SOPHIE ERNST*

MÉMOIRE DE LA SHOAH, FIGURE DU « NOUVEAU PÈRE ». VARIATIONS SUR *LA VIE EST BELLE* DE ROBERTO BENIGNI¹

Au moment de sa sortie en 1998, *La vie est belle* a fait l'objet d'une polémique dans les milieux qui se consacrent à l'étude de la Shoah. Le film avait été couvert de prix et avait convaincu un public enthousiaste. « Le film pour la Mémoire d'Auschwitz », c'était ce que mettait en avant la campagne de communication. Mais de nombreux critiques ont estimé que *La vie est belle* était un film de méconnaissance, en tant qu'on le retiendrait pour dire la vérité sur les camps d'extermination et sur le génocide. Toutes sortes de grossières erreurs ont été relevées, dont certaines ne s'expliquent même pas par des contraintes de narration filmique, comme le char de la fin, qui est américain et non soviétique – cela semble juste une concession démagogique, passablement ridicule, au marché américain et aux précieux Oscars. Par ailleurs, sur le fond, n'y a-t-il pas, dans cette charmante histoire d'amour, de vie et d'espoir, occultation de l'essentiel – la réalité advenue d'un génocide, un effondrement de civilisation que rien ne peut réparer ?

J'étais pour ma part, à propos du film de Benigni, agacée, et pourtant séduite. Tout en admettant partiellement la pertinence des arguments critiques, comment être insensible au charme, indéniable, du film, qui rappelle celui des grands classiques de Charlie Chaplin ? J'exprimais cette ambivalence par une boutade : *La vie est belle* est un excellent film... mais c'est un film sur les « nouveaux pères ».

Cet article tente d'explicitier cette conviction de départ. Il s'agit de suggérer que l'un de ses mérites principaux est tout autre chose que sa contribution à la mémoire de la Shoah. *La vie est belle* est avant tout un excellent film sur la relation père-enfant, sur cette figure nouvelle de la fin du xx^e siècle, le « nouveau père », celui qui assume sa tendresse et sa propre vulnérabilité, qui séduit par sa fantaisie, qui respecte sa femme institutrice, qui s'occupe de son

* Chargée d'études à l'INRP (Institut National de la Recherche Pédagogique), groupe ECEHG (France).

enfant d'une façon qui était autrefois jugée maternelle. Pour rendre tout cela épique, évidemment, il fallait un décor qui dramatise un peu cette histoire pantouflarde — le Titanic aurait pu faire l'affaire, mais c'était déjà pris. Auschwitz a fourni le décor.

J'essaierai de montrer ici ce qu'il nous révèle de la figure du « nouveau père ». Mais il nous faudra prendre le temps de nous installer dans une tout autre problématique que celle de la mémoire d'Auschwitz.

LA PATERNITÉ RÉINVENTÉE, OU LES « NOUVEAUX PÈRES »

Les « nouveaux pères » : chacun a plus ou moins en tête cette figure obligée, élément important de l'image que la société post-moderne se fait d'elle-même. L'idée est intuitivement claire pour les contemporains, mais pas facile à déterminer dans ses contours. Est-ce un rêve, un idéal, une prescription pour transformer les rapports entre les sexes ? Est-ce une mystification flatteuse et trompeuse, ne cachant que la persistance des inégalités ? Le « nouveau père », est-ce une réalité, peut-être encore minoritaire, mais qui gagnerait du terrain ? Les enquêtes sociologiques la saisissent en fin de compte assez mal dans ses caractéristiques objectivables.

Il existe assurément des nouveaux pères dans la réalité, nous en rencontrons tous les jours. Mais le « nouveau père » existe aussi, d'abord peut-être, comme création de l'imaginaire social, comme une des belles créations de l'imaginaire social contemporain. « Imaginaire » a ici le sens positif et fort qu'il a dans l'œuvre du philosophe Cornelius Castoriadis². La sociologie ne saisit pas tout des réalités, surtout quand les changements, rapides, affectent d'abord le symbolique ; et surtout, il y a là matière à inventer plus qu'à constater. Or pour inventer, la fiction littéraire ou cinématographique joue un rôle instituant, qu'on peut qualifier de performatif, puisqu'elle fait advenir une réalité qui ne lui préexistait pas.

Paraphrasant une célèbre formule, on pourrait dire que pour transformer le monde, il est indispensable de l'interpréter. L'interprétation donne forme, déplace, trahit, intègre, invente et de tout cela résulte un nouveau monde possible. Dans une époque de grandes transformations, les arts font des expériences imaginaires qui font bouger les représentations. La fiction romanesque, notamment cinématographique, joue un rôle essentiel pour ces expérimentations de l'imaginaire instituant. On ne se rend pas forcément compte de ce que ces expérimentations ont de virtuel dans la mesure où le cinéma se donne pour une photographie réaliste ; pourtant, ce qui se donne à voir n'est pas la photographie du réel, ce n'est pas non plus une pure fantasmagorie arbitraire, c'est l'actualisation sensible d'une visée de sens. L'image du nouveau père, dans les fictions, n'est pas le reflet de l'existant mais cette création de l'imaginaire où s'expérimente l'innovation sociale à laquelle toute une époque aspire, en participant de sa mise en œuvre par petites touches.

Ce que c'est que d'être un nouveau père, personne ne le sait vraiment, même si l'air est saturé de prescriptions péremptoires, et aussi contradictoires que péremptoires. Chaque homme devenant père invente dans l'interaction avec l'enfant une façon d'être pour laquelle généralement il n'a guère de repères identificatoires transposables tels quels dans sa propre histoire. Il n'y a pas de modèle à imiter, il y a à trouver des façons de résoudre des problèmes. Et c'est là que le cinéma joue un rôle irremplaçable : il offre des schèmes concrets de conduites variées.

