc de sa survie). Son cri, comme lors de sa naissance, exprime une pulsion de mort. D'ailleurs, le gros plan du visage d'Oscar criant la première fois que ses parents tentent de lui enlever son tambour – le visage allongé et les yeux saillants – rappelle *Le cri* de Munch (1893), un tableau représentant une crise d'angoisse existentielle et souvent analysé sous les angles de la mort et de la détresse.

La scène chez le médecin est également révélatrice de ce cri de naissance. Le cri d'Oscar, lorsque le médecin lui enlève son tambour, fait éclater des pots en verre contenant des parties de corps humain. L'image se concentre sur un de ces pots qui contenait un fœtus, filmé en gros plan et avec un ralenti. Le fœtus est expulsé hors de son contenant, ce qui rappelle la naissance, puis Oscar en démontre une certaine fierté. Son air satisfait devant cette expulsion natale est légèrement troublant. Si sa propre naissance, dont il se rappelle, soulevait des éléments « d'agonie », ne devrait-elle pas être traumatisante? Alors pourquoi ce sourire? Cette séquence contribue à accentuer l'ambiguïté du pôle adulte/enfant. Oscar sera plus tard tenté

d'avoir des relations sexuelles et de se reproduire, il aura un comportement d'adulte tout en gardant son corps d'enfant de trois ans. Or, quand il fait « naître » ce fœtus en pot, c'est comme s'il était lui-même un parent. Il peut ressentir un certain pouvoir qui pallie son impuissance infantile.

Finalement, l'image d'Oscar, qui refuse le monde extérieur, ne manque pas de générer toutes sortes d'émotions chez le spectateur adulte qui a lui-même refoulé dans son inconscient la totalité utérine et le traumatisme universel de la naissance. L'image de l'enfant au cinéma est la trace de l'adaptation au nouveau monde réel et de l'éloignement – sous forme de perte – de l'originel vu comme idéal et paradisiaque. Si la naissance correspond à cette perte du milieu idéal et à ce changement de monde vers un espace inconnu et terrifiant, précisons qu'elle est d'abord une dislocation première.

2.3. La dislocation

Jean Bergeret et Marcel Houser, dans leur ouvrage intitulé *Le fœtus dans notre inconscient*, parlent de la naissance comme d'un traumatisme primitif représenté par l'expulsion du paradis (2004, p.58). Pour eux, ce paradis, c'est l'utérus maternel. La naissance expulse le nouveau-né qui perd soudainement ce lieu idéal et homogène et se retrouve, démuni et sans lieu, dans un espace fracturé, partagé et *a priori* terrifiant. Benoit Goetz définit la dislocation de la même manière. Si la naissance s'avère être un traumatisme fondamental, c'est qu'elle est une dislocation première.

Le terme « dislocation » reste à mieux définir, étant donné que les dictionnaires nous dirigeraient davantage vers une définition médicale (déboitement) ou vers une définition liée à la séparation, à la dispersion. Précisons que nous parlerons ici de la dislocation suivant le sens qu'en propose Benoit Goetz³², à savoir comme un problème de localisation. Il s'agit d'un traumatisme lié au manque ou à la perte d'un « lieu idéal », homogène et sécurisant (qui pour

32 Dans Benoit Goetz. 2002. *La dislocation : architecture et philosophie*, Paris : Édition de la Passion

Goetz est d'abord le Paradis), et à notre dispersion essentielle dans des multiplicités d'espaces partagés. Selon Benoit Goetz, le traumatisme de la dislocation, du manque de localisation, appartient à l'existence. « Exister, c'est (se) dis-loquer, l'existence *est* dis-location » (Goetz 2002, p.30). Il s'agit d'un traumatisme fondamental et universel. Nous existons dans ce « lieu commun » qu'est le monde. Un monde qui englobe une multitude d'espaces fracturés et hétérogènes – une multitude de lieux et de non-lieux. Un monde que, justement, nous devons partager. C'est ainsi que le monde est dislocation. Benoit Goetz définit le Paradis, son opposé, comme un lieu unique et sans partage, un espace où rien ne manque, un espace homogène sans altérité et sans négativité, un milieu sans bord ni limite (2002, p.27). Un espace duquel l'homme a été expulsé, et ainsi jeté dans la dislocation.

Pour Benoit Goetz, la toute première dislocation correspond à la chute hors du Paradis. « Non pas seulement au sens où les premiers hommes, dans le récit de la Genèse, ont été chassés d'un Lieu unique et parfait, mais au sens où ils sont entrés dans un espace où règne la division dedans/dehors. Ils sont entrés dans un espace *partagé* [...] » (Goetz 2002, p.26). L'humain est d'abord rejeté hors de ce lieu originel paradisiaque pour devenir sans lieu et disloqué. Suite à cette dislocation première, il entre dans un espace terrifiant, fracturé, hétérogène, où existe l'altérité, où existe un « dehors » du lieu. C'est ce « dehors » du lieu qui devient traumatisant.

Le traumatisme de la différence qu'introduit la naissance, tel que suggéré par Jean-Marie Delassus, rappelle le traumatisme de dislocation qu'évoque Benoit Goetz. De la même manière, c'est un traumatisme qui consiste en un changement marqué par la perte d'un lieu, pour se retrouver face à un nouveau monde complètement différent. Delassus affirmait qu'à la naissance, tout d'un coup, l'espace se multiplie – ce qu'il opposait à la parfaite homogénéité prénatale. C'est dire que, tout d'un coup, l'espace se disloque.

En effet, le milieu extérieur aggrave encore la *différence* par une particularité qui est un véritable supplice pour l'enfant, lequel n'est plus dans aucune continuité. Ce nouveau monde est haché par le temps, décomposé en fragments de temps, disloqué en états disparates, incoordonnés et surtout de signes opposés. Plus rien n'est tel qu'auparavant parce que tout s'achève, s'attend ou fait défaut. On entre dans le monde *binnaire*, ce qui provoque la dislocation de la totalité; [...] (Delassus 2005, p.60).

L'auteur utilise les termes « disloqué » et « dislocation » dans le même sens que Benoit Goetz, sans toutefois s'y référer. Il définit l'espace comme Goetz définit l'espace disloqué, tout en l'opposant aux conditions de vie intra-utérines.

On peut expliquer par la même occasion le fantasme de la vie prénatale. L'être humain, expulsé « au dehors », cherche à retrouver un « dedans » sécurisant. C'est ainsi que l'homme va être poussé à se construire des lieux de substitution pour restituer le confort et la protection du milieu originel (que ce soit le Paradis pour Goetz ou l'utérus maternel pour Otto Rank, Jean Bergeret et Marcel Houser ou encore Jean-Marie Delassus). « En quittant ce lieu, en quittant le Lieu, le premier homme et la première femme n'ont pas seulement découvert le travail et la peine, ils ont découvert le dehors, et, en cherchant à construire un dedans, ils ont, et seulement alors, inventé l'architecture » (Goetz 2002, p.27). Pour Goetz, l'architecture répond à un besoin vital de se construire un lieu, un « dedans ». Ce besoin s'expliquerait par le désir de refouler le traumatisme lié à la dislocation et à la dépossession. Car lorsque l'homme est dépossédé, il éprouve le désastre. C'est sa dépossession qui le pousse à trouver des lieux de substitution, des lieux sacrés qui deviennent habitats. On se construit donc des lieux (que ce soit une maison, une chambre, ou une communauté, des institutions...), on se construit de nouvelles sphères, un nouveau chez-soi, des lieux qui relèvent de l'homogénéité. Ces lieux, l'homme les habite pour exister. « Habiter » est d'ailleurs selon Goetz un synonyme d' « exister » (2002, p.98).

Notons que Jean-Marie Delassus disait que la naissance extrade l'esprit de son *domicile naturel*, entendu comme étant le ventre de la mère (2005, p.60). Dans le même ordre d'idées, rappelons que Otto Rank faisait des références linguistiques pour lier l'utérus maternel à la demeure (notamment avec le lien entre les mots allemands « haus » (« maison ») et « haut » (« peau ») ainsi que le mot « frauenzimmer » qui renvoie à la fois à la « chambre » et à la « femme »). Ainsi, avant sa naissance, l'enfant *habitait* forcément cette *résidence* qu'était l'utérus maternel, son « domicile naturel ». L'existence de l'enfant est mise en péril lorsqu'il cesse d'habiter ce lieu. Sa naissance l'a jeté dans la dislocation. De la même manière, la perte du domicile, qui en affecte plusieurs lors de catastrophes, dépossède l'homme de lieu pour lui permettre d'exister, et de ce fait correspond à un traumatisme profond de dislocation. La

maison est la condition de vivre pour Goetz. Le sans-abri subit donc un tort encore plus considérable, une véritable détresse, puisque la construction de lieux est, rappelons le, de l'ordre de l'existence.

Il en va de même pour toutes les images d'enfants au cinéma qui se retrouvent sans maison, sans lieu d'appartenance. Bien que fictionnelles, ces images viennent nous chercher car elles traduisent un traumatisme profond de dislocation. Ceux que plusieurs auteurs ont appelés « les enfants des rues » cherchent constamment un refuge – un container pour Jamal et son frère dans *Slumdog millionnaire* (Danny Boyle et Loveleen Tandan, 2008) ; une grange ou un dépotoir pour Pedro dans *Los Olvidados* (Luis Buñuel, 1950) ; une cabane de feuillage dans *Lord of the flies* (Peter Brook, 1963 ; Harry Hook, 1990), etc. D'ailleurs, la première chose que les gamins de *Lord of the flies* (Harry Hook, 1990) font, sur l'île déserte, c'est se construire un abri avec des branches et du feuillage. C'est la base même de la création de leur microsociété. Lorsque leur abri est détruit par une tempête, les enfants semblent complètement anéantis, dépossédés, et ils s'empressent de se reconstruire un refuge plus solide. De plus, même dans leurs jeux, les enfants se construisent des lieux privilégiés, des forteresses, des cabanes dans les arbres. On pense au gigantesque château de neige dans *La guerre des tuques* (André Melançon, 1984). C'est en même temps un moyen (peut-être inconscient) d'échapper au traumatisme face au « dehors » du lieu. Finalement, on peut penser également à des images d'enfants errants dans un paysage en ruines, comme le petit Edmund dans *Allemagne année zéro* (Roberto Rossellini, 1948). Les ruines sont symptomatiques de la perte de la demeure, de la perte de lieu qui jette dans la dislocation. Elles en sont la cicatrice toujours visible qui rappelle le manque qui traduit un traumatisme important.

Si la dislocation nous pousse à nous construire des lieux pour exister, comment un nourrisson peut-il se construire un lieu suite au traumatisme disloquant de la naissance? L'être natal est d'abord désadapté au monde, il est dans un état de dépendance totale. À la naissance, l'homme est empêché d'agir. Selon Delassus, c'est par le biais de la mère que l'enfant va pouvoir se construire un monde qui sera d'abord représentatif de son monde originel perdu.

Ce monde n'est plus l'environnement prénatal que les conditions naturelles procurent, mais désormais ce que l'on construit, qui doit être totalement construit. On se fait son monde et c'est l'intellect qui, sur la

base de la perception, élabore le milieu de vie. Cette naissance constituée implique que l'homme se fabrique. *Homo faber* doit être entendu, non pas au sens d'un être capable de fabrication d'ustensiles, mais de la possibilité de construire un monde. Après avoir perdu le monde prénatal où il est déjà né, après avoir vaincu la différence, l'homme gagne ainsi de pouvoir naître en redressement du monde (Delassus 2005, p.229).

La construction d'un monde est entendue non pas comme la fabrication manuelle d'un lieu mais plutôt sur la base de l'élaboration d'un monde par le biais de la perception et des relations. Néanmoins, on peut comprendre, à l'instar de Benoît Goetz, l'importance de cette construction d'un monde pour compléter la naissance, suite au traumatisme de dislocation qui consiste en l'éjection hors de la sphère utérine.

2.3.1. Un espace désastré « a-cosmique »

Si Benoit Goetz suggère que la dislocation est désastreuse, c'est qu'il la regarde du point de vue d'une rupture avec un ordre cosmique. En effet, pour l'auteur, le désastre (littéralement « dés-astre ») est un espace sans astre, sans cosmos. « La dislocation est le nom de ce qui advient à l'espace quand se rompt ce que l'on peut appeler “la Grande Analogie”, à savoir la solidarité entre l'organisation terrestre et l'organisation céleste des lieux » (Goetz 2002, p.31). Pour Goetz, le lieu de l'être humain est « cosmique », ordonné. « En effet, à l'époque des représentations du Cosmos, [...] il n'y avait pas d'espace non localisé, chaque parcelle d'étendue était située en son lieu et place dans un ordre total » (*ibid.*, p.76). Cela apporte une plus grande sécurité, un plus grand bien-être. Un espace sans lieu est plutôt un espace sans cosmos, sans astre, donc un espace désastré. C'est en ce sens que la dislocation est désastreuse. La perte de l'ordre cosmique est d'autant plus traumatisante qu'elle nous renvoie à des fragments d'espaces, des lieux errants, sans destination et sans provenance, pour ainsi dire des espaces disloqués (*ibid.*, p.78-79). Donc, quand se rompt l'ordre cosmique, l'humain devient disloqué, sans lieu, et éprouve le désastre. Ainsi dira-t-on qu'un espace disloqué est un espace désastré dont la perte de sens, le manque, et la dépossession en font par la même

occasion un espace traumatique, à l'instar du concept de « traumascap » développé par Maria Tumarkin³³.

