

Université de Montréal

**Logorrhée, aphasie, lettres : les états de la parole dans le cinéma  
d'Arnaud Desplechin**

par Diane Rossi

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

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en études cinématographiques

Mai, 2019

© Diane Rossi, 2019

## Résumé

La présente étude propose une analyse langagière à travers certaines scènes d'un corpus de quatre films mosaïques du cinéaste français Arnaud Desplechin : *Comment je me suis disputé... (« ma vie sexuelle »)* (1996); *Rois et reine* (2004); *Un conte de Noël (Roubaix!)* (2008) et *Trois souvenirs de ma jeunesse (nos arcadies)* (2015).

En premier lieu, elle se penche sur la qualification de ces temps volumineux accordés à un personnage bavard, la définition du monologue telle qu'on la rencontrera s'appliquant mal à ces longues tirades qui ne s'inscrivent pas non plus dans la logique du dialogue, puisque l'échange verbal n'existe pas véritablement et que la communication se voit mise en échec. Ce mémoire analyse par la suite l'avènement de ces soliloques et leurs effets sur la narration selon l'état physique ou mental du personnage ainsi que la crédibilité accordée à ce dernier. L'altération de la possibilité de discourir découle de différents facteurs chez le cinéaste : la maladie, l'insomnie, l'aphonie, la mort ou encore l'ébriété, la prise de stupéfiants, la névrose voire la psychose. Après avoir étudié les différentes brides possibles de la parole des personnages, cet essai focalise brièvement son attention sur le comique relatif découlant de ces tirades. Est ensuite étudiée la forme et la place singulières octroyées aux lettres, motif central dans ce corpus de films.

Cette étude se penche sur l'écriture de ces pièces de paroles conséquentes et isolées du reste de la narration avec leur temporalité différente, leur diction proche de la récitation théâtrale, une mise en scène privilégiant le face caméra ainsi que les raisons d'avoir recours au biais épistolaire, en évaluant en creux l'importance et le danger du silence tantôt subi, tantôt imposé par le personnage à travers le discours. Puisque cette étude analyse l'écriture langagière portée à l'oral et à l'écran et la complexité de filmer la parole, elle se conclut sur l'état de la recherche aujourd'hui, mais aussi sur les nombreuses pistes qu'il reste encore à explorer dans les études cinématographiques en ce qui concerne le langage à l'écran.

## Mots clés

Arnaud Desplechin, cinéma français, parole, langage, monologue, tirade, Mathieu Amalric, lettres, écriture épistolaire, névrose.

## **Abstracts**

This present study's aim is suggesting a linguistic analysis throughout different scenes in a medley of four films by the french director Arnaud Desplechin: *Comment je me suis disputé... (« ma vie sexuelle »)* (1996); *Rois et reine* (2004); *Un conte de Noël (Roubaix!)* (2008) et *Trois souvenirs de ma jeunesse (nos arcadies)* (2015).

First of all, it looks into the qualifications of long periods of time granted to a very talkative character. The definition of soliloquy, such as described previously cannot be applied to these long speeches since they cannot be included in the dialogue logic. There is almost no real oral exchange. Communication cannot be established. Then this study will also analyze the different soliloques and their influence on the narration, according to the character's physical or mental state together with his credibility. His disability to talk depends on different causes for the film maker : sickness, insomnia, aphonia, death, intoxication, drugs, neurosis, even psychosis. After exploring the different restrictions to the character's communication, this essay will shortly focus on the comical side effects of these speeches. Then we will examine the special importance of letters which are essential in this film corpus.

This essay also deals with the writing of these important words. They are separated from the rest of the story. They have a different temporality, their speech delivery is close to theatrical reciting. The production chooses filming front the front, explaining the reasons of rising the means of correspondance, pondering over the danger of silence which is, at times, either undergone or induced by the character through the speech.

Since this analysis concerns the linguistic writing, both oral and filmed, the complexity of filming speech appears. As a conclusion, numerous new paths need to be explored when studying film making as far as filming speech is concerned.

## **Keywords**

Arnaud Desplechin; French cinema ; words, speech ; soliloquy; long speeches; Mathieu Amalric; letters, correspondance, neurosis.

## TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS .....	3
INTRODUCTION : NOTIONS ET CHEMINEMENT DU SUJET .....	4

### PREMIÈRE PARTIE

LA PAROLE EN SOUFFRANCE : ALTÉRÉE PAR DIFFÉRENTS TYPES DE TROUBLES .....	16
I : LES ALTÉRATIONS PHYSIQUES .....	18
I.1 : DU SOUFFLE COUPÉ AU SILENCE DE MORT .....	18
I.2 : L'INSOMNIE, UN EMBRAYEUR DE DISCOURS HALLUCINATOIRES .....	21
I.3 : LE DISCOURS SOUS INFLUENCE .....	22
I.3.1 : LE DISCOURS ÉTHYLIQUE .....	22
I.3.2 : LE DISCOURS SOUS INFLUENCE CHIMIQUE EN UN NÉOLOGISME: LE <i>NARCOLOGUE</i> .....	29
II : LES ALTÉRATIONS MENTALES .....	33
II.1 : LE NERF DE LA NÉVROSE .....	33
II.2 : UNE PSYCHOSE À DOUBLE TRANCHANT : LE PERSONNAGE EN SOUFFRANCE AU PROFIT D'UNE PAROLE DÉBRIDÉE .....	38
III : LES ENJEUX DE CERTAINS RETS DE LA PAROLE ORDINAIRE .....	40
III.1 : LE DRAME DU COMIQUE (SELON HENRI BERGSON) .....	40
III.2 : LE REGISTRE VULGAIRE COMME DÉBORDEMENT .....	45
III.3 : LA MESURE DE LA FOLIE .....	48
IV : LES ÉTATS D'ÂMES : D'UNE DÉSTABILISATION ÉMOTIONNELLE À VERBALE .....	50
IV.1 : L'ÉMOTION COMME PREMIER VECTEUR DE LIBÉRATION DE LA PAROLE .....	50
IV.2 : APHONIE ET DYSPHONIE PARLANTES, LES VOIX TROUÉES DE SILENCE .....	51
IV.3 : L'HEUREUSE DISCORDANCE DES PERSONNAGES .....	55
IV.4 : EXPLORER LA FOLIE, UN JUDICIEUX CHOIX CINÉMATOGRAPHIQUE .....	58

### SECONDE PARTIE

LES LETTRES, CES FABLES DE L'INTIME .....	61
I : LA LETTRE COMME UN PROTÉE .....	62
I.1 - L'ÉPISTOLAIRE, BEAUTÉ ET APORIE D'UN GENRE IMPUR .....	62
I.2 : <i>QUID</i> DU CINÉASTE .....	67
I.3 : QUAND SURVIENT LA LETTRE, POLY-RUPTURES TEMPORELLES .....	75
I.4 : AUTRES IMPACTS DU CINÉASTE ET RÉCEPTION SPECTATORIELLE .....	79
II : L'INTIME ROMPU (AU LANGAGE) .....	81

II.1 : TOUT LE SILENCE CONTENU DANS UNE LETTRE : COMMENT LA PAROLE PEUT-ELLE RISQUER UN SILENCE DÉFINITIF ? .....	82
II.1.1: LE SILENCE COMME ENFERMEMENT (EN POSITION FAIBLE) .....	83
II.1.2 : L'ÉCRITURE COMME MISE EN PÉRIL : IRRÉVERSIBILITÉ DU DIALOGUE ET SAGESSE DE LA LETTRE .....	85
II.2: LE RÉVEIL DE LA PAROLE COMATEUSE .....	88
II.3 : SORTIR DU SILENCE.....	90
II.4 : ATTEINDRE SON DESTINATAIRE DANS SA CHAIR.....	93
III : UNE IRRÉDUCTIBLE SOLITUDE .....	97
III. 1 : <i>IL N'Y A PAS DE RAPPORT ÉPISTOLAIRE</i> .....	97
III. 2 : LA RÉPONSE IMPOSSIBLE.....	101
III.3 : DES DEUILS INSOLUBLES CHERCHANT LEUR RÉOLUTION DANS L'ENVOI DE PAROLES ....	106
III. 4 : LETTRE CATHARTIQUE : DE LA CONJURATION AU PARDON.....	108
IV : QU'EN RETENIR ?.....	115
CONCLUSION .....	117
ANNEXES .....	122
FILMOGRAPHIE (CORPUS) .....	131
BIBLIOGRAPHIE .....	132
WEBOGRAPHIE .....	139
AUTRES SOURCES.....	142
DICTIONNAIRES .....	142

## Remerciements

Pour l'introduction savoureuse au cinéma d'Arnaud Desplechin, je remercie Jean-Pierre Sirois-Trahan, « instigateur maléfique » d'une obsession qui a fait mon ravissement. Ma reconnaissance également pour son cours de cinéma étatsunien sur la comédie de remariage, épiphanie à l'origine de mon détournement de la linguistique. Ma sympathie encore pour m'avoir permis de rencontrer André Habib, directeur rêvé de ce mémoire touffu et irréductible dont l'intransigeante rigueur intellectuelle doublée des plus belles qualités humaines qu'un étudiant puisse souhaiter, m'a permis d'aller au bout de cette fascination cinématographique et langagière. Merci à lui pour les oranges confites, le pain aux bananes, les remontrances lorsque nécessaire, l'écoute plus souvent qu'autrement : une casserole de lait sur le feu n'eût pas été mieux traitée.

Je remercie (et disgracie) mes amis qui ont tout fait pour me distraire, me traîner hors des bibliothèques et des cafés, et m'ont faite trop parler. Merci à Ouennassa d'avoir supporté mes propres logorrhées et mon rouelibrisme permanent. Merci à Samy pour rien de particulier. Merci à Perle d'avoir converti mon sang en caféine, sans toi l'éparpillement.

Mes remerciements encore à Mathieu pour sa patience absurde, ses questions benoîtes et nécessaires, *mais de quoi tu parles ?*

Ma reconnaissance à la plus importante, le mot merci est encore trop faible pour celle qui m'a tout offert. La liberté et l'amour de la parole, d'abord.

Enfin, il n'est que superflu de rappeler ma gratitude pour Arnaud Desplechin dont la prose cinématographique tutoie mon âme. Ses films me rendent meilleure.

## Introduction : notions et cheminement du sujet

Cette étude trouve ses origines dans un intérêt tout personnel à la fois pour la langue française et pour les films d'Arnaud Desplechin. Plus exactement un extrait<sup>1</sup> présenté par Jean-Pierre Sirois-Trahan à l'occasion d'un de ses cours m'a poussée à entreprendre l'écriture de ce mémoire. Nous circonscrivons le corpus d'étude exclusivement à quatre films du cinéaste : *Comment je me suis disputé... (« ma vie sexuelle »)* (1996); *Rois et reine* (2004); *Un conte de Noël (Roubaix!)* (2008) et *Trois souvenirs de ma jeunesse (nos arcadies)* (2015). Les résumés des films sont disponibles en annexe, ceci afin de souligner le nombre important de personnages et acteurs qui reviennent au fil des œuvres. À travers ces films (et quelques rares écarts nécessaires), nous tenterons d'interroger les différentes modalités de la parole mises en place par le cinéaste. Ce travail, bien qu'il scrute précisément les acteurs (en particulier Mathieu Amalric), n'est et ne sera pas une réflexion sur le jeu d'acteur. Nous nous appliquerons plutôt à étudier ce qui sort de la bouche de ces acteurs, comment est produite la langue – et les différents états de la parole – dans le cinéma d'Arnaud Desplechin, son effet produit dans le film et sur le spectateur et son but dans la narration. C'est également un sentiment – encore une fois personnel – concernant l'écriture des textes de ce cinéaste : ces longs espaces de déclamation, que ce soient des tirades, des soliloques ou des monologues, tous semblent apparaître comme des moments forts des films, des séquences cruciales participant au dévoilement des personnages et abreuvant la fiction d'instant de littéarité. Ils semblent revêtir plusieurs couches de sens et d'interprétations possibles selon le prisme choisi. Les discours solitaires chez Arnaud Desplechin se classent majoritairement dans un registre dramatique où la parole et le drame cohabitent, pourtant ils ne seront pas exempts de traits comiques, à l'humour pourtant relatif. Une autre forme singulière caractérise ces longs temps octroyés à la parole : il s'agit des lettres adressées par un personnage du film, incarnant une exploration d'un genre particulier du langage et de la littérature mais aussi d'une forme de représentation cinématographique par le cinéaste, qui a su en faire des scènes maîtresses de ses films.

---

<sup>1</sup> La tirade de Paul Dédalus sur les culottes des filles dans *Comment je me suis disputé...* (1996), 2h33min. Annexe 2.

Nous avons fait le choix de considérer les discours (communément considérés comme des monologues, tirades ou soliloques) chez Desplechin comme différentes modalités de la parole<sup>2</sup>. Ce mot de « parole » a plusieurs sens : le plus commun et usité est l'acception d'une parole soudée à l'oral. C'est un élément du langage parlé; nous usons de la voix, de la forme orale pour exprimer ce que nous avons à dire. Un autre sens, moins courant, existe : celui du propos tenu, de mots marquants et non anodins. Ni un bavardage, ni une palabre, mais une parole comme l'énoncé d'une émotion, d'une opinion, la description d'un fait, des informations qui peuvent créer une réaction chez l'interlocuteur, voire modifier son état ou son opinion. En ce sens, la parole est un contenu, un énoncé qui a du sens dans une situation donnée, et il nous paraissait important de signaler cette distinction entre l'usage d'une parole « orale » et celui d'une parole comme un « énoncé chargé de sens ». C'est ce deuxième usage qui nous intéresse, cette parole désignant ce que nous avons à dire aux autres, pouvant s'énoncer à l'oral comme à l'écrit ou avec des images<sup>3</sup>. Le monologue, la tirade, ou n'importe quelle prise de parole de longue durée, sont des choix singuliers de communication au cinéma parmi de nombreuses autres possibilités. Ratés ou magnifiés, ces instants ne manqueront pas de faire trace dans l'esprit du spectateur. Si la tirade<sup>4</sup> est simplement, au théâtre, une longue réplique ininterrompue d'un personnage, elle a intrinsèquement besoin du dialogue pour exister et se définit en partie par ce dernier. D'une longueur conséquente (mais variable), elle est une réponse adressée à un interlocuteur présent, gardant le silence mais finissant généralement par offrir une réponse. La présence d'un personnage parlant longtemps, seul ou sans répondant, se rapproche de la forme canonique du « monologue<sup>5</sup> », ce dernier ainsi que le « soliloque<sup>6</sup> », parfois synonymes, ont des contours plus nébuleux. « Discours que le personnage se tient à lui-même<sup>7</sup> » reste le dénominateur commun aux deux définitions, en plus de nécessiter une certaine durée et un important volume de mots. L'absence d'interruption caractérise ces trois modes de communication verbale (la tirade/le monologue/le soliloque), en revanche, la présence

---

<sup>2</sup> « (...), la parole est une notion bien plus large que la dimension de l'oral à laquelle on l'a souvent réduite. La communication est le moyen, la parole la finalité ». Philippe Breton. *Éloge de la parole*, Paris : La Découverte, coll. "Poche", 2007 [2003], p. 6.

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 16.

<sup>4</sup> Du verbe « tirer ».

<sup>5</sup> Du grec : *monos*, « seul » et *logos*, « parole, discours ».

<sup>6</sup> Du latin *soliloquium*, *solos*, « seul » et *loqui*, « parler, dire ».

<sup>7</sup> Patrice Parvis, *Dictionnaire du théâtre*, définition revue et corrigée pour « monologue » et « soliloque », Paris : Armand Colin, 2002, [1997], p.216.

ou non d'un récepteur demeure un point obscur... Parler seul, longtemps, pour se plaindre, convaincre, argumenter, exprimer ses sentiments, expliquer une théorie, un événement... relève d'une tradition d'expression théâtrale mais aussi de la littérature. Cette seconde origine présente la possibilité du monologue intérieur exprimant une intériorité du personnage et donc l'accès à une intimité<sup>8</sup>. Edouard Dujardin<sup>9</sup> et James Joyce<sup>10</sup> sont considérés comme les deux précurseurs de cette forme intérieure du monologue dans le domaine des lettres mais les origines exactes du monologue au théâtre, sont difficilement datables ou réductibles à un auteur unique. La définition et ses acceptions ont grandement évolué ; longtemps un acteur pouvait assumer plusieurs rôles à lui seul et les enchaîner tout le long de la représentation. Le monologue apparaît insaisissable, plus souvent objet de commentaires que de théories; il est plus aisé de dire ce qu'il n'est pas. Une forme par défaut pour une définition par la négative à peine tenable, de telle sorte qu'on en est arrivé à parler de monologue lorsque l'on n'est pas dans un dialogue<sup>11</sup>. Il est le « choix d'une forme initialement liée à l'intime, au discours mental<sup>12</sup> ». Autrement dit, à ce qui n'est jamais représenté et rarement extériorisé. Son rapport à l'indicible verbalisé, et son caractère oral et littéraire par définition, se heurtent au cinéma au problème de la représentation. Pour André Bazin le cinéma doit justifier ses emprunts au théâtre et à la littérature romanesque<sup>13</sup>, au risque de rester étrange<sup>14</sup>, de n'être qu'une

---

<sup>8</sup> En latin, *intimus*, superlatif de *interus* : le plus en dedans, le plus profond

<sup>9</sup> Édouard Dujardin (1861-1949), auteur de *Les Lauriers sont coupés* (1888), considéré comme l'inventeur du monologue intérieur en littérature.

<sup>10</sup> James Joyce (1882-1941), auteur d'*Ulysse* (1922), écrit sous la forme d'un long monologue intérieur dépassant les 1600 pages. Quelques ouvrages de références pour de plus amples informations sur la question du monologue intérieur :

-Édouard Dujardin, *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*. Paris : Messein, 1931.

-Alain Rabatel, « Les représentations de la parole intérieure « Monologue intérieur, discours direct et indirect libre, point de vue » », Revue Langue Française n°132, « La parole intérieure », décembre 2001. Paris : Armand Collin, p. 72-95.

-Danièle Sallenave, membre de l'Académie française, « A propos du "monologue intérieur" : Lecture d'une théorie », Danièle Sallenave, *Littérature*, N°5, Analyse du roman, février 1972, p.69-87.

<sup>11</sup>Françoise Dubor (dir.) et Françoise Heulot-Petit (dir.). *Le monologue contre le drame?*, Rennes (France) : Presses Universitaires de Rennes, 2011, p.46.

<sup>12</sup> « Toute une part de notre vie intérieure est *non-langagière* et rebelle à la verbalisation », M. Perret, « Aux origines du roman, le monologue », J-M. Lopez-Muñoz; S. Marnette et L. Rosier (dir), *Le Discours rapporté dans tous ses états*, Paris : L'Harmattan, 2004, p.63 et 41.

<sup>13</sup> BAZIN, André. « Pour un cinéma impur, défense de l'adaptation », *Qu'est-ce que le cinéma ?* Chap. VIII. Paris : Les Éditions du Cerf, coll. 7<sup>ème</sup> Art, 1987, p.81.

<sup>14</sup> Nous pouvons ici penser à des films comme *The Last Legion* (Doug Lefler, 2007) avec le discours final de Colin Firth (le général Elias de l'armée romaine), ou encore celui de Sylvester Stallone (Rocky) dans *Rocky IV* (Sylvester Stallone, 1985). Dans ces deux cas, le discours est en décalage avec le reste du film et semble inapproprié au personnage. Pour Colin Firth il s'agit d'un discours d'encouragement des troupes, la musique dramatique prend de l'ampleur doublée de plans en contre-plongée, le lyrisme soudain dénote avec le rôle de légionnaire du personnage. Adressé à son fils, le discours est manichéen et ressenti comme hors de propos avec le reste du film, en décalage avec

pièce rapportée, même mémorable. L'expansion de cette forme jugée impure, qu'il revêt, ne condamne le caractère littéraire du film que pour mieux en exalter la *filmicité* et accroître les possibilités expressives du cinéma en puisant dans d'autres *media* pour renouveler sa forme. André Bazin expliquera à ce propos : « Le cinéma est jeune, mais la littérature, le théâtre, la musique, la peinture sont aussi vieux que l'histoire. De même que l'éducation d'un enfant se fait à l'imitation des adultes qui l'entourent, l'évolution du cinéma a été nécessairement infléchie par l'exemple des arts consacrés.<sup>15</sup> » L'écrivain justifie la légitimité du cinéma à copier les autres arts contre l'idée d'un cinéma « pur », indépendant des autres arts.