Disons tout de suite ce que nous écartons comme peu significatif dans le cinéma : tout ce qui joue du simple ressort comique de l'inversion carnavalesque des rôles, comme dans *Trois hommes et un couffin* de Coline Serreau (1985) où l'on s'amuse de voir trois machos bien caractérisés comme immatures manipuler avec dégoût et maladresse des Pampers, et devenir des mamans attendries qui poussent le landau et font chauffer les biberons. Le film a beaucoup plu, mais a pu s'user assez rapidement. Il est typique du début de la transformation : le simple renversement de rôle fait rire, il y a encore un plaisir associé à la transgression des conventions et il n'y a pas à chercher beaucoup plus profondément. Du côté féminin, son pendant est le schéma du féminin « dévoyé » puis recadré : la mère qui s'ignorait, la femme hyperactive et carriériste, qui a un bébé au tournant de la quarantaine et découvre avec terreur l'altruisme obligé, en plus du rythme insensé de la « conciliation » entre vie professionnelle et vie maternelle : les choses rentrent dans l'ordre grâce à l'amour maternel, qui s'éveille au contact du bébé et fait s'épanouir un altruisme consenti.

Le couple homosexuel permet lui aussi de jouer sur la transgression, mais deux nouveaux pères ne nous éclairent pas forcément sur ce qu'il y a de parental dans cette nouvelle paternité, tellement l'accent est mis sur les réactions de l'entourage, sur les effets sociaux de ce qui continue d'être perçu comme une anomalie. Il y a des films qui sont moins convenus, plus inventifs et plus subtils. Ils ne jouent pas sur la veine comique de l'inversion des rôles, mais sur l'exploration de la fonction paternelle. Le film de Benigni représente une tentative des plus réussies.

UNE STRUCTURE QUI ESCAMOTE CE DONT IL EST QUESTION...

Cette proposition doit d'abord expliquer un paradoxe. Le temps de la parentalité, du couple marié qui attend un enfant, l'accueille, l'élève, le suit dans ses apprentissages de petite enfance, est presque entièrement escamoté dans ce film, qui est nettement structuré en deux temps, unis par un intermède. La première partie est consacrée au récit de la séduction de la « princesse », qui s'achève par son enlèvement spectaculaire sur un beau cheval blanc... peint en vert et recouvert de graffitis antisémites. La deuxième partie est centrée sur l'aventure tragique, mais

traîtée en farce, du père et du fils dans le camp de concentration et d'extermination, jusqu'à la libération du camp, et les retrouvailles inespérées de la mère et de l'enfant. L'intermède fait charnière entre le conte de fées traditionnel (ils furent heureux et eurent beaucoup d'enfants) et le drame (comment il réussit à sauver son fils en traversant toutes sortes de péripéties périlleuses, mais au sacrifice de sa propre vie). On passe en quelques minutes de la séduction accomplie à l'enfant de sept-huit ans environ, mais cette charnière, quoique brève, est importante. C'est d'abord une succession de scènes qui sont devenues des scènes d'anthologie, souvent reprises et diffusées, comme la séquence où le père dévale la pente en vélo avec la mère et l'enfant assis sur le guidon.

La charnière est brève, elle est supposée enjamber toute la vie du couple, de la naissance et de la prime enfance du fils – ces années décisives de la vie du couple, où il se construit comme couple parental, et où de fait, le père devient père dans l'interaction avec l'enfant et dans le cadre des institutions sociales. Tout ce qui, dans la réalité ordinaire, fait advenir le « nouveau père » et lui donne ses caractéristiques est escamoté, au bénéfice d'un avant, fantaisiste et improbable, et d'un après, dramatique et tout aussi fantaisiste et improbable sur le plan factuel. Il s'agit aussi d'un palier de décompression, car la comédie devient à partir de ce moment à la fois farce et tragédie, le spectateur étant conscient de la gravité des enjeux, et du destin probable des déportés juifs dans le camp.

Mais ces deux temps différents du film, avant le mariage, et après la déportation où la mère disparaît, sont des expériences où les traits caractéristiques de la figure « nouveau père » se donnent à lire de façon claire, alors même qu'on n'est pas encore, ou qu'on n'est plus, dans une situation normale d'éducation. Avant le mariage, se mettent en place des éléments qui sont partie intégrante de la figure « nouveau père ». Après la déportation, certaines pratiques de vie deviennent des stratégies de survie, et cela donne au récit un ressort dramatique qui accentue les traits et les met en valeur. Dans les deux cas, avant et après, se construit cette figure du nouveau père, alors même que la période de vie conjugale et parentale normale est éclipsée. Cette structure assez paradoxale résout un problème, celui de la mise en valeur du héros sans héroïsme.

LA QUESTION DE L'HÉROÏSME. QUEL RÉCIT POUR DES PETITS RIENS ?

Il n'a pas été difficile pour le cinéma de créer des personnages de femmes « nouvelles ». Les femmes dans des rôles d'hommes accèdent à l'individualité exceptionnelle, aux espaces publics, aux actions dignes de mémoire. Dans l'autre sens, le problème se corse parce qu'il s'agit au contraire de tourner le dos aux conventions héroïques et de faire entrer les hommes dans l'altruisme discret, dans l'espace privé de la maison, dans l'obscurité des tâches ménagères répétitives.

