



HAL
open science

Évocation du “ passé ” et mise en scène de l’oubli dans le cinéma allemand.

Tania Mujica,

► **To cite this version:**

Tania Mujica,. Évocation du “ passé ” et mise en scène de l’oubli dans le cinéma allemand.. Revue des Sciences sociales, 2010, “ La construction de l’oubli ”, 44. hal-01290175

HAL Id: hal-01290175

<https://hal.science/hal-01290175>

Submitted on 17 Mar 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

TANIA MUJICA

Doctorante en sociologie
Université de Strasbourg
Laboratoire Cultures et sociétés en Europe
(UdS/CNRS)
<tmujica@yahoo.com>

Évocation du « passé » et mise en scène de l'oubli dans le cinéma allemand

Schonzeit für Füchse
(*Chasse aux renards interdite*, 1966)

Dans les années 1960, le travail d'Alexandre et Margarete Mitscherlich évoquait amplement ce que les auteurs identifiaient comme étant un sentiment de culpabilité, au sein de la société allemande après 1945, vis-à-vis du national-socialisme et de ses crimes (Mitscherlich 1972, p. 20). Pour ces auteurs, « [les Allemands] ne peuvent pas faire le deuil du passé parce qu'ils n'ont pas affronté l'histoire du nazisme ». Pour Norbert Elias, il s'agit d'un « traumatisme », il affirme que « la discussion publique qui aurait pu constituer une issue purificatrice n'a pas eu lieu. Le traumatisme s'est enfoui plus profondément encore. Il se venge avec amertume » (Elias 1992, p. 549). L'historien Christian Meier note à ce propos « l'histoire de la mémoire en Allemagne Fédérale est surtout l'his-

toire de nos multiples tentatives pour échapper à ce souvenir ».

En effet, de nombreuses œuvres cinématographiques postérieures à 1945 semblent appuyer cette affirmation. Ce souvenir, arrière-plan de conflits familiaux et psychiques, est refoulé à travers le silence, mais d'une manière tellement pesante qu'il se sert de formes diverses pour se manifester. Ce souvenir silencieux, dont l'oubli est une déclinaison, devient ainsi parabole dans la création artistique. Il semblerait que là où il y a de l'oubli, le cinéma et les arts en gardent la trace. Ainsi, le cinéma devient-il lieu de mémoire: au même titre que les monuments commémoratifs, les films servent à contenir les oublis refoulés.

Le film *Schonzeit für Füchse*

À travers l'analyse du film *Schonzeit für Füchse* (*Chasse aux renards interdite*, 1966) du réalisateur allemand Peter Schamoni, j'évoquerai les configurations cinématographiques que l'oubli emprunte dans une œuvre cinématographique.

Tourné en 1966, un an avant la révolte des étudiants en République Fédérale d'Allemagne, ce long-métrage est, semble-t-il, une critique sociale de son temps. Il fait partie des premières œuvres du « Nouveau Cinéma » (1962-1983), mouvement cinématographique qui s'est défini plus par une attitude politique contestataire dans la réalisation que par des tendances esthétiques précises. Le Nouveau Cinéma se voulait un cinéma libéré des conventions imposées par l'industrie culturelle. Cette dernière voyait les films avant tout comme des produits de consommation, alors que les cinéastes du Nouveau Cinéma défendaient le caractère artistique du cinéma.

En premier lieu, penchons-nous sur le titre de ce film : *Schonzeit für Füchse*, en français *Chasse aux renards interdite*. Ce titre suggère que l'œuvre se situe dans une période de malice et de tromperie symbolisée par la métaphore du renard. Le renard, qui apparaît dans les mythes et contes de différents pays d'Europe, est associé à la malice, la tricherie, le mensonge et l'astuce. Nous retrouvons cet animal dans l'antiquité grecque dans les fables d'Esopé qui ont plus tard influencé La Fontaine. Par exemple : *Le renard et la cigogne*, *Le renard et le bouc*, *Le corbeau et le renard*, etc. Dans toutes ces fables, l'image du renard est celle d'un personnage fourbe, qui ne tient pas sa parole. Cet animal apparaît également associé au diable à cause de son pelage rouge. Pour Astrid Wellner (1998), l'expression germanique « Fuchsteufelswild » (fou de rage, comme le renard), en témoigne. Le titre invite à imaginer un film sur un groupe de trompeurs bien habiles.