Au cinéma, le long discours, tirade ou monologue, semble avoir besoin d'un cadre sur mesure. Son avènement est préparé pour ne pas rompre abruptement le rythme établi dans le film. Dans les œuvres de Desplechin à l'étude, les longs moments de parole sont amenés par un ralentissement préalable du rythme, la musique diminue son volume, adoucit sa mélodie ou cesse tout simplement; une pause de l'action pour accueillir un lieu d'épanchement du personnage, le plus souvent sur lui-même. Le personnage exige une écoute qu'il n'a pu trouver ailleurs ni à un autre moment. Quant au spectateur, il se fait le représentant de tous les absents, il devra écouter ou être témoin à part entière de ce que le personnage doit livrer pour une durée indéterminée. Le flot de paroles des personnages est presque continu. Afin de recentrer l'attention du spectateur, un monologue ou une tirade naissent souvent après un temps calme, un fondu au noir, en ouverture d'un chapitre<sup>16</sup>. Une légère rupture de rythme pour atteindre pendant une ou deux secondes un « point mort », proche de l'arrêt complet de l'action, un court temps calme de transition vers une nouvelle séquence à part entière<sup>17</sup>, permettant d'accueillir pleinement la parole qui va se déverser. Les plans sont construits, soigneusement composés. La caméra ne se contente pas de capturer une performance d'acteur. Au contraire, la composition offre une autre interprétation des dialogues, fournit des éléments de compréhension supplémentaires, sans pour autant les illustrer simplement. Des indices parsèment le décor et foisonnent. Chaque infime élément de la séquence permet

---

le sujet traité, cependant il reste un moment mémorable du film. Dans le second cas, aux dernières minutes du film, après un combat surréaliste contre un boxeur URSS sur le territoire Russe, le soir de Noël, Rocky finit par vaincre son adversaire. Immédiatement après, le drapeau étatsunien sur les épaules, Rocky clame son discours aux dirigeants russes, traduit et diffusé en direct à la télévision, en pleine période de guerre froide. Un message encourageant au changement, vivement applaudi, en plus d'un message d'amour

<sup>15</sup> *Op. cit.* Bazin, A., p. 83.

<sup>16</sup> Dans les cas d'*Un conte de Noël* et *Trois souvenirs de ma jeunesse*.

<sup>17</sup> Par ailleurs les films s'achèvent tous sur une tirade ou un soliloque adressé au spectateur (soit par des femmes, soit par la voix du narrateur).

d'appuyer le sens offert par le texte, que ce soit la composition des plans, le montage, les acteurs choisis, les personnages et leur prénom ou encore, non moins anodine, la musique. L'image n'est pas seulement là pour illustrer la voix et *vice versa*. Les mots sont mis en images mais n'empêchent pas une autre figuration mentale grâce à une soigneuse mise en scène. Parfois très épurée avec des plans extrêmement rapprochés du visage de l'acteur, de sa bouche qui parle (comme pour les lettres). Le spectateur peut boire les paroles des personnages.

Ces quelques principes sont énoncés afin de mieux nous aider à comprendre l'effet, la singularité et les différents états d'une parole omniprésente dans les films à l'étude. L'action même se réalise par le discours; les sujets de discussions tels que la compréhension de l'autre, la connaissance de soi, les ruptures amoureuses... toutes ces choses de la vie se font, chez Arnaud Desplechin, par et à travers le verbe. Regarder un film du cinéaste, c'est s'engager à contempler mais surtout à écouter parler les personnages aux prises avec leurs tourments. D'où peut bien provenir ce besoin de parler trop longuement, d'abuser de la parole, de la monopoliser ? Il y a différentes possibilités, selon le caractère des personnages, l'intrigue ou l'auteur. Certaines raisons se trouvent récurrentes. Un personnage trop longtemps réduit au silence, ou ayant trop longtemps réprimé ses émotions et sa pensée, en aura long à dire le moment venu<sup>18</sup>. La personne silencieuse a retenu son discours issu de la solitude, de la marginalisation, de l'exil, du ressassement, avant de le déverser au moment opportun<sup>19</sup>, s'obligeant à la recréation du passé et la digestion de cette solitude pour la transformer en mots. La parole solitaire puiserait son origine d'une double exigence : celle d'être entendue et celle de pousser l'Autre à la réplique, de l'obliger à fournir des justifications, des explications ou une réponse trop longtemps attendue. Exhibition brutale cherchant le plus souvent à provoquer une réaction, elle est pourtant paradoxale dans la mesure où cette parole, justement, peut ne s'adresser à personne. Il serait plus juste de dire que cette parole est destinée à un absent, soulignant ainsi ce manque chez le personnage poussé à l'épanchement : confronté à l'absence de son locuteur et à l'urgence d'extérioriser sa pensée, il parlera malgré tout. Le monologue argumentatif, descriptif, la joute verbale ont souvent une origine autre, celle par exemple de convaincre, de sortir de soi pour s'épancher et rallier l'auditeur à sa cause<sup>20</sup>. Cependant,

---

<sup>18</sup> Nous pouvons citer le monologue nerveux « J'emmerde » d'Edward Norton jouant Monty dans *La 25<sup>ème</sup> heure* (Spike Lee, 2002).

<sup>19</sup> Nous avons ici en tête le monologue de Lucky dans *En attendant Godot*, Samuel Beckett. 1948-1952.

<sup>20</sup> Pour ne parler que du plus évident, nous pouvons citer le monologue final de Charlie Chaplin dans *The Dictator* (1940). Mais également ceux de V dans *V for Vendetta* (James Mc Teigue, 2006).

chez les personnages d'Arnaud Desplechin, le monologue et la tirade n'ont pas cette vertu-là. Ils sont le fruit d'une longue rumination, d'un élément mal digéré (une rupture, un bannissement, une rancœur), ou d'un manque (perte de l'autre, de l'amour, ou exil clouant au silence), loin de la description d'événements ou de l'explication de fait en général<sup>21</sup>. Parfois, l'un de ces longs discours surviendra dans le but de provoquer la reprise d'un dialogue interrompu ou qui n'a jamais pu avoir lieu.

Il peut s'avérer que l'outrance verbale soit là pour compenser une déficience, justement, de la communication. Contraint au silence, le personnage est forcé de jouer solitairement une partition à deux voix, sans répondant. En cela le discours solitaire faillit, le personnage tente par tous les moyens d'obtenir une réaction ou une réponse, mais c'est un échec de la communication. Comme le note Françoise Dubor : « Le monologue est une forme hybride, ambiguë, qui a pour conséquence d'être un simulacre de dialogue, il détourne la fonction de communication propre au langage et s'en inspire pour proposer un simulacre de dialogue.<sup>22</sup> » Pour l'historienne française du théâtre Anne Ubersfeld, il existerait une forme intermédiaire de « quasi-monologue », à savoir ni un déficit, ni un silence ou une absence de l'Autre, mais une configuration particulière du récit. Du point de vue actionnel ou communicationnel, la parole solitaire renvoie à une énonciation sans réponse extérieure à elle-même. Qu'il y ait ou non un récepteur présent, la « réponse » (si elle existe) est au cœur du discours, par des suppositions sur ce qu'aurait dit l'autre, ou sur ce qu'on aurait aimé entendre de lui s'il avait été là et avait pu répondre. Il n'y aura pas de réponse puisque ce discours singulier est prononcé pour donner à qui l'écoute (le spectateur) la certitude qu'il n'obtiendra pas de réponse. Toute parole serait implicitement la demande d'être écouté. Dans notre corpus, cette configuration se trouve présentée plusieurs fois. Henri (*Un conte de Noël*) n'obtiendra jamais de réponse, le mystère familial restera entier et c'est en partie sur cela qu'est construit le film. Qu'il écrive une lettre à sa sœur ou se soûle de vin jusqu'à finir complètement désespéré par sa situation de banni, Henri ne saura jamais pourquoi sa sœur l'a évincé ni pourquoi cette décision a fait consensus auprès des autres membres de sa famille. Autre cas, plus explicite encore, celui de Paul dans *Comment je me suis disputé...*, nombreuses sont les situations où ce personnage n'obtient

---

<sup>21</sup> Quoiqu'il en existe un pouvant être mis dans cette catégorie, le monologue d'Ismaël à Elias, au musée de l'Homme dans *Rois et reine*.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, Dubor, F. et Heulot-Petit, F., p.36.

pas la réponse attendue, par exemple concernant sa relation adultérine avec Sylvia, cette dernière ne lui cèdera jamais rien et surtout pas le dévoilement de ses sentiments. Dans le cas de Valérie, celle-ci lui ment, laissant toujours un doute sur la véracité de ses intentions... Une partie entière de l'intrigue même du film est construite sur cette attente décevante : pourquoi Rabier, dont il était si proche auparavant, ne lui adresse-t-il plus la parole? Il ne peut pas y avoir de réponse de la part de Rabier, puisque le dialogue ne peut déjà pas avoir lieu, ce dernier s'y dérobe. Ce sera le sujet de plusieurs suppositions et cauchemars de Paul, cherchant en vain à comprendre quelles offenses il a commis pour être ainsi rejeté. Autrement, lors de sa rupture avec Esther, Paul énumère (en fantasme) longuement tout ce qu'il aurait aimé qu'elle lui dise, cette liste idéale de volontés est complètement illusoire, et c'est bien pour cela qu'ils se quittent. Nous en retranscrivons ici la plus grande partie.

« Tu m'aurais dit : bon, je voudrais prendre un appartement avec toi. (...) Tu dirais aussi : Bien sûr que tu me tromperas. Ça ira si tu n'me trahis pas. Et si un jour nous rompons eh bien tu ficheras le camp de l'appartement et moi je continuerai ma vie. Je ne la continuerai pas pareil parce que je ne suis pas pareille que toi. Je sais que je ne suis pas facile à vivre. Que j'organise mal ma vie. Mais vivre avec toi ne sera pas te voler ta vie. Tu es ce dont j'ai besoin pour mieux organiser la mienne. Sache que c'est parce que je suis ainsi faite que tu m'aimes. Je sais que tu as peur d'être celui qui gagne l'argent et qui gère l'argent et puis qui ramène des amis et qui gère les amis, et que tu as peur que sans toi, c'est-à-dire sans moi, je serais déclassée et ma vie rompue. Et justement, non. Vois ce que je t'apporte : sans moi tu serais tellement moins bien. Mais j'aurais voulu que tu me dises : tu ne retrouveras jamais quelqu'un comme moi! Vis avec moi parce que je te survivrai. »

Ces longs discours explorent la parole quand elle se fait action. Or, chez Desplechin, l'action n'est pas naturelle, les personnages sont incompetents dans leur déchiffrement du monde. L'écoute n'est jamais certaine dans cette communication particulièrement échouée. Le monologue est dès lors motivé par le refus d'écoute ou la privation de réponse d'un personnage, le dysfonctionnement d'une parole avec autrui.

Arnaud Desplechin rédige lui-même ses dialogues, il écrit avec son propre langage, à savoir celui de sa génération, le vocabulaire des années 80-90 en France. Une particularité à double tranchant : cela permet de fixer un lieu et une époque, par exemple le « parler-jeune », ou plutôt « un usage jeune de la langue » propre à la génération de Desplechin (celle des années 70-80 en

France)<sup>23</sup>. Mais le cinéaste risque une mécompréhension avec ses dialogues et monologues recherchés et littéraires<sup>24</sup>. De plus, Arnaud Desplechin écrit ses films dans une langue érudite avec une diction toute spécifique : articulée, déliée, d'une certaine lenteur. Nous retrouvons la tradition littéraire et la modernité déjà désuète du « parler-jeune » de la génération du cinéaste vieillissante. Il semble peu soucieux de déplaire ou d'être incompris<sup>25</sup>. Avec une évolution permanente de la langue, l'argot de Desplechin est déjà ressenti comme vieilli par le spectateur d'aujourd'hui. Ce langage choquait ou exaspérait peut-être la génération précédant celle du cinéaste ou bien l'isolait dans l'incompréhension; mais chassée par de nouveaux usages et emplois, la syntaxe ou le vocabulaire sont aujourd'hui assimilés à une époque passée. Les exemples abondent pour n'en citer que quelques-uns parmi les plus évidents: « elle a un *pétard d'enfer* » pour parler des fesses d'une fille, l'usage abusif de l'adverbe « *vachement* », compréhensible mais ressenti comme vieilli au profit de « super »; idem pour « mon *pote* », ou « *dingue* » au profit de « folle » (qui s'est vidé de sa définition psychiatrique dans de nombreux contextes et usages). « Je *casse* » ou « je vais me faire *lourder* » pour parler d'une rupture amoureuse, vocabulaire aujourd'hui dépassé en France. Mais encore : « je vais la *tirer* deux fois », « *tirer un coup* » (pour faire l'amour), quelques exemples d'emplois passés de « mode » et parfois incompréhensibles dans certaines régions ou pays de la francophonie. Les exemples sont légion du côté du vocabulaire amoureux et sexuel, un vocabulaire sans cesse réactivé et actualisé, en évolution permanente, car là où il y a tabou ou pudeur, il y a le besoin de s'approprier le langage et ne pas se faire comprendre des autres générations. Autre particularité du parler-jeune des années 80 en France : ponctuer la fin des phrases par « *quoi* », « vous vivez, *quoi* », « ah oui, ça rigole pas, *quoi* », « on se doit rien, ou *quoi*

---

<sup>23</sup> Il convient de préciser la définition du « langage jeune », évolutive et en partie intuitive, puisque les jeunes vieillissent, d'autres prennent leur place et s'approprient à leur tour la langue. Nous pouvons tout de même établir des critères larges, tels qu'une dimension *symbolique* de l'âge impliquant une « reconnaissance, par eux-mêmes et par les autres, d'une identité sociale des "jeunes" allant au-delà du constat d'un âge » (Bernard Lamizet. « Y a-t-il un "parler jeune" ? » *Cahiers de Sociolinguistique*, vol. 9, n°1. Rennes (France) : Presses Universitaires de Rennes, 2004, p.83.) Tant en matière de lexique que de prosodie de la parole ou, de façon générale, de ce que nous pouvons nommer la « musicalité » de la langue, nous pouvons établir un certain nombre de formes spécifiques du « parler jeune » dans l'énonciation et dans les pratiques de ceux qui le mettent en œuvre.

<sup>24</sup> Que cela soit pour la nouvelle génération, les étrangers (cela pose le problème de la fidélité d'une traduction mais aussi de la diffusion de ses films à l'étranger), ou pour les locuteurs d'autres régions francophones que la France.

<sup>25</sup> Jean Eustache possédait dans ses films un même parler-jeune aujourd'hui ressenti comme désuet et avait lui-même exploré la littérarité de longs temps de parole octroyés à un personnage. Dans *La maman et la putain* (1973) par exemple, le personnage présente de rares monologues de cinéma (*stricto sensu*). Sans exhaustivité ni digression trop importante, il nous semblait important de souligner le travail de Jean Eustache dans le domaine du volume de parent à l'écran de cinéma.

?<sup>26</sup> ». Si ce vocabulaire ou ces tournures peuvent être dépassées, elles restent compréhensibles. Ainsi, le verbe de Desplechin fige (embaume?) la réalité et le cinéma permet de (re)montrer le mode de vie et le parler d'une époque. Aujourd'hui ces films sont représentatifs du français parlé d'une époque comme l'est le langage d'Antoine Doinel dans *Les 400 coups* de François Truffaut (1959). La langue française, riche, précise et lisse, n'est pas un choix neutre au cinéma. Arnaud Desplechin a choisi de tourner dans sa langue maternelle<sup>27</sup> mais également d'explicitier la ville (le plus souvent Roubaix, sa ville d'enfance) dans laquelle se situent ses films. Ce faisant, il ancre sa filmographie dans une tradition (verbeuse) du cinéma français. Il conservera une uniformité de la langue<sup>28</sup> pour chaque personnage de chaque film, avec parfois un langage surnormé ou du découplage.

Le *découplage* peut se définir par le mélange lexical entre deux niveaux de langue dans leur façon de les prononcer, autrement dit, articuler calmement et posément des insultes; ou avoir une rapidité dans le débit de parole et faire des raccourcis ou des élisions dans des phrases d'un registre soutenu. Un contraste particulièrement employé du cinéaste. Un locuteur natif est capable – à des degrés divers – d'identifier sa valeur sociale car il a intériorisé la norme. Les changements de niveaux de registres qui interviennent dans le discours des personnages trahissent leurs origines sociales et construisent leur caractère, parfois au service d'un effet comique. Pour exemple, le simple message de répondeur du téléphone d'Ismaël, basculant d'une politesse courtoise à l'insulte maîtrisée puis vulgaire<sup>29</sup>. Son débit, d'abord calme et sa voix posée, s'accélèrent pour monter dans les aigus en fin de tirade. L'emploi de mots inattendus ou inusités (« acrimonie, *pater familias*, saugrenue, interventionniste, éviction, faire l'obligeant, sa morgue, balivernes... »), mais aussi l'usage de certains temps verbaux habituellement peu employés à l'oral renforcent une impression de littérarité. Il y a une grande facilité des personnages à conjuguer au conditionnel, à employer

---

<sup>26</sup> Phrases issues du corpus de films à chaque fois.

<sup>27</sup> Il a pourtant déjà tourné avec des acteurs anglophones ou à l'étranger comme avec *Esther Kahn* (2000) ou *Jimmy P., psychothérapie d'un indien des plaines* (2014).

<sup>28</sup> Langue-langage-parole. Pour repréciser ces trois notions, nous allons nous appuyer sur les définitions de Ferdinand De Saussure et son *Cours de linguistique générale* (1916). Le langage est une fonction, la faculté inhérente et universelle de tout être humain à communiquer. La langue est le produit du langage, acquise et organisée en règles, propre à une communauté donnée, tandis que la parole est l'utilisation de la langue, personnelle, elle est la base de l'évolution des langues. DE SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot, coll. "Grande bibliothèque Payot", 1995, [1916].

<sup>29</sup> « Alors ce répondeur ne prend aucun message, vous ne pouvez pas me joindre en ce moment. Ah, si c'est les impôts qui appellent, Messieurs Mercier et Alandon : vous êtes des escrocs ! Je ne vous paierai jamais ! Il faut dire que c'est une honte qu'un serviteur de l'état poursuive avec une *acrimonie imbécile* un citoyen respecté et un artiste ! Je vous emmerde, Monsieur Alandon ! » (*Rois et reine*, 2004, 00h 11 min.)

ces temps fluidement ou encore à avoir une diction particulièrement détachée, sans récitation ni effet théâtral. La caméra et l'écriture de Desplechin ont un fabuleux pouvoir de remotivation du langage.

Nous pouvons ajouter une précision factuelle et formelle : avant le tournage d'une scène, Desplechin interprète lui-même chacun des rôles nécessaires, cela pour définir quel geste rendra précisément la diction du texte plus facile et fluide<sup>30</sup>, non pas tant pour faciliter le jeu d'acteur que pour s'assurer de la transmission de sa parole. Directeur d'acteur, mais avant tout grand manipulateur, Arnaud Desplechin n'écrit jamais sur mesure pour l'acteur, au contraire, l'acteur élu devra se plier à ce phrasé et ces tournures de phrases, se faire l'instrument de cette plume et la porter en voix à l'écran. Aucune improvisation n'est permise, pourtant il faudra faire oublier que le texte est écrit au profit d'une parole spontanée. Chaque geste, relève du langage non verbal. La diction est imposée par le cinéaste avec un ralentissement du débit naturel des acteurs et une articulation appliquée. Cette nouvelle prosodie insuffle un rythme à cette langue monocorde et pauvre en accentuation qu'est le français. Au niveau sonore, nous pourrions retrouver une grande clarté des paroles, elles ne sont jamais étouffées par les bruits alentours, même lors d'une scène bruyante de fête, nous pourrions entendre distinctement les personnages parler. Arnaud Desplechin a l'art de gérer dans ses films un certain nombre de personnages et ce avec une grande dextérité<sup>31</sup>. Nous retrouvons dans son travail des techniques ou compositions issues du théâtre où l'unité de temps, de lieu (presque toujours dans une maison de la ville de Roubaix, même si une ville complète ne respecte pas l'unité de lieu théâtrale<sup>32</sup>) et d'action<sup>33</sup> permet de livrer des dialogues fouillés sans s'éparpiller dans les longues explications factuelles d'un scénario compliqué. Chez le cinéaste, nous conservons les mêmes types de personnages (Paul Dédalus, Ivan et Bob, la famille Vuillard avec Abel et Ismaël, Esther, Sylvia, ...), les mêmes acteurs aussi (Mathieu Amalric, Emmanuelle

---

<sup>30</sup> Lors d'une conférence de Mathieu Amalric de passage à Montréal, nous avons eu la chance de pouvoir l'interroger de façon informelle à propos de son jeu d'acteur, plus particulièrement des tirades desplechenienne. L'acteur a affirmé réécrire (plusieurs fois) tout le texte sans aucune trace de ponctuation, en un seul bloc d'écriture et de l'apprendre sous cette forme. Ce procédé lui permettrait de s'affranchir de la ponctuation des phrases et de rendre sa diction infiniment plus malléable quant au rythme et à la prosodie.

<sup>31</sup> Chacun a une place primordiale, et si ce n'est pas le cas, Arnaud Desplechin s'assure qu'un personnage secondaire marque tout de même les esprits par son nom : Pénélope (la sœur de Paul), Spatafora (l'ami d'enfance d'Ivan, Henri et Elisabeth)

<sup>32</sup> *Rois et reine* et *Un conte de Noël, (Roubaix!)* respectent particulièrement l'unité de lieu, l'hôpital pour le premier, la maison de la ville de Roubaix pour le second, *Trois souvenirs de ma jeunesse* ainsi que les *Fantômes d'Ismaël*, se situent aussi à Roubaix.

<sup>33</sup> Comment vivre ensemble (*Comment je me suis disputé..., Rois et reine*)? Qui est compatible (*Un conte de Noël*) ?