Retournons en arrière. On se souvient que dans l'un des textes considérés comme fondateur des temps modernes, Descartes oppose vigoureusement le

temps de l'enfance livré aux « fables des nourrices » et l'éveil de l'homme de Raison qui crée la rupture par la décision de ne rien tenir pour vrai de ce qui lui a été transmis dans l'enfance. Le tableau est en place, qui verra dans tout l'âge classique, et au-delà, le volontarisme et la Raison opposés aux imaginations fallacieuses, au domaine non raisonnable du maternel et du puéril.

Maman nourrit, torche le derrière, console et s'occupe des petits riens à la hauteur de l'enfant, Papa s'occupe des choses sérieuses, élève vers les nobles conquêtes de la civilisation, dit ce qu'il faut faire pour le rejoindre dans sa hauteur, et gronde quand il y a transgression. L'une chante des berceuses et conte des légendes, l'autre fait entrer dans la science et le travail adulte.

*« Ah! vous dirai-je, Maman,
Ce qui cause mon tourment.
Papa veut que je raisonne,
Comme une grande personne.
Moi, je dis que les bonbons
Valent mieux que la raison. »*
(Variations de Mozart, 1781)

Un peu plus tard, au moment même où l'on pressent qu'il se passe des actions complexes et dignes d'attention dans la prime éducation, on saisit pourtant mal de quoi ces tâches sont faites, en quoi elles peuvent être admirées. Le travail de mère consiste en « petits riens officieux », aux effets importants, comme le dit au XVIII^e siècle le docteur Itard, dans ce texte majeur où il relate l'expérience de l'enfant sauvage, Victor de l'Aveyron :

On en dira ce qu'on voudra, mais j'avouerai que je me prête sans façon à tous ces enfantillages. Peut-être serai-je entendu, si l'on se souvient de l'influence majeure qu'ont sur l'esprit de l'enfant ces complaisances inépuisables, ces petits riens officieux que la nature a mis dans le cœur d'une mère, qui font éclore les premiers sourires, et naître les premières joies de la vie³.

Tout est dit, ou à peu près, sur ce qu'on considère comme la fonction maternelle dans le temps même où l'on commence à forger la conception nouvelle de l'éducation : le rôle maternel est du côté de la nature, il ne relève pas de la louange, il est très important par ses effets mais qualifié d'enfantillages, de petits riens. Itard, lui, va s'installer, ou tenter de s'installer sans y parvenir tout à fait, dans une fonction paternelle de docteur et de magister, plus conforme à sa « nature » virile, tout en inventant cette forme de compétences nouvelle qu'est la pédagogie. La pédagogie est-elle paternelle ou maternelle ? Le docteur Itard, comme tant de ces

médecins pédagogues, est aussi, à sa manière, un précurseur de « nouveau père », mais il n'est pas question alors de se penser comme tel.

Car pour notre époque, le nouveau père est bien cet homme qui habite et peut-être remodèle le rôle socialement assigné par les sociétés historiques aux mères, dans la mesure même où nous ne croyons nullement aux déterminismes de la « Nature ». Nos nouveaux pères se mêlent de « petits riens officieux » et d'« enfantillages », qu'ils commencent à trouver importants et intéressants, dignes d'investissements et pas seulement dans un souci d'égalité de partage des tâches avec leur compagne. Cela peut donner aux intéressés beaucoup de satisfactions, à côté de toutes sortes de complications, mais pour ce qui nous concerne, et quoi qu'on pense du changement, en bien ou en mal, cela pose un problème de *poïésis*, de fabrication du récit.

Car nous nous heurtons là à la question du personnage héroïque. Comment mener un récit dont le « héros » ne fait rien d'exceptionnel ni de mémorable, mais s'occupe de « petits riens » ? Petits riens officieux du maternage traditionnel, qui s'exerce dans un temps de durées répétitives, de gestes du quotidien, dans un espace confiné, entre maison et quartier, dans une régularité ponctuée par les rituels des besoins de la vie : manger, dormir, se laver, se vêtir, ranger ses affaires, et accompagner de paroles tous ces actes, ce qui en fait des échanges humanisés... Cette durée-là ne se prête pas à l'héroïsation, elle est même anti-héroïque. Sans être insaisissable par le récit, du moins ne se laisse-t-elle pas mettre en intrigue de façon conventionnelle.

Une des difficultés de la représentation du nouveau père est qu'il n'est tel, justement, que parce qu'il assume une certaine invisibilité du rôle, dans l'investissement de gestes ténus, où les variations, fort intéressantes, ne sont guère racontables, sauf à ennuyer les interlocuteurs. Le personnage de la jeune accouchée, qui s'extasie sur les faits et gestes de Bébé, est un classique de la sociabilité ridicule, toléré avec indulgence. Pourtant, malgré son envahissante pusillanimité, c'est elle qui a raison : les progrès de Bébé sont dignes d'étonnements, d'investigation et d'analyse. Mais ça ne se raconte guère... La patience et l'attention à autrui sont ici vertus majeures, mais non des qualités dramatiques.

Quand on élève un tout petit enfant, on sait qu'il se passe infiniment de choses importantes dans les interactions ordinaires, mais cette importance est subtile, elle relève de l'infiniment petit. Dans les sciences humaines contemporaines, ce sont les approches microscopiques qui en révèlent les enjeux. Mais il n'est pas facile d'en faire un récit d'ordre romanesque. Ce qui fait le nouveau père relève bien d'une aventure, et de la plus grande des aventures, le procès où un être immature développe son humanité, mais c'est une aventure qui n'a rien de l'épopée.

