

Mémoires du logis

L'aimée d'Arnaud Desplechin. France, 2007, 70 min.

L'heure d'été d'Olivier Assayas. France, 2008, 110 min.

Guillaume Lafleur

Numéro 226, mai-juin 2009

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/17226ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lafleur, G. (2009). Mémoires du logis / *L'aimée* d'Arnaud Desplechin. France, 2007, 70 min. / *L'heure d'été* d'Olivier Assayas. France, 2008, 110 min. *Spirale*, (226), 8-9.

de cette cause précise, Khadaoui évoque tous les peuples luttant pour se libérer de la répression et cherchant à revaloriser leur passé : « *Et ces peuples démunis traînant une histoire en loques / une histoire démentie par un futur en hypothèque / Ces peuples abrutis par tant de poubelles / [...] / Ces peuples qui oublient tous les mensonges / de ces charognards nettoyant ce cadavre qui n'en finit plus / Il y a comme une malédiction à être lucide / dans un monde injuste où tant de sots / se croient grands à terroriser les enfants* ».

Le littéraire, un critère encombrant

Au-delà de l'approche sociologique et sociocritique, qu'en est-il de l'aspect strictement littéraire? C'est là un autre problème sensible des littératures de l'exiguïté : que faire du critère esthétique? Doit-on l'ignorer pour pouvoir mettre de l'avant plusieurs textes (même mal écrits) ou doit-on en tenir compte et arri-

ver à présenter des textes de qualité (même en faible nombre)? On peut comprendre l'espèce d'« instinct de survie » qui entraîne parfois des communautés à investir massivement l'espace littéraire s'ouvrant devant elles et dont, tout d'un coup, semble dépendre la survie de leur culture. Chaque auteur écrira plusieurs textes, chaque éditeur publiera de nombreux écrivains, dans l'espoir que le flot de mots puisse cacher ou compenser l'intime sentiment d'impuissance qui mine tous ces individus. Dans cette perspective, l'écriture devient un acte concret et la stylistique, une catégorie artificielle et incongrue. C'est pourquoi, en feuilletant *Mots de neige*..., le lecteur étranger à ces problématiques éprouve parfois un malaise, tant certaines proses et certains vers sont maladroits, voire puérils. Leur portée sociale les rachète-t-elle?

Mais tout n'est pas de la même teneur dans ce livre, et certains écrits peuvent être lus sans rougir,

notamment l'extrait présenté par Yves Sioui-Durand, déjà reconnu par ailleurs comme un dramaturge de talent. Il y a dans ce texte un souffle rappelant Saint-John Perse, chez qui les références antiques et exotiques auraient cédé la place à un imaginaire du Nord : « *Ces enfants étaient cachées dans le tabou, par ceux que l'on nomme : / les Mongols Corbeaux, / les anciens Sibériens, / Peuples chamaniques des steppes et de la toundra! / Peuples libres comme le vent! / Peuples du caribou et du cheval laineux! / Peuples des grands Mélèzes / où s'accrochent offrandes et ossements de nos morts!* » Entre autres belles surprises, cette anthologie permet de découvrir le genre ancien et méconnu de l'izli, court poème amazigh proche du haïku, traditionnellement récité ou chanté pendant les grandes occasions (moisson, mariage, fête de la circoncision, pollinisation des dattiers, etc.) : « *Par Dieu, je jure / que si un jour je meurs / sans avoir vu mon aimée,* /

la terre de regret / de ma tombe m'éjectera! ». L'écrivain cité, Aïlken, s'est donné pour mission de recueillir ces anciens poèmes et de s'en inspirer. Cet auteur écrit à la fois en français et dans sa langue maternelle, comme plusieurs autres auteurs présentés dans ce recueil. Certains ont choisi d'y livrer un texte en langue autochtone suivi de sa traduction, procédé qui souligne à la fois la radicale singularité de ces créateurs et la possibilité d'établir une communication par-delà les frontières.

Maurizio Gatti, en entrevue à Radio Ville-Marie à l'été 2008, disait souhaiter que la littérature amérindienne (le souhait pourrait s'étendre à toute littérature autochtone) en vienne à ne plus être considérée comme une littérature à part, mais comme de la littérature à part entière. La parution de l'anthologie *Mots de neige, de sable et d'océan* montre de façon révélatrice la difficulté en même temps que l'utilité d'un tel projet. ●

CINÉMA

Mémoires du logis

L'AIMÉE d'Arnaud Desplechin
France, 2007, 70 min.