Devos, Catherine Deneuve, Jean-Paul Roussillon, Chiara Mastroianni, Hippolyte Girardot, ...). Interrogé à ce sujet, le cinéaste parlera d'une « malle<sup>34</sup> » de costumes dans laquelle il pioche selon ses besoins, refabriquant un personnage avec des éléments déjà existants, s'il a besoin d'une jeune femme peu à l'aise avec les mots, elle existe déjà avec Esther, il réemploiera donc ce personnage au lieu d'en reconstruire un pour les besoins du film.

À la lueur de ces quelques observations générales sur ce sujet du langage<sup>35</sup> qui a retenu notre attention, nous nous sommes interrogés sur la spécificité de la parole des personnages dans l'œuvre du cinéaste Arnaud Desplechin. À travers les logorrhées comment le réalisateur a réussi à construire ses monologues, discours solitaires, lettres revisitées ou tirades comme les séquences maîtresses et mémorables de ses films. Qu'est-ce que ces instants transportent de révélateur pour l'histoire et comment sont-ils devenus la signature du cinéaste désormais réputé pour ses films mosaïques foisonnants de personnages bavards, mais surtout pour la verve et la littérarité de ses dialogues. Entre littérature et théâtre, les discours dans l'œuvre d'Arnaud Desplechin semblent pourtant trouver leur place au cinéma.

Cette étude a beaucoup évolué au cours de sa recherche. Le sujet s'est inévitablement précisé et restreint. C'est à regret que nous n'avons pas réellement pu identifier et analyser comme il l'aurait mérité le monologue final d'Ismaël à Elias au Musée de l'Homme à la fin de *Rois et reine*. Pour autant nous tenons à signaler l'importance de cette tirade, véritable élément de résolution du film, malheureusement l'angle d'approche choisi pour cette étude a impliqué quelques renoncements<sup>36</sup>. Face à l'ampleur de la tâche et du nombre de pages et d'analyses toujours

---

<sup>34</sup> « C'est un truc qui m'est venu avec l'âge et que j'ai piqué à Bergman, ils s'appellent toujours un peu pareil dans les films de Bergman, c'est une idée un peu modeste; me dire : j'ai quelques déguisements, j'ai une malle, une douzaine d'accessoires, six ou sept costumes, un plus de masques et avec ça on essaie de fabriquer des nouveaux personnages. C'est ne pas prétendre que je suis capable de tout décrire mais se dire je n'ai que ça, et avec ça j'essaie d'inventer un nouveau théâtre à chaque fois. » Dans « Pourquoi les noms des personnages de Desplechin sont si bizarres ? (Et pourquoi se répètent-ils sans cesse ?) » Arnaud Desplechin interrogé par Charlotte Pudlowski pour l'émission *Tous Cinéma*, Slate.fr, 20 mai 2015, consulté le 18 fév. 2019.

« Il y a comme l'idée d'une malle dans laquelle il y a quelques costumes, une douzaine de masques, une quinzaine d'accessoires que je connais, qui sont les miens et avec lesquels j'essaie à chaque fois d'inventer quelque chose. Mais là c'est vrai qu'il y avait la conscience que j'allais dans une malle familière, qui est dans mon grenier, contenant des personnages avec lesquels j'avais déjà joué. Je devais inventer quelque chose de nouveau avec ça. » Dans « *Trois souvenirs* – Arnaud Desplechin : « Je finis toujours un film en combat contre moi-même », Arnaud Desplechin à propos de *Trois souvenirs de ma jeunesse*, 2015, interrogé par Thomas Destouches pour allocine.fr. Consulté le 18 fév. 2019.

<sup>35</sup> Plus exactement le français parlé dans des films français.

<sup>36</sup> Auxquels s'ajoutent la tirade téléphonique de Silvia à Paul, clôturant le film *Comment je me suis disputé...*; ainsi que celles de Nora et Elisabeth clôturant respectivement *Rois et reine* et *Un conte de Noël*. Mais aussi le monologue

grandissantes, nous avons fait le choix de diviser le mémoire en deux grandes parties d'explorations. La première scrutera la parole dans la bouche de personnages dans tous leurs états et la seconde (qui constitue la fascination première), les lettres. Nous examinerons d'abord cette parole aux allures de folie, issue de personnages *borderline*, drogués, alcooliques, internés, les différents états de désinhibition auxquels sont soumis les personnages au moment où ils se mettent à discourir. La parole empêchée, maladroite, mais aussi ce qu'elle raconte de l'état du personnage dans la fiction au moment de son avènement et pourquoi ce recours du cinéaste à de tels états de conscience. En seconde partie de cette étude – le premier sujet à l'origine de ce mémoire –, nous nous pencherons sur les lettres dans les films. Pourquoi parler des séquences épistolaires spécifiquement ? Parce que ce sont d'abord des objets de langage. Nous allons considérer leur impact si singulier sur la narration et le destinataire mais aussi leur statut de motif dans la filmographie du cinéaste. Elles sont une modalité de cette parole solitaire, une exhibition dans un autre espace-temps, une bulle dans la narration du film. Morceaux de bravoure réussissant à trouver leur place et à être si remarquables dans une fiction déjà saturée de dialogues ou soliloques. Nous verrons quand et comment elles interviennent, et ce qu'elles révèlent du manque, du silence et du deuil insoluble de l'Autre. Ce qu'elles résolvent et ce qu'elles sont impuissantes à résoudre.

---

repreuant celui de Richard III et plus tard la tirade d'Hamlet dans *La sentinelle* (Arnaud Desplechin, 1992), auraient offert une perspective d'étude intertextuelle.

## Première partie

### La parole en souffrance : altérée par différents types de troubles

Tout au long cette première partie, nous allons aborder l'aspect d'une parole pouvant régulièrement apparaître dans la filmographie d'Arnaud Desplechin comme *suspecte* au spectateur. Nous entendons par là ces moments où le doute s'insinue quant à la stabilité mentale ou émotionnelle du personnage et à la justesse de ses propos dans la séquence. Sur la base de ce premier constat, nous allons approfondir notre réflexion en analysant certaines tirades ou soliloques des films du corpus afin d'aboutir à une observation minutieuse et détaillée concernant l'altération physique ou mentale des personnages qui discoursent de façon tantôt empêchée, tantôt excessive. Ces altérations du discours, qu'elles soient positives ou négatives, seront observables via leurs incidences sur la parole des personnages : parfois sous forme d'entraves ou, à d'autres moments, de libération brusque. Nous allons ainsi pouvoir traverser les différents états de la conversation chez Desplechin en focalisant notre étude sur les scènes où le texte prend une place cruciale (prévalant sur l'action ou plutôt se substituant à elle pour endosser son rôle et faire avancer l'histoire), en essayant de décrire ce qui alimente, nourrit, rend excessive la parole (alcool, drogue, crise névrotique), tantôt la bloque, lui fait obstacle, (maladie, émotions, aphonie). Afin de qualifier ou de déterminer les états de la parole des personnages et à quelles conditions, dans quels contextes cette parole survient-elle. Nous allons user dans ce chapitre et le suivant d'une méthode d'analyse pouvant apparaître comme redondante, mais permettant d'entrer progressivement dans la profondeur du sujet à travers ce qu'on pourrait appeler des cercles concentriques d'analyse, pour se rapprocher de notre objet d'étude. Revenir régulièrement sur les mêmes passages pour en changer le prisme d'analyse nous permettra de mieux en approfondir l'interprétation à chaque fois, mais surtout de préciser notre intuition première d'une parole « suspecte ». Suspecte parce que mal reçue à certains moments par l'interlocuteur; exagérée et excessive à d'autres en regard du régime de discours tenu durant le reste du film; ou encore parce que reflet des pensées d'une personne instable au moment de la conversation. Comment surgit cette parole que l'on peut estimer atypique et délibérément discordante, autrement dit, revêtant une toute autre tonalité par rapport au volume général de parole offert par les films, surgit-elle? À quels moments, quels comportement ou gestes l'accompagnent, qu'en résulte-t-il, pour quelles raisons peut-elle s'avérer incohérente ou en contraste avec toutes les autres prises de paroles du personnage? Notre travail consistera à tenter

de révéler comment certains facteurs peuvent altérer l'énonciation, mais aussi son contenu afin de le rendre différent du régime de vérité maintenu dans le reste de la narration. Nous pointerons ainsi une partie de ce qui constitue à notre sens cette parole desplechinienne si reconnaissable et si spécifique, où elle s'emballe, prend du temps et de la place, surnageant sur le reste du film. Ceci nous permettra de continuer à sillonner ce qui fait notre intérêt depuis le début : une parole insaisissable, impossible à définir de façon absolue à sa spécificité, et pourtant si remarquable, si facilement reconnaissable dans les films du cinéaste.

Nous allons, dans un premier temps, aborder le contexte mis en place, les moments où l'on accorde à cette parole des temps singuliers où le personnage envahit alors tout l'espace (au son comme à l'image). La parole apparaît en effet motivée par certaines situations ou facteurs récurrents chez Desplechin pour en faire des moments saillants dans les films. Ce sont justement ces différentes formes d'altérations du contenu de la parole<sup>37</sup>, ou de diminution des capacités d'un personnage (physiques ou psychiques), qui engendrent une désinhibition du discours et suscitent l'avènement de tirades, soliloques ou monologues dans un texte ou un film. Dans les films du corpus, nous retrouvons une prise de parole ou un contenu verbal chez plusieurs personnages importants, enclenchés, par ce que nous pourrions nommer la névrose de l'individu. En effet, Ismaël, Paul ou Henri sont des personnages que l'on qualifie d'exubérants, ou même de *borderline*, frôlant ou basculant dans la névrose, voire la psychose (pour Ismaël), jusqu'à devenir soudainement sujet à méfiance quant à ce régime de parole inhabituel qui devient alors le leur. Selon les réactions, dires ou comportements des personnages, le spectateur peut difficilement s'identifier à eux. En revanche, ils susciteront d'autres émotions ambivalentes telles que le rire, la fascination ou la compassion. Ces personnages ont l'air, au moment du film, d'être au paroxysme de leurs troubles, à « l'acmé de (leur) déchéance<sup>38</sup> ». Nous les identifierons et les analyserons plus en profondeur pour comprendre leurs effets sur le discours.

D'autres facteurs peuvent encore intervenir, rendant l'énonciation ou la réplique ardues telles que les émotions, les maladies ou encore la mort pure et simple du personnage. Nous évoquerons ces différentes possibilités, toutes présentes dans la filmographie du cinéaste. Le

---

<sup>37</sup> Ces moments de parole « altérée » apparaissent en effet comme suspects, en ceci que le personnage semble instable mentalement au moment de discourir : parfois peu clair, excessif, mais surtout en décalage avec la réalité diégétique. Dans ces moments-là, la parole détonne des moments normaux de dialogue.

<sup>38</sup> Le narrateur à propos de Paul, *Comment je me suis disputé... (« ma vie sexuelle »)*.

chapitre sera divisé en deux grandes parties d'étude, la première concerne les altérations physiques, et la seconde relève d'altérations psychologiques ou émotionnelles. Nous verrons alors, pour chaque cas, les répercussions occasionnées sur l'empêchement ou au contraire la stimulation de la parole des personnages. Mais encore : comment une altération de l'état d'un personnage peut s'avérer être le déclencheur de répliques superbes et cruciales.

## **I : Les altérations physiques**

### **I.1 : Du souffle coupé au silence de mort**

Au cinéma, la parole d'un personnage peut être entravée pour différentes raisons<sup>39</sup> liées à la technique ou aux besoins du scénario. Le réalisateur peut choisir de recouvrir délibérément une voix par le bruit<sup>40</sup> d'une foule, d'un train, ... Mais la voix peut aussi bien s'avérer être difficilement audible à cause de l'état du personnage. La parole peut être soumise à des altérations physiques, qu'il s'agisse de lapsus, de bégaiement, de corps souffrant, malade... Ce sont des caractéristiques propres à un personnage, une manière de décrire la qualité de sa parole lorsqu'il prend un temps long pour s'exprimer. Quel que soit cet empêchement, il nous faudra garder en mémoire que cela est le fait de volonté du réalisateur. Le cinéaste choisit délibérément de rendre la réception d'un texte difficile pour le spectateur ou l'interlocuteur de son personnage. Dès lors il est possible d'analyser ces entraves, de les classer et d'essayer de comprendre pourquoi, comment et quand elles interviennent, ainsi que l'effet désiré sur la narration ou le dialogue. Si cela est vrai au cinéma, il faut souligner qu'Arnaud Desplechin s'emploie pour sa part, de façon générale, à une intelligibilité du texte envers et contre les circonstances élaborées : la voix de l'acteur prévaut sur son environnement. Cette très grande clarté des paroles en toutes situations souligne encore l'importance du texte dans les films du cinéaste. Il accorde une place singulière à la voix de ses personnages, outre la direction d'acteur qui a trait à leur diction ou à leur prosodie; d'un point de vue purement formel, Desplechin laisse entendre la voix de ses acteurs et personnages. La musique

---

<sup>39</sup> Francis Berthelot, (dir.). *Parole et dialogue dans le roman, du discours intérieur au dialogue, toutes les questions que pose la représentation romanesque de la parole*, Henri Mitterand, Paris : Nathan Université, 2001, p.205.

<sup>40</sup> Des procédés pour rendre des bribes de dialogues inaudibles que Jean-Luc Godard a exploré à plusieurs reprises et de différentes façons dans ses films (*Le mépris*, J-L. Godard, 1963, pour n'en citer qu'un seul).

est rarement présente au moment de l'avènement de la parole, si cela arrive, le son diminue; dans tous les cas la voix est clairement intelligible et le contenu du discours prime<sup>41</sup>.

Débutons notre étude par la forme la plus évidente et fréquente d'empêchement de la voix d'un personnage au cinéma : une diminution de l'état physique d'un personnage malade, ou avec des troubles mineurs comme une difficulté à respirer, une allergie, une douleur lui coupant le souffle ... La toux, par exemple, affecte la respiration et le débit verbal. Le père de Nora (*Rois et reine*), à cause de son cancer à l'estomac généralisé, éprouve de grandes difficultés à communiquer. Il sera même dans l'incapacité totale de parler à cause d'une intubation supposée l'aider à respirer (comme le souligne son infirmière<sup>42</sup>). Alité à domicile, sa fille se heurte un instant à la difficulté de la communication, lui n'a que le geste comme relais de sa voix pour se faire comprendre, il ne peut que serrer la main de Nora jusqu'à lui faire mal et refuser de lâcher prise. Le père est condamné, Nora le sait. Elle se retrouve face à ce paradoxe et cette frustration de vouloir recueillir ses dernières paroles sur son lit de mort en même temps qu'il est incapable de les articuler. Arnaud Desplechin a donc décidé de couper la parole au père, puis, par sa mort, de le condamner à un silence supposément définitif<sup>43</sup>. Son soliloque épistolaire, face caméra, débité d'une voix parfaitement maîtrisée et fluide, relèverait de la fantasmagorie. À la fois fruit de l'imagination de Nora lisant la lettre de son père avec l'impression d'entendre sa voix; souvenir ancien ou paroles longtemps pensées mais jamais énoncées; image à la qualité ancienne à l'instar d'un enregistrement daté ou réalisé avec une vieille caméra familiale suggérant l'autofilmage; trucage cinématographique à l'attention du spectateur pour lui donner accès au texte; ou, enfin, morceau de bravoure du cinéaste pour réussir tout cela à la fois. Le père de Nora aurait pu être complètement réduit au silence, mais pour autant il ne parle dans le film qu'une fois mort – ses pensées les plus intimes et inavouables (désirer voir mourir sa fille) nous sont alors, paradoxalement, accessibles. Sa mort diégétique a permis de libérer sa parole et dévoiler sa relation en apparences idéale avec Nora. Sa voix nous parvient par un canal indirect, le souvenir, le *flash-back* et la lettre lue *post-*

---

<sup>41</sup> Il y a un cas pourtant où le travail du son est atypique et dénote avec le reste du film et de la filmographie. La scène de rupture entre Paul et Esther dans *Comment je me suis disputé...*, ce moment où Paul au moment de rompre, énonce à Esther ce qu'il aurait aimé entendre d'elle dans un écho et un redoublement de parole qui semble s'insinuer directement dans la tête de celle-ci comme un poison.

<sup>42</sup> « Je sais, l'intubation est douloureuse, ça fait mal au larynx, hein, mais maintenant, vous respirez mieux. » *Rois et reine*, (1h17min).

<sup>43</sup> « Le stade ultime de l'altération de la parole par un problème physique chez un personnage est sa suppression pure et simple. » *Op. cit.* Francis Berthelot, p.205.

*mortem*. Nous pouvons ainsi rappeler que la mort (dans cette partie sur les altérations physiques), loin de réduire au silence ou de mettre fin aux interventions d'un personnage dans la diégèse de l'histoire, peut être dans certaines circonstances un déclencheur de parole. Un silence définitif dans la vie ne l'est pas au cinéma.

Autre cas similaire, celui de Pierre, le premier mari de Nora, mort par suicide. Le cinéma ne manque pas de moyens pour permettre de refaire parler les disparus. La résurgence du personnage dans l'univers diégétique peut advenir par l'entremise d'un rêve, d'une hallucination ou d'un souvenir, mais aussi uniquement par une *voix-off* dans l'esprit d'un autre personnage. Ainsi, Pierre apparaît à Nora, permettant un dialogue et l'explication au spectateur d'un pan de passé de celle-ci. En attendant le réveil de son père après une lourde opération, et alors qu'elle le sait déjà condamné, Nora s'assoit, exténuée, dans un couloir de l'hôpital. Surgit une ombre, Nora tourne la tête, légèrement surprise, elle reconnaît Pierre, qui s'avance naturellement vers elle. Comme les quelques notes de musique qui accompagnent cette apparition onirique, la lumière de cette scène est douce, loin de celle aseptisée des néons des hôpitaux. Nora lui demande si elle est en train de dormir. « Non, pas exactement », répondra-t-il. Si elle semble heureuse de le voir, elle n'oublie pas pour autant qu'il est mort. Au moyen d'un *flash-back*, le cinéaste nous laisse récupérer un morceau manquant de la vie et de la construction du personnage de Nora : son combat après la mort de Pierre, dont elle était enceinte et qu'elle aurait dû épouser pour garder cet enfant et le voir porter le nom de ce dernier, malgré tout. Desplechin établit également un parallèle direct avec la mort annoncée du père. Nora va donc finir par perdre les deux hommes les plus importants pour elle et son fils, et c'est auprès du premier mort qu'elle cherche les réponses pour affronter la seconde à venir. Après avoir partagé avec Pierre sa difficulté à gérer auprès de son fils, ce nouveau décès, Pierre disparaît. Nora est réveillée par une infirmière. Cette conversation n'aura été ni réelle ni rêvée; elle s'est assoupie, or, Pierre nous a souligné qu'il ne s'agissait pas *exactement* d'un rêve, nous pouvons penser à un *entre-deux* permis par le *medium* et le montage. Malgré la maladie ou la mort, un personnage voué au silence l'est de façon toute relative dans ce film. Sitôt que son intervention s'avère nécessaire, le cinéaste possède de multiples recours pour faire réintervenir une parole rendue muette ou entravée. Le choix de faire taire un personnage a de lourdes significations sur la narration; s'il ne peut plus s'exprimer, son discours peut tout de même continuer à son corps défendant. Chez Arnaud Desplechin, les morts sont particulièrement loquaces et bavards.

## I.2 : L'insomnie, un embrayeur de discours hallucinatoires

Il existe une affection physique impliquant des répercussions sur le discours du personnage, difficilement classable en l'occurrence, mais qu'on ne saurait éluder : l'insomnie. Que la raison soit purement physique ou psychologique importe peu ici. Ce qui est probant est un manque de sommeil tel que le personnage concerné croira devenir fou ou aliéné. L'insomnie ne nous intéresse pas tant comme affection physique que comme déclencheur de logorrhées extraordinaires. Les personnages en carence de sommeil laisseront surgir des tirades mémorables, à bout de nerfs. Cette condition de l'insomnie éveille notre attention spécifique dans le cadre d'une parole survenant au paroxysme d'un trouble physique basculant quasiment dans un trouble psychologique. Pour reprendre l'exemple de Pierre et Nora, ce qui nous est également explicité dans le *flashback* sont les raisons du suicide de Pierre au moyen d'une balle en plein cœur : il voulait « juste dormir », tandis que Nora l'en empêchait. Elle n'avait de cesse de lui susurrer aux oreilles des paroles terribles d'une voix douce et suave : « Tu es en enfer, Pierre. Je suis ton cauchemar. Tu es crevé et tu es en enfer et je suis ton cauchemar. », rampant vers lui tandis qu'il essaie de dormir recroquevillé sur un matelas, à même le sol<sup>44</sup>. L'étrangeté des mots de Nora, le « poison » qu'elle vient distiller aux oreilles de son amant pour l'empêcher de dormir ou troubler son sommeil, tout ceci n'a pas de raison véritable, et l'absence de raison additionnée à de telles paroles qui offre de nouvelles informations sur le personnage de Nora : son père va mourir et le réalisateur nous dévoile qu'elle a contribué à pousser le père de son enfant au suicide par ses seuls mots. C'est uniquement par la parole que Nora est parvenue à créer cette situation, du manque de sommeil jusqu'au suicide.

Un autre personnage, Ismaël (joué par Mathieu Amalric), dans un film également réalisé par Arnaud Desplechin, mais cependant hors de notre corpus (*Les fantômes d'Ismaël*, A.