L'histoire racontée dans le film est celle des personnages de « Il » (Helmut Förnbacher dans le rôle d'un homme

dont nous ne connaissons jamais le nom) et de son ami Viktor (Christian Doermer), tous les deux de Düsseldorf et proches de la trentaine. Ces deux hommes méprisent la chasse et sont choqués par la cruauté et la brutalité de certains chasseurs de la génération de leurs parents, mais ils savent comment tirer et ils se servent de fusils; les deux amis se moquent des « bonnes manières », mais ils les connaissent bien et les appliquent au quotidien. « Il » travaille comme journaliste indépendant mais il écrit sur des sujets qui ne l'intéressent pas. Socialement, ces deux personnages se sentent perdus et mal à l'aise. Il en est de même pour la fiancée d'« Il », Clara (Andrea Jonasson), qui observe les conventions sociales, alors que dans la vie privée elle a tendance à renier ces exigences.

Ce film est construit autour d'une série de métaphores cinématographiques et provocatrices qui fonctionnent comme un métalangage narratif. Ces métaphores opèrent comme des glissements violents, comme des pics dramatiques dans la structure narrative, visant à troubler le spectateur. La narration suit un chemin linéaire et progressif. Au début du film, nous

retrouvons le personnage principal dans sa rencontre avec sa future fiancée. À la fin, nous l'observons la retrouver à la gare, alors que Clara revient de la campagne après une courte absence et qu'« Il » a échoué dans son essai de séduire Lore, son ancienne amie. Dans les premières séquences, « Il » se montre souvent contrarié par différentes expériences associées aux adultes de la génération de ses parents (certains gestes de cruauté, les habitudes « militaires » liées à des activités comme la chasse, l'absence de conscience politique et le respect des convenances passant avant l'expression de toute conviction). Mais plus tard, « Il » et son ami Viktor s'accommoderont de cette pression sociale en se réjouissant eux-mêmes de tirer sur les animaux, en se pliant aux convenances dans leurs rapports à « l'autre » génération, en partageant des soirées avec celle-ci. À la fin, Viktor communique à son ami sa décision de partir en Australie, mais toujours avec l'aide financière de son père.

Le schéma suivi par les personnages principaux peut s'illustrer ainsi :

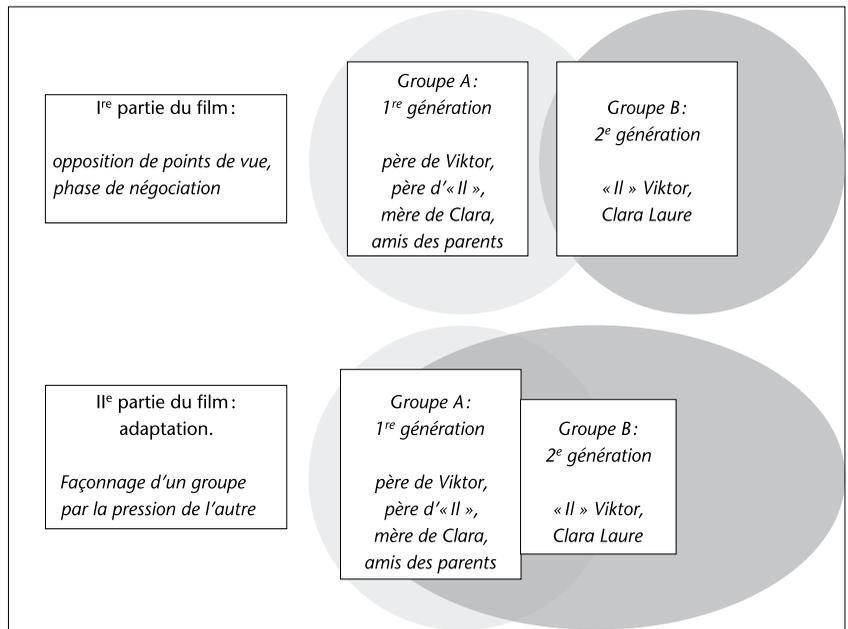


Diagramme 1. *Changement ou réponse des personnages*: de la relative résistance du groupe B devant leurs désaccords et la pression pour accepter les points de vue du groupe A, les personnages changent dans le sens d'une adaptation allant vers l'acceptation des impositions du groupe A (le groupe dominant à la base).

