

La présence de l'absence. *L'année où mes parents sont partis en vacances*

Dinara Gouveia Machado Guimarães

Volume 21, numéro 2, automne 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1015204ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1015204ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue Santé mentale au Québec

ISSN

1192-1412 (imprimé)

1911-4656 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Machado Guimarães, D. G. (2012). Compte rendu de [La présence de l'absence. *L'année où mes parents sont partis en vacances*]. *Filigrane*, 21(2), 185–188.
<https://doi.org/10.7202/1015204ar>



La présence de l'absence. *L'année où mes parents sont partis en vacances*¹

Dinara G. Machado Guimarães

Il y a des histoires cinématographiques où le plus séduisant n'est pas visible dans la scène mais constitue une absence structurante, qui donne les coordonnées de la subjectivité moderne. Ce qui rend invisible – en utilisant une métaphore scopique – est ce qui dans l'action concrète ne peut pas se montrer à cause des nécessités mêmes du drame qui se développe. Dans *L'Année où mes parents sont partis en vacances* (Brésil, 2006), le réalisateur Cao Hamburg construit la trame autour d'un invisible, un blanc inexplicable, ou plus précisément, un non-dit, qui s'est produit pendant le passé barbare des années de plomb où nous vivions sous la dictature militaire. De cette manière, il représente un réel existant en tant qu'absenté. Le film reprend certains des événements après qu'une série de pertes irréversibles soient endurées par un garçon de douze ans, Mauro [Michel Joelsas], quand il est séparé de ses parents exilés, sans savoir ce qui se passe, pendant que la répression s'abat au Brésil, en 1970.

Au moment de l'instabilité de la transition de l'enfance à l'adolescence, les parents activistes de Mauro s'engagent dans la guérilla et le laissent avec des parents éloignés. Ils n'apparaissent pas en flashback, mais ils sont présents dans chaque scène. Ce sont eux qui régissent les personnages. Comme le but de leur exil doit rester mystérieux, le fils est obligé de rester sous la garde de Shlomo [Germain Haut], voisin de son grand-père [Paulo Autran] qui meurt — autre absence -, le même jour où, venue de Belo Horizonte pour São Paulo, la famille allait à sa rencontre. Shlomo et le grand-père sont des juifs habitants de la communauté judaïque du quartier Bom Retiro, à São Paulo, célèbre pour avoir accueilli autant d'immigrés du Nordeste au milieu des années 60, que d'Européens principalement italiens, qui représentent les inconnus étrangers venus de dehors.

Shlomo, dans le rôle de substitut du père, ce qui, d'une certaine manière, lui est imposé par la contingence du régime militaire d'exception, commence

à traiter Mauro comme un fils. Son exceptionnelle fonction se fait alors dans l'acte du transfert paternel, dans le jeu de substitution ou de transfert paternel grâce auquel Mauro s'approprie son histoire.

Par conséquent, dans le récit, la longue absence des parents, parce qu'ils choisissent la cause historique de la lutte armée contre la dictature militaire, est cohérente avec la réalité de l'époque, mais aussi avec la présence en l'absence qui structure la construction dramatique du film. Elle fait ressortir la dynamique du transfert, telle qu'elle est proposée par Sigmund Freud en 1912 et reprise par Jacques Lacan dans *Intervention sur le transfert*, de 1951 : le transfert est observé dans des situations diverses de la relation humaine, sauf que chacun est emprisonné dans son transfert et la place de l'interprète n'est pas organisée, interprète qui est incarné, dans le dispositif analytique, par le psychanalyste, considéré de la part de l'analysant comme « sujet supposé savoir » : un sujet qui connaît la vraie signification de son acte.

Le lien affectif de la présence en l'absence dont le garçon reste captif, auquel il est suspendu, se constitue comme le meilleur moyen de préserver la perte des parents pour les maintenir vivants. Il n'y a pas de narration des scènes du coup d'État, ni des atrocités commises sous le régime militaire. Par contre il y a le thème du transfert d'amour qui entoure les stratégies de survie au milieu des répressions sous le gouvernement du général Emílio Garrastazu Médici, et qui fait du monde de l'enfance le pivot autour duquel le réalisateur articule plusieurs mondes d'adultes.

Simultanément, le film développe une critique à l'idéologie du totalitarisme, critique construite sous la forme brechtienne volontairement schématique et abstraite de la dramatisation. Mais qu'est-ce que Bertolt Brecht a à voir avec cela ?