Dans *La vie est belle*, le registre dramatique est déplacé vers l'avant et l'après de la vie conjugale et parentale, qui se prêtent infiniment mieux aux mises

en intrigue classiques, aux péripéties et au suspense : la séduction, et les stratégies de survie dans le camp de concentration. Le héros séduit celle que dans le film, il appelle sa « princesse », et il parvient à sauver son fils de l'enfer au sacrifice de sa propre vie. D'un point de vue structurel, l'héroïsme est bien en place. Reste à examiner de plus près ce que fait réellement le héros, dans le procès de séduction et dans la stratégie de sauvetage. C'est là qu'on découvre un héros qui, ayant tout du héros post-moderne, anti-héros, héros décalé, a également tous les attributs du « nouveau père ».

PATERNAGE. PROTÉGER ET ÉDUQUER

Nous allons d'abord nous intéresser à la deuxième partie du film, celle qui se passe dans le camp de concentration, où le père monte un magnifique canular pour sauver son fils. C'est que cette deuxième partie, qui a fait la réputation du film, est aussi celle qui met en jeu les composantes centrales de la paternité du nouveau père, une certaine façon de protéger et d'éduquer qu'on appellera ici « paternage », par analogie avec le « maternage ».

Le paternage est, prioritairement, protection de l'enfant contre les agressions du monde extérieur. Voyons précisément comment cette protection s'exerce dans le film, qui bascule au moment où les lois de discrimination raciale atteignent la petite famille. Au milieu du film, le père réinterprète de façon rassurante le panneau d'interdiction qui signifie l'exclusion des Juifs de la vie commune, et qui prépare, on le sait, leur exclusion de la commune humanité : « Interdit aux chiens et aux Juifs ». Ce n'est rien, juste une lubie du commerçant, on pourrait dire aussi interdit aux araignées et aux Espagnols... Il cherche ici à protéger son fils au sens où il lui cache une réalité oppressante, une haine arbitraire s'exerçant sur lui et l'enfant.

De nombreux récits racontent le choc qu'a pu représenter la découverte précoce, pour un enfant, qu'il était objet d'une haine arbitraire de type raciste. Pourquoi ? Pourquoi *moi* ? Qu'ai-je fait qui mérite cette haine ? Ce type de haine, qui s'accompagne souvent d'un vœu de mort, n'est jamais compréhensible. Plus tard, lorsque l'enfant grandira, il lui faudra en prendre conscience comme d'un fait dont il faut tenir compte, sans l'intérioriser. Mais si la découverte de cette haine est trop précoce, elle crée une anxiété profonde, une interrogation sur soi-même, comme s'il y avait quelque chose dont on serait soi-même responsable. Plus l'enfant est jeune, moins cette hostilité est représentable, moins les effets éventuellement destructurants sont contrôlables. C'est pourquoi, toujours, par intuition, les parents essaient de protéger les enfants des propos racistes ou de la révélation de la haine qui s'exerce sur leur être même, indépendamment de tout acte que l'enfant aurait pu accomplir.

Le père, ici, a une technique particulière pour diluer le poison de l'interdiction raciste. Il donne du sens, en détournant le sens. Il est bien celui qui institue

de l'ordre et de la loi, mais il le fait d'une façon qui n'a pas grand-chose à voir avec l'interdiction posée par une sévère figure patriarcale. Il retraduit l'interdit, et ce faisant le subvertit, en le transformant en consigne dépourvue de toute charge venimeuse, dont il faut s'accommoder, sans plus, et avec laquelle on peut jouer de façon poétique en utilisant l'algorithme « animal plus nationalité » ; il donne même à son fils la consigne d'inventer à son tour une formule. L'interdiction anti-sémite devient une énumération cocasse. Il apprend à son fils à jouer avec les consignes d'ordre, pour leur donner un sens, de façon que cet ordre devienne habitable par des humains. Il est celui qui installe, entre l'ordre mortifère extérieur, intenable, et le monde de l'enfant, un espace symbolique où l'on joue des variations du langage, où l'on peut manipuler les consignes, les remodeler, les adapter aux réalités vécues et vivables, et donner un sens à sa propre action formatrice. Confronté à une cohérence mortelle, il institue pour l'enfant une cohérence adaptative vivable. Par cette créativité de la fantaisie, il permet à la loi d'être hospitalière et de structurer la conduite, même dans le cas extrême où elle n'est en rien susceptible d'être hospitalière, tellement elle est hostile.

Ce faisant, ce père, dans sa fonction d'introducteur à l'ordre symbolique, est un médiateur de sens créatif. Il permet à l'enfant de demeurer à l'abri d'un traumatisme.

Dans le camp de concentration, le père invente à l'usage de l'enfant un énorme bobard, selon quoi tout le camp serait un jeu de rôles et d'épreuves en vue de gagner des points, celui qui totalise le plus de points étant le gagnant du gros lot, le char. Tout ce qui arrive, que le spectateur du film peut décrypter comme autant d'éléments de la maltraitance concentrationnaire, va être ainsi réencodé dans les termes du « jeu », permettant la mobilisation de l'enfant dans des conduites de fait protectrices et salvatrices. Le père installe autour de l'enfant une enveloppe d'imagination par la fantaisie, où le mensonge maintient un milieu vivable. La tromperie rend possible à l'enfant d'halluciner un monde quasiment normal, cette hallucination permettant qu'il n'y ait pas effraction de son espace transitionnel, malgré l'absence de la mère, les privations, les souffrances. L'enfant est comme mis sous couveuse.