Je cite un certain nombre de scènes métaphoriques clés, à titre d'exemple :

Scène 1. Entraînement à la chasse. Un chasseur d'environ soixante ans, montre à notre jeune anonyme comment il doit, après avoir blessé un canard avec une balle, lui arracher une plume des ailes et la lui mettre dans le bec pour l'étouffer. La démonstration est accomplie brutalement (ill. 1).



Ill. 1: À droite, Helmut Förnbacher (« Il »).

Le canard est encore vivant alors que le chasseur exécute cette action violemment. « Il » semble mal à l'aise et effrayé par la brutalité de ce geste. La scène finit avec « Il » caressant l'animal blessé. En même temps son ami Viktor lui dit « ce n'est pas toi qui tire » et lui propose de boire un verre de sa dose personnelle d'eau de vie – comme s'il s'agissait d'un geste pour surmonter la violence de la scène témoignée – (ill. 2).



Ill. 2: Helmut Förnbacher (« Il »), Christian Doermer (Viktor).

Dans cette séquence, une communication corporelle est engagée dans l'échange entre les deux hommes de différente génération. Par contre, le sujet ne suscite aucun commentaire ni entre eux, ni entre les deux amis. Le commentaire de Viktor « ce n'est pas toi qui tire » suggère qu'une communication est établie malgré le peu de paroles. Il y a une complicité sug-

gérée entre Viktor et « Il » dans cette séquence.

Le silence accompagne la scène. La génération d'« Il » témoigne mais ne parle pas. En même temps, la séquence soulève des questions morales : d'abord le silence et le regard de pitié envers l'animal souffrant comme réponse à l'horreur, ensuite l'affirmation « ce n'est pas toi qui tire », servent à ouvrir les débats.

Scène 2. Scène des insignes nazis.

La mère de Clara, nostalgique et évoquant la mort de son mari pendant la Deuxième Guerre mondiale, sort une chaîne avec un ensemble d'insignes militaires nazis qu'elle garde dans un tiroir. Ces insignes appartenaient à son époux. Dans l'émotion, elle veut passer les insignes au cou d'« Il », qui ne peut pas cacher son agacement (ill. 3).



Ill. 3: Helmut Förnbacher, Edda Seippel (mère de Clara)

Voyant la déception que son agacement suscite chez sa mère, « Il » essaye de rattraper la situation en reprenant les insignes pour les accrocher au bouton de sa veste. Mais la mère, triste, récupère l'ensemble avant qu'il ne le fasse (ill. 4).



Ill. 4: Edda Seippel (mère de Clara)

Plus tard, la mère de Clara part se coucher et « Il » et Clara en profitent

pour se livrer à des jeux amoureux. À ce moment-là, le jeune journaliste reprend les insignes et les attache au bras de sa fiancée, comme pour en faire un fétiche (ill. 5).

À nouveau, la communication est corporelle. L'absence de dialogue entre les deux générations ou dans le couple met en scène dans cette séquence les mécanismes qui donneront lieu à l'incorporation progressive d'une morale au départ rejetée.



Ill. 5: Andrea Jonasson (Clara), Helmut Förnbacher

Scène 3. Un papillon est lancé vivant dans le fourneau. La mère de Clara jette dans un geste d'indifférence un papillon vivant, attrapé dans sa chambre, dans le fourneau qui assure chauffage dans la maison. Les flammes du fourneau sont attisées immédiatement au contact de l'insecte (ill. 6).



Ill. 6: Edda Seippel (mère de Clara)

Scène 4. Abattage des animaux et rituels militaires.

Les scènes d'abattage d'animaux chassés surviennent à différents moments du film. Un lapin encore vivant est pris par les pattes et abattu par des gestes secs du chasseur jusqu'à ce qu'il ne bouge plus. Les proies sont baladées et récupérées sans émoi, comme s'il s'agissait des fruits tombés d'un arbre.



Ill. 7: Scène de chasse

Les animaux sont posés par terre comme pour participer à un rituel ancien. Des chasseurs jouent des sons militaires dans la nuit. Ce rituel, tel qu'il est mis en scène dans le film, rappelle des fêtes populaires païennes telles que le Carnaval de Bâle en Suisse avec ses cortèges ou la « nuit de Walpurgis » ou « nuit des sorcières » en Allemagne et en République Tchèque, dans laquelle un mannequin est brûlé par un groupe de « chasseurs de sorcières ».