Goetz qualifie également un espace disloqué d'espace « décosmicisé », soit « un espace sans axe pour communiquer avec le ciel, un espace littéralement *désastré* » (2002, p.32). Des espaces désastrés, non « cosmisés », sont pour Goetz des espaces « a-cosmiques » et de ce fait « a-topiques » (2002, p.76), dont l'étymologie grecque renvoie directement à « sans lieu »³⁴. L'atopie est également un mot qui vient du grec *atopia* et qui veut dire « étrangeté »³⁵. L'espace atopique est donc un lieu d'une inquiétante étrangeté – pour faire référence au *Unheimlich* freudien – et un espace terrifiant qui détruit le sentiment d'être en sécurité, pour reprendre Anna Feissel-Leibovici et Anne Minthe (2012, p.22).

La rupture de l'axe cosmique autour duquel la terre devient habitable et se transforme en monde crée le désastre, voire le « chaos » selon Goetz. L'auteur entend par *chaos* « un espace qui n'est organisé par aucune forme, aucune hiérarchie, aucune idée et aucun symbole [...] » (Goetz 2002, p.79). Or, cette idée est à l'opposé de ce qu'il définit comme un lieu ; fini, limité, ordonné à d'autres lieux, et orienté par les dimensions anthropologiques de la physique aristotélicienne : haut/bas, devant/derrière, droite/gauche (*ibid.*, p.29)³⁶. Autrement dit, un espace sans lieu est un espace désordonné, désorganisé, contrairement au lieu cosmique. L'espace a-cosmique est un espace chaotique, à l'image du « chaos primordial », soit précédant sa « cosmisation ». En effet, l'action vitale de se construire un lieu pour refouler le traumatisme de la dislocation correspond à un acte de « cosmisation » de l'espace. « Comme l'écrit Eliade, "la zone inculte est d'abord « cosmisée », ensuite habitée" » (*ibid.*, p.76).

Pour faire un lien avec nos réflexions précédentes, François Chirpaz disait que le tragique « a rapport à notre propre existence mais cela n'a rien d'humain et cela a lieu *dans un monde qui*

33 Voir à cet effet le livre de Maria Tumarkin, 2005, *Traumascap: The Power and Fate of Places Transformed by Tragedy*, Melbourne: Melbourne University Press

34 « a- » veut dire « sans », et « -topique » vient de *topos* qui veut dire « lieu ». Voir le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. En ligne. www.cnrtl.fr.

35 <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/atopie/6150>

36 Pourtant le « lieu idéal » paradisiaque était préalablement défini comme « sans bord ni limite ». Il faut donc noter que le besoin d'ordonner les lieux est aussi symptomatique de la dislocation. Il s'agit d'un moyen de se protéger de la confrontation au « dehors » du lieu, ce qui était absent du lieu originel paradisiaque.

n'est plus un lieu pour l'homme » (2003, p.16, je souligne). Le tragique anéanti tout ce qui fait de ce monde un milieu sécurisant. Nous pouvons dire que le tragique peut nous projeter dans la dislocation. Chirpaz affirmait aussi que l'altérité dangereuse du tragique est annonciatrice du chaos, la « face pour ainsi dire insoupçonnée du monde que le cours ordinaire de la vie s'ingénie à ne pas voir car, là, l'homme n'a pas sa place et il ne peut trouver nul lieu où vivre » (2003, p.15-16). Le chaos, pour François Chirpaz, est donc également sans lieu. Il est ce désastre – littéralement « dés-astre », sans astre, sans cosmos et désordonné – où l'homme ne peut vivre car il ne peut habiter un lieu. « Pris dans le tourbillon insensé du chaos ou dans le délaissement total les hommes sont abandonnés à la seule perspective de leur mort imminente » (Chirpaz 2003, p.16), puisque de ne pas pouvoir habiter un lieu met à mal l'existence. Or, rappelons que de se retrouver dans la perspective de sa mort imminente correspond à un critère essentiel de la condition tragique.

Ainsi, on se construit d'abord des lieux, pour ensuite les habiter. Goetz précise qu'un lieu est en propre un espace habité ou habitable, que c'est *habiter* le lieu qui le définit (2002, p.29). Un lieu inhabitable devient un non-lieu. L'espace disloqué, bien que définit comme a-topique, est aussi un espace de confrontation à un ensemble de non-lieux fragmentés et errants.

La dislocation ne s'en prend pas seulement à l'ordonnance des parties mais aussi à leur ajustement réciproque, à leur ajointement et à leur appartenance à un tout. Les espaces ne sont les fragments d'aucune totalité. Ils ne sont plus ajustables. Ce sont des éclats qui scintillent dans la dispersion. Des espaces flottent sans ancrage, sans destination et sans provenance (Goetz 2002, p.78-79).

Si la dislocation s'en prend au Cosmos, c'est donc qu'elle brise le « bel arrangement qui fait tenir ensemble tout en les maintenant distinctes les parties d'un tout » (Goetz 2002, p.78). C'est ainsi que l'espace devient fragmenté, rassemblant des morceaux de paysage détachés, isolés, qui flottent dans la pensée (Goetz 2002, p.79). Goetz en conclue que cette expérience de l'espace disloqué est aussi l'expérience du lieu errant et d'une certaine « inhabitabilité » (2002, p.79) qui est par la même occasion une expérience de dépossession face à des lieux que nous ne pouvons « cosmiser ». Nombreux sont les enfants errants au cinéma. Leur figure traduit ce sentiment d'inhabitabilité. On pense encore une fois à *Bashu*, qui erre d'abord dans un milieu qu'il ne connaît pas et qu'il ne peut habiter.

Dans le même ordre d'idées, le nouveau-né fait de manière brutale cette expérience d'inhabitabilité de l'espace disloqué. Jean-Marie Delassus parlait du monde dans lequel est projeté l'être natal comme étant *a priori* intolérable et inhabitable (2005, p.119). Cette « inhabitabilité » menace l'existence, car si on ne peut habiter, on ne peut exister. Cela vient appuyer l'idée d'une pulsion de mort qui envahit le nouveau-né. Cette expérience d'une certaine « inhabitabilité » est aussi l'expérience d'un espace désastre. « Provoquée brutalement par la sortie du corps hors du milieu utérin, elle [la naissance] tombe sur l'être humain comme un désastre » (Delassus 2005, p.145). La naissance, comme traumatisme de dislocation, est un changement de monde qui est d'abord un événement désastreux pour l'enfant car « l'enfant n'est plus dans les astres de la vie prénatale » (*ibid.*, p.113). Bien que Jean-Marie Delassus ne cite pas Benoit Goetz dans son ouvrage, nous pouvons remarquer qu'il emploie le terme « désastre » de la même manière que l'auteur de *La dislocation*. L'enfant tombe dans un espace a-cosmique puisque sans astres, un espace disloqué et terrifiant. La naissance, comme la dislocation, rompt l'ordre cosmique, et est un événement traumatisant et désastreux.

Finalement, Benoit Goetz mentionne brièvement le « non-lieu » par opposition au lieu, se référant à Marc Augé³⁷ pour le définir comme un espace non habité et non habitable, comme la jungle, le désert, les autoroutes et les aéroports (2002, p.29). Les réalités des non-lieux s'opposent à celles de la demeure, donc du lieu habité et protecteur, le « dedans » réconfortant. Les non-lieux sont à l'inverse tellement hétérogènes et partagés qu'ils renvoient à la dispersion essentielle du traumatisme de la dislocation. L'homme ne s'approprie pas les non-lieux, il ne les habite pas. Nous pouvons dire qu'il risque d'éprouver une certaine dépossession, un manque lié au besoin d'habiter. Alors que les espaces acquièrent du sens lorsqu'ils sont habités – « cosmisé » – il n'y a aucun acte de « cosmisation » dans les non-lieux. Ce sont des lieux déshumanisants où il est impossible de vivre. Ils pourraient donc correspondre au chaos défini par Benoit Goetz. Le lieu est à l'inverse un espace sensé, approprié à nos sens, sensible, un espace orienté et d'orientation, un espace qui donne lieu au bon sens et à la pensée sensée (Goetz 2002, p.29). Marc Augé ajoute que « [...] le lieu

37 Augé, Marc. 1992. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil

anthropologique, est simultanément principe de sens pour ceux qui l'habitent et principe d'intelligibilité pour celui qui l'observe » (1992, p. 67-68). À l'inverse, face à un espace désastre, disloqué, il n'y a aucun sens possible. Dans le même ordre d'idées, la dislocation, le désastre, tout comme la mort, sont irréprésentables. « La dislocation implique que le monde, ou plutôt l'univers, ne sont plus, en aucune façon, représentables » (Goetz 2002, p.77). Face à un espace désastre, on a l'impression qu'il manque quelque chose. Ce manque traduit la dislocation et relève de l'ineffable et de l'irreprésentable. « La dislocation provient de cet événement dont le nom peut être : la ruine des représentations du monde » (*ibid.*, p.78).

Il va sans dire que nous sommes de plus en plus confrontés à un ensemble de non-lieux non habitables qui nous renvoient au « dehors » partagé, fracturé et hétérogène si traumatisant pour Goetz. En effet, cette expérience de la pluralité des lieux est de plus en plus présente dans les sociétés que Augé qualifie de « surmodernes », puisque la planétarisation s'est concrétisée par la prolifération des non-lieux. Nous vivons dans un monde qui est dislocation, où on peine à habiter, donc à exister.

2.3.2. Les « non-lieux » de Marc Augé

Bien que l'analyse des espaces contemporains de Marc Augé n'emporte pas une adhésion totale, les critères qu'Augé suggère sont pertinents pour décrire un espace inhabitable et des lieux fracturés, dans la lignée de Benoit Goetz. Le non-lieu de Marc Augé expliquera également le traumatisme lié à notre dispersion essentielle dans une multitude d'espaces hétérogènes où existe l'altérité. Il faudra bien entendu relativiser sa théorie, pour bien comprendre que la polarité lieu/non-lieu est complexe et non définitive. De plus, soulignons que nous analysons ici le non-lieu d'après la philosophie de Benoit Geotz. Bien que Marc Augé se concentre sur les espaces dits « surmodernes » et hautement fonctionnels, il importe de considérer la portée qu'a son discours dans une perspective d'ensemble.

Marc Augé, dans son texte « *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* » (1992), analyse l'espace en terme de lieux et de non-lieux – ces derniers étant selon lui consécutifs des événements de mondialisation de la surmodernité. L'auteur y définit les non-lieux par contraste avec le lieu anthropologique surchargé de symbolisation. Marc Augé parle du non-lieu sans propriété positive, comme la négation du lieu. Selon lui, le non-

lieu fait « allusion à une sorte de qualité négative du lieu, d'une absence du lieu à lui-même » (1992, p.108). C'est un espace à partir duquel se redistribuent d'autres lieux et qui offre une expérience étrange d'absence du lieu à lui-même, dû à l'absence de codification, de symbolisation, ce qui le vide de sens (à l'instar de l'espace chaotique de Goetz).

Pour Augé, un lieu anthropologique se veut identitaire – soit permettant aux individus de s'identifier au lieu et aux autres –, relationnel – soit des espaces de création de relations sociales organiques –, et historique – « dans la mesure où il contient des repères temporels pour ceux qui y vivent » (Debardieux 1993, p.90). À l'inverse, « un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu » (Augé 1992, p.100). Le non-lieu est donc un espace de passage où l'homme reste anonyme, sans identité, un espace sans création de relations sociales *a priori*, et mettant à distance le passé.

Le non-lieu est sans identité, sans propre, parce qu'il fonctionne comme un espace de transit. Nous dirons du non-lieu qu'il est l'espace nomade par excellence, pour reprendre Alexandre Gillet (2006, p.3), un espace où l'homme ne s'attarde pas à s'identifier ni à lui ni aux autres car il ne fait que passer. Les non-lieux sont des espaces de passage, temporaire, où l'homme reste anonyme et solitaire (et ce, même parmi la foule). Ce sont des espaces où se croisent et s'ignorent des milliers d'individus. Cette solitude dans la masse est pour Francis Ducharme le corollaire de l'individualisme actuel (2012, p.1).

Ceci dit, Augé esquisse, de manière paradoxale, une analogie entre le non-lieu et l'espace désaffecté (sous forme de terrain vague) : « N'était-ce pas aujourd'hui dans les lieux surpeuplés où se croisaient en s'ignorant des milliers d'itinéraires individuels que subsistait quelque chose du charme incertain des terrains vagues, des friches et des chantiers, des quais de gare et des salles d'attente où les pas se perdent ? » (1992, p. 9). Cette proposition peut paraître contraire à la logique lorsqu'on compare un lieu où de nombreux individus anonymes et solitaires se croisent avec un paysage complètement vide et désaffecté. Un non-lieu n'est pourtant pas un espace désaffecté ou un terrain vague. Il y a une marge entre « sans lieu » et « non-lieu ». Il ne s'agit pas d'un paysage traumatique au sens de la lourdeur de l'histoire tragique qu'il symbolise. Par contre, l'espace est traumatique à cause de la position de l'individu qui y éprouve la dépossession, la dislocation, une certaine angoisse devant un dehors fracturé auquel

il ne peut donner sens, de la même manière qu'aucun sens n'est possible devant un paysage traumatique. De plus, on peut souligner le point en commun qu'Augé soulève, soit le « charme incertain » qu'on peut associer au sentiment de dislocation, à l'expérience « d'inhabitabilité » à la fois devant un espace a-topique que devant un ensemble de non-lieux fracturés tout autant inhabitables. Le non-lieu peut aussi être vu comme un espace désastré lorsqu'on l'analyse sous la forme d'un espace désordonné, a-cosmique, comme Goetz analysait l'espace disloqué.