---

<sup>44</sup> « T'es une dingue, dégage ! Arrête de me torturer ! Mais c'est une bonne nouvelle que tu sois enceinte, putain c'est pas une maladie ! T'es enceinte de deux mois ! Tu n'es pas malade ! tu attends un enfant. Qu'est-ce que tu veux que je fasse ? Je bosse 14h par jour, je m'occupe de tout ! Et toi, toutes les nuits tu me réveilles ! Tu me fais chier ! Tu me susurres des horreurs ! À verser ton poison dans mes oreilles ! .... Oh mon dieu. On ne se connaissait pas il y a 6 mois. T'étais tellement belle... on a couché ensemble. Et tu es tombée enceinte. C'est bien. Tant mieux. On fait comme tu veux, (hurlant de nouveau) mais fous moi la paix ! » Hilare, d'un rire fou, nerveux et dérangent, Pierre finit par se tirer une balle en plein cœur en disant « je veux juste dormir ». (*Rois et reine*, A. Desplechin, 1h 22 min.).

Desplechin, (2017)), se retrouve en proie à des insomnies telles qu'elles le poussent à avoir une consommation hallucinante de médicaments et de "gouttes" en tout genre. Son discours en devient de plus en plus erratique et décousu. Il finira par disparaître, reclus dans une maison en compagnie de volailles soigneusement choisies au marché. Ses insomnies rendent sa perception, son comportement et son discours halluciné, détraqué au point de désert son plateau de tournage, d'acheter des poules, de conserver un revolver en permanence sur lui. Dans la seconde moitié de ce film, les insomnies du personnage prennent une importance croissante et leur impact sur son comportement se fait plus significatif dans la fiction. Que posséderait donc de particulier ce discours des personnages en manque de sommeil; pourquoi le réalisateur use-t-il de ce recours plutôt qu'à un autre ? Contrairement à un trouble psychologique permanent, l'insomnie offre un retour à la normale du discours plus rapide que les stupéfiants ou l'alcool ne permettent pas.

Il y a également potentiellement un aspect d'identification chez le spectateur; certainement a-t-il déjà lui-même, un jour dans sa vie, manqué de sommeil et peut en reconnaître ou en admettre les symptômes. Cela peut aussi donner un aspect cocasse aux réactions, plus triviales que sous influences chimiques ou éthyliques, comme l'achat hautement pris au sérieux de gallinacées par Ismaël. Le cerveau trop longtemps sans repos du personnage offre l'impression de tourner à vide. D'ailleurs Ismaël (et c'est le cas de Pierre aussi dans *Rois et reine*) est plutôt victime de surmenage, cinéaste débordé par son film et ses relations amoureuses. Les symptômes d'insomnie possèdent cette dimension légère, réversible et moins dramatique, offrant la possibilité d'activer certaines ficelles du comique sans dénaturer la narration générale.

### **I.3 : Le discours sous influence**

#### **I.3.1 : Le discours éthylique**

Dans la taxinomie que nous faisons des types de paroles caractéristiques chez Desplechin, un autre facteur d'altération de la capacité de parole d'un personnage – et non des moindres puisqu'on pourrait conclure ici à un motif dans les films de Desplechin – serait l'alcool, ou plutôt l'ivresse. Il est d'autant plus intéressant de soulever cette dimension que les œuvres regorgent de vin, de dîners arrosés, de scènes au bar et autres fêtes ou soirées universitaires finissant dans

l'ivresse. Cependant nous allons bien distinguer les altérations verbales causées exclusivement par la boisson et celles qui relèvent davantage de névroses (qui se caractérisent ou s'accroissent ensuite par une propension à s'ennivrer). L'intervention d'un personnage ivre offre, justifie ou légitime un discours désinhibé, une parole crue, une colère excessive mais nécessaire, un comportement impulsif, des hausses de voix, des vérités et des secrets révélés ou tout autre forme de débordement. Si nous pouvons en dénombrer un plus grand nombre, nous limiterons les exemples de cette partie à trois moments spécifiques, issus de trois films du cinéaste où l'alcool cristallise le chagrin, la colère ou l'emportement. La scène de l'épilogue de *Trois souvenirs de ma jeunesse* présente Paul Dédalus adulte qui revoit son ancien ami Kovalki, après une rencontre fortuite à la sortie d'une représentation d'opéra; Paul et Kovalki, sur proposition de la femme de ce dernier, se retrouvent dans un bar pour « boire un verre », (on peut relever qu'il s'agit, au moins pour Paul, d'un alcool fort comme du whisky ou du cognac).



Kovalki (Éric Ruf), sa femme Victorine (Judith Davis) et Paul, buvant un verre après une rencontre fortuite.  
*Trois souvenirs de ma jeunesse*, A. Desplechin (2015), 1h50.

Si la conversation à trois débute de façon courtoise, banale et classique à propos de la vie professionnelle de chacun, elle dérape ensuite dangereusement. Lors de cet échange prenant les allures d'affrontement, Paul faisant bonne figure jusque-là, perd tout contrôle lorsque Kovalki l'interroge sur la lettre qu'il lui a envoyée un an plus tôt sans réponse en retour, présumant d'une erreur d'adresse. Paul, oubliant la bienséance, lui affirme calmement, souriant mais déjà

belliqueux: « Non, je l'ai reçue ta lettre, mais je n'ai pas souhaité te répondre. » Dès cet instant, il n'aura plus aucune retenue, n'écouterait plus son ami, ne lui laissera pas reprendre la parole ou la lui coupera, ne prêterait plus attention à sa femme ni aux convenances. L'échange, disponible dans son intégralité en annexe, peut être résumé comme de vieilles rancœurs, rivalités amoureuses et non-dits trop longtemps retenus et ruminés. Lavant son linge sale en public, Paul va *crescendo*. Il sera impossible à arrêter, mettant lui-même un point final à son discours, laissant son amour, son chagrin et sa fureur intacts<sup>45</sup>. Kovalki tentera de l'arrêter, l'interrogeant face à son agressivité soudaine: « Tu as bu avant de venir ici, non ? ». De façon plus formelle, les personnages attablés dans un coin de ce bar peu fréquenté sont éclairés alors que le décor de fond est laissé dans une semi-obscurité. Le point de vue de la caméra est intimiste, se rapprochant des visages des personnages, puis montrant Kovalki, subissant ce soliloque à la fois fielleux et amer, contraint de garder le silence tout le long. Les verres remplis sont toujours visibles durant la séquence, s'ils ne le sont pas, le tintement du verre est alors audible. Paul boira le sien plus souvent qu'à son tour. Ces différents éléments nous amènent à penser que si Paul n'est pas ivre au point de perdre tout contrôle de lui-même, il a assez bu pour exposer une telle part d'intime et des rancœurs – blessures – remontant à l'adolescence, en public. Huit ans auparavant il avait déjà eu une altercation avec Kovalki, mais alors il ne semblait pas y avoir d'alcool – Paul s'était contenté d'être seulement grossier, et non d'accuser son ami en présence de sa femme.

En ce qui concerne l'étalage de soi devant autrui de façon désinhibée, nous pouvons aborder l'exemple complexe d'Henri dans *Un conte de Noël*. Ce dernier cherchera à savoir, enfin précisément, les raisons de son bannissement. Jusqu'à cet instant du film, il semblait s'être accommodé de cette situation et n'avoir jamais confronté les membres de sa famille afin de comprendre pourquoi la décision de sa sœur de l'évincer a fait consensus. Lors de cette scène, Henri a bu et continue de boire sans interruption, dans la cuisine de la maison familiale à Roubaix, en présence de son cousin, son frère et son père, préparant le repas.

---

<sup>45</sup> Annexe 5.



Henri ne cessant de boire, aux côtés de son cousin (Laurent Capelluto), son père et son frère, dans la cuisine familiale.  
*Un conte de Noël*, A. Desplechin, (2008), 1h20,30s.

Henri est hors de lui dès le début de la séquence, nerveux, agité, les yeux écarquillés et ses gestes saccadés contrastent avec le calme olympien de son cousin, épluchant des pommes à côté de lui. Le père et le frère, le plus souvent hors cadre, restent également inébranlables face aux reproches. Les interrogations criées d'Henri (« Est-ce que (s)on éviction était avant ou après la mort de sa femme ? Comment ont-ils pu accepter quelque chose d'aussi saugrenu : qu'Elisabeth dicte la loi ? ... ») retombent sans réponses concrètes ou sont éludées. Les autres membres tentent faiblement de le calmer, mais Henri semble devoir aller au bout de sa colère et de la bouteille de vin que son cousin tentera de lui retirer avant de se rétracter devant le regard courroucé et le claquement de verre sur la table sonore et significatif d'Henri. Ce discours, sous l'influence évidente et voulue du vin, est surtout un flot de reproches aux membres de sa famille qui se sont gardés d'intervenir, par faiblesse et laisser-faire. Si la scène présente quelques aspects cocasses par son absurdité soudaine (le contraste des actions des personnages, le vocabulaire, ce geste de retirer discrètement la bouteille de vin d'Henri ou encore l'exclamation de ce dernier devant le manque d'attention de son cousin à ses propos) elle demeure surtout pathétique par la douleur d'Henri exposée sans fard. Toujours passablement ivre durant le film, cette scène est le point d'orgue de son alcoolisme. Il boit à outrance sans discontinuer, seul en plein après-midi, incapable de rester sobre et de faire bonne figure face aux non-dits et aux membres de la famille agissant comme si aucun problème n'existait, comme si la situation était naturelle. Les membres ont accepté sans

objection le bannissement, puis la réinsertion temporaire et utilitaire<sup>46</sup> d'Henri. La colère de ce dernier décuplée par l'ivresse et le sentiment d'impuissance, confrontée à l'impassibilité voire la passivité de ses interlocuteurs, se meut en désespoir, offrant au spectateur un soliloque tout à fait pathétique où Henri finit effondré sur la table, se cachant le visage dans les mains et peut-être sanglotant.

Enfin, dans un autre registre mais toujours celui d'un discours alcoolique probant, nous retrouvons Mathieu Amalric dans le rôle d'Ismaël de *Rois et reine*. Nous pouvons dénombrer à plusieurs reprises des scènes où on le voit boire, à commencer par sa première apparition. Cependant, nous ne conserverons que celle après sa sortie d'hôpital psychiatrique, alors qu'Ismaël semble avoir retrouvé une forme d'apaisement (comme en témoigne son échange obséquieux avec le Dr. Vasset, directrice de l'institut jouée par Catherine Deneuve), bien que tout son comportement puisse nous en faire douter. Dans cette scène, située à une quinzaine de minutes de la fin du film, Ismaël, vêtu d'une cape de mousquetaire criarde aux allures de déguisement, boit seul en milieu d'après-midi, dans un bar de quartier désert à l'exception d'un autre client (lisant le journal et certainement retraité). Plusieurs verres vides sont déjà devant lui pour ne pas nous faire douter de son application à la tâche, il boit vite le verre qu'il tient à la main avant d'en commander un autre immédiatement. Devant le regard quelque peu accusateur et ahuri du client à sa droite, Ismaël lui parlera dans un langage incompréhensible : « tou koua koué, hein<sup>47</sup> ? » à moins qu'il ne s'agisse de « tu quoque ? » (« toi aussi », célèbre locution latine, à l'instar de celle attribuée à César lors de son assassinat par son fils : *tu quoque mi fili*, « toi aussi mon fils »).

---

<sup>46</sup> Sa potentielle compatibilité avec sa mère pour un don de moëlle salvateur.

<sup>47</sup> « Tu crois quoi ? », selon notre interprétation.



Ismaël (Mathieu Amalric), finissant un verre pour un recommander un autre. *Rois et reine*, A. Desplechin, (2004) 2h10min.

Cette séquence est le prélude à celle qui retient réellement notre intérêt : le discours d'Ismaël et sa demande en mariage à Arielle Phénix. Juste après avoir fumé et bu, Ismaël se précipite chez Arielle, temporairement sortie de l'hôpital psychiatrique en attendant son transfert dans un autre – celle-ci organise sa dépendaison de crémaillère. Il surgit, l'air halluciné, roulant des yeux en tous sens, toujours vêtu de sa cape dans cette soirée nullement déguisée, cherchant et demandant partout où trouver Arielle Phénix, à travers une foule d'étudiants principalement chinois. Lorsqu'il la trouve, lui annonçant avoir « certaines déclarations à lui faire », ils s'isolent; la foule est toujours proche et peut les entendre, mais la luminosité diminue et l'éclairage rouge offre une atmosphère intimiste. Le discours complètement incohérent, agité et fébrile d'Ismaël à Arielle, lui demandant pardon, si

elle a peur de lui, se mettant à ses genoux, lui affirmant n'avoir rien d'autre à lui offrir que du mal, puis voulant lui donner le numéro de son analyste en guise de bague de mariage (« elle te confirmera que je suis fou »), avant de lui imposer sa montre : « si prends-la, elle marche très bien, t'en as besoin! ». Lors de cette séquence, les plans sont courts, les *cuts* fréquents, les changements de points de vue également. La caméra suit cette intrusion soudaine, la fébrilité et les gestes saccadés d'Ismaël, ce grouillement d'idées et d'individus dans l'appartement. L'éclairage sombre et rouge rappelle cette demande d'intimité soudaine (ou imposée) de la part du personnage. Ismaël s'est copieusement enivré avant, peut-être pour trouver le courage d'accepter enfin les avances d'Arielle, mais surtout pour y répondre. Et certainement que cette relation sous le coup d'une impulsion éthylique n'aura pas de suite, du moins le film n'en fait pas état. L'ébriété d'Ismaël présente un modèle typique d'absurdité du propos en rupture avec la réalité. La structure de son discours est disloquée, le personnage est en proie au délire et incorpore à ses divagations des éléments de sa vie.

Le discours et la boisson autorisent la drôlerie incontestable de cette scène : Mathieu Amalric encapé, faisant une déclaration des plus agitée et incohérente à une presque inconnue rencontrée à l'asile. L'humour est cependant relatif et acerbe puisque Ismaël a quelque chose de profondément pathétique, comme Henri. Le spectateur peut sourire de la situation mais, ayant suivi le cheminement du personnage, il ne peut que le trouver attachant par son côté à la fois misérable et grandiose. Ivre, grandiloquent en cape, risible mais ô combien attachant par une spontanéité et une sensibilité exacerbées. Moqué, humilié, il passe pour le naïf, celui qui ne se rend pas compte de la situation. Ismaël retourne vers ceux qui l'ont fait interner avec la même spontanéité décalée, inconscient, croyant à une erreur ou une trop grande empathie, inversant les rôles et remerciant les autres de s'être inquiétés pour lui.

Qu'est-ce que la présence d'alcool apporte finalement? Les personnages sont rarement ivres jusqu'à ne plus pouvoir articuler les mots, ainsi le but de l'ivresse chez un personnage dans un dialogue n'est pas de dissoudre le texte, mais relève plutôt d'un prétexte au déliement des langues. Quelque peu ou trop désinhibés, le personnage peut verser dans le sentimentalisme ou l'exaltation (une demande en mariage soudaine), le discours suspect (vouloir donner le numéro de son analyste en gage de sa folie) ou l'émotion intense (la fureur de Paul ou le ressentiment d'Henri). Tous les personnages cités font étalage d'eux-mêmes, exposent à nu une part profonde d'intime ou une

blessure irrésolue, si bien masquée lorsqu'ils sont sobres. Si Paul et Henri confrontent leur(s) interlocuteur(s), ils s'exposent également à ceu-ci. Ces moments peuvent donc rendre les scènes quelque peu absurdes et drôles, mais avant tout, elles permettent de montrer la part vulnérable et touchante des personnages principaux. Si les situations peuvent tourner à la dérision par dédramatisation, elles montrent avant tout la facette fragile ou blessée des personnages. Ce qu'il peut y avoir de drôle dans la maladresse ou l'excessivité causée par l'alcool sert ici à désamorcer le *pathos* dans lequel verseraient ces scènes de beuveries solitaires.

### **I.3.2 : Le discours sous influence chimique en un néologisme: le *narcologue***

Si l'alcool interfère sans modération avec la parole de nos personnages, la drogue ou les médicaments (subutex, méthadone) ne sont pas en reste. Dans son texte sur la folie publié dans la collection *Que Sais-je ?*, Roland Jaccard cite l'ethnopsychiatre Georges Devereux<sup>48</sup> : « Paraphrasant les conseils de Baudelaire à un jeune poète qui lui avait demandé si l'opium ferait de lui un meilleur poète, [G. Devereux] disait : "Ni l'opium, ni la folie ne peuvent mettre au jour en l'homme ce qu'il ne possède pas déjà. " »<sup>49</sup> Ainsi, les stupéfiants, quels qu'ils soient, s'ils peuvent altérer ou modifier considérablement le comportement d'un individu, ne révèlent rien (contrairement à un désordre ou une altération psychique<sup>50</sup>) qui ne serait déjà latent en lui. L'alcool permet une désinhibition et une exacerbation des émotions quand la drogue fait plutôt *perdre* le contrôle d'un individu. La boisson semble désinhiber l'individu sans le pousser à un comportement méconnaissable : au contraire, une prise de drogue expose le personnage à une attitude contrastant avec celle qui est la sienne, sobre, dans le reste du film. Nous avons toujours affaire à la même personne. Les textes que nous avons pu lire sur la toxicomanie comme moyen d'éveil ou de productivité intellectuelle (ceux de Freud, ou ceux de Timothy Leary, fondateur du terme

---

<sup>48</sup> Rappelons qu'Arnaud Desplechin consacre un film entier à cette personne en plus d'en faire un personnage de *Rois et reine* : la psychanalyste d'Ismaël.

<sup>49</sup> Roland Jaccard, *La folie*, Paris : P.U.F, coll. "Que Sais-je", 7<sup>ème</sup> éd. mise à jour 2004, [1979], p.6.

<sup>50</sup> Considérons le psychisme comme l'ensemble des éléments qui constituent la vie mentale : les sentiments, la pensée, l'intelligence (contrairement à la psychologie qui est l'étude des éléments psychiques et met en lumière la façon dont ces éléments influencent le comportement).

« psychédéisme » et premier théoricien des bienfaits thérapeutiques du LSD – entre autres<sup>51</sup>), rejoignent difficilement notre propos puisque la prise de drogue dans les films de Desplechin, bien que décomplexée, n'est pas pour autant mise en avant, ni récurrente ou significative. Elle ne sert en aucune façon à une production d'œuvre intellectuelle ou artistique. Les personnages prennent, à l'occasion, une pilule, ou autre chose. Il est bien question de cannabis pour Esther à un moment, mais ce court passage sert à souligner, justement, le fait qu'il soit anormal pour elle de fumer un joint alors qu'elle s'en abstient le reste du temps. Une décontraction envers la drogue dans les films rend cette dernière banale et anecdotique comme avec l'exemple de la très sophistiquée Nora, à propos de son compagnon : « le soir il fume un peu... oui, du *shit*, il reste allongé, voilà. Quelques fois le week-end il prend un rail d'héro, des fois je l'accompagne <sup>52</sup> ». Cette façon anodine de présenter la chose rend l'information mineure et sans répercussion sur le comportement du personnage ou de la diégèse. L'avocat d'Ismaël est, en revanche, un toxicomane sous ordonnance médicale de méthadone. Il viendra rendre visite à son client et ami, à l'hôpital psychiatrique, volant copieusement dans la pharmacie au passage. Personnage secondaire, son addiction abreuve avant tout le versant comique de l'histoire. De même, Henri vole les pilules de son neveu sous antipsychotiques, il en absorbe une dose généreuse avant de faire un discours incohérent et vaguement insultant<sup>53</sup> à table, puis de s'effondrer brutalement au sol sous les rires cruels des autres membres. Il affirmera également avoir arrêté la drogue grâce à son séjour en prison, ces quelques allusions sur Henri sont alors présentes pour contribuer à parfaire la construction de la personnalité excessive de ce personnage.

Cependant il est un exemple probant et significatif, d'un discours *narcologue*, discours sous influence chimique, avec celui de Paul (*Comment je me suis disputé...*). Ce dernier se retrouve dans une fête réunissant un grand nombre de personnes (inconnues, ce qui n'en fait pas une fête

---

<sup>51</sup> Nous pouvons surtout présenter son ouvrage qui théorise les phases de l'expérience psychédélique en trois étapes en s'inspirant du *Livre des Morts* tibétain : Timothy Leary. *The Psychedelic Experience: A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead*, T. [En collaboration avec] Richard Alpert; Ralph Metzner; Karma-Glin-Pa Karma, Lingpa Bar Do Thos Grol Bardo, 1964.

LEARY, Timothy Leary et MORAND, Gilles. *L'expérience psychédélique*, Leary, Metzner et Alpert, traduit de l'anglais américain par Frédéric Streicher, Paris : Édilivre, coll : "classique".

LEARY, Timothy, *Mémoires acides*. Paris : Robert Laffont, 1984.

<sup>52</sup> *Rois et reine* (Arnaud Desplechin, 2004), 1h10 min.