Ill. 8: Scène de chasse

Les deux jeunes personnages de femmes dans le film ont aussi toute leur importance dans le message du film. Alors que Clara, la fiancée du personnage principal, est plutôt réservée et complaisante, Lore, l'ancienne amie de celui-ci, semble plus auto-consciente, revendicatrice et engagée dans ses propos. La première s'habille plus sérieusement et restreint ses gestes et ses mouvements en général, la deuxième s'habille confortablement et ses mouvements semblent plus spontanés. Au moment où « Il » veut tromper sa fiancée après avoir invité Lore chez lui, celle-ci refuse ses avances, car elle trouve ce geste mesquin, non seulement envers Clara mais aussi envers elle-même. Pour cette femme « Il » n'agit pas par la reconnaissance

soudaine d'une affection pour elle, mais par arrogance. « Tu n'aimes ni l'une ni l'autre », dit Lore.

La métaphore comme oubli

À la lumière de ces analyses, nous pouvons tout d'abord affirmer que les métaphores employées dans *Schonzeit für Füchse* font appel à une certaine sémantique visuelle et gestuelle. Elles sont très violentes et les réceptacles de cette violence sont des animaux, mais cela ne rend pas pour autant ces gestes moins choquants. Les animaux deviennent ainsi des figures victimaires et les gestes brutaux et inhumains ceux des tortionnaires. Les figures des films semblent appartenir à une construction logique propre au film, mais à travers les gestes, elles évoquent une mémoire gestuelle transmise à travers l'histoire par les témoignages des camps de concentration. Ainsi, ces images évoquent à la fois l'oubli voulu des personnages qui ne parlent pas du passé, et la mémoire des gestes et des habitudes rappelant avec insistance cette période. L'oubli prend la forme du tabou, des non-dits et des actions tels que boire pour fuir le souvenir. Dans le film, à deux reprises des personnages boivent pour ne pas y penser, comme si le chemin de la réflexion leur semblait pernicieux. La mère de Clara commence à raconter l'histoire de son mari mort pendant la Deuxième Guerre, mais elle finit par s'arrêter et boit rapidement des verres d'eau de vie. Viktor boit à son tour après avoir témoigné la violence de la leçon de chasse donnée à son ami. Ces deux personnages boivent pour éviter d'être confrontés à la réalité et au souvenir.

Quant au discours cinématographique du film, il part d'une certaine fatalité, à savoir que « le mal » subsiste et se trouve véhiculé par les gestes quotidiens ou situationnels. Ce discours peut se « lire » dans les exemples de l'abattage, de l'infliction de la douleur gratuite aux animaux ou encore dans le plaisir ritualisé de voir les proies abattues posées par terre en signe

de réussite de la chasse. Dans le film aucune souffrance n'est épargnée aux animaux; ils sont traités comme des objets inanimés et torturés jusqu'à la mort.

Par ailleurs, l'automatisme des gestes des tortionnaires suggère un certain mépris de la souffrance et de la vie. Une conception de la vie, de la mort, de la nature et de soi est mise en évidence en même temps par ces gestes. Ces gestes et les habitudes qui accompagnent les tortionnaires d'animaux sollicitent le spectateur; la mémoire de celui-ci est ainsi mobilisée, réactualisée et enrichie pour la lecture et la compréhension de ces métaphores. C'est-à-dire que le film mobilise, rend dynamiques et donc actualise les mémoires individuelles, car l'expérience filmique est une expérience individuelle. Mais le film participe de même à la construction de la mémoire collective, puisque les échanges produits autour de l'expérience filmique façonnent aussi celle-là.