L'HEURE D'ÉTÉ d'Olivier Assayas
France, 2008, 110 min.

par GUILLAUME LAFLEUR

L'aimée, premier documentaire d'Arnaud Desplechin, avance marqué par les conditions qui ont concouru à sa réalisation. La voix hors champ du réalisateur énonce d'emblée le sentiment d'urgence à l'origine du projet. Le décès d'une amie âgée, qu'il nomme « l'aimée » et dont nous ne saurons rien de plus est ce moment inaugural. Puis, le travail d'association va bon train, sous la forme d'un saut logique abrupt : s'impose maintenant de filmer l'histoire d'une maison de Roubaix. Cheminer vers l'enfance, pour rendre hommage à des femmes, semble être l'objectif du cinéaste qui choisit d'y parvenir en retrouvant le lieu où il a grandi et son père avant lui. Un projet sous le

signe d'une double disparition : celle d'un lieu mis en vente, habité par la fratrie du clan Desplechin, le père et ses fils Fabrice et Arnaud; puis celle des femmes, la grand-mère morte prématurément, ainsi que les sœurs Desplechin, absentes du film mais qui hantent l'endroit. Difficile de départager, dans le propos du cinéaste, l'épreuve du deuil qu'il expose sans réserve et cette affection affirmée pour les spectres de femmes.

Nous découvrons la maison d'enfance. Par le biais du discours indirect libre, le récit des origines prime dès lors dans la parole du père, illustrée en contrepoint par des photos anciennes. La proposition de Desplechin nous paraît à la fois

simple et d'une grande force, lorsqu'il confronte la mémoire subjective des lieux à l'entêtant spectre d'une grand-mère morte trop tôt, méconnue de tous. L'ouvrage est là et tient en un mot : montage. Dans ce cas, traverser le deuil et placer deux images en opposition procèdent du même mouvement. Il y a un père que l'on filme et une fracture que l'on crée, par l'interposition des photos anciennes d'une mère. La douceur avec laquelle Desplechin amorce son film sur le ton de la confession, la simplicité avec laquelle il filme son père, son frère et lui avec eux, cache la séparation violente qu'il opère sur la matière filmée donnée à voir. En effet, les paroles du film sont souvent en inadéquation avec ce que l'on montre.

L'aimée est un produit du verbe, une construction qui assoit l'enfermement mélancolique des hommes qui en parlent. Cette vérité sèche, Desplechin ne l'assène jamais à son spectateur, à tel point que l'on a pu se demander ce que le film apportait et quel était son objet, eu égard au foisonnement des fictions du cinéaste où la violence des liens de sang est constante, malgré une valorisation de la fraternité dans *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)* ou *Rois et reine*. La douceur du ton est au fond un glaciaire qui oppose le pathos des hommes à la valeur ontologique des images. À ce jeu, la fiction n'est finalement jamais loin. Pour désamorcer le documentaire, la ligne mélodique entêtante empruntée au *Vertigo*



Clément de Gaulejac, **Téléphone arabe 3**, 2007
Installation permanente, enseigne lumineuse, Galerie Saw, Ottawa
Photo de Clément de Gaulejac

d'Hitchcock vient souligner le récit des disparues et les difficultés du deuil.

Derrière la fenêtre

Le point de vue du cinéaste, dans ce contexte, se situe dans l'intervalle propre à un échange de regards. Le père croit se souvenir, par la lecture de lettres, d'une séparation physique entre mère et fils. Ici, il s'agit d'un instant où la mère, isolée dans un sanatorium, à la suite d'une maladie contractée en pratiquant son travail d'infirmière auprès des tuberculeux, voit son jeune fils depuis la fenêtre. Cette image racontée est au fond le récit d'une coupure que le montage du film désigne par un enchaînement d'images, le champ et le contrechamp.

Or, au cinéma, un regard insistant de la fenêtre vers le dehors a un arrière-goût de mort. Par exemple, un film méconnu d'Olivier Assayas, *L'enfant de l'hiver*, s'achève sur l'image d'un homme qui rompt avec une femme aimée, les yeux embués et replié sur lui-même, derrière une épaisse fenêtre. Si cette solitude rappelle l'état du spectateur devant le monde inaccessible confondu avec l'écran, elle rejoint aussi la mémoire parfois étouffante des lieux et de leurs habitants disparus qui animent la fiction.