<sup>53</sup> « Comme le Duc d'Orléans à son État-Major en Espagne évoquant sans les nommer Madame de Maintenon et Madame Des Ursins [pointant de son verre sa mère et sa sœur] qui étaient ses ennemies implacables et folles, Messieurs je vous porte la santé au Con capitaine et au Con Lieutenant », *Un conte de Noël*, (Arnaud Desplechin, 2008), 1h49 min.

intimiste) dans un appartement. Pour Paul, la soirée semblait trop dure à affronter en état de sobriété face à Valérie<sup>54</sup> et la présence de son conjoint. Ainsi Paul demande à son cousin « un médicament », le choix du terme est intéressant, ici la drogue est un remède, une nécessité pour lui dans cette situation malade, après s'être isolé dans une chambre, il reçoit et avale la pilule avec pour seule recommandation « du vin, pas de gin ».



Paul (Mathieu Amalric) avalant une pilule, *Comment je me suis disputé... (« ma vie sexuelle »)*, A. Desplechin (1996), 2h27min.

La présence d'alcool est également remarquable, mais n'est pas mise en avant comme précédemment. Paul finit par s'intégrer à la fête, un verre à la main, face à un cercle de personnes tournant le dos au spectateur, ou restant dans l'ombre, impossibles à identifier. Le regard agité, Paul se livre à des inconnus dans un lieu qui n'a pas été conçu pour l'épanchement – nous ne sommes ni sur le divan du psychanalyste ni dans une soirée entre amis, portés sur la confiance. Le regroupement de plus d'une dizaine de personnes constitue un groupe suffisamment grand pour ne plus pouvoir privilégier l'atmosphère propices aux confidences, les gens deviennent de simples corps à l'image. Une petite foule avec quasiment l'injonction de s'amuser, ce dont Paul n'est pas

---

<sup>54</sup> Avec qui Paul entretient une relation amoureuse et adultère des plus tumultueuses.

capable dans ce contexte et cela l'oblige à user d'une aide artificielle. Il crée autour de lui une bulle d'impudeur. Il n'est pas stable, a l'air détraqué, étrange, presque incontrôlable avec un regard toujours très mobile. Ses yeux bougent à droite et à gauche frénétiquement, comme un animal pris au piège. On ne sait à qui il s'adresse, lui-même ne sait pas pour qui il parle vraiment, son cousin, son auditoire, lui-même ? Il expose publiquement son appréhension toute personnelle à chaque fois que vient le moment de glisser sa main dans la culotte d'une fille<sup>55</sup>. Si le sujet est pour le moins dérangeant puis absurde (le donjuanisme, « Heidegger sur sa putain de montagne » ...), son attitude l'est également. Pour accentuer l'étrangeté de ses propos, la caméra tourne autour de lui dans un mouvement circulaire, enivrant et constant. L'effet de tournoiement donne une impression de tournis similaire à l'effet provoqué par le discours de Paul. Grâce à ces mouvements de caméra qui suivent ceux de Paul, les gens nous demeurent inconnus, de dos et sans visage, réduits à des silhouettes autour de lui. Paul semble s'adresser à eux comme un gourou sans toutefois les connaître. Il dévoile une part d'intimité, à un auditoire anonyme, dont seul le cousin en arrière-plan est distinguable de la masse sombre. Il est difficile de savoir réellement ce qui, dans son soliloque, relève de l'alcool, de la pilule ou de ses états d'âmes – nous reviendrons sur ce dernier point –, ni ce qu'aurait été le discours de Paul sans ces facteurs. Toutefois, dans le reste du film, si Paul peut aimer avoir un auditoire ou (s')analyser longuement des situations personnelles devant autrui, il ne bascule pas dans de fébriles discours suspects auprès d'inconnus. Arnaud Desplechin prend le temps d'élaborer une séquence avec Ismaël se soûlant seul au bar ou avec Paul réclamant puis ingurgitant une pilule, isolé, avant de s'élancer dans un discours improbable.

L'intérêt et les conséquences de la prise de drogue sont multiples, mais contrairement à ce que l'on pourrait imaginer, elle est loin de diluer les propos ou de servir à mettre le personnage dans une position grotesque, déblatérant des phrases sans réelle signification. Les stupéfiants, s'ils ne sont pas la source principale d'explication d'une parole incohérente, absurde ou suspecte, peuvent planer dans certains films de Desplechin, de façon anodine, occasionnelle mais tout de même présente. Le cinéaste a trouvé opportun de souligner certains moments, d'explicitier en montrant et faisant verbaliser concrètement la prise de pilule, de joint ou d'alcool par ses personnages; s'octroyant une séquence entière pour présenter au spectateur ce que le personnage a

---

<sup>55</sup> Annexe 2.

vécu avant ou pour que son discours survienne. La prise de substance permettrait l'écriture d'un soliloque excessif tendant vers l'absurde, ici cela amène un brutal contraste avec la parole du personnage de Paul dans ses autres discours du film. Le scénariste peut se laisser aller à l'écriture d'un morceau loufoque et décalé en l'accompagnant d'un état second du personnage sous influence, pour ne pas que le spectateur doute de tous les discours précédents (parfois farfelus) du personnage, jugeant ainsi absolument et non temporairement inquiétant. Desplechin a agrémenté le soliloque sur les petites culottes d'une pilule et l'a fait advenir dans un contexte de fête. Ce discours en décalage est une parenthèse en regard de la parole habituelle du personnage de Paul Dédalus, doctorant en philosophie à la Sorbonne.

Réciproquement, il peut arriver qu'on veuille droguer un personnage pour tenter de le faire taire, le calmer (nous pensons encore à Ismaël), se débattant comme un diable lors de son internement, sans que les nombreux infirmiers ne parviennent à le maîtriser. Hilare devant le docteur voulant lui administrer une énième dose de calmant, il déclarera : « je suis morphinorésistant ! » En effet, il n'y aura que pieds et poings liés, ficelé à son lit d'hôpital, contraint à l'immobilité qu'Ismaël sera – forcément – calme, mais alors il peut continuer à parler. La parole de ce personnage n'est jamais empêchée dans le film de *Rois et reine*, malgré toutes les occasions de camisole chimique et la prise de médicaments forcée par l'institut psychiatrique. Ismaël, même délirant<sup>56</sup>, conserve un discours qui nous parvient pour comprendre ce personnage, s'y attacher et voir son évolution jusqu'à son apaisement certain à la fin du film.

## II : Les altérations mentales

### II.1 : Le nerf de la névrose

Avant de s'intéresser de plus près à la « névrose » de pratiquement tous les personnages endossés par Mathieu Amalric chez Desplechin, arrêtons-nous un instant sur ce terme suremployé au point d'avoir égaré son sens psychopathologique. Le terme de *névrose*<sup>57</sup> est attesté depuis 1769

---

<sup>56</sup> « Les femmes n'ont pas d'âme », dira-t-il au Dr. Vasset. (00h 23 min).

<sup>57</sup> À l'origine le terme *neurosis* (du grec *neuron*, « nerf, neuro » et du suffixe *ôsis*, « ose », employé dans les mots désignant des maladies non-inflammatoires), est un néologisme, en 1769 de William Cullen. L'introduction de ce mot

(auquel on préfère dorénavant « troubles névrotiques »), nous le devons cette terminologie au médecin britannique William Cullen. La névrose définirait une personne ayant conscience de ses troubles et qui s'en plaint, contrairement à la psychose où l'individu n'a pas conscience de ses troubles et pense aller très bien. Nous garderons ici la définition d'Alfred Adler<sup>58</sup>, disciple temporaire de Freud (dont les premières définitions ne nous ont pas semblées adéquates en regard de nos problématiques), à savoir que le sentiment social d'un individu puise ses origines dans son développement, depuis la relation avec sa mère et les autres membres de la famille jusqu'à ses liens avec la société<sup>59</sup>. Selon lui, le névrosé est en rupture avec la réalité, il vivrait dans son imagination au risque de s'isoler. « Le nerveux vit et s'épuise pour un monde qui n'est pas le nôtre. L'opposition dans laquelle il se trouve avec la vérité absolue est plus grande que la nôtre. »<sup>60</sup> Au regard de cette définition du psychanalyste mais aussi de celle du dictionnaire : « Affection caractérisée par des conflits qui inhibent les conduites sociales et qui s'accompagnent d'une conscience pénible des troubles »<sup>61</sup>, il nous a paru intéressant de considérer certains personnages des films du corpus comme ayant ce décalage (cette rupture) avec la réalité, tout en ayant conscience de dysfonctionner ou d'être inadaptés et s'approchant parfois de l'état limite, voire basculant dans la psychose<sup>62</sup>. Dès lors nous pourrions chercher à démontrer comment les comportements de Paul et Henri, et surtout certains de leurs discours traduisent le caractère névrosé de leur personnalité, mais aussi comment Ismaël relèverait, lui, de la psychose. L'intérêt de Desplechin pour la psychanalyse n'est pas une chose dissimulée dans ses œuvres<sup>63</sup>. Les thérapeutes sont très présents dans ses films et vont de pair avec la névrose des personnages (comme chez Woody Allen). Dans notre corpus, nous

---

en français se fait peu après par Philippe Pinel (savant français considéré comme le précurseur de la psychiatrie), en 1785 pour désigner toutes les maladies du système nerveux sans lésion organique démontrable et observable.

<sup>58</sup> Alfred Adler, (1870-1937), médecin et psychothérapeute autrichien, on lui doit les théories de psychologie individuelle et l'œuvre *Le tempérament nerveux. Élément d'une psychologie individuelle et application à la psychothérapie* en 1911. Ses théories ont nourri la pensée de plusieurs éthologues et semblaient plus appropriées à l'étude psychologique des personnages d'Arnaud Desplechin.

<sup>59</sup> « Nous cherchons plutôt à montrer que l'évolution psychique de l'homme et les déviations qu'elle subit, c'est-à-dire les névroses et les psychoses, sont déterminées par l'attitude qu'il adopte à l'égard de la logique absolue de la vie sociale. C'est du degré de la déviation, c'est-à-dire de l'inadaptation aux exigences cosmiques et sociales, que dépendent et la nature et le degré des troubles Psychiques. », Alfred Adler. *Le tempérament nerveux*, Paris : Payot, 1992, [1911], p.7.

<sup>60</sup> *Id.*

<sup>61</sup> « Névrose », *Larousse* en ligne, le 20 juin 2018.

<sup>62</sup> « (...) La névrose se présente comme une tentative de se soustraire à chaque contrainte de la communauté par une contrainte (personnelle). Celle-ci est de telle sorte qu'elle peut effectivement rentrer en opposition à la caractéristique du cadre de la vie et à ses contraintes réelles. » Alfred Adler cité par Antoine Porot, « Névrose », extrait du *Manuel analytique de psychiatrie*, Paris : P.U.F, 1952, 6<sup>ème</sup> édition, 1984.

<sup>63</sup> Il consacra d'ailleurs un film entier à l'ethnopsychiatre Georges Devereux (interprété par Mathieu Amalric – encore) dans *Jimmy P. Psychothérapie d'un indien des plaines* (2014), d'après le livre du même nom *Psychothérapie d'un indien des plaines : réalités et rêve* rédigé par Georges Devereux en 1951.

pouvons souligner la présence de psychanalystes, instances psychiatriques, ou psychologues en tous genres. Le Dr. Devereux est la psychanalyste d'Ismaël dans *Rois et reine*, lui-même interné à la demande d'un tiers en institut psychiatrique, dirigé par le Dr. Vasset (Catherine Deneuve), en service fermé, dont il ne sortira, sous dérogation exceptionnelle, que pour les séances avec son éminente analyste. De même, dès le début de *Comment je me suis disputé...* mais aussi d'*Un conte de Noël*, une longue séquence est consacrée respectivement à Paul et Elisabeth narrant en détails un souvenir ou des faits d'enfance à leurs psychanalystes respectifs. À travers une nostalgie froide pour Paul ou à propos d'un deuil insoluble et brûlant pour Elisabeth, les personnages cherchent à se comprendre. C'est bien là une thématique récurrente et principale à chaque film d'Arnaud Desplechin : se comprendre soi-même (et comment, alors, réussir à vivre ensemble). Si les figures de psycho-thérapeutes ensemencent les films, parfois elles peuvent revêtir l'apparence d'un personnage secondaire bienveillant, faisant figure de sagesse, d'autorité ou de raison. C'est le cas du père d'Henri (mais aussi celui d'Ismaël) : Abel Vuillard (Jean-Paul Roussillon) citera Nietzsche à plusieurs reprises pour dire qu'on ne peut pas se comprendre soi-même; ou encore l'oreille attentive du Professeur Behanzin pour Paul dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*, qui l'initie à l'étude de l'anthropologie, autrement dit l'étude des hommes et à leur façon de vivre ensemble. La présence indéniable et non dissimulée de psycho-thérapeutes validerait notre propos. Les personnages sont suivis, assidument et longtemps par leurs analystes, parlent ou écrivent sur leurs névroses. Or, en psychologie, le monologue est justement « un outil d'apprentissage pour se familiariser avec la confrontation à autrui<sup>64</sup> », la parole est déjà un outil, un levier de compréhension d'un individu qui s'entendra disserter à voix haute sur ce qu'il estime être incohérent ou dysfonctionnel en lui. Ismaël pourra expliquer et essayer de comprendre lui-même le sens de ses rêves lors d'une séance avec le Dr. Devereux, tandis qu'Elisabeth et Paul parlent ou rappellent un souvenir d'enfance, un trauma, un blocage ancien de cette époque; ou encore le père Vuillard qui répondra à sa fille que son deuil introuvable est celui du frère qu'elle a tué/banni.

Prenons maintenant l'exemple de Paul au début de *Comment je me suis disputé...*, allongé sur le divan emblématique du psychanalyste, racontant son souvenir d'enfance. Chose remarquable, si nous apercevons brièvement de reflet de l'analyste dans le miroir, nous en comprenons surtout la présence par la méridienne et les regards que Paul jette hors-champ, en

---

<sup>64</sup> *Op. cit.* F. Dubor et F. Heulot-Petit, p.11.

arrière par-dessus le montant du canapé, ainsi qu'à sa façon de dissenter, se remémorer et analyser ses propres dires. Desplechin parvient à nous faire comprendre la situation en réduisant la psychanalyse à ses symboles minimum : un divan, une personne allongée qui parle en s'adressant à quelqu'un, l'analyste invisible qui garde le silence mais dont la présence en arrière de son patient est certaine. La caméra comme le spectateur peuvent ainsi se focaliser sur Paul pour capter son discours. Un souvenir doux-amer en *flashback* lorsque, âgé de 10 ou 11 ans, il tentait d'écrire un premier roman, critiquant au passage ses parents et son père, « un bourgeois timoré tremblant devant son ombre et se félicit(ant) que chaque morne journée ressemble à son lendemain<sup>65</sup> ». Sa mère, outrepassant l'intimité de son fils, lira ses écrits et l'y confrontera, relisant à voix haute le récit enfantin, tout en humiliant principalement son père (l'« entreprise de castration systématique qu'(elle) avait menée contre lui »). Paul en fera sa propre analyse, et interprètera le regard de son père à ce moment-là, face à sa mère.



Paul Dédalus (Mathieu Amalric), sur le divan de l'analyste, *Comment je me suis disputé... (« ma vie sexuelle »)*, A. Desplechin, (1996), 05min.

---

<sup>65</sup> Extrait du soliloque de Paul, 05 min, *Comment je me suis disputé... (« ma vie sexuelle »)* (Arnaud Desplechin, 1996).

La fin du récit de Paul se fait dans un café en présence de son collègue, son cousin et leurs compagnes, le soir de Nouvel An. Son discours se poursuit, au moyen d'un raccord de voix : Paul s'étend sur la signification potentielle du regard de son père en cet instant et ce qu'il a pu penser de sa mère. Cependant, déplacé du cabinet de l'analyste à la foule de ses amis un soir festif, le souvenir si intime de Paul et son compte-rendu minutieux en public paraît davantage exhibitionniste et dérangeant. Paul semble répéter mot pour mot ce qu'il a déjà dit sur le divan, cherchant à obtenir cette fois l'avis de son public hétéroclite (un membre de sa famille, un collègue de travail, une inconnue, une femme avec qui il entretient une relation épisodique et adultère). Ce soudain étalage intime et cette auto-analyse sont malvenus un soir de Réveillon, devant des personnes qui ne lui sont, de surcroît, pas si proches; d'ailleurs les personnages ne savent que dire à la fin de ce soliloque imposé et certains ont l'air de s'ennuyer franchement (en témoignent des soupirs dissimulés). Et Paul de conclure lui-même : « C'est ça, c'est gênant, c'est pour ça que je le raconte, mais maintenant j'ai un peu honte. » Or, il souhaitait délibérément partager quelque chose de gênant sans tenir compte du fait que ses amis puissent être encore plus mal à l'aise à recevoir ce genre d'intimité. Pire encore, il cherche à pousser son auditoire à partager un souvenir honteux, mais aucun ne s'y livrera. Ce genre de dissertation sur lui-même, cette intimité extraite et soudainement imposée sans le consentement d'autrui, la croyant normale, voire même la considérant comme un cadeau, Paul en est capable tout le long du film. Ainsi le cinéaste choisit de nous présenter ce comportement dès la fin du générique de début. Une façon de prévenir le spectateur : Paul est un personnage qui se cherche et se répand et nous allons l'explorer; il a bien conscience de ses troubles et les laisse rejaillir sur ses rapports sociaux. Toutes ses logorrhées ne sont que des analyses de micro-gestes, petites phrases, actes et situations de lui avec autrui. Par ailleurs, l'une des trames narratives de ce film concerne la façon dont Paul s'est disputé avec Rabier des années auparavant, sans se rappeler aujourd'hui la raison. Nous, spectateurs, ne le saurons pas, certainement n'est-ce pas important est-ce sans raison véritable. Mais que cette situation obsède autant Paul, qu'il en fasse un tel cas, interrogeant tous ses collègues, son directeur de thèse, se creusant la tête jusqu'à en faire des cauchemars, n'est pas sans évoquer une névrose pour le moins obsessionnelle. Dès lors le motif de cette dispute semble insignifiant, c'est l'effet sur le personnage de Paul qui motive cette trame narrative. Or, c'est dans l'altérité que Paul évoluera, comprenant et acceptant qu'il peut être changé au contact d'autrui, c'est avec lui-même qu'il se réconciliera. Lors d'un entretien avec Arnaud Desplechin, Christophe Derouet et Pierre Siracusa évoquent justement

cette idée qu'« on a l'impression que cette quête d'une réconciliation, d'une vie normale, doit passer par une rupture. »<sup>66</sup> Le cinéaste verbalise cette idée de chercher à créer des personnages qui veulent être normaux, tentant de vivre comme tout le monde, d'« être un citoyen normal »<sup>67</sup> et non, justement, « une star de la chanson ou du cinéma ». Un paradoxe que les personnages ont bien du mal à négocier dans leur vie. C'est au fond le grand questionnement des films de Desplechin : comment être normal (et vivre avec les autres). Bloqués dans des inaptitudes sociales ou en perpétuels décalages, les personnages finissent par se crispent dans une névrose, en rupture avec le réel et leurs propres désirs. Paul discourra auprès de son analyste, de ses amis, de sa famille, des inconnus sur le tréfond de ses ressentis. Henri, plus virulent, alcoolique, coincé dans une famille qui ne veut pas vraiment de lui et qu'il cherche pourtant à réintégrer, tentera à tout prix de se faire accepter, entre revendications vindicatives et soliloques fielleux et désespérés. Les personnages tentent de comprendre leurs dysfonctionnements pour mieux vivre en société, et cela passe par le langage, en verbalisant leurs maux ou leur détresse. Des logorrhées parfois difficiles ou gênantes à subir pour les personnages présents, mais pourtant salvatrices dans la compréhension de ceux qui s'y livrent, permettant d'aboutir à une forme d'apaisement

## **II. 2 : Une psychose à double tranchant : le personnage en souffrance au profit d'une parole débridée**

Paul n'a que trop conscience de ses névroses, en parle et les analyse, s'estime normal tout en étant dysfonctionnel en perpétuel décalage avec autrui ou incapable d'entretenir des relations stables et apaisées. Pour Ismaël les choses sont un peu différentes. Il n'aura de cesse de marteler à qui veut l'entendre qu'il n'est pas fou, qu'il va très bien, vivant son internement comme une *dénonciation*<sup>68</sup> et une injustice, se révoltant qu'on puisse remettre en doute sa parole et faire fi de sa révolte. Ainsi il ne serait plus dans la névrose mais bel et bien dans une psychose<sup>69</sup> par son

---

<sup>66</sup> « Entretien avec Arnaud Desplechin » par Christophe Derouet et Pierre Siracusa, *24 images*, n°62-63, 1992, p. 62.

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> « Alors je ne vois vraiment pas pourquoi Élisabeth serait allée me dénoncer. » (*Rois et reine*, Arnaud Desplechin, 22 min).