Augé définit le non-lieu comme un espace « non-relationnel ». Les seules interactions se font par le biais de textes sans autres énonciateurs que des institutions ou des personnes dites « morales », dont la présence se devine derrière les nombreux « supports » (panneaux, écrans, affiches) (Augé 1992, p. 120-121). Ajoutons que ce sont également des contacts strictement fonctionnels et informatifs (comme avec des guides touristiques, des hôtes et hôtesse, le service à la clientèle, des messages enregistrés, etc.). L'information standardisée interpelle l'individu qui est solitaire, enfermé dans son cocon. Pour Marc Abélès, ce sont « des lieux qui ne font plus sens autrement que par les commentaires, les messages, les injonctions qu'ils produisent à l'intention de leurs utilisateurs » (1994, p.194). Marc Augé précise que les non-lieux sont des espaces avec lesquels nous avons une relation de consommation. Ainsi, les espaces de transit (aéroports, autoroutes, échangeurs), les espaces virtuels (télévision, Internet), les espaces hautement standardisés (supermarchés, banques et caisses), de même que les camps de réfugiés sont des non-lieux réduits à des fonctions précises qui prévalent sur l'identité et les relations avec le lieu et les autres. Nous verrons dans notre analyse du film *Les tortues volent aussi* (Bahman Ghobadi, 2004), qui met en scène des enfants vivants dans un camp de réfugiés, comment vivre dans ce type de non-lieu peut affecter les individus et leurs relations.

Si le lieu « est tout à la fois imprégné d'histoire, repère pour les individus, théâtre des relations qu'ils entretiennent au quotidien », nous pouvons dire que cela correspond à une « perception rassurante d'un espace propice à la sociabilité » (Abélès 1994, p.194). En contrepoint, les non-lieux, qui ne sont pas des espaces de rencontres ou de créations de relations sociales, sont des espaces non rassurants qui peuvent paraître plutôt déshumanisants. Ce sont des lieux où la solitude se substitue à la relation, où l'anonymat se substitue à l'identité (Abélès 1994, p.194). Alors que le lieu crée une certaine appartenance des individus à lui et à

la communauté qui s'y identifie, le non-lieu ne construit pas des références communes ou des relations sociales organiques, bien au contraire. Augé dira que les non-lieux répondent plutôt à un principe de « contractualité solitaire » (1992, p.119). La contractualité est ici non permanente, l'espace en est un de passage où la solitude et les fonctions standardisées du lieu priment sur l'identité et les relations.

Dans un non-lieu, il y a une certaine difficulté à établir des liens et faire vie commune. Ainsi, les non-lieux sont propices à entretenir des crises d'altérité. Comme l'explique Colleyn et Dozon, les non-lieux rassemblent des masses d'individus largement atomisés et sont caractérisés par une difficulté à établir des liens et par un certain désœuvrement qui les rendent « propices à générer toutes sortes de troubles, de mal-être, de fermetures inquiétantes sur soi et de violences » (2008, p.27-28). Cela peut contribuer à expliquer (en partie) les violences collectives grandissantes du monde contemporain. En effet, nous pouvons en conclure que la pluralité des non-lieux fracturés et hétérogènes entraîne de nombreuses crises d'altérité et de violences multiples entre des individus isolés, peinant à vivre en collectivité. Ce désœuvrement – à l'instar du « chaos » goetzien –, génère des troubles collectifs liés à l'espace disloqué, et peut être vu comme découlant des particularités du non-lieu; non identitaire et non relationnel (ou *a-relatio*). Le mot *relatio* – qui est dans la définition étymologique du mot *relation*³⁸ – renvoie également aux *révits*, qui sont bien entendu absents des non-lieux, ces derniers ne conservant l'ancien que sous la forme de citations. Nous pouvons dire que le récit historique est ostracisé au bénéfice du spectacle, des fonctions standardisées, et de la consommation des lieux.

2.3.2.1. Sites commémoratifs ; lieux historiques ou non-lieux aux fonctions attractives ?

Marc Augé définit le non-lieu comme un espace sans historicité, non-historique, ou mettant à distance le passé. Bien que les sites commémoratifs peuvent être vus comme profondément imprégnés d'histoire, Augé explique que les sites voués à la commémoration deviennent souvent des non-lieux à cause de la spécialisation excessive des fonctions de ces lieux. En

38 Dictionnaire de français Larousse. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/Relation/67844>.

effet, ils deviennent rapidement des attraits touristiques. « Ce qui est significatif dans l'expérience du non-lieu, c'est sa force d'attraction, inversement proportionnelle à l'attraction territoriale, aux pesanteurs du lieu et de la tradition » (Augé 1992 p.147-148). Les monuments ou sites commémoratifs sont souvent transformés en spectacles contemporains et perdent de leur historicité, ils deviennent ainsi des non-lieux hautement 'fonctionnels'. Lorsque les sites commémoratifs deviennent des attractions, ils font des habitants des lieux (ou plutôt, des non-lieux) des « spectateurs d'eux-mêmes, des touristes de l'intime » (Augé 1992, p. 72). Quant aux individus de passage, ils viennent contempler le paysage tout en étant étrangers à la nature du spectacle. Augé classe donc hâtivement ces sites touristiques comme des non-lieux, puisqu'ils sont pour lui contaminés par la surmodernité. Certes, ce sont pour de nombreux touristes des espaces de passage, sans relations autres qu'avec un guide touristique ou des écriteaux, ce qui correspond aux non-lieux surmodernes définis par Augé. « Beaucoup de commémorations seraient des mises en scène qui mettent à distance le passé d'une manière trop artificielle pour que le lieu soit véritablement ressenti comme historique, notamment avec une profusion d'écriteaux prescrivant comment consommer tel monument ou panorama » (Ducharme 2012, p.1-2). De plus, il s'agit de lieux qui ne sont pas habitables, face auxquels l'homme se voit dépossédé.

Le paradoxe du charme incertain préalablement esquissé par Augé apparaît davantage dans une situation où un site commémoratif est d'abord un paysage traumatique. En effet, les traces du désastre et l'histoire tragique du site restent présents dans le lieu et la mémoire collective. Cependant, on y met souvent des écriteaux et le contamine, le transformant en attrait, en spectacle. Ce qui ne veut pas dire que le côté traumatique s'efface. Le traumatisme est alors associé davantage à la dislocation du spectateur. Cela crée une certaine ambiguïté entre le trauma de la situation tragique que le paysage traumatique sous-tend et sa mise à distance par le spectacle contemporain qu'on en fait. Comme si on essayait de faire du sens d'un événement traumatique insensé. « Désormais, le "charme incertain" des terrains vagues paraît, malgré une certaine nostalgie, tenu à distance (ostracisé) par une surmodernité [...] » (Gillet 2006, p.3).

2.3.2.2. Des « polarités fuyantes »

Il importe maintenant de considérer le fait que les non-lieux ne sont pas définitifs, mais que la perception de ces espaces est relative (ou subjective). Le non-lieu « n'existe jamais sous une forme pure », il est plutôt « une polarité fuyante » (Augé 1992, p.101) – comme le lieu d'ailleurs. Marc Augé précise qu'il faut considérer non seulement l'espace mais également les relations que les individus entretiennent avec l'espace, leur attitude. « Un "endroit" n'est un non lieu qu'à certains moments, moments durant lesquels la territorialité est mise entre parenthèse, et seulement pour les hommes qui adoptent cette attitude » (Debardieux 1993, p.91). Nous pourrions reprocher à Augé de classer un peu trop hâtivement certains endroits comme étant des non-lieux. D'ailleurs, sous le poids de la critique, l'auteur admettra suite à la publication de son ouvrage qu'on ne peut pas faire une liste des lieux et des non-lieux. « Ainsi un aéroport ne représente pas le même lieu pour un passager qui va prendre son avion et pour le travailleur qui, au quotidien, y a des relations de collègue à collègue... » (Augé 2006). Pour le travailleur, l'aéroport n'est pas un lieu de passage temporaire tel qu'un non-lieu est défini, mais bien un lieu où il travaille tous les jours de manière sédentaire. C'est plutôt un lieu auquel il peut s'identifier en tant que professionnel. De plus, alors que les passants n'entretiennent aucune relation autrement qu'avec des systèmes d'informations standardisées (panneaux, guides), les employés entretiennent des relations entre collègues et ont souvent des amis parmi ceux-ci. Augé ajoutera donc : « Loin de moi l'idée de dire qu'il y a des non-lieux définitifs. Ce qui m'intéressait plutôt c'était le couple lieu/non-lieu qui permet de caractériser un espace donné en fonction de critères » (Augé 2006). Précisons que les pôles lieu/non-lieu ne sont pas étanches. La souplesse et la porosité du non-lieu expliquent la difficulté à en délimiter les frontières. « Il ne faut donc pas négliger le fait que le lieu ou le non-lieu l'est à cause de perceptions et d'usages, [...] qu'il peut y avoir des divergences d'interprétation du lieu chez un certain nombre d'individus » (Ducharme 2012, p.2). Il importe plutôt d'analyser la position de l'individu – ou dans notre cas de l'enfant – par rapport au lieu, les relations qu'il entretient avec le lieu et les autres. Par exemple, on voit souvent au cinéma des enfants dans leur milieu scolaire. Aussi l'école peut-elle être un milieu où un enfant se définit en tant qu'étudiant et amis, lorsqu'il est entouré de camarades. Par contre, un enfant peut être rejeté et solitaire parmi la foule d'étudiants et ne pas se sentir à sa place. On pense à la petite *Osama* (Siddiq

Barmak, 2003) qui évite les autres enfants et qui démontre par sa constante attitude craintive qu'il s'agit pour elle d'un espace non rassurant.

Les non-lieux chez Marc Augé s'apparentent également aux hétérotopies de Michel Foucault (Augé 1992, p.141)³⁹. Benoit Goetz avait lui aussi décrit l'espace disloqué comme « un espace non-aristotélécien, un espace autre qu'un lieu, une hétérotopie (Foucault) » (2002, p.76). Du grec *topos* (lieu) et *hétéro* (autre)⁴⁰, les hétérotopies sont un ensemble de lieux « autres », étrangers les uns aux autres. Comme les hétérotopies, les non-lieux sont des réunions hétéroclites de choses, « et il faut entendre ce mot au plus près de son étymologie : les choses y sont couchées, "posées", "disposées" dans des sites à ce point différents qu'il est impossible de trouver pour eux un espace d'accueil, de définir au-dessous des uns et des autres un lieu commun » (Foucault 1966, p. 9). Autrement dit, ce sont des espaces fragmentés et hétérogènes ; c'est un ensemble de lieux errants dont l'expérience en est une d'inhabitabilité, propre au traumatisme de la dislocation. Les non-lieux, ensembles hétéroclites, sont la représentation de notre dispersion essentielle, de notre dislocation dans un « dehors » fracturé que nous ne pouvons « cosmiser ». Or, l'être humain a besoin de se construire des lieux habitables pour survivre, pour refouler le traumatisme de sa dislocation première (qui pour plusieurs psychanalystes, rappelons le, serait la naissance).

Nous pouvons également faire un lien entre les non-lieux et l'enfance abandonnée. Nombreux sont les enfants abandonnés ou orphelins qui se retrouvent dans des non-lieux. Ils se retrouvent sans maison, sans abri, sans lieu pour habiter. Un peu partout dans le monde, des enfants mendient dans des espaces publics ou touristiques, ou encore ils recherchent un abri et de la nourriture. Les enfants abandonnés ou orphelins se retrouvent souvent à la rue, et on comprend que la rue est un non-lieu temporaire non identitaire et non relationnel. Si les non-lieux peuvent générer des troubles relationnels, cela peut contribuer à expliquer le phénomène des gangs de rues et de la délinquance chez les enfants des rues. De plus, des enfants peuvent

39 Voir Michel Foucault. 1966. *Les mots et les choses*, Paris: Gallimard, ainsi que « Des espaces autres », dans Michel Foucault. 2001. *Dits et écrits 2, 1976-1988*, Paris: Gallimard, pp. 1571-1581.

40 Henri Stappers, 1885. *Dictionnaire synoptique d'étymologie française*. Bruxelles : Merzbach & Falk, p.308 et p.377

se faire délibérément abandonner dans des non-lieux, leur parent espérant que quelqu'un les trouve et les prenne en charge. On pense aux bébés abandonnés devant des églises, ou au petit Ojitos dans *Los olvidados* (Buñuel, 1950) abandonné au marché. Les enfants abandonnés qui se retrouvent dans des non-lieux expérimentent sous nos yeux l'inhabitabilité.

Il importe d'analyser les espaces au cinéma, pour bien situer l'enfant dans son milieu et mieux comprendre l'essence de l'image de l'enfant comme figure traumatique. Les personnages d'enfants au cinéma, dans leur condition tragique, sont symptomatiques de l'être disloqué, du désastre humain de la dislocation. Sans lieu, mais aussi orphelins, sans parents, sans aucune protection maternelle, laissés à eux-mêmes dans des espaces traumatisants, ils sont les symboles du traumatisme de la dislocation qui traduit un manque lié à la dépossession et au besoin d'habiter, et de la perte d'un lieu idéal originel. Si ce lieu idéal est pour Goetz le Paradis, il s'agit pour Otto Rank⁴¹ ainsi que pour Jean Bergeret et Marcel Houser⁴² de l'utérus maternel. La naissance peut aussi être ce détachement, cette coupure, le symbole d'une perte, et porter en elle un profond traumatisme de dislocation. Dès la naissance, l'être humain est détaché, disloqué, lancé dans un monde hétérogène et fracturé. Suite à cette dislocation initiale, on cherche à se reconstruire des lieux qui relèvent de l'homogénéité et qui procurent une sécurité qui rappelle la protection maternelle.