On a reproché au film de Benigni de prôner le mensonge comme méthode d'éducation, et il est vrai qu'on peut s'interroger sur cet éloge de la manipulation, pour le moins ambigu. L'apologie du mensonge, comme principe d'éducation et technique de sauvegarde, est discutable, et on ne peut écarter l'objection d'un simple revers de main. Cependant il faut accepter d'entrer dans le jeu du film. Il ne s'agit pas seulement d'envelopper l'enfant, mais de l'amener à adopter des conduites efficaces pour sa sauvegarde.

Le père ici résout un problème, qui est d'adapter rapidement l'enfant à un milieu imprévisible, extrêmement dangereux, où toute conduite « normale », c'est-à-dire ordinaire, accoutumée et raisonnable, fait courir un risque mortel : par

exemple, aller aux douches pour se laver, ce que fort heureusement l'enfant déteste. Le père ne peut pas simplement donner à l'enfant des consignes d'action raisonnables : « il faut faire ceci, il faut faire cela, et je te demande de m'obéir », car la situation recèle des potentialités inconnues de dangers ; il sait également qu'il ne peut pas contrôler l'enfant en permanence, soit qu'il doive le laisser seul, caché, soit que l'enfant agisse de façon risquée par peur ou sous l'effet d'une impulsion. Il faut pourvoir l'enfant de consignes permettant de mobiliser l'*inventivité autonome* de l'enfant, dans un sens qui sera à coup sûr favorable à sa survie. C'est pourquoi il invente cette fiction (énorme !) du jeu. Les règles de ce jeu sont ainsi faites qu'elles lui permettent d'engendrer des consignes de comportements protecteurs (se cacher, ne pas se plaindre quand il n'y a pas à manger, ne pas pleurer, ne pas se faire entendre des « très très méchants ») ; plus encore, et surtout, la fiction du jeu suscite une adhésion de l'enfant à un projet générateur de gestes autonomes, tout en évitant la panique et le désespoir, qui seraient mortels.

Fiction énorme, et qui nous éloigne assurément de la vérité historique du camp d'Auschwitz...

Cependant, elle dit quelque vérité sur le psychisme humain. On sait que dans les situations exceptionnelles, pathologiques comme est celle d'un camp de concentration, la plupart des êtres humains qui réussissent à tenir ne tiennent que parce qu'ils ont la capacité de recréer imaginativement un milieu non hostile. La fantaisie du père est sa capacité à broder sur les réalités toutes sortes de fantasmagories cocasses. Cette fantaisie qui a été une façon de vivre, d'embellir et de magnifier la vie, devient ici une stratégie efficace de survie. L'hallucination est protectrice des intérêts vitaux. Ajoutons que Benigni, ici, rejoint une très ancienne caractéristique culturelle du monde yiddish du shtetl, tel qu'il a existé au moins jusqu'à la fin du XIX^e siècle, prodiguant tendresse et cohérence au sein d'un monde hostile, au prix d'une conception du monde très fermée sur l'imaginaire religieux. Cela nous dit également quelque chose de la fonction de paternage, analogue au maternage. Le maternage serait ce portage nourricier par lequel la mère entoure l'enfant de soins englobants, qui permettent de maintenir les conditions favorables à la vie. Le paternage, si l'on suit le modèle proposé par Benigni, consiste également à remplir une fonction d'englobant, sur le mode socio-psychologique : entourer l'enfant d'une enveloppe fictionnelle qui lui permet de s'adapter aux exigences du monde, tout en restant dans un milieu favorable adapté à ses besoins. Il est fort douteux que maternage et paternage soient vraiment très différents, une fois passé le temps de l'allaitement. Père et mère, chacun des deux et mieux encore les deux ensemble, ont fonction d'englobant protecteur de l'enfant, lui fournissant cet espace de sécurité et de cohérence ordonnée où l'enfant peut se développer comme sujet de pensée, de volonté, d'action, tout en restant relativement protégé de la dangereuse complexité du monde réel, impossible à assumer pleinement dans l'enfance.

On utilise volontiers ces termes « englobant » et « structurant », mais c'est dans leur interprétation concrète que se révèlent les visions contradictoires du rôle paternel. Dans le cas maternel, la métaphore spatiale est souvent prise au sens littéral ; la fonction maternelle, par les soins physiques, par ce que la langue anglaise appelle *holding*, *supporting*, *mothering*, semble remplir naturellement cette fonction englobante, qui serait dans la matérialité des soins corporels, le simple prolongement de l'englobement matriciel. C'est néanmoins réducteur, car la mère est bien plus qu'une matrice.

En quel sens l'englobant protecteur est-il dit « structurant » ? C'est souvent là qu'interviennent l'ordre symbolique et les interprétations diverses du rôle paternel/parental, lorsqu'il ne s'agit pas tant de protéger le corps mais de construire l'autonomie d'un individu, en l'adaptant aux réalités du monde. Il y a alors à créer par la parole et les gestes un englobant psychique, et la métaphore spatiale ne doit pas induire en erreur. Cela se fait dans les interactions verbales et gestuelles, porteuses d'émotions et de significations, c'est-à-dire de sens, et ce sens est porté dans le courant des actes quotidiens des interactions avec l'enfant, dans les soins qu'on lui apporte, dans les activités qu'on mène avec lui, et notamment dans le jeu.

Le *jeu* a une fonction très importante dans ce processus : selon la psychologie de l'apprentissage, il permet à l'enfant d'expérimenter des schèmes d'action, en dehors de toute véritable sanction. Dans le film de Benigni, cela est montré de la façon la plus énorme qui soit, puisqu'il s'agit de faire comme si la vie à Auschwitz était une sorte de jeu de piste très amusant avec récompense à la clé. Bien sûr, cela peut être perçu comme une insulte aux souffrances subies ; cependant, en tant que représentation sensible de cette fonction englobante et structurante du père, il m'a semblé que cela exprimait quelque chose de fort, intuitivement facile à comprendre.