Assayas, qui appartient un peu à la même génération que Desplechin, est cependant préoccupé de l'air du temps, ce qui ne le protège pas toujours d'un goût affecté de la pose (*Demonlover*; *Boarding Gate*). Mais en s'intéressant davantage au passage du temps, son cinéma gagne en épaisseur, évoluant vers une réflexion sur la mémoire des lieux qui occupe plus souvent le cinéma de Desplechin.

Son plus récent opus, *L'heure d'été*, semble retenir ce qu'il y a de mieux de cette démarche antérieure, où la transmission et le legs des aînés occupent une place centrale. Comme chez Desplechin, le matériau autobiographique convoqué permet d'interroger le travail créateur. Ainsi, un film assez touchant (*Fin août, début septembre*, 1999) rend hommage au critique de cinéma Serge Daney que Assayas a côtoyé, mais remet surtout en question le travail qui suit la disparition d'un proche influent et qui compromet la création. Le problème des survivants consiste donc à se dégager d'un ascendant écrasant.

L'heure d'été rejoue semblable trame, mais en focalisant les impasses du legs matériel plutôt que symbolique. Ce qu'illustre le film est une question de cinéma passionnante, soit : en quoi la mémoire des lieux se distingue-t-elle de leur

conservation, lorsque les proches qui l'animaient ont disparu? Mais encore : quelle nouvelle signification peuvent receler ces lieux après une disparition? Pour affronter ces difficiles questions, avec un moyen d'expression qui imprime toujours la mémoire des lieux en les filmant, le cinéaste propose le récit d'une famille un peu dispersée, qui se rassemble lors d'un séjour dans la maison de villégiature où habite la mère veuve (Edith Scob). La première partie du récit représente la diversité des tempéraments au sein de la famille. La dynamique interrelationnelle de trois générations, de l'aînée aux petits-enfants, permet aussi la représentation esthétique des lieux, puisque les multiples objets de valeur (œuvres d'art, vases, meubles d'orfèvrerie) emplissent l'espace filmé.

Conserver et vivre

Un tel déploiement scénographique se justifie par une commande. *L'heure d'été* devait faire partie d'une série de films réalisés à la demande du musée d'Orsay, mais il fut le seul avec *Le voyage du ballon rouge* de Hou Hsiao Hsien à voir le jour. Un manque de perspective relatif aux contraintes d'une telle commande aurait pu résulter en une scénographie figée où la représentation de bibelots de valeur impliquerait la désignation mortifère, ou

désincarnée, d'un espace traversé par une communauté en écho, sans rencontre véritable. Or le film exalte plutôt le mouvement de la vie, face à la lourdeur du legs matériel. À ce titre, *L'heure d'été* se rapproche de *L'aimée* puisque, dans les deux cas, une disparition offre l'occasion d'un travail d'enquête, où les objets sont autant de pièces à conviction pour appréhender un passé secret, méconnu. Ainsi, l'aînée dans le film d'Assayas disparaît bientôt et une vérité sort au grand jour : l'amour interdit et ancien d'une nièce pour son oncle, dont les œuvres veillent, disposées dans la maison d'été.

Cette révélation de sentiments cachés choque un des fils — Charles Berling — apparemment aveugle à tout mais qui tient pourtant à garder la maison telle quelle. Il s'oppose à son frère et à sa sœur (Juliette Binoche), le premier retournant travailler en Chine, tandis que l'autre est déjà bien installée à New York, où elle s'épanouit dans le milieu du design et de la mode. Cette mésentente permet un constat : le parti pris le plus conservateur est précisément celui d'un homme qui ne veut rien savoir d'une histoire passée malsaine, maintenant révélée, tandis qu'il vit la porte à côté.

Le propos d'Assayas pourrait se résumer comme suit : le conservatisme est valable dans le cadre posé par des institutions comme le musée d'Orsay qui permet une médiation symbolique aux objets de valeur ayant appartenu au cercle familial. Ceci est renforcé par l'association entre les objets aimés et un passé étouffant, rappelant l'inceste. La résignation finale de Berling est libératrice. La vente des objets permet une respiration qu'entraînait un passé difficile à assumer.

Mettre des objets splendides sous verre, dans un lieu neutre, est encore une façon de repenser le regard que l'on porte sur le mouvement de la vie en nous transportant ailleurs, hors du film. Ainsi, le contrechamp ultime est celui qui se dégage du récit biographique. Le désenchantement a ceci de bon qu'il dissipe les spectres. ●