41 Rank, Otto. [1924] 1968. *Le traumatisme de la naissance*, Paris: Payot

42 Bergeret, Jean et Marcel Houser. 2004. *Le fœtus dans notre inconscient*, Paris : Dunod.

3. *Les tortues volent aussi* de Bahman Ghobadi

Les Tortues volent aussi (2004) du réalisateur kurde Bahman Ghobadi est un film exemplaire de la condition tragique de l'enfance comme figure traumatique. Il s'agit d'un film bouleversant qui évoque avec noirceur et douleur l'enfance détruite, l'innocence perdue. Le film, qui met en scène un groupe de réfugiés kurdes à la frontière Iran-Irak à la veille de l'invasion américaine, s'articule autour d'enfants vieilliss prématurément, et principalement autour du destin de trois personnages; d'abord, le petit chef Kak Satellite (Soran Ebrahim), auquel on se réfère pour sa connaissance – bien que lacunaire – de l'anglais et son leadership, s'avèrera être un personnage qui présente une ambivalente dualité adulte/enfant; ensuite Hengov (Hireh Feysal Rahman), un manchot qui a un don de prémonition; et sa sœur Agrin (Avaz Latif), une jeune fille mystérieuse au passé particulièrement dramatique qui va devenir à la fois victime et bourreau. Ces deux derniers enfants, dont le village natal d'Halabja a été complètement détruit, traînent avec eux un bambin aveugle nommé Riga que l'on assume d'abord être leur petit frère, mais dont la réalité deviendra de plus en plus difficile à concevoir.

Le film fait le portrait de l'enfance tragique, avec sa blessure et son impuissance. Il met en scène des enfants aux prises avec la violence et la guerre, des enfants violés, des enfants face à la mort, des enfants seuls et orphelins qui se retrouvent avec de lourdes responsabilités. L'analyse des personnages et des lieux va nous permettre de constater l'importance du traumatisme de la dislocation et la manière dont cela peut affecter le spectateur. Malgré le tragique de la situation des enfants, ceux-ci se montrent particulièrement résilients. Ils gèrent le désastre. On peut dire qu'ils pointent en nous nos propres traumatismes. Nous sommes affectés et troublés de les voir faire face à des situations qui nous apparaissent inconcevables, des situations qui exposent la perte et la dislocation et qui entrent en résonance avec notre propre traumatisme fondamental de la naissance et de la séparation, des situations qui nous confrontent à notre propre impuissance. Les enfants du film deviennent des figures. Ils symbolisent le traumatisme des adultes (Destors 2010, p.143). On assiste, à travers eux, à l'absurdité de la condition humaine.

Il importe en premier lieu de considérer la démarche particulière du réalisateur. Ayant d'abord travaillé avec Abbas Kiarostami⁴³, Bahman Ghobadi s'en est par la suite éloigné en revendiquant un cinéma différent, plus près des gens opprimés. Lui-même d'origine kurde iranienne, Ghobadi ne manque pas de dévoiler les conditions de vie difficiles de son peuple. Bien que *Les tortues volent aussi* soit un film de fiction, nous pouvons être interpellés par la réalité brutale qu'il reflète et par sa facture documentaire. Le réalisateur qualifie lui-même son cinéma de « magic realism » (Trbic 2005, p.73). Il le décrit comme un réalisme poétique qui ne cherche pas à créer des situations rocambolesques mais bien à traduire les drames quotidiens de gens ordinaires. Comme l'explique le réalisateur, les problèmes dans la vie quotidienne et dans l'histoire de son peuple sont tellement nombreux qu'il ne s'agit pour lui que d'en sélectionner un pour le traduire à l'écran : « I don't create an issue. The issue selects me » (Ghobadi dans Trbic 2005, p.72). Pour reprendre Paul Hervouet, on découvre dans le cinéma de Ghobadi une certaine « truculence des images au milieu d'un chaos très organisé » (2012, p.18).

Les tortues volent aussi est tourné dans un magnifique décor naturel, dans un emplacement à flanc de montagnes kurdes. Malgré la beauté des lieux, il s'agit d'une géographie chargée de douleur qu'a méticuleusement choisi Ghobadi. Le cinéaste nous présente d'abord ce décor avec un lent mouvement panoramique qui ne laisse pas présager la souffrance et la violence qui sont pourtant au cœur de cette zone désastreuse. « Ghobadi's film is dominated by a rich visual texture and long, distressing shots of a countryside littered with the detritus of recent conflicts » (Trbic 2005, p.72). Le lieu, qui apparaît comme calme et paisible, est pourtant infesté de mines. « I wanted to contrast the serenity of this landscape, with the fact that these people cannot even enjoy a walk » (Ghobadi dans Hamid 2005, p.43). Les traces de la guerre contrastent avec la beauté des images. Violence et beauté s'imbriquent dans l'espace choisi par le cinéaste, de manière à installer une troublante ambivalence qui déconcerte le spectateur.

43 Ghobadi a été l'assistant de Kiarostami pour le film *The wind will carry us* (1999)

Filmé avec l'objectivité brute et sans détour d'un documentaire, *Les tortues volent aussi* dépeint les drames quotidiens d'un groupe d'enfants qui ne sont pas des acteurs professionnels mais bien de réels enfants kurdes habités de leurs propres blessures. « I found children in difficult circumstances all over Kurdistan; they were easy to find » (Ghobadi dans Hamid 2005, p.43). Ghobadi raconte qu'il a ensuite rassemblé les enfants avec lesquels il voulait travailler, il a vécu avec eux et a passé beaucoup de temps avec eux. Le scénario s'est développé à partir de cette expérience (Hamid 2005, p.43). La démarche du réalisateur avec ces enfants est particulière et se traduit dans le film (entre autres) par une extrême proximité relationnelle. Cela a permis au cinéaste d'aller chercher des émotions plus justes, au plus près de la réalité des enfants kurdes. L'histoire est écrite en fonction des drames réels vécus par les enfants, plutôt que de tenter de forcer une émotion sur un enfant acteur qui ne peut en comprendre les raisons, son parcours étant trop différent de celui du personnage qu'il campe. À l'instar de la démarche de Jean-Stéphane Sauvaire pour *Johnny mad dog* (2008), Ghobadi avait les personnages avec leurs réelles blessures et émotions, puis il devait les transformer en acteurs, tout en laissant une large place à l'improvisation. Ghobadi raconte qu'il ne faisait pas de répétition et que tous les plans ont été tournés en une seule prise (Murphy 2005, p.25). Cela contribue à réaffirmer l'authenticité qui se dégage du film. La démarche du cinéaste permet de sortir du spectaculaire pour se rapprocher de la réalité humaine. Cela permet aussi aux spectateurs d'y adhérer, d'être davantage affectés par la situation tragique que vivent ces enfants, tout en mesurant leur impuissance.

3.1. L'enfance détruite

Mettre en scène l'enfance qui n'est plus, ou plutôt qui se perd, est un des éléments qui inscrit le film dans le tragique. Que ce soit les enfants de guerre, les enfants abusés sexuellement, les orphelins qui se retrouvent avec des responsabilités d'adultes, ou les enfants face à la mort, diverses situations peuvent contribuer à inscrire l'enfance dans le tragique par un passage sans concession au monde adulte. Le film de Ghobadi est exemplaire en ce sens, illustrant à la fois toutes ces situations chez différents personnages. Le contexte de guerre qui entoure le film est primordial et constamment rappelé à travers ses nombreux vestiges (champs de mines, blessures physiques et traumatiques, personnes déplacées et réfugiées, etc.). Les enfants de

Ghobadi sont des oubliés⁴⁴ sans cesse confrontés à la mort. Ils se retrouvent avec des responsabilités que l'on attribue généralement aux adultes; ils prennent des décisions et répondent de leurs actes, ils travaillent, etc. Satellite adopte un rôle de modèle parental pour l'ensemble des orphelins dont il s'occupe, de même que Hengov et Agrin qui doivent s'occuper de Riga. Ghobadi réalise aussi un « flashback » du viol de Agrin par des soldats, dans une mise en scène bouleversante et particulièrement choquante. L'obscurité de la nuit et le chaos des images (caméra à l'épaule, mouvements saccadés, montage rapide) rendent la scène extrêmement angoissante. On entend les cris de Agrin et de Hengov, on voit Agrin se battre avec un soldat dans le contre-jour de sa maison incendiée, puis se faire traîner dans une rivière par un groupe d'hommes. On ne voit rien de plus explicite; seulement la tête de Agrin qui peine à se tenir hors de l'eau, puis un gros plan de sa main dont le relâchement exprime l'impuissance de la jeune fille. Suite à ce retour sur le passé tragique de Agrin, on comprend que le petit Riga est en fait son propre fils, un bâtard né de ce viol épouvantable. Il est un fardeau pour elle; il est le résultat d'un événement tragique qu'elle doit porter comme la trace de son trauma. Il représente sa blessure. En même temps, Agrin, en tant que mère qui n'adoucit forcément pas le passage de son enfant dans ce monde, accentue le traumatisme de la naissance de Riga. Agrin tentera de se débarrasser de son fils à plusieurs reprises dans le film, en vain. Comme quoi surmonter son traumatisme lui est impossible, ce qui la conduira au bord de l'abîme.

Lorsque des enfants sont aux prises avec une violence extrême, cette violence (réelle) contribue à détruire l'enfance et à propulser les enfants dans un monde adulte qui peut s'avérer traumatisant. Selon Boris Trbic, tous les enfants kurdes sont depuis la naissance projetés dans des vies d'adultes de 20-30 ans, ils sont privés de leur enfance (2005, p.73). Il ajoute également que les enfants en Irak sont les plus grandes victimes de la guerre (*ibid.*). Dans une telle situation – guerre, pauvreté, violence – les enfants sont éjectés dans une réalité tragique dès la naissance. Ils perdent rapidement leur innocence. Ils ne jouent pas, ne vont pas à l'école,

44 Bénédicte Brémard. 2008. « La mort et l'enfant dans le cinéma espagnol et hispanoaméricain contemporain », dans Barillet et al. (dir.), *L'enfant au cinéma*, Arras: Artois Presses University, p.47-50.

au contraire; ils travaillent. Et ils ne travaillent pas comme emballeurs à l'épicerie ni même sur les terres agricoles familiales; ils travaillent sur des champs de mines, des espaces désastrés, vestiges des guerres passées. Ils désamorcent les bombes qu'ils revendent sur le marché noir. Avec les quelques sous amassés, ils ne s'achètent pas des jouets ni même de la nourriture; ils achètent une mitraillette et la perchent sur le haut d'une colline pour se défendre advenant la guerre. Nous pouvons avoir de la difficulté à imaginer qu'un enfant puisse vivre une telle situation. Avec notre regard empreint des représentations sociales occidentales de l'enfance, nous pouvons penser que tous les enfants de cet âge vont à l'école, jouent avec des amis, se font border par leurs parents, que leur imagination leur permet de personnifier des princesses ou des super-héros, qu'ils lisent des contes de fées et croient au Père Noël... Malheureusement, tous les enfants du monde ne sont pas autant choyés. Certains naissent, grandissent et meurent dans des conditions de violence et de guerre, ce que le cinéma ne manque pas de nous rappeler. « In *Turtles Can Fly*, Ghobadi returns to the world of Kurdish teenagers whose lives are untouched by the joys of a peaceful childhood » (Trbic 2005, p.72). Ces enfants sont blessés, ils ont été propulsés dans une réalité cruelle qui les a placés comme témoins de la violence humaine.

Le passé douloureux de ces enfants dans le film est le plus souvent uniquement suggéré. On peut le ressentir à travers leurs blessures. Le seul parcours qui nous est présenté rapidement est celui de Hengov et Agrin, de manière à ce que nous puissions comprendre leur difficulté à s'intégrer au groupe d'enfants. Leur parcours est particulièrement traumatique : orphelins, ayant été témoins de la mort de leurs parents et de la destruction de leur village, Agrin ayant été violée par ces mêmes soldats qui l'ont rendue orpheline et disloquée, ces gamins ont dû faire face à une violence extrême qui a détruit leur enfance. Hengov et Agrin ne parlent que très peu, ils ont un regard le plus souvent fixe, intense, sans filtre, ayant de la difficulté à cacher leur douleur. Ils se sont retrouvés face à une réalité qui les a poussés de manière prématurée à quitter le monde innocent de l'enfance, et le monde adulte ne semble pas répondre à leurs attentes.

3.2. La blessure de l'enfant sans secours

Le film fait le portrait de l'enfance sans secours, une enfance blessée qui est *Hilflosigkeit*. Bahman Ghobadi dépeint cet état typique de l'enfance en effaçant les adultes de son récit, laissant les enfants se débrouiller seuls. Ils sont littéralement *hilflos*, sans aide. De plus, plusieurs enfants dans le film sont estropiés, blessés au plus profond de leur être, ils portent les blessures d'une guerre passée. Les nombreuses blessures physiques symbolisent la perte en lien avec le *los* (le manque), et soulignent leur passé traumatique.