LA FANTAISIE, PUISSANCE DE VIE

La fantaisie de Roberto Benigni consiste à saisir au vol un objet, un mot, une situation, et à l'intégrer comme objet central d'un nouveau scénario, personnel et décalé. L'élément détourné est ainsi réaffecté à une autre fonction dans un récit où le fantaisiste reprend la main, grand organisateur d'une réalité plus belle, plus drôle et plus favorable.

Ainsi du cheval de l'oncle, qui a été peint en vert et couvert d'inscriptions antisémites par de sinistres individus. Il devient prétexte et élément d'une nouvelle fable, où Roberto Benigni entre dans la salle de festin, campé sur le cheval splendidement grotesque, et enlève sa « Princesse ». Il devient, par la magie de chacun des retournements qu'il opère, le « héros » loufoque, magnifiquement contre-héroïque et parodique, d'une histoire pleine de panache et radica-

lement destructrice de tout esprit de sérieux grincheux et morbide. C'est la même fantaisie que celle de Charlie Chaplin, ou que celle de Don Quichotte. Don Quichotte est plus triste, plus fou, plus passif par rapport à une folie qu'il subit plus qu'il ne l'assume, là où Charlot et Benigni déploient joyeusement une intense activité de détournement des situations, qui est en même temps suprême adaptation à un environnement hostile.

L'imagination, la fiction, la création sont ici facultés positives d'assimilation de la réalité par différence avec le déni, ou le travestissement du réel par refus des responsabilités. Le docteur « Devinette », cet ami allemand des temps heureux, que Benigni retrouve dans le camp du côté des gardiens et des bourreaux, et qui continue de ne s'intéresser qu'aux devinettes, n'a pas de fantaisie. Il est fou, ou lâche, ou un peu des deux, comme tout le monde. La fantaisie de Benigni est à la fois fantasmagorie délirante, et profonde attention à la réalité : réalité des personnes, des situations, des êtres. La fantaisie est magnifiée en tant qu'elle vaut comme forme intelligente d'adaptation au réel, là où un certain esprit de sérieux est au contraire dans le déni de réalité.

C'est aller à rebours d'une certaine tradition occidentale, de méfiance à l'égard de l'imagination et de la fantaisie. Derrière Descartes, qui n'est pas forcément le pire, même si ses formules sont restées dans la mémoire, cette tradition a tendance à effectuer un partage masculin-féminin, qui assigne le féminin-maternel aux fables et aux bavardages sans fondement. Dans ce genre de partage s'ancre la conviction complémentaire : la fonction paternelle est celle qui évacue la fantaisie et s'ancre dans le sérieux de la rationalité austère, séparatrice, introductrice à l'ordre et à la Loi. L'histoire que nous raconte Benigni ancre la fonction paternelle du nouveau père dans la créativité fictionnelle, tout en lui attribuant d'autant plus de capacité d'adaptation. On est bien loin de la conception de l'âge classique, où l'imagination est « maîtresse d'erreur et de fausseté » (la formule, on le sait, est de Blaise Pascal). L'imagination est ici puissance de perception et puissance d'adaptation.

Cette fantaisie, qui crée la fiction d'un grand jeu d'épreuves et de points au sein de la vaste usine de mort, est évidemment hyperbolique. Mais cette fable nous montre que le paternage met en œuvre des forces de vie qui relèvent bien moins de la sévère énonciation de la Loi, que de la création de formes. Le paternage ainsi conçu est fort différent de la fonction du Père qui interdit ou sanctionne. Assurément il introduit de l'ordre et de la loi, mais c'est comme générateur de sens et non comme statue du Commandeur. C'est grâce à cette invention de tous les instants qu'il est médiateur à l'égard d'un ordre ou d'une Loi d'humanisation. Benigni, si l'on accepte la thèse que je propose, nous dit en fait quelque chose de la paternité ordinaire, en montrant un père dans les conditions extraordinaires du camp d'extermination – sorte de démonstration a fortiori et hyperbolique de cela que doit accomplir un père dans le monde contemporain.

Que doit faire un père, dans notre temps de mutations rapides ? Il ne peut se contenter d'énoncer les interdits et les règles reçues du passé. Le défi consiste à accompagner (autant que faire se peut) une construction d'autonomie, pour un avenir impossible à imaginer, dans une société extrêmement diversifiée, instable, aux changements accélérés, où l'enfant sera confronté à des situations éventuellement dangereuses ou déstabilisantes, de nature inconnue. Éduquer un enfant consiste non pas tant à lui donner des consignes d'action auxquelles obéir, qu'à le munir également de la capacité de forger ses propres règles d'action dans l'adaptation à des situations instables. Éduquer un individu est un projet contradictoire, énonce un article important de Marcel Gauchet⁴, c'est surtout un projet qui oblige à un remaniement complet de la fonction éducative.