Par ailleurs, c'est par substitution, à travers les métaphores évoquées, que l'oubli devient mémoire. L'oubli est mis en scène dans l'absence de dialogues, et rendu visible, dévoilé, tant par les gestes et les habitudes quotidiennes comme par les tensions conséquentes. À ce propos, Freud nous dit « ... tout n'est pas oublié dans ce qu'on tient pour tel. Notre explication ne concerne ici que les cas dans lesquels l'oubli suscite en nous une impression d'étrangeté déconcertante, dans la mesure où il enfreint la règle selon laquelle ce qui n'est pas important se trouve oublié, mais que, par contre, ce qui l'est conservé par la mémoire. L'analyse des exemples d'oubli qui nous semblent requérir une explication particulière livre à chaque fois comme mobile de l'oubli un sentiment de déplaisir qu'on éprouve à se remémorer une chose susceptible d'éveiller des sensations de gêne » (Freud [1904] 1997, p. 435-436). C'est justement le constat de Schamoni et sur lequel il construit son film en montrant les rapports de gêne qui nourrissent les échanges entre les générations allemandes d'après-guerre et le malaise symbolisé aussi par le départ de Viktor à l'étranger. Il part car il n'arrive pas

à oublier. Mais cela ne résout pas le problème.

Ensuite, concernant la lecture du film, il est pertinent de signaler que la douleur infligée aux animaux est mise en scène dans *Schonzeit für Füchse* de manière à mettre le spectateur dans une situation peu confortable. Au même titre que Viktor et « Il », le spectateur se sent impuissant et ne peut pas réagir face à cette violence. Le film parvient donc à rendre le spectateur coresponsable de celle-ci de par sa position de témoin oculaire, même si cette situation de violence n'est que fictive. Il est blessé par ces scènes et par leur ambigüité. Le « ce n'est pas toi qui tire » agit comme une ironie envers le spectateur du film puisque la situation inconfortable de « Il » en tant qu'observateur correspond à la situation inconfortable du spectateur. Ce dernier double le spectacle, puisqu'il est observateur de la scène et d'un premier observateur sur place. Il peut dorénavant s'identifier à ce premier observateur, « Il ». Notre personnage principal anonyme « Il », est donc lui-même mais aussi son double : le spectateur qui regarde le film et qui s'identifie à « Il » dans ce jeu de miroirs. À travers ce jeu, la question de la responsabilité individuelle et collective de tout un chacun se pose. Chacun, comme « Il », reste observateur, spectateur de la violence exercée sur un être doté de vie et la question que le personnage anonyme semble formuler nous est posée ainsi : « doit-on rester observateur face à la violence ? ». Autrement dit : « que faire face à la violence témoignée ? ». Cette question imposée par le film donne au spectateur la place d'un sujet responsable et le pousse à s'interroger et à se positionner vis-à-vis de sa propre responsabilité.

Enfin, nous pouvons observer que c'est grâce à l'utilisation de la métaphore dans le film (et donc par une sémantique contextuelle), que les figures du film deviennent porteuses d'une autre signification. Elles peuvent être identifiées à d'autres personnages et à d'autres histoires extra-filmiques, au delà des réalités de l'Allemagne. C'est aussi grâce à ce traitement métaphorique que le film peut-être lu autrement selon le spectateur, le temps et

l'espace que ce dernier partage. Il me semble que c'est pour cette raison que le film reste toujours d'actualité. Le film parle donc de deux amis dans la période d'Adenauer, mais évoque métaphoriquement la période du national-socialisme (celle que l'on veut oublier). Il évoque les traces de cette idéologie. C'est de cette manière que non seulement l'œuvre devient vivante mais aussi qu'elle contribue à rendre la mémoire individuelle et collective vivante, par ce qu'elle produit chez les spectateurs.

Il reste à ajouter que l'oubli, rendu métaphore, se transforme en une stratégie qui permet d'éviter des conflits en ouvrant le débat, tant du point de vue intrafilmique que du point de vue extrafilmique :

a) Premièrement, des conflits intergénérationnels, entre la génération appelée « première génération » qui a connu la guerre, et la « deuxième génération », celle des descendants des premiers, à l'époque du film.

b) Deuxièmement, des conflits intragénérationnels, car le film semble être la mise en scène d'un reproche adressé à une partie des Allemands de ladite deuxième génération. Nous pouvons deviner que le scénariste ou le réalisateur ou tous les deux en font partie, car elle est décrite avec une précision autobiographique. Cette deuxième génération personnifiée par « Il » est montrée comme étant arrangeante et conformiste.

c) Troisièmement, des conflits intra-sujet, puisque en laissant « Il », le personnage principal, sans nom, ce personnage devient le symbole de sa génération. Ce personnage évite la réflexion et surtout l'autocritique, car cette dernière provoquerait en lui un problème d'incohérence entre sa pensée et ses actions. Une attitude critique le mettrait aussi en conflit avec son père. Son ambigüité pousse le spectateur à la réflexion.