<sup>69</sup> « *Psychose* » : Altération globale de la personnalité bouleversant les rapports du sujet avec la réalité. *Larousse* en ligne (consultation le 20 juin 2018). / Affection psychique grave, dont le malade *n'a pas conscience*, caractérisée par une désintégration de la personnalité accompagnée de troubles de la perception, du jugement et du raisonnement. *Centre national de ressources textuelles et lexicales*, CNRTL.fr (consultation le 21 Juin 2018).

inconscience et le déni de son mal-être psychique. Vivant dans des illusions quant à son travail; à sa relation avec sa sœur – qu’il estime *très* bonne alors qu’elle lui hurle dessus sans retenue –; à ses finances, en faisant des dizaines de (gros) chèques sans provision à qui veut bien les accepter, tout en étant harcelé par les impôts; offrant des cadeaux de Noël en juillet... Il n’a pas conscience de son état ou bien se trouve être dans une illusion telle qu’il est persuadé que sa situation est normale et saine, en totale rupture avec la réalité telle qu’elle est. Chez lui, les infirmiers venus le chercher l’interrogent sur la présence d’un nœud coulant suspendu dans son salon : invoquant Sénèque et Cicéron avant de glisser son hamburger dans la poche de son peignoir, il justifiera la présence de la corde comme une idée qu’il a « besoin d’avoir pour savoir [qu’il] ne passera pas à l’action ». En somme, Ismaël garde la possibilité de se pendre pour se rassurer de ne pouvoir le faire... Toujours en appuyant le fait qu’il va très bien. Ismaël se retrouve donc interné de force en institut psychiatrique à la demande d’un tiers (sa sœur et son collègue de travail). Il n’aura de cesse de chercher à en sortir au plus vite, voulant écrire au substitut du procureur, cherchant auprès d’autres patients de la monnaie pour appeler son avocat ... Outre les différents moments où Ismaël se débat hilare contre les infirmiers, où il est sanglé à son lit essayant de convaincre ses parents que son internement est absurde (« j’ai l’air fou? Vous trouvez que j’ai l’air fou? »), il est une scène, tout à fait délectable et cruciale dans le film de *Rois et reine* : Ismaël démontre l’étendue de sa psychose dans une diatribe fabuleuse adressée à la directrice de l’hôpital. Reçu dans son bureau dans une atmosphère et un éclairage doux, des couleurs pastel, dans le calme temporaire et l’incompréhension de sa présence en ces lieux (« Mais, Madame, je n’ai pas de troubles psychiatriques ou vos conneries de je sais pas quoi »), l’irritation et la colère d’Ismaël vont *crescendo*. Niant *mordicus* un quelconque diagnostic sur son état mental : « J’ai rien fait, j’ai rien fait à personne, je ne suis pas fou ! ». Contredisant la directrice qui le juge en détresse, il préférera répliquer : « c’est mon âme qui me fait souffrir, ça vous n’y pouvez rien! » et de justifier l’impuissance du Dr. Vasset à l’aider en expliquant de façon tout à fait sérieuse, farfelue et délectable pour le spectateur que « les femmes n'ont pas d'âme ». Pourtant Ismaël est quelque peu incohérent, sachant qu’il est suivi par une psychanalyse depuis 8 ans à raison de 3 séances par semaine, cherchant de lui-même un apaisement en de longs soliloques en présence du Dr. Devereux. En ce qui concerne cette condition, F. Berthelot explique :

« (...) La dégradation de l’état mental se trad(uit) dans le dialogue par deux types de décalages, ceux d’ordre interne, quand le discours du personnage accumule les

incohérences et les contradictions; d'ordre externe, quand il n'est plus en adéquation avec la réalité qui l'entoure. Quant aux pathologies, elles sont des traits circonstanciels, un décalage intrinsèque avec les propos que tient le personnage dans son état normal.<sup>70</sup> »

Durant son internement, les incohérences des paroles d'Ismaël sont davantage d'ordre externe, en inadéquation avec la réalité qui l'entoure. Suivant toujours une logique qui lui est propre, par exemple lorsqu'il aborde « la question de l'âme », croyant démontrer de façon claire et précise au Dr. Vasset que les femmes n'ont pas d'âme, qu'elles vivent dans de « petite bulles de temps », tandis que les hommes vivraient sur une ligne droite pour mourir. Cette tirade révélatrice d'un certain état pathologique est autrement intéressante en ce qu'elle recèle de comique. Les films et discours dramatiques chez Desplechin ont en commun de toujours conserver une certaine légèreté langagière qui ne manque pas de faire sourire le spectateur. Nous pouvons alors nous interroger sur le mécanisme du comique de ces tirades – pourquoi le spectateur s'autorise-t-il à rire d'un personnage pourtant présenté comme malade ? Qu'est-ce que son attitude et ses mots ont de risibles ? Comment mais surtout pourquoi certaines phrases, précisément, vont susciter le rire ?

### **III : Les enjeux de certains rets de la parole ordinaire**

#### **III.1 : Le drame du comique (selon Henri Bergson)**

Dans son ouvrage *Le Rire, Essai sur la signification du comique* paru en 1900, le philosophe Henri Bergson cherche à comprendre ce qui provoque précisément le rire et comment. Il établit un certain nombre de caractéristiques et observations<sup>71</sup>. Si le rire est communicatif, il faudrait toutefois pour Bergson une absence d'émotion pour pouvoir le susciter; en ceci le rire ferait donc appel à

---

<sup>70</sup> *Op. cit.* F. Berthelot, p.230.

<sup>71</sup> Comme le fait que le rire serait le propre de l'humain, un animal n'est alors drôle qu'en regard des qualités anthropomorphiques que nous lui prêtons. Henri Bergson, *Le Rire, essai sur la signification du comique* Paris : Payot ; coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2012, [1900].

l'intelligence pure, il est « une anesthésie momentanée du cœur »<sup>72</sup> durant laquelle l'émotion, l'affection et la compassion sont mises de côté. Mais le rire serait également un châtement social en réaction à un comportement inadapté, la personne moquée tend alors à modifier progressivement son attitude pour faire cesser ces rires dont elle est l'objet. Bergson analyse le comique comme « du mécanique plaqué sur du vivant »<sup>73</sup>. Pour le philosophe, contrairement au mouvement souple et fluide que représente la vie, son contraire, la raideur, pourra provoquer le rire, à l'instar d'une chute venant soudainement rompre la continuité du déplacement d'un individu<sup>74</sup>. Pour définir ce qui est drôle dans le comique<sup>75</sup>, Bergson va donner trois caractéristiques essentielles à la vie, à une situation naturelle, trois propriétés scientifiquement contestables, mais probablement admises dans l'inconscient collectif. La vie représente l'unicité : toute chose dans la vie est unique et différente, on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve. L'irréversibilité : la vie suit son cours, on ne revient jamais en arrière, les morts ne renaissent pas... et la non-interférence des séries, chaque élément vivant est séparé et individuel sans fusion possible, les individus sont strictement hermétiques les uns aux autres. En inversant ces trois éléments fondamentaux, nous obtenons trois éléments du comique, à savoir la répétition (le comique de répétition fonctionne bien souvent et offre justement un aspect mécanique), l'inversion (des rôles par exemple), et l'interférence des séries comme le quiproquo, une situation pouvant être comprise de plusieurs façons. Or, toutes ces caractéristiques peuvent s'appliquer au comique de mots et donc au langage. Le mécanique plaqué sur du vivant peut devenir l'insertion d'un mot inattendu et hors de propos dans un discours officiel, tel un hoquet dans la fluidité d'une expression figée. Nous retrouvons l'opposition dans une phrase entre le sens propre et le sens figuré. L'inversion se transpose en inversion des syllabes (les contrepèteries, ...). L'interférence des séries donne le calembour, les jeux de mots, les doubles sens : une phrase pourra ainsi être comprise de différentes façons. La répétition devient la transposition dans le comique de mots en déplaçant un élément d'un cadre de langage dans un autre, comme le registre de langage soutenu pour une situation inappropriée, le ton formel ou informel, l'exagération avec l'usage d'un registre épique pour un sujet anodin, un vocabulaire fourni ou technique d'un domaine professionnel plaqué sur la vie quotidienne ou encore le jeu entre le réel

---

<sup>72</sup> *Ibid*, p.11.

<sup>73</sup> *Ibid*, p. 23.

<sup>74</sup> La raideur de geste est une mécanique de comportement fonctionnant très bien au cinéma, surtout pendant le muet, spécialement utilisé par le personnage de Charlot ou même Buster Keaton.

<sup>75</sup> Henri Bergson établit plusieurs types de comique, celui de situation, celui de caractère et le comique de mot.

et l'idéal. Or, c'est ce qu'il se passe avec Ismaël : ce personnage possède cette mécanique, notamment langagière, où il monopolise la parole, tient un propos incohérent sans argument valable. Ismaël est chaotique, son comportement est inapproprié à la situation (face à un docteur); il se met à vitupérer, insulter; il s'insurge, exige ses lacets. Il mélange tout : sa présence à l'hôpital, la question de son âme en souffrance, celle des femmes vivant dans des bulles et même le recours légal pour obtenir sa libération.

Dans le cas d'Ismaël, nous pouvons observer un décalage entre le registre de langage employé et la situation : Ismaël est un homme instruit, altiste dans un orchestre, il s'exprime avec un vocabulaire précis et des références littéraires, cite Sénèque et Cicéron pour justifier son besoin d'avoir la possibilité de se suicider à tout moment, cependant il le fait devant les infirmiers venus l'interner. Face au docteur Vasset, il invoque la question de l'âme pour finalement la ridiculiser en la réduisant aux plus simples vulgarités génitales : « une bite et deux couilles ». L'insulte également discrédite sa parole, c'est l'absurdité du propos qui fera sourire puisqu'affirmer très sérieusement aujourd'hui – et devant une femme – que celles-ci n'ont pas d'âme relève de la provocation. Mais Ismaël est seul face à une figure d'autorité et son internement en psychiatrie invalide ses propos aux yeux du spectateur, le cadre de la narration et la fiction elle-même offrent la possibilité de rire d'une telle situation. Cependant, si on modifiait un élément de ce cadre, où non plus un seul homme, mais un groupe entier tenait le même discours sur l'absence d'âme des femmes, non dans un hôpital psychiatrique, mais à la radio, dans le journal ou lors d'une conférence, la situation ne pourrait plus être drôle. Elle serait *sérieuse*. Si le rire est propre à l'humain, nous rions d'abord des défauts d'autres humains, non au sens moral, mais au sens social. Selon Bergson, ce qui n'est pas drôle ne correspond pas à une distinction entre le moral et l'amoral mais entre le social et l'asocial. Ainsi, une qualité peut devenir drôle si elle est exercée de manière asociale, exagérée, *mécanique*<sup>76</sup>.

Nous avons brièvement parlé du rire comme d'un châtement social et d'une fonction de correction pour l'humain; le rire est un recours permettant aux gens de vivre ensemble en société. Rire est alors communicatif et fédérateur<sup>77</sup>. Or, en général, l'évolution d'une société tend au maximum vers une tranquillité et un confort de vie pour les individus la composant. Il sera donc

---

<sup>76</sup> La qualité d'être économe, si elle devient mécanique, pourra se muer en avarice, ce qui a donné *L'Avare*, la pièce de Molière (1668).

<sup>77</sup> Bien que l'on ne rigole pas des mêmes choses selon les pays et les époques, ce qui prouve bien que c'est lié au social.

demandé aux gens d'observer ce qu'il se passe autour d'eux et d'adapter leur comportement à la situation afin de ne pas déranger. En dérogeant un peu à ce principe, rire d'une personne pourra être un rappel à l'ordre social permettant de (faire) corriger une attitude. Bergson dit que sa fonction est « *d'intimider en humiliant*<sup>78</sup>. » Ainsi nous rions uniquement de certains traits antisociaux, de comportements qui donnent cette apparence de simple mécanisme. Contre une attitude asociale, le rire sera l'antidote employé pour corriger et plier l'individu à une norme. En conclusion de son ouvrage, Bergson<sup>79</sup> rappelle que le rire n'est ni bon ni juste. Il est plutôt cruel et égoïste. Un châtiment que la société inflige à ceux qui s'écartent d'elle. Si un comportement antisocial n'est plus simplement moquable mais dérangeant ou apeurant, s'il s'écarte trop radicalement des normes de la société en vigueur, le remède ne sera plus un simple redressement comportemental, mais une ostracisation, un rejet de l'individu dérangeant la tranquillité d'autrui. Si une personne, comme Ismaël, n'a pas su se maîtriser ni se retenir de dire tout haut ce qu'elle pouvait penser, ni contrôler son comportement (par exemple en ne portant pas une cape en public sans raison jugée acceptable<sup>80</sup>), alors cette personne devient incontrôlable et donc effrayante, nuisible au bien-être des autres, menaçante voire dangereuse. Ismaël ne dérangeait personne, on est venu le chercher dans son appartement pour l'enfermer en hôpital psychiatrique. Certes il avait une attitude fantasque, mais il n'était absolument pas dangereux. En revanche, il était gênant pour son proche entourage, il subit donc l'isolement en institut psychiatrique à la demande de tiers : et c'est bien ces tiers qui sont très importants : ce sont d'autres personnes, dérangées par le comportement d'Ismaël, qui ont obtenu son isolement. Son discours délirant, un discours qu'il gardait habituellement pour lui, face à la directrice, n'a pas servi sa cause. Du bouffon simplet au fou dangereux, on cherchera à faire taire la voix de quelqu'un comme Ismaël. Le spectateur peut alors bien rire, protégé sur son siège, et c'est la chance qu'offre le cinéma : le dialogue est préécrit, l'acteur récite son texte fabuleux; il peut insulter Catherine Deneuve ou épiloguer sur l'absence d'âme des femmes, mais cela reste relatif au monde du film. Dans la réalité, une telle scène serait désarmante et effrayante. Nous rions d'un tel discours parce qu'il est placé sous la maîtrise de

---

<sup>78</sup> *Op. cit.*, H. Bergson, p.84.

<sup>79</sup> Dans ce travail dont le sujet principal n'est pas le rire mais le langage, nous nous sommes restreints à explorer la thèse d'Henri Bergson. Son approche du comique de langage et le châtiment social du rire pouvaient venir épaissir notre étude et être utiles pour expliquer le cas pathétique d'Ismaël. Toutefois nous avons bien conscience que cette théorie n'est ni unique ni la plus récente et le comique comme le rire possèdent une littérature et des recherches conséquentes.

<sup>80</sup> Comme lors d'une soirée déguisée ou de Carnaval.

l'écran (et d'un institut psychiatrique dans la fiction). Le rire est donc le châtement sociétal d'un comportement quelque peu mécanique, mais au-delà d'une simple marginalité divergente de la norme se trouve la crainte d'une folie incontrôlable et contagieuse. Ce n'est pas anodin qu'Ismaël parle si bien, la parole est encore sa meilleure et unique défense. Un personnage possédant la maîtrise du langage peut se défendre, nous pouvons donc nous permettre de rire de lui. En revanche, s'il avait été sans défense (comme un enfant, un animal, quelqu'un qui ne peut pas parler ou ne parle pas la même langue...), le spectateur pris dans l'émotion et la compassion ne pourrait plus rire ou bien aurait un rire cruel.

### III.2 : Le registre vulgaire comme débordement

L'insulte est un état extrême de la langue, du langage et de la parole. Elle permettra d'exprimer un débordement émotionnel et une perte de contrôle, quand le langage courant se fait trop peu expressif et réducteur. L'insulte offre une concision verbale pour un impact maximum là où la périphrase amoindrit l'émotion de colère ou d'exaspération et donc d'emportement soudain : c'est un raccourci de la communication. Son but premier est bien sûr une volonté d'être brutal, mais aussi de brutaliser l'Autre. Placée dans la bouche d'un personnage qui en fait usage exceptionnel, elle aura un impact puissant sur la réception du discours. Dans *Un conte de Noël*, Henri a fait de la prison et semble en avoir retenu le meilleur, il a notamment « lu un bouquin par jour ». Les personnages mis en place par Desplechin possèdent un certain niveau de langage et une culture certaine. Ils sont précis dans leur syntaxe, l'emploi de mots vulgaires et argotiques ou d'insultes est finement choisi de la part du cinéaste. Ismaël, même interné en hôpital psychiatrique, ne perd pas son application verbale. Se sentant acculé face au Dr. Vasset, sa seule défense, désespérée et contre-productive, sera l'insulte : « Je vais vous dénoncer *ma p'tite connasse* ! ». Dans ce contexte précis, l'insulte telle qu'elle est amenée a principalement un attrait comique. La langue dégénère à plusieurs reprises dans la bouche d'Ismaël, dès sa première apparition, face aux infirmiers psychiatriques (« Et je t'*encule* ! »). La vulgarité langagière soudaine de ce personnage, ses réactions disproportionnées, son emportement brutal et excessif... autant d'éléments qui en font un bouffon gesticulant qui fait sourire, mais un personnage en proie à la psychose. Ismaël est instable et imprévisible, comme les changements de registres dont il est capable dans son vocabulaire, en passant du soutenu à l'injure.

L'autre usage de la vulgarité consiste à illustrer le débordement d'un personnage. C'est Henri, ivre et excédé de ne pas obtenir de réponses sur son bannissement, sommant vainement père, frère et cousin de lui fournir des explications<sup>81</sup>; c'est Paul poussé à bout<sup>82</sup>, que son ami Kovalki tente de

---

<sup>81</sup> « Depuis six ans vous acceptez ce truc invraisemblable, que c'est Elizabeth qui dit la loi ? Hé ! D'où vous avez pu accepter une chose aussi saugrenue ? Beh, je vous avais prévenu, c'était pas simple ! Ni pour elle, ni pour vous, ni pour personne ! Or vous vous disiez, laissons-la régenter les choses, elle va s'apaiser. *Mes couilles* ! Ces choses-là n's'apaisent jamais ! Et toi ! Et Abel, vous l'avez sacrée *pater familias* et ça l'a rendue dingue ! *Démerdez-vous avec ça* ! » *Un conte de Noël*, 1h20 min, 2008.

<sup>82</sup> « Notre dernière rencontre ? Ah ! À Paris, il y a 8 ans ? Oh oui je m'en souviens très bien, j'étais grossier, *putain* ! D'une bêtise invraisemblable ! Toi, tu te taisais, mais tes silences exigeaient de moi un peu de compassion. Ma

faire taire, puisque l'excès, les cris et les débordements verbaux ou émotionnels peuvent avoir quelque chose de dérangeant par leur impudeur. Dans ces deux cas, pour ne citer que ceux-là du corpus, Desplechin emploie l'insulte ou l'argot pour sa dimension dramatique. Les personnages possèdent tous quelque chose de désespéré, ils rallient les spectateurs à leur cause en attirant leur compassion. Dans une interview concernant son film *Rois et reine*, Arnaud Desplechin expliquera lui-même : « Je voulais être brutalement tragique et brutalement comique<sup>83</sup> ». L'insulte brutalise judicieusement, habilement maîtrisée par le cinéaste, elles contribuent à parfaire son style. La colère des personnages de Desplechin est un carburant à leur parole, loin de les réduire au silence, elle leur inspire des trouvailles. La mauvaise humeur d'Henri, les emportements soudains d'Ismaël ou la colère froide de Paul, n'entravent en rien leurs capacités de verbalisation, bien au contraire elle leur donne de la verve, comme à Cyrano lorsqu'il s'emporte contre la mode et les puissants<sup>84</sup>.

Les personnages sont humains, mais également surhumains, c'est bien la seule devise de Desplechin lorsqu'il fait un film : « *Bigger than life*<sup>85</sup> ». Le cinéma offre cette possibilité de situations surréelles et excessives; indépendamment du contenu des propos tenus par Paul ou Ismaël, le travail du son, du montage et du jeu de l'acteur additionnés participent à l'exposition des troubles des personnages. Cela peut se traduire par un silence pesant durant les répliques où aucune musique ne vient alléger les propos ni détourner l'attention du spectateur. Lors de certaines tirades complexes dans ce qu'elles transportent d'émotion ou de contenu (l'annonce d'un décès ou envers un personnage instable comme Ismaël...), Arnaud Desplechin ne conservera que la meilleure version de chaque phrase de chaque prise. Il reconstitue ensuite au montage le contenu complet de

---

compassion ? *Mes couilles* ! Tu me contactes. À nouveau. Tu m'écris vouloir penser à Esther ! Mais je te réponds avec la même outrance qu'hier que tu aimais Esther mais je le conteste ! » (*Trois souvenirs de ma jeunesse*, 2015, 1h50 min).

<sup>83</sup> « Desplechin : le rire, la mort et la polémique », Propos recueillis par Emmanuèle Frois, *L'Éfigaro*, 22 Déc. 2004, (désormais indisponible).

<sup>84</sup> Claire Vassé, « Le film est un roman. *Comment je me suis disputé... (« ma vie sexuelle »)* », *Vertigo*, n°17, « Lector in cinéma ». Paris : Jean Michel Place, 1998, p. 39-42.)

<sup>85</sup> « Pas de petitesse, ni dans les personnages ni dans la représentation romanesque du pays, *bigger than life*. » Arnaud Desplechin à propos de *Rois et reine*, dans un entretien. J. Kermabon, « Entretien avec Arnaud Desplechin ». *24 images*, n°124, Automne 2005, p. 55.

« J'ai toujours la crainte que si j'écris pour les acteurs, les personnages ne seront pas *bigger than life*. » Arnaud Desplechin à propos des *Fantômes d'Ismaël*, dans un entretien avec Murielle Joudet, « Arnaud Desplechin, Apologie du désordre », disponible sur [chronicart.com](http://chronicart.com), (consultation le 10 mai 2017).