Le nouveau père, en se mettant à la hauteur de l'enfant pour le tirer vers les activités de l'adulte, crée autour de lui un englobant protecteur des dangers réels du monde. C'est grâce à cette protection que peut s'expérimenter et se construire progressivement une relative autonomie de l'enfant, durant tout le temps où l'enfant pourrait courir de grands dangers à se croire autonome, dans les dangers du monde. Un détail dans le film est significatif, et représentatif d'une conduite fréquente des pères dans la société : le père apprend à son fils à faire du vélo. Il l'installe devant lui, avec la mère, sur le guidon et tous trois dévalent la pente. Il lui fait prendre des risques de façon calculée, il l'initie au plaisir de conduire un vélo et lui en donne la sensation ; l'enfant peut même avoir le sentiment de contrôler la situation. Puis on le voit cheminer à côté de son père avec son propre vélo à la main. Apprendre à un enfant à faire du vélo, c'est tenir quelque temps la selle pour l'enfant qui pédale, compenser les pertes d'équilibre, puis courir à côté quelque temps sans tenir le vélo, mais prêt à rattraper pour éviter la chute, jusqu'à ce que le petit s'élançe : le coup est pris, l'enfant a trouvé la synchronisation et l'équilibre. Cela oblige le parent à se baisser à la hauteur de l'enfant, mais c'est pour mieux lui faire prendre son élan vers le monde de l'adulte.

Le père invente des formes de médiation entre le monde extérieur (trop périlleux, trop difficile à comprendre et à maîtriser) et le monde vécu par l'enfant, à la mesure de sa puissance d'agir encore fragile, pour que puisse se développer une puissance d'agir d'homme autonome.

Le nouveau père n'est pas seulement ce père produit par l'évolution égalitaire des rapports hommes-femmes : très fondamentalement, il est nouveau par le projet d'autonomie. Il met en œuvre des schémas éducatifs propres à favoriser l'autonomie d'un sujet destiné à vivre libre dans une société libre.

LE « NOUVEAU PÈRE » ET LE SYSTÈME DE LA VIRILITÉ FASCISTE

Si le nouveau père se révèle dans la deuxième partie du film, ce que nous apporte la première partie, celle de la séduction, c'est de replacer ce dernier dans un

système de relations où tous les rôles bougent en même temps, remaniés en profondeur par rapport au système traditionnel d'hétéronomie. Ce qui fait le « nouveau père » dans nos cultures et dans sa plénitude, ce n'est pas seulement un autre rapport à l'enfant, c'est aussi qu'il est partie intégrante d'un système qui s'oppose trait pour trait à un certain système patriarcal dans lequel sont codifiés toutes sortes d'éléments : les places respectives du père, de la mère, de l'époux, de l'épouse, de l'enfant, de la hiérarchie des générations ; les schémas de la séduction, par lequel un homme est supposé faire la conquête d'une femme.

Dans le film, la séduction met en lice deux candidats, Benigni et son rival, le fiancé de la jeune institutrice. C'est plus qu'un rival amoureux, c'est un opposant fondamental, un petit dignitaire fasciste, notable local imbu de son importance et carriériste servile à l'égard des pouvoirs autoritaires. Ce sont donc deux modèles qui s'affrontent. La jeune femme, qui est institutrice, est supposée épouser cet homme qui la maintient dans un rôle soumis, alors même qu'ils sont encore dans la phase des fiançailles amoureuses. Une scène la montre ainsi sommée de jouer son rôle social de compagne décorative mais insignifiante dans des mondanités à usage carriériste, dans le plus grand mépris de ses propres désirs. Elle doit être une fiancée élégante, puis une épouse dévouée à la carrière de son mari et une mère au foyer subordonnée à l'autorité du père.

Le nouveau père est dans un rapport de séduction nouveau, il est un nouveau mari face à une nouvelle épouse, le statut des générations lui-même est dans une nouvelle hiérarchie (c'est jusqu'au personnage de l'oncle qui est une figure paternelle hurluberlue, dans un décor fantaisiste). Bref, c'est toute la poussée égalitaire des relations de couple qui est en jeu dans le récit de la séduction. Et cette égalité va se trouver mise en valeur du fait de son opposition avec le modèle familial patriarcal que cherche à restaurer Mussolini. Le fascisme mussolinien tente de restaurer un modèle de patriarcat devenu archaïque en aggravant ses traits de façon caricaturale ; la femme y est réduite à des rôles seconds au service d'un homme dont la virilité héroïque est magnifiée par le régime⁵ ; la famille doit être ordonnée à l'autorité d'un chef comme la société est elle-même ordonnée à l'autorité du guide, Duce ou Führer. Si l'homme domine la femme, c'est qu'il est destiné à être un héros dans le sacrifice de sa vie, pour la Nation.

La séduction opérée par Benigni ne réside pas seulement en ceci qu'il fait rire la jeune femme et lui exprime un véritable amour, désir érotique affirmé et respect de son autonomie à elle ; il y a aussi qu'il invalide toutes les prétentions du fiancé officiel en ridiculisant le personnage patriarcal fasciste dans ce qu'il a d'odieux. C'est là que le comique chaplinesque donne toute sa mesure, dans cette parodie anti-héroïque qui dégonfle les boudruches autoritaires et les prétentions des soi-disant « importants ».

La séduction se tisse de façon cocasse sur la trame du conte traditionnel, où le baladin séduit celle qu'il appelle sa princesse, en triomphant d'épreuves et

en se faisant son chevalier servant. Dans la deuxième partie il lance un appel à celle qui est devenue son épouse, en faisant retentir dans le camp, par un stratagème, la mélodie sensuelle de l'opéra des jours heureux « Nuits de Chine, nuits câlines, nuits d'amour... ». Le mari devenu père demeure l'amoureux, le chevalier servant et l'amant. Par la double référence au mythe de l'amour courtois et à celui de l'opéra romantique, le mari est d'abord et demeure amoureux, dépendant d'une relation à une femme – or c'est cette dépendance dans la réciprocité d'une authentique relation affective, que refusaient énergiquement le fascisme et le nazisme, au nom d'une virilité de fer et d'acier, celle que représente toute l'imagerie de l'art fasciste. Dans les deux idéologies, il est indispensable pour un homme de maturité de faire passer les engagements sérieux devant les sentiments privés, et plus encore devant les émois érotiques.