L'espace du film (comme le Kurdistan en général) est présenté par Ghobadi comme un lieu de prédilection des poseurs de mines (Frois 2005), ce qui rappelle constamment la guerre et la mort. Les engins explosifs font partie du décor : « Il y en a tant que, pour les enfants, c'est devenu un terrain de jeu. [...] Les blessures et les handicaps sont tellement courants que les enfants y sont insensibles. Actuellement, trois personnes par jour sautent sur des mines datant de la guerre irano-irakienne » (Bahman Ghobadi dans Frois 2005). Dans *Les tortues volent aussi*, le danger des mines est constamment rappelé, les enfants travaillant à déminer les champs. Même le petit Hengov n'est pas freiné par son handicap : il désamorce les bombes avec sa bouche sous le regard inquiet de sa sœur Agrin. Bien que l'on n'ait pas vu la précédente explosion qui l'estropia, on demeure troublé. Les traces des ravages de la guerre demeurent visibles dans son corps. En outre, il est bouleversant de savoir qu'il ne s'agit pas d'effets visuels cinématographiques, mais de la blessure réelle d'un enfant. Il en va de même pour l'acolyte unijambiste de Satellite nommé Pashow. Notons au passage que les blessures physiques apparaissent dans le film comme réminiscences d'un passé révolu mais toujours douloureux. De la même manière que les images de ruines, leurs blessures physiques agissent comme des traces : elles sont symptomatiques des guerres passées. Elles traduisent une privation, une perte. Nous sommes conscients qu'il manque quelque chose et que ce manque est le résultat d'un événement tragique dont nous pouvons nous figurer la prégnance, même sans être placés directement face à une violence extrême. La seule blessure qui est une mise en scène du réalisateur survient lorsque Satellite marche sur une mine et perd son pied. S'en suivra, d'ailleurs, le seul moment où les adultes vont s'occuper de l'enfant, en ne manquant pas toutefois de lui faire des reproches.

De manière générale, dans *Les tortues volent aussi*, les enfants débordent de vitalité malgré leurs infirmités. Par exemple, Pashow déambule en béquille si vite qu'il arrive à accompagner son copain à vélo, et il ajoute une touche d'humour à sa situation en ne cessant de faire des blagues. Hengov travaille avec sa bouche, et il peut même se montrer aussi dur que Satellite en lui donnant un coup de tête lors d'une bataille. Non seulement personne ne s'apitoie sur son sort, mais les blessures réelles des corps sont exposées et filmées sans détour. Quand un adulte demandant des démineurs proteste – « tu m'envoies des gosses infirmes » –, Satellite lui répond que, justement, ceux-là n'ont plus peur des mines. Les estropiés n'ont plus grand-chose à perdre.

Leur état d'être sans aide transparaît également dans la réaction des enfants à l'arrivée des troupes américaines à la fin du film. Symbolisant le secours tant attendu, les troupes américaines deviennent paradoxalement une autre puissance envahissante qui ne promet pas nécessairement un avenir meilleur. L'invasion américaine est présentée comme si toute tentative de secours était vaine. Même Kak Satellite, habité par l'espoir et le rêve américain tout au long du film, regarde finalement les soldats arriver sans la moindre émotion, et choisit d'aller dans la direction opposée. « I just wanted to show that with the fall of Saddam it doesn't mean that everyone is going to be happy, because the destruction is there and is continuing. The essence of the situation has not changed – poverty and destruction » (Ghobadi dans Murphy 2005, p.25). Même si plusieurs des enfants du film ont des blessures physiques (réelles), le véritable drame du film se trouve davantage dans les blessures invisibles, les traumatismes psychiques et les âmes mutilées dont les enfants ne peuvent guérir. Trop jeunes, ils ont été projetés dans un réel traumatique; la violence, la guerre, la mort, l'enfance violée, la solitude des orphelins, tout dans le film dit la perte ou la destruction de l'enfance, une blessure qu'aucune force armée libératrice ne peut guérir.

3.3. L'enfant face à la mort

Selon Ferenczi, quand l'enfance n'a pas été vécue jusqu'au bout, quand on a subi des traumatismes précoces, cela active les tendances autodestructrices liées à la pulsion de mort ([1982] 2006, p.26). Cela expliquerait la pulsion de mort qui envahit le personnage d'Agriin. Cette dernière, traumatisée, dont l'enfance a été détruite, devient à la fois victime et bourreau.

Agrin est d'abord une victime : sacrifiée, victime de l'intolérance du monde actuel. Ne pouvant tolérer sa réalité, la fillette se suicide, ce qui dénonce la folie des hommes qui l'ont violée et traumatisée, qui ont volé son enfance, puis sa vie. Comme Edmund dans *Allemagne année zéro* (Rossellini, 1948), Agrin « denied the joys of both the child's and the adult's world » (Trbic 2005, p.72). Agrin deviendra également un bourreau, témoignant d'un « monde à l'envers où les enfants tuent » (Brémard 2008, p.49). Elle finit par noyer son propre enfant, Riga, symbole de ses traumatismes.

Le film de Ghobadi présente aussi des enfants oubliés, en mettant en scène la proximité intolérable des enfants avec la mort. Les enfants jouent avec la mort tous les jours en travaillant dans les champs de mines et les dépotoirs d'obus. Des explosions peuvent surgir à tout moment. La mort rôde. Par exemple, lors du chargement d'un camion d'obus, les enfants sont sauvés de justesse grâce à Hengov qui prédit l'explosion du véhicule. La peur qu'une explosion survienne s'intensifie et culmine lorsque Satellite, très conscient des risques, tente de venir en aide à Riga qui se retrouve entouré de mines antipersonnel. Quand la détonation survient, on ne sait pas immédiatement s'ils s'en sortent indemnes. L'image se remplit d'abord de fumée, pour ensuite passer au noir. Bénédicte Brémard affirmait que les oubliés sont aussi ceux qui recherchent l'amour à travers la violence (2008, p.49). C'est le cas de Satellite, qui cherche à gagner le cœur d'Agrin dans le film. Dans la proximité de la mort, on recherche la douceur des émotions contraires (comme l'amour ou l'amitié) pour se garder en vie. C'est dans cet ordre d'idées que les enfants vont être autant solidaires et vont se regrouper autour de Satellite.

On remarque une certaine dualité amour/mort dans le film. Nous pensons à cette scène dans laquelle Satellite tente de gagner le cœur d'Agrin en lui trouvant un poisson rouge dans un étang infesté d'explosifs et dans lequel plusieurs enfants se sont préalablement noyés tentant le même exercice. Le petit poisson rouge qu'un orphelin offre à Satellite par la suite devient porteur d'une grande signification, à la fois morbide et symbole de l'amour de Satellite pour Agrin. Satellite va d'ailleurs brasser le sac contenant le poisson de manière à ce que l'eau devienne entièrement rouge, faisant un lien entre le poisson, l'amour et le sang, et annonçant la perte de la fille qu'il aime, qui va se suicider le lendemain.

Bahman Ghobadi met en scène des enfants qui *désirent*, qui espèrent un avenir et un monde meilleur (comme Satellite et son groupe d'enfants qui travaillent et veulent reconstruire leur monde, qui se tiennent au courant des nouvelles et attendent impatiemment l'arrivée des soldats américains pour les sauver), en opposition à des personnages qui, ayant vécu une violence extrême (comme Agrin et Hengov qui sont les seuls survivants d'un massacre) sont déchirés entre continuer à porter leur fardeau ou mourir dépourvus de désir. La pérennité du désir est importante pour rester en vie. Agrin n'avait plus aucun désir et elle a été envahie d'une pulsion de mort. Notons que c'est le concept de répétition qui introduit la pulsion de mort chez Freud⁴⁵. Ce qui est traumatique dans le réel, c'est la répétition, l'insistance du réel. Cette insistance s'oppose à l'existence. Dans *Les tortues volent aussi*, il y a une répétition de la scène de suicide d'Agrin. Le film s'ouvre sur l'image d'Agrin sur le bord d'une falaise, image qu'on revoit à quelques reprises dans le film alors que la jeune fille s'avance de plus en plus près du précipice. Le film se terminera sur sa chute. La répétition de ces images symbolise l'insistance du réel et la pulsion de mort. Elle traduit également le combat d'Agrin qui peine à survivre dans ce monde. « The ominous image of a child standing at the edge of an abyss conveys Agrin's inner struggle » (Trbic 2005, p.72). Elle est au bord de l'abîme, ce qui au sens figuré du terme exprime sa situation dramatique et sans espoir⁴⁶.

Nous avons vu qu'il est important de considérer l'aspect stylistique des séquences de morts enfantines. Parce que la mort d'un enfant est trop inconcevable pour être montrée de manière directe, on se contente de l'évoquer (par des métaphores, le hors champ, des fragments, des réactions). Pour reprendre les mots de Susan Sontag, ce que commémorent ces images « c'est l'absence, c'est la mort sans les morts » (2003, p.58). On ne voit pas de cadavre, on ne voit pas de corps chuter. Sans voir de près l'enfant mourir, le spectateur demeure tout de même choqué. Ghobadi n'a qu'à nous montrer les pieds d'Agrin qui font un pas de plus sur le bord du précipice, ou des fragments du corps de Riga dans l'eau, ou un gros plan du visage de Hengov alors qu'il fond en larmes. Le chagrin de ce dernier est d'ailleurs très émouvant. La mort passe

45 Dans *Au-delà du principe de plaisir*, [1920] 1968, Paris:Payot

46 Dictionnaire en ligne *L'Internaute* :<www.linternaute.com/dictionnaire/fr/definition/abime/>

à travers ses réactions et ses prémonitions. Allongé dans son lit, les yeux grands ouverts, Hengov se figure le rocher, la corde, le pied de Riga. Il voit Riga tomber dans l'eau. Alors qu'il court vers l'étang en pleurant, nous permettant d'appréhender la tragédie, Hengov imagine Agrin assise sur les blindés, puis debout, puis les bras grands ouverts comme si elle allait s'envoler. Nous comprenons, avec un certain malaise, le sort tragique d'Agrin. Malgré ses efforts de protection tout au long du film, Hengov est impuissant à sauver sa sœur et son neveu. La condition tragique de l'enfance paraît à travers son impuissance. Hengov ramasse les souliers d'Agrin sur la falaise avec sa bouche, de la même manière qu'il désamorçait les bombes plus tôt. Seulement cette fois, la mort agit de manière différente. On la ressent ici à travers le chagrin de Hengov, tandis qu'auparavant la mort se devinait dans la peur et à travers le regard inquiet d'Agrin.

3.4. Une dualité adulte/enfant

Paul Hervouet affirme dans son article « Cinéma aux frontières kurdes » que la « distribution du film est servie à 90% par les enfants dont la condition leur a dévoré l'enfance » (2012, p.18), ce qui ne manque pas de rappeler les propos de Claire Brisset (dans son ouvrage *Un monde qui dévore ses enfants*, 1997). Hervouet poursuit : « Leur insouciance laisse place à un mélange paradoxal d'inconscience et de réalisme adulte » (Hervouet 2012, p.18). Les enfants dans le film reproduisent des schémas qui normalement régissent le monde adulte (hiérarchie, trafic, travail, éducation des plus jeunes...) ce qui instaure une paradoxale dualité adulte/enfant. Le film présente une dure réalité d'un monde adulte, empreint de guerre et de violence, dont on tente le plus souvent d'épargner les enfants. Néanmoins, le désastre est dans ce cas-ci géré par les plus jeunes. En même temps, ils vont faire preuve par moments de réactions enfantines : inconscience des risques (achat d'un fusil, déminage), entêtement, lamentation, premier amour et recherche du poisson rouge, etc.

Les enfants de Ghobadi n'ont visiblement pas de parent, du moins aucun qui ne s'occupe d'eux ou qui ne les supporte dans leur passage prématuré à l'âge adulte. Ce sont les enfants qui gèrent le désastre. Peut-être est-ce pour se sentir encore puissant ? Déjà à un jeune âge, les enfants sont détachés des parents et ont un sens de réalité très tôt, ce pourquoi on peut dire qu'ils sont passés à la vie adulte de manière prématurée : « It is an upside down world where

children are expected to provide not only information, but also labor and leadership » (Hamid 2005, p.42). Les adultes recherchent Hengov pour profiter de ses dons de prémonitions, les enfants sont demandés pour travailler, les aînés se fient sur le jeune Kak Satellite pour organiser le déminage du territoire de même que l'installation d'une antenne parabolique pour suivre l'information médiatique sur le débarquement des troupes américaines en Irak que l'on dit imminent. Satellite prend en charge le groupe d'enfants. Il négocie des emplois pour les enfants orphelins dont il s'occupe, il fait affaire avec les exploitants et les trafiquants d'armes, et il parle à ces hommes sur un pied d'égalité. En ce sens, il fait penser au Ivan de Tarkovski (*L'enfance d'Ivan*, 1962). « Ghobadi portrays Satellite as a local celebrity, a child defying all the norms of a fiercely patriarchal world governed by Kurdish elders » (Trbic 2005, p.72). Les seuls qui défient son autorité sont Hengov et Agrin qui, suite aux malheurs que leurs ont infligés des mercenaires, ne sont plus impressionnés par aucune forme d'autorité.