En effet, *Schonzeit für Füchse* évoque de façon visuelle ce que le silence vise à cacher. Ces images et les gestes des personnages contredisent les silences avec ironie. Par ailleurs, de par son traitement métaphorique, le film de Peter Schamoni peut être comparé à *Der junge Törless* (sortie en français

comme *Les désarrois de l'élève Törless*) de Volker Schlöndorff, ou encore à *Abschied von Gestern* (sortie en France comme *Anita G.*) d'Alexander Kluge, réalisés tous la même année. Le film de Schlöndorff met en scène un groupe de lycéens dans une académie réservée à l'aristocratie autrichienne au XX^e siècle. Ce groupe trouve en les fautes d'un jeune garçon Juif, de condition plus modeste que ses camarades, l'occasion de faire de ce dernier un bouc émissaire, faisant ainsi une allégorie du sadisme nazi et des racines du mal. La métaphore est présente dans tout le film et lui donne aussi un caractère atemporel à l'œuvre, suggérant ainsi que les malheurs de l'histoire se répètent comme une fatalité. Quant à *Abschied von Gestern*, il s'agit du parcours d'une jeune femme juive, Anita G., qui passe de l'Allemagne de l'Est à l'Allemagne de l'Ouest à l'époque du « miracle économique » allemand. Les échanges entre elle et les personnages qu'elle rencontre à l'ouest dénotent une impossibilité à communiquer due à des barrières idéologiques et aux non-dits sociaux. Ces deux films ensemble avec *Schonzeit...* évoquent une interrogation morale face aux non-dits et aux rapports dominant/dominé, et nous pouvons aussi ajouter le spectateur, en tant que témoin de la scène. C'est l'apport nouveau de ces films que de se poser la question à propos d'un troisième composant dans les rapports de domination : que fait cet observateur/témoin avec ce qu'il observe ? Ignore-t-il ce qu'il observe ou réagit-il d'une façon quelconque ? Tous les trois films mettent le spectateur du film devant la situation de devoir s'interroger sur sa propre qualité d'observateur.



Ill. 9. *Der junge Törless* de Volker Schlöndorff.

Ces trois films suggèrent que le fascisme est la conséquence d'une attitude morale qui se transforme et trouve sa place dans la vie quotidienne. Cette attitude morale est soutenue par les gestes des détenteurs et par le silence et la passivité des « opposants », d'après ces films.

Dans le cas de *Schonzeit für Füchse*, les représentants de la « vieille génération » ont une morale qui choque la « jeune génération », mais cette dernière reste observatrice et pour éviter toute confrontation finit par s'adapter à la morale de la première. Dans ce sens, les interrogations du film dépassent les limites de l'Allemagne et heurtent le spectateur dans les oublis de sa propre expérience. Les oublis de la société évoquée par *Schonzeit für Füchse* ne concernent donc plus uniquement celle-là, mais toutes les sociétés qui lui ressemblent. À nouveau le jeu de miroirs sert à interroger les sociétés qu'à un moment donné de leur histoire ont été spectatrices de la violence.

Discussion

Dans l'ouvrage d'Alexandre et Margarete Mitscherlich, l'idée d'une adhésion idéologique de la plupart de la population allemande au projet hitlérien pendant la Deuxième Guerre Mondiale est au centre de la discussion. À titre d'exemple, je cite certains passages de leur livre: « [En Allemagne]...la plus part de ses habitants ont acceptés les idées nazies de racisme et de domination » (Mitscherlich 1972, p. 20), « On ne doit pas dater le début du problème que cela pose de la catastrophe seulement, mais de la période où il régnait un accord sans nuages entre le peuple et le dictateur. Nous étions parfaitement d'accord avec sa forme de gouvernement, qui savait combiner de façon originale un idéal typiquement allemand et notre conception de la dignité » (*id.* p. 26), « ...l'assassinat de millions d'innocents persécutés s'est composé d'innombrables décisions et actions d'individus pris isolément... » (*id.* p. 29), « Bien entendu, il est humain et naturel de