Mussolini n'était dépeint que rarement, et Hitler jamais, comme chef de famille. Pourtant Mussolini était marié. Si ses enfants étaient photographiés, parfois avec leur père, sa femme n'avait aucune existence publique. La virilité exemplaire de Mussolini laissait loin derrière sa vie domestique. Quant à Hitler, il n'en avait pas : il maintenait soigneusement cachée au public sa liaison avec Eva Braun, qui vivait dans son ombre, parce qu'il devait être perçu comme absolument masculin, pris dans le monde de l'action⁶.

Au début du xx^e siècle et de façon nette après la Première Guerre mondiale, se trouvent fortement mises en cause, tant en pratique qu'en théorie, les assignations rigides de rôles de genre. Le féminin et le masculin bougent, et ce sont ces innovations, qui brouillent les repères traditionnels, et que détestent le nazisme et le fascisme. Dans le film de Benigni se vivent tranquillement des échanges de la plus parfaite modernité (et pour cause !) : en même temps que le mari demeure amoureux et amant, l'épouse peut être reconnue simultanément comme femme instruite et qui travaille. Les deux époux participent du savoir : elle est institutrice, il est libraire, il la conduit au travail, il invente des jeux pour attraper l'enfant lorsque celui-ci se dérobe au rituel du bain. Chaque parent est un tendre englobant pour l'enfant et tiers séparateur par rapport à l'autre parent, dans un équilibre qui n'exige pas de rôle fixe assigné à l'un ou à l'autre. Les activités s'échangent et se partagent de façon égalitaire, dans une circulation fluide qui ne dessine aucun monopole.

La scène de séduction la plus extravagante et peut-être la plus significative, elle aussi un morceau d'anthologie, est celle où Benigni se fait passer pour l'important dignitaire qui doit faire une conférence sur la race supérieure. Il opère l'un des détournements dont il est coutumier, et fait, devant un auditoire trop médusé pour pouvoir réagir, une espèce de strip-tease où il exhibe son corps de « race supérieure ». C'est un corps malingre, peu musclé, les épaules fines, le ventre un peu en avant, un corps remuant d'énergumène : un corps-bouffon, complètement à l'opposé du fantasme de corps musclé de l'esthétique fasciste et

nazie. Il vante ses petits muscles, admire le galbe de son propre mollet et finit par se pâmer d'admiration devant ce chef-d'œuvre de la race supérieure, le nombril ! La conférence raciste devient donc une démonstration hilarante de l'unité du genre humain. On peut considérer cette grandiose exhibition de soi comme une parade nuptiale. Le petit Juif bouffon s'offre à sa belle dans sa beauté d'être humain, rien qu'humain, un être masculin simplement heureux de vivre, qui ne cherche pas à construire une virilité supérieure. C'est cet homme-là qui devient père, qui transmet et protège la vie de l'enfant dans le temps le plus sombre, par le pouvoir de la fantaisie créative.

S'il est évidemment chargé d'erreurs historiques factuelles, le film *La vie est belle* porte néanmoins, à ce niveau symbolique plus profond, une certaine vérité philosophique et culturelle. Il déploie dans sa riche simplicité un certain modèle de rapport entre masculin et féminin, entre parent et enfant ; il joue de l'opposition entre cette aspiration, encore nouvelle dans la première moitié du xx^e siècle, et le modèle prôné par le fascisme et le nazisme.

C'est peut-être ce personnage de « nouveau père », en rupture complète avec les stéréotypes de la virilité et du patriarcat tels que le fantasmaient le fascisme et le racisme, qui est la contribution la plus sûre du film de Roberto Benigni à la mémoire de ce temps d'apocalypse.

Peut-être ce film est-il plus chargé d'avenir que de passé ?

NOTES

¹ Une première version de ce texte est parue, à l'initiative de Francis Marcoin, dans les cahiers *Robinson* n° 22, « Figures paternelles », Arras, Université d'Artois, 2007, p. 137-154. Celle-ci a fait l'objet de divers remaniements, dus notamment aux remarques judicieuses de David A. Curtis et de Pierrette Antona.

² Cornelius Castoriadis (1922-1997) a développé l'idée d'un « imaginaire social instituant radical ». Pour une introduction rapide mais précise à son œuvre, on peut consulter une notice rédigée par David Ames Curtis pour la revue *Salmagundi*, disponible à : <http://www.agorainternational.org/abouttext.html>

³ Jean Itard, *Victor de l'Aveyron*, précédé de *Le docteur Itard entre l'énigme et l'échec*, par François Dagognet, Paris, Allia, 1994, p. 32.

⁴ Marcel Gauchet, « L'école à l'école d'elle-même. Contraintes et contradictions de l'individualisme démocratique », *La démocratie contre elle-même*, Paris, Gallimard, 2002.

⁵ Sur « l'homme nouveau » voulu par le fascisme et le nazisme, mixte intenable de modernisme et d'archaïsme traditionaliste : G. L. Mosse, *L'Image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*, Paris, éd. Abbeville, 1997 (édition américaine, 1996).

⁶ G. L. Mosse, *ibid.*, p. 192. Voir aussi Ian Kershaw, *Hitler. Essai sur le charisme en politique*, Paris, Gallimard, 1995.