Kak Satellite assume un rôle parental dans le film. Il se place à la tête du groupe d'orphelins, il les protège, leur trouve du travail et s'assure qu'ils soient payés, il les appelle même « mes enfants ». Par contre, Rahul Hamid le voit également comme un maître dur et impérieux, ainsi qu'un complice dans l'exploitation des enfants (2005, p.42). Il est vrai qu'il devient particulièrement irrité quand Agrin et Hengov ne se soumettent pas à ses demandes. Néanmoins, sans lui, les enfants du village n'auraient rien. Sennequier demande, « Est-ce parce qu'ils n'ont ni parents ni famille que ces gamins embrassent avec tant de ferveur l'autorité de ce petit chef? » (2005, p.45). L'acharnement et les initiatives de Satellite permettent du moins aux enfants d'avoir encore de l'espoir, croyant que « par le travail et la solidarité, un monde meilleur [qui se confond au rêve américain] s'offrira à eux » (Sennequier 2005, p.45). Ferenczi explique : « nous savons tous que les enfants qui ont beaucoup souffert, moralement et physiquement [...] ont aussi tendance à entourer maternellement les autres. [...] ils étendent ainsi à d'autres les connaissances, péniblement acquises par le traitement, de leur propre souffrance » ([1982] 2006, p.143). Nous pouvons penser que Satellite a subi un traumatisme qu'il tente de refouler, il se fait donc résilient. En maternant les autres enfants du village, Satellite ne vit pas sa propre enfance, il se retrouve avec des responsabilités secourables d'adultes. Les seuls moments où Satellite abaisse ses gardes sont lorsqu'il est avec Agrin, de laquelle il tombe amoureux. Mais cette dernière est indifférente. « Like Satellite,

Agrin and Hengov must bear adult responsibility and take care of a baby, as well as find a way to feed themselves. Unlike her brother, Agrin cannot cope with the situation and has already began to unravel » (Hamid 2005, p.42).

Comme l'affirme Rahul Hamid dans un article sur le film, « none of the adults in the film are able to spare even a single drop of sympathy for the children » (2005, p.42). Même le professeur du village n'est pas en phase avec leur situation et se plaint que ces enfants, pauvres et majoritairement orphelins et sans abris, travaillent plutôt que d'aller à l'école. Pour Ghobadi, si les adultes semblent antipathiques vis-à-vis des orphelins, c'est qu'ils ont fait face à une dure réalité toute leur vie et qu'ils n'ont plus d'espoir (dans Hamid 2005, p.44). Leur souci est maintenant de survivre et de trouver les moyens de mettre de la nourriture sur la table pour faire vivre leur famille. « They treat the kids that way because they have reached a point in their lives where nothing else matters but survival » (Ghobadi dans Hamid 2005, p.44). Les adultes sont également blessés. Ceux-ci ne laissent pas présager un avenir heureux pour les enfants, qui deviendront d'autres adultes sans espoir.

Pour ce qui est de Kak Satellite, il est capable d'être aussi impitoyable que les adultes antipathiques décrits par Ghobadi, mais il conserve également une certaine innocence d'enfant qui se manifeste par exemple dans son amour pour Agrin, de même qu'à la fin du film alors qu'il devient handicapé et s'avère être à son tour celui dont on doit s'occuper. Il y a une certaine dualité dans son personnage – qui peut rappeler la dualité adulte-enfant du personnage d'Oscar dans *Le Tambour* (Schlöndorff, 1979) ou de Ivan dans *L'enfance d'Ivan* (Tarkovski, 1962). Vers la fin du film, Kak Satellite subit une transformation « from an entrepreneurial *wunderkind*, a herald of modernization and hope, to a crippled and emotionally-scared teenager witnessing the arrival of the 'liberators' » (Trbic 2005, p.72). Après avoir été résilient tout au long du film et avoir été un meneur et une image parentale pour les enfants, Satellite retrouve un sentiment d'impuissance lorsqu'il se blesse gravement le pied après avoir marché sur une mine. Il s'ajoute au nombre d'enfants kurdes mutilés. À la fin du film, Satellite ressent lui aussi la perte: il perd son pied, son innocence, et la fille qu'il aime (Bahman Ghobadi dans Hamid 2005, p.44). Même des personnages aussi contrastés que Satellite (avec sa mentalité de survivant) et Agrin (avec ses pensées suicidaires) partagent la même souffrance. Ghobadi montre ainsi que : « No matter how much hope or despair you might have, you always end up

in the same place » (dans Hamid 2005, p.44). Malgré le charisme et l'espoir de Kak Satellite, son destin devient analogue à celui des plus traumatisés. Le film se terminera sur son regard, intense, sans émotion, devant l'arrivée des soldats qu'il attendait pourtant impatientement depuis si longtemps. Ce regard porte en lui toutes les blessures traumatiques subites.

As he [Satellite] stands on the side of the road, aimlessly yet intuitively choosing the direction opposite to that of the army column, one wonders whether the director is suggesting that the future of Kurdish children is equally as haunting as their past. As A.O. Scott wrote in *The New York Times* : 'Like the child on a high cliff that is one of its recurring images, the film walks up to the edge of hopelessness and pauses there, waiting to see what happens next' (Trbic 2005, p.72).

Si l'espoir revient avec les troupes de soldats et que les enfants peuvent finalement retourner en ville, restent derrière ceux dont la blessure est majeure et irréparable, ceux qui ont grandi trop vite à vouloir protéger les plus faibles (Satellite) et ceux qui ont décidé de ne plus grandir (Agrin).

3.5. La dislocation des lieux et des personnages au cœur du film

Le monde que représente Bahman Ghobadi est peuplé de personnages isolés et disloqués. Leur situation découle d'un contexte politique sous-jacent dont on peut sentir la prégnance (Hamid 2005, p.42). Il importe de considérer que le film de Ghobadi fait le portrait d'un campement de réfugiés kurdes, « one of the largest stateless ethnic groups in the world » (Trbic 2005, p.70), un peuple, donc, fondamentalement « disloqué » s'il en est un. En effet, le Kurdistan, qui s'étend sur les zones de quatre pays (la Turquie, la Syrie, l'Iran et l'Irak), n'est pas reconnu – ne serait-ce qu'en tant que région géographique et culturelle – par ses pays d'accueil⁴⁷, donc sans lieu d'appartenance. Nous nous référons au terme « Kurdistan » pour

47 À l'exception d'une région autonome en Irak (reconnue comme le Kurdistan Irakien), qui a cependant obtenu son statut fédéral et son propre gouvernement régional (GRK) seulement après la chute de Saddam Hussein en 2003 et suite à l'invasion américaine (*Le Monde.fr*, 2014), soit après le temps du film.

parler des régions habitées par des Kurdes, même si selon *Le Monde.fr* le Kurdistan comme tel n'existe pas: « Si le terme Kurdistan – littéralement "pays des Kurdes" – est régulièrement employé, le Kurdistan en tant qu'État unifié aux frontières internationalement reconnues n'existe pas »⁴⁸. Le peuple kurde forme une des plus grandes communautés apatrides du monde. Non seulement ils ne sont pas reconnus, mais ils sont depuis toujours fortement persécutés : « [...] interdiction de leur langue, de leurs coutumes, de leurs associations et de leurs partis, changement de leurs prénoms, arabisation de leurs villages, création de ceintures de population non kurdes pour les fragmenter, déportations, emprisonnements, tortures, voire génocide [...] »⁴⁹. Comme l'exprime Pascal Sennequier, le Kurdistan en tant qu'entité culturelle non indépendante est sacrifié à la guerre depuis les années 80 : « Villages bombardés, champs infestés de mines, enfants mutilés et mal formés, insalubrité et précarité » (2005, p.45). *Le Monde.fr* affirme même que les conflits pour leur indépendance sont multiples et cela dure depuis 1806⁵⁰. De plus, les Kurdes ont été victimes d'un génocide par le régime irakien de Saddam Hussein de février à septembre 1988, connu sous le nom de « campagne *Anfal* » (Cypel 2003). L'épisode le plus connu de ce massacre est l'attaque chimique sur la ville d'Halabja (Chitour 2013), ville natale de Hengov et Agrin dans le film. Bombardements, gaz chimiques, destructions, déportations, exécutions, des milliers de civils ont été tués au cours de cette opération et des milliers de villages ont été détruits. Les Kurdes se sont vu « éjectés » du peu qu'ils avaient pour habiter, ils ont perdu leurs demeures. Les survivants sont des réfugiés, dispersés aux frontières de la Turquie, de la Syrie, de l'Iran et de l'Irak. Nous pouvons dire qu'il s'agit d'un désastre, le désastre étant associé à la perte de demeure, à la perte de lieu. Plusieurs ont également perdu leur famille, ce qui instaure en plus une grande solitude.

Le lieu choisi par le réalisateur pour *Les tortues volent aussi* exprime cette dislocation fondamentale, de même que l'isolation et éventuellement la souffrance des personnages.

48 « Les Kurdes, un peuple éclaté entre quatre pays ». En ligne. *Le Monde.fr*, 09.09.2014. mobile.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2014/09/09/qui-sont-les-kurdes_4484311_4355770.html

49 *Ibid.*

50 *Ibid.*

L'histoire se déroule dans un campement de réfugiés kurdes fait d'armatures de blindés et de tentes. Comme l'exprime Boris Trbic, « Border camps abound with tragedy and human suffering » (2005, p.72). Les enfants kurdes y fuient la répression de Saddam Hussein. Ils ne sont pas chez eux, mais ils se construisent un « chez-soi » temporaire. Bien que leurs abris semblent dérisoires, cela témoigne du besoin de l'être humain de se construire un lieu pour exister, pour refouler le traumatisme de la dislocation et de la dépossession. Ces enfants recherchent la protection de la demeure, non pas dans le sens de maison, mais plutôt dans le sens de petit lieu, de *loculus* (Goetz 2002, p.96). De plus, les personnages d'Agriin et de Hengov sont symptomatiques d'un espace désastré, car ils ont fui leur village d'Halabja qui a été dévasté par des soldats (ce qui nous rappelle le génocide des Kurdes).

La dislocation générale des enfants est d'autant plus douloureuse qu'ils sont livrés à eux-mêmes : « Les enfants déplacés à l'intérieur de leur pays ou réfugiés à l'étranger vivent douloureusement cette dislocation générale de leurs conditions d'existence et de leurs activités journalières. C'est pire quand ils se retrouvent seuls, non accompagnés, du fait de l'éclatement de la famille, de la disparition de leurs parents et de leurs proches » (Manciaux 1996, p.25). L'absence des parents et même de tout adulte protecteur dans le film accentue le traumatisme de dislocation. Non seulement les enfants perdent leur demeure, leur milieu d'origine et d'appartenance, ils perdent également leur famille qui est le pilier de leur identité. D'ailleurs, on ne nomme jamais les noms de famille des jeunes dans le film. Les enfants des *Tortues volent aussi* ont tout de même une forte volonté de protection qu'ils trouveront ailleurs que dans les bras de leur mère. La séquence où ils s'achètent un fusil et se construisent une forteresse à l'aide de rochers s'explique alors; ils se construisent un refuge protecteur, suivant leur instinct primitif, et pour remplacer la protection maternelle.

Le campement où les enfants se réfugient correspond à ce que Marc Augé qualifie de non-lieu : un espace temporaire où l'homme reste anonyme et solitaire même parmi la foule⁵¹. On ressent très bien la solitude chez les personnages d'Agriin et de Hengov qui n'entretiennent pas de relation avec les autres. Ils les évitent même. Ils ne se mêlent pas au groupe, malgré la

51 Augé, Marc. 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris:Seuil.

volonté de Satellite de se rapprocher d'Agriin. Nous avons vu que dans un non-lieu il y a une certaine difficulté à établir des liens et faire vie commune. Les non-lieux sont ainsi « propices à générer toutes sortes de troubles, de mal-être, de fermetures inquiétantes sur soi et de violences » (Colley et Dozon 2008, p.28). Ceci illustre bien ce qui se passe dans le film : Agriin et Hengov se ferment sur eux-mêmes, Agriin finit par se suicider, Hengov se défend en donnant un coup de tête à Satellite, entre autres. Pour Rahul Hamid, les relations interpersonnelles dans le film témoignent d'une grande déconnexion qui est reflétée par la réalité politique qui les entoure (2005, p.42). Une réalité qui passe par les médias télévisuels qui annoncent la guerre, par des images réelles (par exemple de la chute de la statue de Saddam Hussein), ainsi que par certaines évocations qui rappellent l'histoire tragique des Kurdes (*l'Anfal*, la guerre Iran-Irak, l'invasion de l'Irak par les Américains, etc). Mais cette réalité demeure relayée à l'arrière-plan. « Yet the director is not interested in conveying a political subtext to his audience. Suggesting that living a child's life in Kurdistan is in itself an act of courage, he focuses on the destinies of his heroes, who are trying to survive against the odds » (Trbic 2005, p.72). Ce sont les personnages, les enfants, leur lutte quotidienne pour la survie, qui sont au centre du film.

3.6. Figure traumatique et fictionnalisation du réel

Avec la mise en image de l'enfance tragique et du traumatisme de la dislocation, on pourrait croire que les enfants dans *Les tortues volent aussi* deviennent automatiquement des victimes traumatisées. Pourtant, ils sont plutôt résilients. Ils semblent avoir la force de surmonter les obstacles de la vie (à l'exception d'Agriin à la fin du film, qui est envahie d'une pulsion de mort). Ce qui peut nous paraître surprenant, puisque les enfants, très jeunes, n'ont pas la même capacité d'absorption de choc (Barillet *et al.* 2008, p.12). Tout au long du film, pourtant, les enfants semblent gérer le désastre vécu. « Pour surmonter un traumatisme, il est nécessaire de développer des stratégies adaptatives qui font inévitablement appel à des mécanismes de défense psychique dont le refoulement, le clivage du Moi, le retournement de l'affect (la peur en l'occurrence) en son contraire et les défenses maniaques, telles que l'euphorie excessive, le surinvestissement d'une activité ou l'humour à outrance [...] » (Barillet *et al.* 2008, p.12-13). Les enfants de Ghobadi luttent contre les situations traumatiques en développant des

stratégies: ils gèrent le désastre en déminant le territoire; ils refoulent le trauma et clivent leur personnalité (Agrin, Hengov); ils se trouvent des jeux, semblables au *fort-da* freudien, pour jouer avec l'absence et refouler le trauma (par exemple, Riga joue à lancer ses tortues dans une marre d'eau terreuse et les retrouver); Pashow et Satellite font sans cesse des blagues pour faire rire le petit Riga; etc. Cette résilience infantile crée une certaine nostalgie. Les enfants de Ghobadi sont des survivants, ils font face à la réalité avec une certaine force de résilience. De notre côté, nous demeurons troublés de les voir être confrontés à de tels drames. Nous pourrions dire que les enfants au cinéma nous regardent et pointent en nous nos propres défaillances, nos propres faiblesses, nos propres traumatismes.