« Est-ce un effet de signature de Desplechin qui lui fait peindre des personnages *bigger than life*, des durs à cuire, que n'effleure pas le moindre sentimentalisme ? », Élise Domenach, « *Un conte de Noël*. La nouvelle Arcadie d'Arnaud Desplechin », *Esprit*, vol. août/septembre, n° 8, 2008, p. 42.

la tirade parfaitement prononcée, selon lui, par l'acteur. Dans la version finale dans le film, plusieurs *jump-cuts*, sont observables, traces des coupes qui ont eu lieu. Ces *jump-cuts* que le cinéaste ne cherche absolument pas à dissimuler, excitent l'œil et provoquent des sursauts comme un claquement de doigts. Ce procédé est couramment employé par Desplechin par exemple les différents sauts à l'image entre les phrases d'Ismaël et ses changements de position alimentant l'image de sa névrose et vivifiant le dialogue. Le contenu absurde et répétitif de l'échange entre Ismaël et les infirmiers, à propos de courriers et d'une lettre en recommandé, pourrait se révéler rébarbatif sans les plans de caméra sans cesse changeants, ainsi que ces sursauts d'images.



«(...) franchement je vais pas très très bien en ce moment mais » /*jump-cut*/ « mais je ne suis pas suicidaire. »  
*Rois et reine*, 13min58.

### III.3 : La mesure de la folie

À l'occasion d'une présentation et critique du film *Rois et reine*, Maguelone Loublier explique que « le thème de la folie, (est) traité sur un registre comique avec le personnage clownesque d'Ismaël, attachant, parce que *borderline*, (...). En abordant la question de l'hôpital psychiatrique et de l'internement arbitraire, le réalisateur nous conduit à nous interroger sur la notion même de la frontière : qui est dedans ? Qui est dehors ? Qui est fou, qui ne l'est pas ? (...) »<sup>86</sup>. Et en effet nous pouvons nous questionner sur qui sont les vrais fous<sup>87</sup> dans les films de Desplechin : Elisabeth dans *Un conte de Noël*, qui hait son frère sans motif, parle à un fantôme et surprotège son fils, lui-même psychotique ? Norma qui pousse son amant au suicide ? Son père qui veut voir sa fille mourir à sa place ? Junon prête à déposséder son fils qu'elle n'aime pas ? Les psychotiques ou les fous révèlent beaucoup d'une société dans la mesure où c'est elle qui définit la norme et la déviance (n'est pas considéré comme fou n'importe qui à n'importe quelle époque et dans n'importe quel pays). À ses propres yeux, Ismaël se porte très bien (et c'est bien le charme du fou d'ignorer son état), pour lui ce sont les autres (les « tiers ») qui estiment que sa place est dans un institut fermé. Croyant naïvement – autre raison de le prendre en pitié – que ses proches s'inquiètent pour lui et veulent son bien. Le fait est qu'Ismaël était gênant, pour son quatuor, son collègue et sa propre sœur. Or la seule chose qui pouvait nuire à la société (outre son accoutrement de mousquetaire inoffensif qui relève réellement d'une norme sociétale transgressée), ce sont les nombreux chèques en bois. Les individus désignés par le terme de « fous » ou « folle » ne sont pas seulement des gens souffrant de troubles mentaux. Se retrouvent bien souvent dans cette catégorie les personnes dérogeant aux normes sociales, déviant du courant de pensée dominant<sup>88</sup>. Roland Jaccard écrira à propos des fous : « On les chasse ou on les exhibe comme l'image de ce qui menace chacun. On les enferme et prive de tous droits. Ou, au contraire, on leur donne la parole là où elle est retirée à tous les autres : les bouffons des princes et des rois, et, dans nos sociétés modernes, les

---

<sup>86</sup> Maguelone Loublier, « *Rois et reine* », [compte-rendu] ciné-club Normale-Sup' en présence d'Arnaud Desplechin. 15 nov. 2009.

<sup>87</sup> La folie, « altération plus ou moins grave de la santé psychique, entraînant des troubles de comportements ou encore l'état dans lequel se trouve une personne qui "manque de jugement, de bon sens" et fait preuve de son « absence de raison », *Nouveau Petit Robert*, p. 941.

<sup>88</sup> Evelyne Ledoux-Beaugrand, « La folie comme lieu de métamorphose dans *Les mots pour le dire* de Marie Cardinal » *Métamorphoses : Réflexions critiques sur la littérature, la langue et le cinéma*. [Acte de colloque en littérature et linguistique]. Toronto : Paratexte, 2002, p. 93-104.

artistes<sup>89</sup>. » Le discours d'Ismaël est seulement discordant par rapport à une norme attendue. De même que sa psychose devient effective et prend forme parce qu'elle est énoncée clairement au spectateur, en ceci que la première apparition d'Ismaël montre son internement. Nous pouvons souligner un autre indice laissé au spectateur, à savoir qu'une des séquences dans l'hôpital psychiatrique s'ouvre sur le gros plan puis le travelling arrière de la phrase « L'homme est plus important que sa psychose » imprimée sur une peinture mythologique<sup>90</sup> d'un calendrier offert par la marque de médicaments Solian (marque d'un neuroleptique et puissant antidépresseur), au son de la voix d'Ismaël, très agité. Si le cinéaste mène le spectateur sur la piste d'un Ismaël psychotique (quoique plutôt *borderline*) niant le fait d'être fou, des indices remettant cette suggestion en cause sont disséminés dans le film. Ainsi Ismaël peut se montrer très clairvoyant quant à son mal-être, sa relation avec Norma ou Elias<sup>91</sup> ou encore l'interprétation de ses rêves<sup>92</sup>.



*Rois et reine*, A. Desplechin (2004), 40 min.

Desplechin joue des normes et des codes. Les personnages sont certes excessifs mais Paul, Henri ou Ismaël sont avant tout ultrasensibles et écorchés par les rejets qu'ils subissent. Le cinéaste crée des situations qui poussent à la folie ses personnages. Aliénés par autrui, c'est également dans l'altérité qu'ils recouvrent l'apaisement. Paul avec Sylvia, Valérie et Esther; Henri par Faunia et

<sup>89</sup> *Op. cit.*, R. Jaccard, p.10.

<sup>90</sup> Un motif du film.

<sup>91</sup> Comme lors de son long discours à Elias (à propos de sa mère, Nora) au Musée de l'Homme, à la toute fin du film.

<sup>92</sup> Lors de ses rencontres avec sa psychanalyste, le Dr. Devereux, Ismaël analyse ses rêves.

Junon qui, en acceptant sa moelle, lui offre à nouveau une place dans la famille Vuillard; Ismaël avec Arielle Phénix et le jeune Elias pour qui il peut être une figure paternelle et une référence sans pour autant l'adopter.

#### **IV : Les états d'âmes : d'une déstabilisation émotionnelle à verbale**

##### **IV.1 : L'émotion comme premier vecteur de libération de la parole**

La forme la moins grave du déliement de la parole, la plus facilement maîtrisable, mais aussi la moins pardonnable pourrait bien relever de l'emportement émotionnel. Si un personnage parle, accuse, insulte sous le coup de l'émotion, il peut avoir perdu sa maîtrise, certes, mais pour des raisons qui ne renvoient ni à la physiologie ni au psychique. La personne s'est emportée ou laissée aller parce qu'elle a été intimement affectée ou touchée par une phrase, un acte ou un événement. Nous l'avons brièvement évoqué, mais les états d'âmes peuvent tout autant altérer la fluidité de la parole. La colère, le chagrin, le choc d'apprendre une information insoupçonnée... autant de facteurs qui peuvent aller jusqu'à un blocage pur et simple de la parole. Autrement dit une aphonie ou une aphasie complète. F. Dubor et F. Heulot-Petit posent la question de « comment l'état d'âme d'un personnage, à un moment donné de l'histoire, se superpose à son caractère parfois pour façonner ses propos, dans leur teneur comme dans la manière dont il les formule. Loin de faciliter la parole, nombre d'états d'âme, surtout négatifs, viennent la freiner (embarras, ...) »<sup>93</sup>. Les émotions viennent s'ajouter à la personnalité originelle d'un personnage pour en modifier ou en déclencher la parole. Parfois elle n'est dictée que sous le coup d'une puissante émotion et des phrases qui auraient pu ne jamais voir le jour, se retrouvent catapultées en discours inspirés, tragiques, coléreux, susceptibles, euphoriques ou inappropriés. Plus tôt, nous avons évoqué le discours suspect de Paul à propos des culottes des filles, laissant ouverte la possibilité que sa soudaine mise à nue intime et décalée (pour ne pas dire dérangeante), puisse relever d'un état d'âme. En effet, à la séquence précédente (juste après avoir avalé la pilule), Paul apprend que Valérie se moque de lui et a certainement menti à propos des viols incestueux qu'elle subissait dans

---

<sup>93</sup> *Ibid*, F. Dubor et F. Heulot-Petit, p. 227.

son enfance. Accusant le coup et restant dans l'incompréhension des motifs d'un tel acte, Paul se retrouve à palabrer devant des inconnus sur l'étrangeté et l'appréhension toujours présente à glisser sa main dans la culotte d'une fille. Il y parle surtout de l'altérité : les hommes sont pareils (mêmeté), les femmes sont toujours différentes (altérité) pour lui. Nous pourrions évoquer d'autres exemples, cependant nous ne sommes pas certains de l'importance primordiale de ces états d'âmes et de leur pertinence comparativement à l'ivresse ou la psychose présents au même moment chez le personnage. Toutefois, les émotions demeurent le moteur des réactions des personnages, tandis que le discours efficient en est le résultat. *In fine*, la parole, s'enracine, irriguée par un état émotionnel excessif.

## IV.2 : Aphonie et dysphonie parlantes, les voix trouées de silence

Esther comme Nora se verront confrontées à une déficience significative de la parole, symptôme vocal et somatique suite à un choc émotionnel pour la première, face à l'indicible pour la seconde. Formellement, nous pouvons nous interroger sur l'emploi du silence comme réponse dans un dialogue de cinéma. Les conversations affluent toujours avec une importance égale, et pourtant, en ces instants de rupture, alors que le personnage est présent, que le dialogue pourrait donc avoir lieu normalement, qu'on ne l'empêche pas de parler, il se retrouve bloqué, la gorge nouée, le souffle coupé. Les raisons peuvent varier, mais cela reste un moment révélateur et lourd de significations, difficile à cacher et à justifier à l'interlocuteur. La personne en face ne peut que rester dans l'incompréhension, croire à un caprice, mécomprendre les sentiments invoqués, mais surtout ne pas parvenir à recevoir le message désiré. Esther ne parvient pas à produire un seul son<sup>94</sup>, prise d'aphonie<sup>95</sup> lorsque le cousin de Paul, Bob (Thibault de Montalembert), court à sa rencontre dans la rue peu de temps après la rupture d'Esther avec Paul. Surprise, elle n'arrivera qu'à bouger les lèvres, sans qu'aucun son ne se produise au moment où elle l'aurait voulu. Elle ne peut alors

---

<sup>94</sup> *Comment je me suis disputé... (« ma vie sexuelle »)*, 1h 54 min.

<sup>95</sup> « L'aphonie est un symptôme, médicalement défini comme une perte plus ou moins complète de la voix, causé par une lésion ou une paralysie de l'organe qui permet la phonation. Mais, sans qu'une pathologie soit forcément en cause, la voix fluide en temps « normal », peut se faire fugace, fuyarde au moment de la rencontre avec l'autre. Elle peut manquer totalement ou par intermittence au rendez-vous de la parole (...). ». Claire Gillie, « De l'aphonie comme "a" phonie, de la voix perdue comme objet perdu », *L'Évolution Psychiatrique* vol. 77, issue 4, 2012, p. 531-556.

que bouger les mains, impuissante, les mettre sur sa poitrine ou sa bouche pour essayer de communiquer<sup>96</sup>. Le cousin Bob cherchera à deviner ses dires sans grand succès, concluant qu'elle est trop émue. Finalement, au terme de cette courte rencontre (ou plutôt cette rencontre écourtée par l'absence d'échange verbal possible), Esther réussira à articuler un « Oui » rauque, comme si sa voix était restée longtemps inemployée, basculant d'une aphonie à une dysphonie, une anomalie de la qualité normale de la voix »<sup>97</sup> Durant cette séquence, Bob reste hors cadre et seule sa voix nous parvient isolée de son corps tandis que le corps d'Esther demeure uniquement dans le cadre, gesticulant et sans voix tandis que la caméra se focalise sur elle. Seule au milieu du cadre de ce court plan-séquence rapproché et fixe, elle agite les mains et les lèvres sans succès. Durant cet instant de solitude et d'incompréhension, le spectateur embrasse le même point de vue que son interlocuteur, Bob, posant les yeux sur elle.

Claire Gillie, docteur en anthropologie psychanalytique, auteure de « L'aphonie comme "a" phonie, de la voix perdue comme objet perdu » dans le magazine *L'Évolution Psychiatrique*, dans lequel nous puiserons l'essentiel de nos références sur le sujet, écrit à ce propos : « L'aphonie tarit la voix de celui qui voudrait s'inscrire dans la polyphonie sociale. Son discours est subverti par le silence, sa voix se réduit à un corps gesticulant : il n'est plus que corps déserté par la langue, langage troué par le corps mutique. »<sup>98</sup> Avec l'aphonie de la jeune femme, le dialogue en tant qu'échange verbal ne peut simplement pas avoir lieu; tandis qu'il peut parler et répondre, le cousin reste immatériel, hors de l'image, à la regarder. Esther, personnage de peu de mots, se débat avec la communication de ses sentiments en de vains gestes de bras, voir quelqu'un d'aussi proche de Paul (son cousin et confident), sachant tout de leur relation et des raisons de leur rupture, suscite chez elle une telle surprise et émotion qu'aucun mot ne trouve sa place dans sa gorge. Elle recouvrera pourtant sa voix à la séquence suivante, en rencontrant un collègue de Paul, qu'elle connaît à peine, plus éloigné d'elle, avec qui les rapports peuvent être plus cordiaux et formels. Ici, l'aphonie d'Esther est un des états de la parole exploré par Desplechin. Dans ces films où la communication est en échec, la perte de la voix s'avère être un vecteur d'informations d'une rare

---

<sup>96</sup> « Une voix déviée de sa trajectoire engendre un discours dévié de ses objectifs (expliquer, convaincre, stimuler, apaiser, créer un climat, etc.). C'est le lien social lui-même qui est mis en souffrance, fragilisé par une voix qui déserte le discours. » *Ibid.*

<sup>97</sup> « Anomalie de la qualité de la voix qui devient rauque, éteinte, trop aiguë, trop grave ou bitonale (émission de deux sons simultanés). » *Larousse* en ligne, 26 juin 2018.

<sup>98</sup> *Op. cit.*, C. Gillie, p. 534.

puissance en même temps que l'exploration d'une face négative de la parole : l'absence de mots dans la tentative de l'acte de discours d'Esther.



Esther (Emmanuelle Devos), aphone dans *Comment je me suis disputé... (« ma vie sexuelle »)*, A. Desplechin, (1996), 1h54 min

Pour Nora en revanche, si elle ne perd pas la voix de façon aussi totale qu'Esther – et bien que durant tout le film sa voix reste un filet proche du murmure<sup>99</sup> – elle se retrouve en difficulté d'énonciation à plusieurs reprises<sup>100</sup>, avec un filet de voix (dysphonie), tant l'émotion et les événements semblent lui éteindre la gorge. Lors d'un appel de sa sœur sur le téléphone de son père déjà hospitalisé, Nora aura le souffle coupé sans que l'on sache pendant combien de temps. Devant

---

<sup>99</sup> « (...), l'aphonie dite « aphonie psychogène » – d'apparition brutale, ou survenant par crise périodique – donne aux patients la sensation d'efforts permanents. La voix se trouve réduite à un « filet de voix », voire même à un chuchotement (...). » *Ibid.* Nora a une locution toute particulière imposée par Desplechin, elle doit travailler son filet de voix comme un soupir ou une expiration permanente.

<sup>100</sup> De façon non exhaustive, nous pouvons citer le moment où Pierre lui hurle dessus et menace de se suicider, lorsque sa sœur apprend que Nora a décidé d'abrégier les souffrances de leur père ou encore lorsque Nora s'adresse à son fils Elias, notamment pour lui annoncer la mort de son grand-père.

annoncer le cancer incurable de leur père, effrayé, qui va souffrir et mourir, elle ne pourra que buter sur les mots, se répéter, employer des périphrases, décrire la situation à sa sœur (« Ils l'ont opéré ce soir, il est encore à l'hôpital, quand ils l'ont ouvert il avait des tumeurs partout... ils ont dû recoudre tout de suite, tout est métastasé, tout est détruit à l'intérieur » (00h 26min)). Sa voix est à peine audible, entrecoupée par l'émotion et stupéfaite par la réalité qu'elle doit expliciter. Au cours de cette conversation téléphonique, les *jump-cuts* hachent davantage encore les bribes de phrase et l'annonce de cet indicible que Nora devra pourtant révéler à sa sœur urgemment. À ce propos, Claire Gillie explique que les trous qui peuvent surgir dans l'élocution peuvent symboliser le fait de « devoir affronter la perte de ce qui a pu être un plaisir vocal, ou alors au contraire, affronter un certain *dégoût pour cette "émanation orale"*. (...) C'est aussi *retenir* (...) quelque chose que l'on cache ou que l'on veut garder "bien au chaud" pour soi.»<sup>101</sup> Le discours de Nora est *troué* de blancs, d'hésitations, de silences et de hoquets qui viennent creuser l'aphonie. Extraire sa voix apparaît comme un effort, une tâche empêchée par le contenu même de son discours. Sa voix se perd et son discours également<sup>102</sup>. Comme pour Esther, le seul moment où Nora recouvre une voix plus fluide advient lorsque la conversation se fait plus dépassionnée et froide, lorsqu'elle aborde le sujet de la logistique avec sa sœur : comment peut-elle venir voir leur père, où lui envoyer de l'argent ou un billet d'avion. Ayant reçu son discours terrible, sa sœur est elle-même en proie à une difficulté d'élocution, accablée par la nouvelle.

Une autre raison de ces pertes de voix ou de cette difficulté à articuler un son se retrouve dans le contenu même de la parole. Les conversations auxquelles sont confrontées Esther ou Nora sont reliées à l'annonce d'une perte immense, la verbaliser à autrui rend, d'une certaine façon, la situation concrète, la parole deviendrait performative et rendrait les événements davantage réels pour les personnages, les dires concrétiseraient les faits. Dans le cas de Nora, devoir dire à sa sœur, absente et injoignable, non pas que son père est mort mais qu'il *va* mourir est une réalité si brutale à accepter que les mots semblent se vider de leur sens face à une réalité plus grande qu'eux. Ainsi, les deux femmes ne peuvent dire ce que les mots eux-mêmes sont déficients à expliciter<sup>103</sup>. Si les

---

<sup>101</sup> *Op. cit.*, C. Gillie, p. 534.

<sup>102</sup> *Id.*

<sup>103</sup> Une voix déviée de sa trajectoire engendre un discours dévié de ses objectifs (expliquer, convaincre, stimuler, apaiser, créer un climat, etc.). C'est le lien social lui-même qui est mis en souffrance, fragilisé par une voix qui déserte le discours. *Id.*

dialogues entre les personnages sont entravés par l'émotion, la communication peut tout de même avoir lieu avec leur interlocuteur. Réduisant le langage à son minimum : des gestes ou des phrases simples, lapidaires, mais lourds de significations. Il peut arriver que les silences s'avèrent plus éloquents pour véhiculer certains sentiments. L'émotion pure transporte alors la communication pour le spectateur, qui s'attachera bien plus à l'atmosphère et à l'expressivité du visage de l'acteur. Ne sachant quoi dire à Bob, Esther ne peut alors que *dire du rien*; aucun mot ne saurait être à la hauteur de la réalité que Nora doit exprimer, son discours en pointillé s'étiole. Il arrive ainsi que les absences de paroles dans certaines situations soient, chez Desplechin, bien plus parlantes que des longs discours. Son talent consiste alors en cette régulation du volume de parole et à la justesse de son adaptation aux situations créées afin de toujours servir au mieux l'histoire.