Dans les pièces de théâtre, filmées et mises en scène par la troupe Berliner Ensemble – *Les fusils de Dame Carrare*, en 1949, *La mère*, en 1958, et *Mère Courage et ses enfants*, en 1961 –, le dramaturge allemand, qui a révolutionné le théâtre avec la dramaturgie scénique ouverte aux variations, lance une bombe dans le monde, en ne montrant pas de scènes de guerre. Poussé par la fonction révolutionnaire de la mère, autant dans les relations personnelles que dans la famille, et dans les causes sociales, il fait de la mise en scène un acte politique de lutte des masses. À tel point qu'il a été lié à une politique pamphlétaire. Mais aussi parce qu'il a écrit des pièces « manifestes » sous la dictature nazie de Hitler des années 30 et 40 du siècle dernier.

Dans le cas du film brésilien, le garçon est plutôt un errant dans le monde des adultes qui l'entoure : la communauté juive, le mouvement étudiant, la

campagne de propagande nationale pendant les sept années de « tu l'aimes ou tu le quittes » sous la dictature militaire. Il n'arrive pas à percevoir que quelque chose se passe, excepté pour les mensonges, autour de la disparition des parents, prétendument morts. La vie continue en camouflant et en ignorant les faits, à travers le mélange de la menace de la dictature avec l'attente de la Coupe du Monde de 1970, quand la sélection brésilienne, des joueurs Pelé, Tostão et Rivellino, a fini par gagner le championnat de football au Mexique.

Ceci est certainement le fonctionnement de la « fausse conscience » prédominante dans l'« idéologie » comme le souligne ainsi Slavoj Žižek :

L'idéologie n'est pas simplement une « fausse conscience », une représentation illusoire de la réalité ; c'est, surtout, cette réalité qui doit déjà être conçue comme idéologique – l'idéologie est une réalité sociale dont l'existence implique la non-connaissance de sa participation en ce qui concerne son essence –, à savoir, l'efficacité sociale, dont la reproduction même implique que les personnes « ne savent pas ce qu'elles font ». « Idéologie » ce n'est pas la fausse conscience d'un individu [social] mais c'est ce même individu dans la mesure où il est soutenu par la « fausse conscience » [Slavoj Žižek, *Ideología. Un mapa de la cuestión. México, Argentina, Fondo de cultura económica de Argentina, 2003, p. 382*].

Comme suture de l'absence des parents, le film propose la mise en scène de leur manque avec la transformation de l'impossibilité de leur présence en une possibilité interdite. De cette manière, il maintient la force hégémonique de la promesse révolutionnaire. Une des stratégies présentées par le réalisateur survient quand Mauro, avec un groupe de garçons, épie secrètement des jeunes femmes qui font des essayages de vêtements. Par un trou percé dans le mur d'une cabine d'essayage, à l'abri des regards, les garçons doivent payer l'entrée pour assister à la scène. Le regard dirigé vers le corps féminin déshabillé, vu en tant qu'objet incestueux, impossible, inaccessible, permet au spectateur d'être témoin du secret de la mère interdite [Helene Weigel]. Ensuite, l'image de la mère vivante apparaît à la fin du film sans le père qui ne rentrera pas. Ainsi, elle calme les yeux de Mauro qui n'a pas arrêté de voir l'image du visage maternel.

Le réalisateur attribue alors au texte filmique le signifiant de Mère courage, l'avid personnage de Brecht qui traverse le champ de bataille avec son fils et sa charrette de marchandises. Comment vivre à l'intérieur de la

machine destructrice et éviter d'être détruit par la compensation financière de la guerre? C'est une question que la pièce soulève et qu'il ne serait pas illogique de poser au film dans ce registre de la réalité brésilienne. Dans la mesure où, réglementé par une fiction symbolique, il montre le réel d'une lutte, il consacre les militants qui ont combattu la dictature militaire au Brésil et ont fini assassinés ou exilés, en plus du fait qu'il élargit les possibilités du cinéma de se réconcilier avec le temps, en actualisant l'histoire d'une génération qui est née et a grandi dans l'ombre de cette dictature.

Dinara G. Machado Guimarães
dinaraguimaraes@ig.com.br
Rio de Janeiro, Brésil

Note

1. Film brésilien, réalisé par Cao Hamburger, 2006.