Non seulement le traumatisme de la naissance et de la dislocation est universel, mais le trauma est de plus en plus important dans la culture visuelle moderne. Le trauma, aujourd'hui, est un événement visible, du fait que les médias sont toujours là pour nous en rendre compte. « Il me semble que le traumatisme psychique n'a jamais été autant d'actualité que de nos jours. Le brouhaha médiatique multiplie l'onde de choc des événements traumatogènes. [...] Le Vu devient le Vrai. L'événement est avéré et règne seul, capricieux, sur les destins humains » (Chaumon et Ménéghini 2005, p.48). Dans le film de Ghobadi, les seules images réelles sont pourtant fictionnalisées. Nous pouvons voir (ou revoir) quelques images réelles tirées des médias télévisuels (des bombardements en Irak, la chute de la statue de Saddam Hussein), mais ces images sont présentées à titre d'images mentales du petit Hengov qui a un don de prémonition. Ce sont des images qui renvoient paradoxalement à l'imagination. Il y a donc fictionnalisation du réel, qui instaure par la même occasion une certaine ambiguïté entre réalité et fiction. C'est une autre manière de gérer le désastre, en fictionnalisant des images réelles, pour les éloigner du réel. Le film permet une catharsis, soit une purification, une libération des émotions. Il est une forme d'échappée. On mythifie en quelque sorte des images réelles pour mettre à distance le réel traumatique. Nous ne sommes pas dans le réel au moment où il se produit, dans le Vu et le Vrai. Pourquoi alors peut-on ressentir le choc traumatique de la violence réelle, du désastre vécu? Nous croyons que notre capacité à nous figurer la violence nous permet d'avoir cette sensation de choc. « De sorte que se représenter un événement tragique ne fait que nous condamner à évoquer une violence qui concerne moins ce qui y est visiblement désigné, que ce qui nous frappe lorsque nous nous en figurons la

prégnance » (Bégin 2008). Dans la société d'aujourd'hui, avec la croissante médiatisation de la violence et l'accès de plus en plus important à l'information et aux images réelles de désastre, de guerre ou de violence en général, nous sommes de plus en plus aptes à nous figurer la violence. Ainsi, même dans l'absence d'images concrètes de violence, même avec la mythification des images réelles, la violence est omniprésente dans le film de Ghobadi. Il y a des enfants handicapés portant en eux les traces d'une guerre vécue, il y a des événements qui nous ramènent aux atrocités de la guerre en Irak, du génocide des Kurdes, des guerres du Golfe, etc. Même sans la voir, nous pouvons ressentir la violence. Notre imaginaire collectif nous permet de nous la figurer, ou encore de nous rappeler d'autres événements semblables. Nous voyons au-delà du visible par notre conscience de ce qui s'est passé et de ce qui va advenir dans l'histoire réelle.

Selon Rahul Hamid, un des thèmes majeurs des *Tortues volent aussi* est la communication, les médias et la véracité de l'information, qui est mis en parallèle avec les prémonitions du jeune Hengov (2005, p.44). Suite à l'installation d'une antenne parabolique par Kak Satellite et les enfants, Ghobadi démontre de manière ironique que le peuple kurde ne comprend même pas la langue dans laquelle est présentée l'information sur la guerre dans leur propre pays. Les aînés insistent pour que Satellite leur traduise les nouvelles, alors que l'enfant, irrité, raconte qu'on y parle de la température. Ghobadi pose le problème de la distorsion de l'information dû à l'abondance des images de l'ère médiatique actuelle.

[...] non seulement elles [les images] peuvent être, comme on dit, manipulées, mais l'image [...] exerce une influence, possède une puissance qui excède de loin l'information objective dont elle est porteuse. En outre, il faut bien constater que se mêlent quotidiennement sur les écrans de la planète les images de l'information, celles de la publicité et celles de la fiction, dont ni le traitement ni la finalité ne sont identiques, au moins en principe, mais qui composent sous nos yeux un univers relativement homogène dans sa diversité (Augé 1992 p. 44-45).

Ghobadi affirme que la population devrait savoir ce qui se passe mieux que les médias qui ne s'intéressent qu'aux grands titres et aux personnages notoires comme Georges Bush et Saddam Hussein (Hamid 2005, p.44). Les habitants connaissent la région, son histoire, ils y vivent

depuis des générations. Rien ne les surprend plus, même l'imminence et la proximité de la guerre. Le cinéaste ajoute: « My film is meant to focus on the specific condition of the country, not on the big political figures » (Ghobadi dans Hamid 2005, p.44). Certes, on y dévoile une situation problématique contemporaine au film, mais elle est relayée à l'arrière-plan. « It's the human relations, the people involved, the situations that the children are thrust into that are at the film's heart. Everyone can relate to a child who is uncared for, an orphan who is left on his own in the midst of war and destruction » (Ghobadi dans Hamid 2005, p.45). Il s'agit, comme nous avons insisté plus tôt, d'une question universelle qui touche tout le monde, de tous les pays et de toutes les époques. Ghobadi compare son cinéma aux films de réalisateurs du courant néo-réaliste italien, qui répondaient à la situation d'après-guerre en Italie, mais dont les films sont intemporels (dans Hamid 2005, p.45).

Conclusion

Le tragique projette l'enfant dans une réalité brutale qui détruit l'imaginaire de l'enfance. Si de nombreux enfants, à l'instar d'Edmund (*Allemagne année zéro*) et de Oscar (*Le tambour*), refusent ce monde adulte suite à la destruction de leur enfance, c'est que le changement de monde introduit une perte et représente d'abord un monde impossible. L'image de l'enfant devient la trace réelle de l'adaptation à un monde étranger qui l'assaille de sa différence, de même que la perte d'un objet idéal et du sentiment de sécurité et de plaisir qui y est associé. Lorsque l'enfance se perd tragiquement, le changement de monde et le traumatisme de différence que cette perte introduit traduisent une dislocation existentielle.

Nous pouvons conclure que de la condition tragique de l'enfant au cinéma se dégage une figure traumatique qui entre en résonance avec des traumatismes fondamentaux refoulés dans l'inconscient (notamment en lien avec la naissance en tant que dislocation première). Ainsi, l'enfant au cinéma, dans sa condition tragique, est un catalyseur de traumatismes. Par sa seule présence ou par son intervention, il provoque une réaction. Il y a derrière le film (par la figure de l'enfant) une structure émotive qui nous trouble. Lorsque l'enfant au cinéma traverse des épreuves tragiques qui nous sont difficiles à concevoir, cela interagit avec nos propres traumatismes, refoulés depuis la naissance, et pointe en nous nos propres faiblesses.

Mais ne serions-nous pas autant troublés devant toute image qui souligne notre impuissance? Si l'enfant est vu comme étant l'allégorie de la fragilité humaine et de l'être sans défense, toute situation tragique place également l'adulte devant une épreuve qui le contraint à l'inertie et à l'impuissance. L'image de l'adulte impuissant peut elle aussi renvoyer au *Hilflosigkeit* et troubler le spectateur adulte qui peut s'y identifier davantage qu'à un personnage d'enfant, étant donné que l'enfance peut lui être étrangère et lui échapper. Alors pourquoi l'image de l'enfance nous touche à ce point?

Il faut dire que les films qui réussissent à nous émouvoir placent pour la plupart les enfants du côté des victimes, des êtres innocents que nous devrions protéger. Mais il s'agit

d'une représentation de l'enfance qui n'est pas singulière⁵². Si nous disons que l'enfance est universelle, c'est que « nous avons tous été enfants avant que d'être hommes » (Descartes [1637] 1984, p.61). Mais on pourrait argumenter que l'universalité de l'enfance n'est pas réellement possible, lorsque nous parlons des représentations. En effet, il existe diverses représentations sociales sur l'enfance et l'image que l'on se fait de l'enfance est subjective, voire évolutive, et peut varier selon les cultures, les époques, les croyances, etc. De plus, nous ne pouvons sortir l'enfant de son contexte. D'ailleurs, nous avons démontré que le tragique survient lorsqu'un événement attaque l'existence, que la condition est tributaire de la situation qui l'affecte, ce qui dit l'importance du contexte qui est responsable de la condition tragique de l'enfant.

Néanmoins, considérons le fait que le cinéma contribue à créer ou à manipuler les représentations sociales sur l'enfance ; de ses représentations de l'enfance pure et angélique – on pense à Shirley Temple – qui nous amènent à nous attendrir sur l'enfance ; à l'enfance tragique qui nous bouleverse en menaçant l'innocence et l'imaginaire ; des représentations que le cinéma peut lui-même mettre à mal avec ses enfants démoniaques. Peut-être le cinéma se donne-t-il une prétention de créer une figure universelle de l'enfance pour engendrer l'empathie. On met en scène l'enfance tragique pour toucher les spectateurs, pour susciter la pitié. Et si ça ne marche pas ?

Selon Serge Tisseron, la capacité d'empathie est inhérente à l'espèce humaine⁵³. Cependant, il n'est pas dit que le cinéma va réussir à toucher le spectateur à tout coup. Il importe d'abord que le spectateur y croit, d'où l'importance des éléments dramatiques réalistes. Il faut ensuite considérer que l'homme se construit et devient adulte à force de nombreux mécanismes de défense. Ainsi, le spectateur peut choisir de ne pas regarder les images, il peut aussi rapidement passer à autre chose, comme le mentionne Susan Sontag dans *Devant la douleur des autres* (2003). Il peut faire l'usage de toutes sortes de stratagèmes, tels que l'humour, le déni ou la répression, pour éviter le choc de la confrontation à une trop dure

⁵² Il existe diverses représentations sociales sur l'enfance. Voir à ce sujet l'ouvrage de Jean-François Dupeyron (2010) « *Nos idées sur l'enfance: Étude des représentations de l'enfance en Occident* », Paris: L'Harmattan.

⁵³ Voir l'ouvrage de Serge Tisseron (2012) *L'empathie au cœur du jeu social*, Paris: Albin Michel.

réalité. Malgré tout, les images donnent le savoir. On peut être submergé par l'émotion, mais on peut également agir. Si les images peuvent en toucher plusieurs, qui seront affectés par leur sentiment d'impuissance pendant un court moment, d'autres, au contraire, vont peut-être s'indigner suffisamment pour vouloir pallier cette impuissance et faire quelque chose pour venir en aide.

L'image nous trouble, nous émeut, suscite une réaction. Nous pouvons être affecté par l'image de l'enfant, sans le sortir de son contexte, parce que c'est un symbole, une figure. Le cinéma construit des figures traumatiques, et non un réel trauma, car les résonances traumatiques qu'il suscite viennent plutôt de notre imaginaire. Mais si l'image ne nous traumatise pas, alors qu'est-ce qu'elle attend de nous? Que veulent les images?

Il y aurait lieu de revenir sur l'idée de la catharsis. Nous avons vu que François Chirpaz insiste sur l'importance de la catharsis pour tamiser l'angoisse de l'épreuve tragique. Il parle de la catharsis dans son sens psychologique, comme une méthode thérapeutique qui vise, par la répétition, à se libérer de traumatismes affectifs refoulés. Nous pourrions aussi considérer que le tragique au cinéma a une fonction cathartique dans le sens qu'en donne Aristote⁵⁴. La catharsis est cet effet de purification produit sur les spectateurs par une représentation dramatique. Le cinéma va mettre en scène le destin tragique de l'enfant et susciter la pitié du spectateur, qui vit son malheur par procuration (d'où l'importance du trauma par procuration de Ann Kaplan⁵⁵). Pour que la catharsis soit possible, il faut que les personnages soient en imitation (*mimêsis*) des passions humaines, d'où l'importance du réalisme et de l'authenticité du jeu des acteurs, qui sont dans notre cas des enfants (qui, rappelons le, sont souvent des acteurs amateurs). Comme l'explique Jacques Darruiat, la tragédie fait pressentir l'imminence d'un retournement fatal, ce qui attise l'imaginaire de la crainte et de la pitié (2007). La crainte et la pitié permettent d'émouvoir, elles sont les modalités de la participation du spectateur et de son identification imaginaire au spectacle de

⁵⁴ Dans *La Poétique*. Voir à ce sujet l'étude de *La Poétique* d'Aristote de Jacques Darruiat, chapitre 4, « La Catharsis ». En ligne. <http://www.jdarruiat.net/Auteurs/Aristote/Poetique/Catharsis.html>

⁵⁵ Dans Kaplan, E. Ann. 2005. *Trauma Culture : The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Jersey: Rutgers University Press.

la souffrance. Darriulat ajoute : « La pitié est une peine consécutive au spectacle d'un mal destructif ou pénible, frappant qui ne le méritait pas [...] » (*ibid.*). Nous pourrions considérer que le personnage d'enfant est l'idéal pour illustrer cet être sans défense qui ne mérite pas le mal qui l'accable. Le spectacle tragique opère chez le spectateur, par l'entremise de la pitié et de la crainte, une purgation des émotions et des passions⁵⁶. Par contre, Darriulat affirme que « la crainte comme la pitié n'affectent pas ceux qui sont irrémédiablement perdus, ni ceux qui se croient hors d'atteinte du danger » (*ibid.*), ce qui expliquerait certains cas où cela ne fonctionne pas.