chercher à échapper aux souvenirs culpabilisants et humiliants [...] Le dicton « autres peuples, autres mœurs » peut se comprendre comme signifiant: « autres peuples, autres tactiques de refus des souvenirs » (*id.* p. 30), « Il faut considérer le désir d'éviter ces traumatismes comme la cause la plus immédiate de la « déréalisation ». C'est secondairement qu'intervient le refus de souffrir à la mémoire des innombrables victimes de l'agressivité hitlérienne, agressivité que nous partageâmes si allègrement, avec si peu d'esprit critique, par suite de notre identification au Führer » (*id.* p. 32). Pour ces auteurs, la responsabilité était donc partagée; ils répertorient donc les différentes stratégies d'évitement et de refus de cette responsabilité, tels que l'identification avec les victimes. Ainsi, une des thèses importantes de l'œuvre des Mitscherlich est le refus de mémoire, dont l'oubli fait partie. Ils s'appuient sur Sigmund Freud pour dire que l'oubli est une forme de refus de mémoire. Pour Freud, l'oubli est déclenché par le trauma. Un événement traumatique est oublié mais il a laissé des traces. Pour éviter « l'accablement mélancolique » et pour protéger l'estime de soi, ajoute le psychanalyste, plusieurs mécanismes de défense furent mis en œuvre le lendemain de la Deuxième Guerre Mondiale et parmi eux l'oubli, sous la forme du déni, de la déréalisation (Freud [1915] 1986, p. 150). Dans *Le deuil impossible*, les auteurs nous disent « Afin d'éviter, ou du moins d'atténuer, cette angoisse, cette honte ou ce sentiment de culpabilité, on mobilise des moyens psychiques de défense du type refoulement, dénégation, projection ou autres » (Mitscherlich 1972, p. 25). Le film *Schonzeit für Füchse* semble être construit dans la logique de mettre en scène l'oubli. Il répertorie les souvenirs faisant appel à l'oubli. Il s'agit, à notre avis, pour le réalisateur de présenter les preuves:

- de l'adhésion idéologique de la « première génération », celle qui a connu la guerre, et

- d'un manque de résistance des personnages du film issus de la deuxième génération face aux comportements et valeurs de la première

génération. Il s'agirait donc de la continuité d'un relatif « accord sans nuages entre le peuple et le dictateur » - comme décrivait les Mitscherlich ce rapport d'avant-guerre dans *Le deuil impossible* -. Cet « accord » est ici métaphorisé par le rapport arrangeant entre: a) « le peuple », symbolisé par Viktor, « Il » et sa génération, et b) « le dictateur », personnifié par la première génération et leurs valeurs.

Ce film témoigne de la recherche des preuves entreprise par la « deuxième génération » sur les actions de la « première ». Le réalisateur coïncide avec les observations apportées par les Mitscherlich et par Freud à propos du déni et nettement de l'oubli. Les différentes scènes apportent les preuves de l'implication personnelle des parents à travers leurs gestes et la préservation d'objets tels que la Croix d'honneur (*Ritterkreuz*). L'auteur juif Viktor Klemperer a dit « La langue est un révélateur. Il arrive que l'on veuille dissimuler la vérité derrière un flot de paroles. Mais la langue ne ment pas. Il arrive que l'on veuille dire la vérité. Mais la langue est plus vraie que celui qui la parle » (Klemperer 2000, p. 58). L'œuvre filmique de Peter Schamoni semble défendre la même idée par rapport aux gestes et aux habitudes. « Le corps et les habitudes ne mentent pas », nous dit-il à travers son film, « il suffit d'observer de près les membres de la première génération pour comprendre ce qu'ils ont été capables de faire ou pas ». Dans le film, il est question aussi de la transmission de ces gestes et de ces habitudes à travers l'accommodation des membres de la deuxième génération aux valeurs et pratiques de la première. Le personnage de Lore, l'ex-copine d' « Il », est mis en valeur dans le film, comme l'agent d'un changement social vers une société plus critique et réflexive. Ce personnage est contraire aux personnages d' « Il » et de Clara, la petite amie. Ces deux derniers, ainsi que l'ami d' « Il », Viktor s'adaptent aux exigences des parents, représentent une majorité au sein de leur génération dans le film. Lore porte une parole critique vis-à-vis des comportements de son ancien copain, les autres évitent les échanges déplaisants avec la génération des parents.