Finalement, comme l'exprime François Vallet, le cinéma emprunte à l'enfance sa force visuelle et son pouvoir imaginaire. En retour, il n'est aucune forme d'expression qui réussisse mieux à transcrire et faire vivre le monde de l'enfance que le cinéma (Vallet 1991, p.113). Si le cinéma se donne la prétention de parler de l'enfance, ou de montrer le monde d'un regard pur d'enfant, notons qu'il s'agit paradoxalement toujours d'un regard d'adulte posé sur l'enfance. Il ne faut pas oublier que même les films dits « d'enfance » sont faits par des adultes. On filme l'enfance dans ce qu'elle a de particulier et d'étranger à notre monde (Vallet 1991, p.116). D'ailleurs, le réalisateur français Maurice Pialat affirmait déjà qu'on « ne peut pas faire des films sur l'enfance mais des films de mémoire » (cité dans Vallet 1991, p.187). On veut susciter la pitié, ou s'attendrir sur l'enfance, non sans une certaine nostalgie.

⁵⁶ Définition de « catharsis » sur *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. En ligne.
<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/catharsis>

Bibliographie

- Abélès, Marc. 1994. « M. Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* », *L'Homme*, Vol. 34, Numéro 129, p. 193-194.
- Arnaud, Alain. 2008. « L'enfant au cinéma, une rhétorique du tragique ». Dans Barillet *et al.* (dir.), *L'enfant au cinéma*, p.181-190. Arras: Artois Presses University.
- Augé, Marc. 1992. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil.
- Augé, Marc. 2006. « L'infinie complexité de la ville contemporaine », entretien avec Alain Renk et Anne-Marie Morice, dans *Synesthésie*, n°17, *Biennale Art Grandeur Nature, Mutations urbaines*.
- Azar, Rosalie. 2007. « Enfants soldats, le cas spécifique des filles », *Enfance majuscule*, n°97 (Nov.-Déc.), p.15-16.
- Balestriere, Lina. 2003. *Freud et la question des origines*, Bruxelles : De Boeck.
- Barillet, Julie, Françoise Heitz, Patrick Louguet et Patrick Vienne (dir.). 2008. *L'enfant au cinéma*, Arras: Artois Presses University.
- Bayle, Reine-Marguerite. 2003. *Les petits soldats, quand les enfants reviennent de guerre...*, Paris : Syros Jeunesse.
- Belhassen, Marc. 2011. *Les traumatismes de l'enfance*, Paris: Le Pommier.
- Bégin, Richard. 2008. « Violence dans l'appareil ». En ligne. *Revue Appareil*. <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=398>.

- Bergeret, Jean et Marcel Houser. 2004. *Le fœtus dans notre inconscient*, Paris : Dunod.
- Bertrand, Michèle (dir.). 1997. *Les enfants dans la guerre et les violences civiles*, Paris: L'Harmattan.
- Brémard, Bénédicte. 2008. « La mort et l'enfant dans le cinéma espagnol et hispanoaméricain contemporain ». Dans Barillet *et al.* (dir.), *L'enfant au cinéma*, Arras: Artois Presses University, p.47-50.
- Brisset, Claire. 1997. *Un monde qui dévore ses enfants*, Paris : Éditions Liana Levi.
- Brisset, Claire et François Rémy. 1996. « Les enfants, premières victimes des guerres », *Enfance Majuscule*, n°31 (oct.-nov), p.27-28.
- Brosse, Thérèse. 1949. *L'enfance victime de la guerre*, UNESCO.
- Chaumon, Franck et Véronique Ménéghini (éd.). 2005. *La chose traumatique*, Paris : L'Harmattan.
- Chirpaz, François. 2003. « Dire le tragique ». Dans Corinne Hoogaert (dir.), *Rhétoriques de la tragédie*, p.11-27. Paris: Presses Universitaires de France.
- Chitour, Chems Eddine. 2013. « Il était une fois le Kurdistan : la patrie d'un peuple oublié ». En ligne. *Mondialisation.ca*, (août). <http://mondialisation.ca/il-etait-une-fois-le-kurdistan-la-patrie-dun-peuple-oublie/5345896>. Page consultée le 10 février 2015.
- Colley Jean-Paul et Jean-Pierre Dozon. 2008. « Lieux et non-lieux de Marc Augé », *L'Homme*, n° 185-186 (janvier), p. 7-32.

- Cypel, Sylvain. 2003. « La campagne Anfal en 1988 : le "génocide des Kurdes" ». En ligne. *Institut kurde de Paris*, 24.03.03. www.institutkurde.org/info/la-campagne-anfal-en-1988-le-genocide-des-kurdes-1112959029.html.
- Darriulat, Jacques. 2007. « Aristote, *La Poétique* ». En ligne. <http://www.jdarriulat.net/Auteurs/Aristote/Poetique/Catharsis.html>.
- Debardieux, Bernard. 1993. « Non lieux [Augé M. (1992). *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris:Seuil.] », *Espace géographique*, vol. 22, n°1.
- Delassus, Jean-Marie. 2005. *Psychanalyse de la naissance*, Paris : Dunod.
- Descartes, René. [1637] 1984. *Discours de la méthode*, 2e partie, tome VI, Paris: Vrin.
- Destors, François-Xavier. 2010. *Images d'après. Cinéma et génocide au Rwanda*, Lormont : Éditions Le bord de l'eau.
- Dimenstein, Gilberto. 1991. *Brésil, la guerre des enfants*, Mesnil-sur-l'Estrée : Fayard.
- Ducharme, Francis. 2012. « Résumé. Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. "La librairie du XXIe siècle", 1992, 149 p. ». En ligne. http://latraversee.uqam.ca/sites/latraversee.uqam.ca/files/fducharme_augé_non_lieux.pdf.
- Dupeyron, Jean-François. 2010. *Nos idées sur l'enfance: Étude des représentations de l'enfance en Occident*, Paris: L'Harmattan.
- Ebtinger, Pierre. 2001 « Détresse et attente ». En ligne. *Ornicar Digital*, n°177 (septembre). <http://wapol.org/ornicar/articles/177ebt.htm>. Consulté le 30 octobre 2014.

Feissel-Leibovici, Anna. 2012. « Avant-propos ». En ligne. *Insistance*, n°7 (janvier), p.9-12. Actes du colloque « Clinique, écriture et poésie de l'*Hilflosigkeit* » (Paris, 15 au 17 avril 2005). Paris : Éditions Érès. <http://www.cairn.info/revue-insistance-2012-1-page-9.htm>. Consulté le 30 octobre 2014.

Feissel-Leibovici, Anna et Anne Minthe, 2012. « Conversation sur la falaise ». En ligne. *Insistance*, n°7 (janvier), p. 13-25. Actes du colloque « Clinique, écriture et poésie de l'*Hilflosigkeit* » (Paris, 15 au 17 avril 2005). Paris : Éditions Érès. <http://www.cairn.info/revue-insistance-2012-1-page-13.htm>. Consulté le 30 octobre 2014.

Ferenczi, Sandor. [1982] 2006. *L'enfant dans l'adulte*, Paris: Payot et Rivages.

Ferenczi, Sandor. [2006] 2010. *Le traumatisme*, Paris : Payot et Rivages.

Fiolet, Annick. « Les enfants dans la guerre : l'enfance d'Ivan d'Andrei Tarkovski (1962) », Dans Barillet et al. (dir). 2008. *L'enfant au cinéma*, Arras : Artois Presse University, p.35-39

Foucault, Michel. 1966. *Les Mots et les Choses*, Paris : Gallimard.

Foucault, Michel. 2001. « Des espaces autres », *Dits et écrits 2, 1976-1988*, Paris: Gallimard, p. 1571-1581.

Frank, Anne. 1950. *Le journal de Anne Frank*, Paris : Calmann-Lévy.

Freud, Sigmund. [1920] 2002. « Au-delà du principe de plaisir », *Essais de psychanalyse*. En ligne. Université du Québec à Chicoutimi. http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_de_psychanalyse/Essai_1_au_dela/au_dela_prin_plaisir.html. Version numérique d'un livre déjà paru (Paris : Payot, 1968).

- Freud, Sigmund. [1926] 1951. *Inhibition, symptôme et angoisse*, Paris : PUF. Traduit de l'allemand par Paul Jury et Ernest Fraenkel.
- Frois, Emmanuèle. 2005. « Bahman Ghobadi et l'innocence perdue ». En ligne. *Le Figaro*, (février). Dans *Institut Kurde de Paris*. www.institutkurde.org/info/dans-les-tortues-volent-aussi-le-cineaste-iranien-montre-les-enfants-de-la--1109175628.html.
- Dr. Geber, Marcelle. 2010. « La guerre et le très jeune enfant », *Enfance Majuscule*, n°110 (jan.-fév.), p.26-32.
- Gervais, Bertrand. 2007. « L'enfant effacé ou retrouver le fil d'une figure ». *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*. Tome I, coll. « erres essais », p.1-19. Montréal : Le Quartanier.
- Gillet, Alexandre. 2006. « Dérives atopiques ». En ligne. *EspacesTemps.net*. <http://espacestemps.net/document1975.html>.
- Goetz, Benoit. 2002. *La dislocation : architecture et philosophie*, Paris : Édition de la Passion.
- Golse, Bernard et Julien Cohen-Solal (dir.). 1999. *Au début de la vie psychique: le développement du petit enfant*, Paris : Odile Jacob.
- Hamid, Rahul. 2005. « The Cinema of a Stateless Nation : An Interview with Bahman Ghobadi », *Cineaste*, 30, 3 (été), p.42-45.

Hervouet, Paul. 2012. « Cinéma aux frontières kurdes. À propos des films *Le temps dure longtemps* (Gelecek Uzun Surer) de Öscan Alper (Turquie, 2011, 108 mn) et *Les tortues volent aussi* (Lakposhtha Parvaz Mikonand) de Bahman Ghobadi (Iran/Irak, 2004, 95 mn) », dans la brochure du *18e Festival International des Cinémas d'Asie de Vésoul*, p.17-18. En ligne. INALCO (Institut national des langues et civilisations orientales). www.inalco.fr/vie-campus/culture/festival-cinemas-asie-vesoul.

Kaplan, E. Ann. 2005. *Trauma Culture : The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Jersey: Rutgers University Press.

Kreisler, Léon. 1996. « Enfants-soldats au Mozambique », *Enfance Majuscule*, n°31 (oct.-nov), p.23-25.

Lacan, Jacques. 1986. « Le Séminaire, Livre VII [1959-1960] », *L'éthique de la psychanalyse*, Paris : Le Seuil.

Lacan, Jacques. 2004. *Le séminaire, Livre X, L'angoisse (1962-1963)*, Paris : Éditions du Seuil.

Laplanche, Jean et Jean-Bertrand Pontalis. 1967. *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : PUF.

« Les Kurdes, un peuple éclaté entre quatre pays ». En ligne. *Le Monde.fr*, 09.09.2014. mobile.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2014/09/09/qui-sont-les-kurdes_4484311_4355770.html.

Louyot, Alain. 1989. *Gosses de guerre*, Paris: Robert Laffont.

Manciaux, Michel. 1996. « Les enfants déplacés », *Enfance Majuscule*, n°31 (oct.-nov.), p. 25-26.

- Merleau-Ponty, Maurice. 1997, *Parcours, 1935-1951*, Paris : Verdier.
- Moreau, Yoann. 2010. « Figure d'une catastrophe : Omaira Sanchez ». En ligne. *Culture visuelle*. <http://culturevisuelle.org/catastrophes/2010/09/04/figures-des-catastrophes-omaira-sanchez>.
- Murphy, Carol. 2005. « Kurdish Child ». *Film Ireland*, 102 (jan.-fév.), p.24-25.
- Olson, Debbie et Andrew Scahill (ed.). 2012. *Lost and othered children in contemporary cinema*, Lanham : Lexington Books.
- Rank, Otto. [1924] 1968. *Le traumatisme de la naissance*, Paris: Payot.
- Renaudat, Christine. 2005. « Sainte Omaira ». En ligne. *L'express*. http://www.lexpress.fr/informations/sainte-omaira_668567.html.
- Romano, Hélène. 2008. « Infanticide », *Enfance Majuscule*, n°98 (janvier-février), p.16-28.
- Romano, Hélène. 2007. « L'enfant face à la mort », *Enfance majuscule*, n°94 (Mai-Juin), p.16-25.
- Schmitz, Marc (coord.). 2001. *La guerre, enfants admis*, Bruxelles : Éditions GRIP.
- Sennequier, Pascal. 2005. « Les tortues volent aussi : Kurdistan année zéro », *Positif*, 529 (mars), p.45.
- Sontag, Susan. 2003. *Devant la douleur des autres*, Paris : Christian Bourgois éditeur.
- Stappers, Henri. 1885. *Dictionnaire synoptique d'étymologie française*. Bruxelles : Merzbach & Falk.

Tomkiewicz, Stanislaw. 1996. « L'enfant et la guerre », *Enfance Majuscule*, n°31 (oct.-nov.), p. 5-17.

Trbic, Boris. 2005. « “Turtles can fly” and tales of lost youth », *Metro : Media & Education Magazine*, 145, p. 70-73

Tumarkin, Maria. 2005. *Traumascapes: The Power and Fate of Places Transformed by Tragedy*, Melbourne: Melbourne University Press.

Vallet, François. 1991. *L'image de l'enfant au cinéma*, Paris: Éditions du Cerf.

Vandromme, Pol. 1955. *Le cinéma et l'enfance*, Paris: Éditions du Cerf.