Il reste à ajouter que dans le regard que portent les personnages de la deuxième génération sur la première, nous pouvons aussi constater ce que les Mitscherlich identifient comme un comportement « mélancolique », pour reprendre Freud. Pour ce dernier, est mélancolique celui qui a subi « une atteinte extraordinaire dans sa dignité, un appauvrissement énorme du Moi » (Freud [1917], cité par Mitscherlich 1972, p. 34). Alexander et Margarete Mitscherlich affirment « Dans cette catastrophe, non seulement notre Moi idéal perdu son armature concrète, mais, [...] les vainqueurs démontrèrent que le prétendu « guide » de la nation n'était qu'un criminel, n'ayant agi que pour faire parler de lui. Le caractère de ce personnage ayant ainsi changé radicalement et brusquement, le Moi de chacun fut profondément dévalorisé, appauvri » (Mitscherlich 1972, p. 35). Les personnages de la deuxième génération portent les signes de la dévalorisation, face à leurs parents, qu'ils regardent avec horreur. Ces parents « héros » de l'enfance se sont dissimulés, comme ce « guide » incarnant « le Moi idéal de chaque Allemand » (*ibid.*) qui le suivait dans le passé. Ainsi, le personnage d'« Il » est une métaphore qui renvoie au grand malaise de cette deuxième génération qui se sent en perte d'identité et qui se cherche, suite à la perte du héros (le père).

À propos de l'oubli

Nous pouvons définir l'oubli, après toutes ces observations, comme le manque de formulation narrative à propos d'un événement passé. L'oubli dans ce sens n'est pas opposé au souvenir, bien au contraire : ils sont intimement liés. Puisque la mémoire est une narration, l'oubli serait le matériel qui est mis de côté et dont on ne sait pas quoi faire. Le souvenir semble fonctionner comme une image de ce qui a été oublié. Peut-être sera-t-il traité plus tard, comme c'est le cas des auteurs Allemands issus de la « troisième génération » qui, suite à la collecte des photos des familles, des objets appartenant à un membre de la famille ou de l'observation des vives réactions

autour d'un sujet familial, rassemblent ces matériels et constituent un ouvrage ; ou peut-être ce matériel sera abandonné ou sera détruit.

Au même titre que la mémoire, l'oubli se matérialise dans différentes formes :

1. Le corps : des gestes et des émotions servent de trace à l'oubli. Plusieurs psychologues citent le cas des phobies suite à une expérience passée qui a été oubliée.

2. Les objets : l'attachement ou rejet de certains objets est souvent signe d'une expérience passée qui peut être oubliée mais dont le souvenir est toujours actuel. Dans le film de Schamoni, les insignes nazis effraient l'héro du film : « Il ». Dans ce sens, le film sollicite une certaine connaissance de l'histoire chez le spectateur, permettant de comprendre la raison d'un tel effroi.

3. L'absence : l'espace vide évoque ce qui a été effacé volontairement ou inconsciemment mais qui était là « avant ». Il peut être plus frappant que la présence d'un objet dont l'histoire n'est pas mise à disposition des regardants. Tel est le cas par exemple de l'espace où se trouvaient les *Twin towers* après le 11 septembre.

Toutes ces matérialisations sont en fin de compte des traces, des preuves du passé. Elles constituent de trous de mémoire, nous savons que quelque chose est arrivé, car la trace existe, mais il n'y a pas des versions construites orales ou écrites disponibles à propos de leur histoire, cette histoire appartient au secret collectif ou familial.

Références

- Elias N. (1992), *Studien über die Deutschen, Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*, Francfort, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.
- Freud S. ([1904] 1997), *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Gallimard.
- Freud S. ([1915] 1986), *Métapsychologie*, Paris, Gallimard.
- Freud S. ([1917]), *Deuil et mélancolie*, Paris, Payot.
- Klemperer V. (2000), *Journal 1942-1945 : Je veux témoigner jusqu'au bout*, Paris, Seuil.
- Mitscherlich A. & M. (1972), *Le deuil impossible*, Paris, Payot.
- Wallner A. (1998), *Die Bedeutung der Raubtiere in der Mythologie: Ergebnisse einer Literaturstudie*, *Inf.bl. Forsch. bereiches Landsch. ökol.* 39, p. 4-5.