### IV.3 : L'heureuse discordance des personnages

Cette dernière partie nous servira également de transition vers le prochain chapitre; nous allons achever d'y révéler – du moins dans le cadre de cette étude puisque le sujet pourrait faire l'objet d'une bien plus large dissertation – le comportement tout à fait discordant des personnages, véritable moteur de la narration filmique. Michel Chion, théoricien du son au cinéma et auteur de nombreux ouvrages sur la question, a élaboré une théorie qui nous intéresse tout particulièrement dans notre étude, le « Complexe de Cyrano <sup>104</sup>», tirée de son ouvrage éponyme. En rapport avec ce célèbre personnage à la logorrhée exceptionnelle mais au destin misérable, Michel Chion explique son choix dans l'ouvrage :

« Qu'incarne Cyrano de national ? D'abord, son individualisme, et ensuite cette façon écorchée de jouer le langage sur le plan de l'affirmation de soi, du défi, cette préoccupation de la bravoure verbale – ou au contraire de la nullité verbale. Cette fascination profonde de l'échec aussi : il brille par ses mots mais il perd tout, et s'en targue. (...). Comme si le langage servait moins à obtenir et à lutter, qu'à planter, affirmer... Et Cyrano c'est aussi un escrimeur qui parle : chez Rostand on ne le voit pas écrire, il ne laisse pas de texte (contrairement au Cyrano historique), mais il est capable d'improviser de belles choses en se battant en duel. Or le cinéma

---

<sup>104</sup> Michel Chion, *Le complexe de Cyrano. La langue parlée dans les films français*, Paris : Cahiers du Cinéma, coll. "Essais", 2008.

français regorge de perdants au verbe haut, ou de perdants piteux qui sont battus, en tout cas de battants et de battus qui le sont sur le plan du langage plus significativement que sur les autres plans. Le langage n'est pas seulement un moyen, mais aussi le champ même de la bataille<sup>105</sup>. »

Le théoricien reprend cette idée pour analyser de nombreux cas de personnages de films, que l'on peut voir comme des « perdants au verbe haut<sup>106</sup> ». Sans faire de distinction de genre ou d'époque, en s'attachant uniquement au fait qu'il s'agisse de films français, Michel Chion s'emploie à mener une étude non-exhaustive et personnelle mettant en évidence les récurrences langagières et les usages faits de la langue française (de France) dans les films de ce pays. Il relèvera son caractère réflexif<sup>107</sup>, à savoir que les films français affectionnent leur langue, jouent avec, se battent en mots, épiloguent sur sa difficulté quotidienne, même pour un locuteur natif. Ce principe nous intéresse tout spécifiquement en regard de notre sujet, mais surtout des personnages principaux endossés par Mathieu Amalric chez Desplechin. Henri, Paul ou Ismaël apparaissent comme des perdants au verbiage incessant. Perdants dans les faits : moqués, bannis, quittés, internés, ostracisés ou tenus à l'écart de quelque façon que ce soit, on a voulu les faire taire ou cesser de les entendre. Pourtant, tout l'enjeu de ces personnages consiste, par la parole, à renouer le dialogue et à réintégrer le groupe. La beauté du héros principal desplechinien – presque systématiquement incarné par Mathieu Amalric – s'inscrit dans cette habitude d'individus partis pour être les grands perdants de l'histoire mais qui embrassent une réconciliation à travers le langage et la discussion<sup>108</sup>. Si Henri, Paul ou Ismaël sont des antihéros diégétiques, ils n'en sont pas moins de grands héros du verbe. Or, l'histoire narrative des films de ce cinéaste se fait et évolue par le langage.

---

<sup>105</sup> *Ibid*, M. Chion, p.5.

<sup>106</sup> « Le cinéma français regorge de *perdants au verbe haut*, ou de perdants piteux qui sont battus, en tout cas de battants et de battus qui le sont sur le plan du langage plus significativement que sur les autres plans, Le langage n'est pas un moyen mais aussi le champ même de la bataille. » *Ibid*.

<sup>107</sup> « Les personnages s'écourent souvent parler, se donnent les uns aux autres des leçons de français, s'interpellent sur la forme et pas seulement sur le fond. Les films sont souvent des réflexions en acte sur la langue française, ses richesses (lexicales notamment), et ses pesanteurs (difficulté de créer des nouveaux mots). » *Ibidi*, p.7.

<sup>108</sup> Voir : La *disputio*, Stanley Cavell, *Must we say what we mean?*, Cambridge University Press (United Kingdom), 1976 [1969].

Ismaël, dans *Rois et reine*, a ces airs d'écorché vif, affecté par chaque chose du monde, percuté en permanence et excessif en chacune de ses réactions. Sa vulgarité soudaine doublée de sa capacité à avoir un langage soutenu et recherché malgré tout confine à la bouffonnerie. C'est là une grande part de sa distinction en même temps que le premier ressort dramatique pour émouvoir le spectateur. Ismaël est un artiste torturé, suivi par un psychiatre et une psychanalyste, la diégèse nous le présente comme psychotique, fait mis en valeur par son langage incohérent approprié. S'il semble un peu artificiel de coller un diagnostic psychiatrique sur des personnages de fiction, et sur la seule durée du film, nous avons pu néanmoins essayer d'avancer quelques observations et indices langagiers nous faisant penser à un goût prononcé d'Arnaud Desplechin pour des personnages principaux *borderline*, à la personnalité limite (à tendance psychotique). Ces défauts rendraient n'importe quel individu difficilement attrayant dans le réel. Or, au cinéma, ils sont les atours d'un personnage de fiction. Le spectateur peut éprouver le sentiment de plonger au plus secret de la conscience du personnage qui se livre parfois à une sorte d'exhibition psychique, d'épanchement<sup>109</sup>. Un tel comportement dans le réel serait perçu comme le symptôme d'une pathologie relevant de la psychiatrie<sup>110</sup>. Ainsi, tout ce qui rend attachant Henri-Paul-Ismaël, sans oublier la grande détresse qu'ils peuvent inspirer, est exactement ce qui les rendrait dans le réel invivables et odieux. Des antihéros, finalement plus vulnérables qu'insupportables. Par ailleurs le comique de Mathieu Amalric n'est possible que relativement à une situation dans un cadre conçu sur mesure et délimité de l'univers d'Arnaud Desplechin. Les personnages principaux endossés par l'acteur sont systématiquement alcooliques, excessifs ou grossiers, mais aussi tristes, attachants parce que profondément pitoyables, tout à la fois proches du burlesque et du tragique. À la lumière des quelques observations et remarques que nous avons pu mener sur les personnages – leur agressivité toute contextuelle notamment – nous pouvons nous demander concernant l'exclusion des personnalités à troubles mentaux ou comportementaux si toute la collectivité n'aurait pas besoin de fous, de déviants ou de délinquants pour y placer sa propre négativité<sup>111</sup>. Nous pouvons là reconnaître la figure d'Henri, mais aussi d'Ismaël. Pour Jaccard, ce serait de notre résistance à ne pas basculer dans la folie, et donc à la refouler, que proviendrait cette intrigue envers les fous :

---

<sup>109</sup> Florence Fix et Frédérique Tourdoire-Surlapierre, *Le monologue au théâtre (1950-2000), la parole solitaire*. Dijon (France) : Édition de l'Université de Dijon, (EUD), coll. "Écritures". 2006, p. 21.

<sup>110</sup> « Quand le monologue présente un personnage dominé par une passion ou une pensée fixe, il entraîne l'adhésion du public par la force de son expression. »<sup>110</sup>

<sup>111</sup> *Op. cit.* R. Jaccard, p. 9.

« D'une certaine manière, la folie est pour chacun de nous une tentation et un danger permanents, et si elle nous effraye tant chez autrui, c'est sans doute qu'elle réactive notre propre refoulé »<sup>112</sup>. On peut supposer que cette résistance à la tentation n'est pas tant causée par une interdiction tacite à être fou que par l'exécration du traitement réservé par les sociétés<sup>113</sup> aux individus jugés comme étant atteints de folie.

#### IV.4 : Explorer la folie, un judicieux choix cinématographique

Nous pouvons alors nous interroger sur l'intérêt que suscite la parole du fou. Une partie de la fascination que ce discours exerce généralement pourrait venir du fait qu'il s'agisse d'une parole n'ayant pas le droit de cité, que l'on cherche à étouffer, faire taire ou empêcher sa divulgation. Par ailleurs, c'est en grande partie sur la base du discours qu'est décidé l'enfermement des gens. Le statut de la parole de celui jugé comme fou est alors objet d'étude pertinent et représente des moments de bravoure singuliers au cinéma comme en littérature, poésie, peinture ou musique... Réussir à trouver et à rendre compte de la parole du fou s'avère captivant en littérature. *Histoire de la folie à l'âge classique* de Michel Foucault dresse précisément cet état des lieux de l'évolution du discours et du traitement réservé aux jugés fous. Plus spécifiquement, la dernière partie de cet ouvrage<sup>114</sup> s'étend longuement sur l'intérêt qu'ont pu et que peuvent encore représenter les œuvres signées par des individus en proie à la folie ou à la déraison attestée tels que F. Nietzsche, A. Artaud ou V. Van Gogh ... La thèse défendue par Foucault démontre que la folie serait indissociable de l'œuvre de ces auteurs<sup>115</sup>, et de conclure :

---

<sup>112</sup> *Id.*

<sup>113</sup> On parle ici principalement de sociétés occidentales et surtout depuis la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, en se basant sur l'ouvrage de Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, 1972.

<sup>114</sup> M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Gallimard, 1972, p. 365-557.

<sup>115</sup> « La folie du Tasse, la mélancolie de Swift, le délire de Rousseau appartenaient à leurs œuvres, tout comme ces œuvres mêmes leur appartenaient. »; « Peu importe le jour exact de l'automne 1888 où Nietzsche est devenu définitivement fou, et à partir duquel ses textes relèvent non plus de la philosophie, mais de la psychiatrie : tous, y compris la carte postale à Strindberg, appartiennent à Nietzsche, (...) » ou encore « La folie de Nietzsche, la folie de Van Gogh ou celle d'Artaud, appartiennent à leur œuvre, ni plus ni moins profondément peut-être, mais sur un tout autre monde. La fréquence dans le monde moderne de ces œuvres qui éclatent dans la folie ne prouve rien sans doute sur la raison de ce monde, sur le sens de ces œuvres, ni même sur les rapports noués et dénoués entre le monde réel et les artistes qui ont produit les œuvres. » *Ibid*, p. 554-557.

« Il n'y a de folie que comme instant dernier de l'œuvre – celle-ci la repousse indéfiniment à ses confins; là où il y a œuvre, il n'y a pas folie; et pourtant la folie est contemporaine de l'œuvre, puisqu'elle inaugure le temps de sa vérité. L'instant où, ensemble, naissent et s'accomplissent l'œuvre et la folie, c'est le début du temps où le monde se trouve assigné par cette œuvre, et responsable de ce qu'il est devant elle.

Ruse et nouveau triomphe de la folie : ce monde qui croit la mesurer, la justifier par la psychologie, c'est devant elle qu'il doit se justifier, puisque dans son effort et ses débats, il se mesure à la démesure d'œuvres comme celles de Nietzsche, de Van Gogh, d'Artaud. Et rien en lui, surtout pas ce qu'il peut connaître de la folie, ne l'assure que ces œuvres de folie le justifient.<sup>116</sup> »

Ainsi ce serait par crainte (de contagion ou de l'influence potentielle) de leurs discours mais surtout de ce dont un cerveau poussé aux confins de sa déraison serait capable, et que la vérité ou la société ne saurait tolérer que l'on a enfermé ou mis à l'écart les fous (à différents niveaux, différentes époques et de différentes manières). Et c'est encore parce qu'on ne peut plus les entendre, que leurs mots inaccessibles ravivent notre intérêt pour ce discours. Une fascination fondée sur le double mouvement d'attraction/répulsion : à la fois à cause de cette dissimulation et de cet enfermement du fou causés par la crainte et l'effroi, et à la fois à travers le vif intérêt que provoque cette inaccessibilité. Cela sans compter le crédit qu'apportent les œuvres immenses dont ont été capables certains auteurs évoqués plus tôt reconnus comme fous évoqués plus tôt<sup>117</sup>. Ceci peut alors en partie expliquer pourquoi et comment Desplechin serait un habile auteur de discours délirants, déraisonnables ou fous. Si certaines des tirades ou logorrhées de Paul, Henri ou Ismaël peuvent incarner, à travers Mathieu Amalric mais aussi à travers la plume et la caméra d'Arnaud Desplechin, des morceaux de bravoure dans les films, ce serait grâce à cette dimension tout à fait captivante et littéraire bâtie sur l'héritage de cette fascination quasi-universelle pour les discours des fous. Regarder des personnages névrosés, fous, débridés, alcooliques, sous stupéfiants, les voir épiloguer, crier, s'insurger, insulter les impôts ou le corps médical... Tout cela pourrait induire chez le spectateur de cinéma ce sentiment d'attraction (celui de céder lui aussi à cette tentation déjà

---

<sup>116</sup> *Op. cit.*, M. Foucault, p. 557.

<sup>117</sup> Comme l'explique Michel Foucault dans son ouvrage, l'œuvre – quelle qu'elle soit – du fou n'est pourtant pas œuvre de folie, mais simplement œuvre et devrait être considérée comme telle. Peu importe alors les raisons, les circonstances ou les causes de l'avènement d'une œuvre, elle existe pour elle-même de façon indépendante. *Ibid.* p. 554-557.

expliquée) et de répulsion (cette peur ancestrale d'un discours ou comportement déviant), tout en se sachant à l'abri dans la salle et hors du film.

Maintenant que nous avons abordé l'aspect langagier et comportemental le plus saillant des films d'Arnaud Desplechin, il nous revient désormais d'explorer par un autre prisme cette parole si singulière des personnages, une parole bien souvent survenant devant la menace d'un silence définitif.

## SECONDE PARTIE

### Les lettres, ces fables<sup>118</sup> de l'intime

Dans la partie précédente nous avons fait le choix d'étudier d'abord la part d'aliénation ou d'altération des voix des personnages et leurs effets sur le discours mené. Nous avons choisi de traiter d'abord le symptôme, la part visible et émergente des films avant d'en expliquer la cause profonde. Il nous revient désormais d'aborder les risques (et parfois les conséquences) de la parole épistolaire dans les films de Desplechin, du silence ou de la parole silencieuse, c'est-à-dire ces mots qui seraient transmis par voie de lettre. Le danger premier de toute parole abusive – au sens logorrhéique – serait de demeurer ou bien de basculer dans le silence par défaut d'auditeur ou d'interlocuteur. Nous jugeons la lettre comme une séquence dominante en ce qu'elle se démarque du reste de la narration par son changement formel et temporel, chaque film n'en révélant qu'une seule. Plus souvent qu'autrement elle est utilisée *a contrario* de sa fonction. La lettre chez Desplechin n'est pas conçue, comme ce le sera dans la plupart des films, dans une logique de la correspondance, elle agit sous un mode autre que celui de l'épistolaire stricte, endossant plutôt un statut de parole dont elle présente, nous le verrons, une modalité possible : or, chez Desplechin la parole contrecarre la communication. Elle est toujours disproportionnée : l'un des individus parle toujours trop, empêchant un réel échange. Le cinéaste met en scène des crises dans la communication. La lettre met en place, de la même façon, des communications dysfonctionnelles révélant des relations qui ne le sont pas moins.

---

<sup>118</sup> « Fable », du latin *fabula*, également dérivé du verbe *fari* : « parler » : la fable est l'histoire racontée, littéralement, ce qui mérite d'être dit.

## I : La lettre comme un Protée<sup>119</sup>

### I.1 - L'épistolaire, beauté et aporie d'un genre impur

La lettre telle qu'elle est convoquée par Arnaud Desplechin appartient à une des nombreuses modalités de la parole explorées par le cinéaste dans ses différentes œuvres (films pour le cinéma ou la télévision, documentaire, pièce de théâtre...). Avant tout autre statut, avant même de reconnaître la séquence comme une présentation épistolaire, une adresse à l'autre, les lettres sont *dites*<sup>120</sup>. Elles n'existent même qu'oralement, la forme écrite ou sur papier est floue, incertaine ou peu mise en avant, et finalement accessoire. Il nous est important d'insister et de souligner précisément ce point : nous sommes en présence d'une voix et d'un texte récité par un personnage unique. Ce sera toujours l'expéditeur qui offrira son texte mis en voix à l'écran, jamais le récepteur destinataire de la missive, quand bien même il tient l'objet de papier entre ses mains pour le lire, comme Nora ou Elisabeth. La voix du destinataire fait exister le texte dans le présent avec une modalité temporelle unique. Comme dans un dialogue, les mots ne semblent exister qu'une seule fois, lors du moment de l'énonciation du discours. Ce protocole du face caméra sur fond neutre sera souvent (tous les cas sauf entre Esther et Paul) entrecoupé avec un montage alterné de *flash-back* ou *flash forward*. Nous pouvons interroger la temporalité mise en place par le procédé épistolaire : avec l'usage de *flashes*, la lettre est (re)contextualisée et enrichie d'indices, tout en se fondant au reste de la narration, évitant ainsi de hacher brutalement cette dernière avec une séquence complètement isolée, indépendante et accolée au reste de la narration.

Cette partie de notre étude puisera ses sources une nouvelle fois dans le domaine de la littérature. De nombreux auteurs ont pu se montrer prolifiques dans leur pratique épistolaire en parallèle de leurs activités d'écrivain. Une pratique un peu sauvage et officieuse qui n'a pas été uniquement l'apanage des auteurs mais également de personnalités mondaines, de femmes<sup>121</sup>, d'artistes... Une rédaction d'épistoles est alors toute personnelle, clandestine, intime et confidentielle ou au contraire vouée à la publication ou à la diffusion. La correspondance demeure

---

<sup>119</sup> La correspondance est un protée comme le disait Balzac, parce qu'au cours de leur existence, souvent longue, elles connaissent plusieurs vies. Brigitte Diaz, *L'épistolaire ou la pensée nomade, Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIXème siècle*. Paris : P.U.F., coll. "Écriture". 2002, p. 68.

<sup>120</sup> Toutes les lettres sont disponibles en intégralité en annexe.

<sup>121</sup> À une époque où les femmes accédaient difficilement à la publication de leurs écrits, comme Madame de Sévigné au XVII-XVIIIème siècle par exemple, épistolière dont les premières publications étaient clandestines et *post-mortem*.

un genre à part aux délimitations très floues dans la mesure où son statut a été maintes fois établi et modifié selon les époques, les pays et les auteurs. Brigitte Diaz dans son ouvrage *L'épistolaire ou la pensée nomade* (2002), texte qui nous accompagnera tout au long de cette partie, établit précisément un état des lieux des dilemmes théoriques présentés par ce genre en se basant sur des études de cas, des auteurs et des époques très différents. Cette professeure de littérature débute son étude en signalant les difficultés de circonscrire le genre :

Les correspondances sont des textes hybrides et rétifs à toutes les identifications génériques. Genre littéraire introuvable, elles flottent entre des catégories floues : archives, documents, témoignages. Si bien qu'on ne sait trop qu'elle place leur assigner dans la géographie bien ordonnée de la littérature. Le XIX<sup>ème</sup> siècle critique les a situées aux frontières du littéraire; et il les a aimées pour autant qu'elles ne franchissaient pas cette limite. Les lettres sont alors devenues des objets littéraires très paradoxaux : tout en étant collectionnées avec ferveur, éditées, diffusées, commentées, exactement comme des œuvres à part entière, elles ont été réduites au statut subalterne de données biographiques ou psychologiques pour servir à l'histoire d'un homme, et, éventuellement, d'une œuvre.<sup>122</sup>

L'auteure présente, dès les premières lignes de son livre, les différentes problématiques auxquelles seront confrontées l'étude de l'écriture épistolaire, interrogeant à de nombreuses reprises le statut si protéiforme de la lettre. Nous pouvons souligner qu'elle revêt les mêmes difficultés déjà soulevées et rencontrées que le monologue quant à la définition de son genre et sa circonscription théorique. Souvent ramenée ou réduite à sa fonction de communication, elle est sujette à des équivoques infinies<sup>123</sup>. Elle se situe à la frontière quasi-étanche entre deux territoires de communication : celui de la société qui permet cette libre circulation du discours, là où en temps de guerre les courriers sont interceptés, surveillés. La missive peut être dangereuse<sup>124</sup> et paradoxalement l'on ne doit alors rien mettre sous scellé que l'on voudrait cacher. De l'autre côté, la relation épistolaire de la sphère protégée et scellée de la parole vraie et sincère sous l'égide de l'enveloppe et de l'intimité partagée entre des correspondants toujours limités au nombre de deux puisque la lettre n'est toujours destinée qu'à une seule personne<sup>125</sup>, une seule adresse sur

---

<sup>122</sup> *Op. cit.*, B. Diaz, p.5.

<sup>123</sup> Comme son annexion au domaine biographique, C-A Sainte-Beuve ayant ouvert la voie à cette théorie. *Ibid.*

<sup>124</sup> Nous pouvons au moins citer les lettres de cachet, ces objets fascinants prenant le rôle et l'effet de jugements sans procès en endossant les plus belles qualités demandées à une communication (discrétion et rapidité) pour le pire des résultats (exécution, internement, incarcération, exil...). Les lettres de cachet n'étaient jamais de bonnes nouvelles.

<sup>125</sup> La plupart des théories littéraires sur les correspondances sont valides uniquement en prenant comme support d'études des échanges papiers. L'arrivée d'internet et des e-mails rendent caducs de nombreux arguments et modifient

l'enveloppe – avec la lettre postale du moins. Comme l'écrit Brigitte Diaz, « La lettre est un écran qui isole la coulisse privée de l'avant-scène publique; mais c'est aussi un écrin qui protège la parole contre les souillures d'une société aliénante. »<sup>126</sup> La lettre – et son essor au XVIIIème – est par ailleurs fortement liée à la création d'une définition de l'intime; elle a pu être un recours, un cadre protégé, offrir une liberté féconde pour ceux qui s'exprimaient avec difficulté à l'oral et en public.

Tous les arguments visant à établir une définition faillent devant les exemples : le traditionnel message scellé, confidentiel, disponible en une version unique choit face aux publications de correspondances par recueils entiers. Des lettres livrées au mauvais destinataire, jamais envoyées<sup>127</sup>, jamais reçues ou répondues, à celles perdues ou arrivées trop tard<sup>128</sup>, rédigées pour une large audience de salon, en passant par celles destinées à être lues à haute voix ou bien commandées et directement vouées à la publication<sup>129</sup>... Autant de statuts qui ont traversé les époques<sup>130</sup> et marqué durablement les études littéraires; mais dans cette étude, limitée à un corpus de quatre films, nous allons tenter – avec beaucoup d'humilité – d'aborder une nouvelle dimension (cinématographique) de la lettre, aussi complexe que riche. Nous verrons, une fois encore, qu'avec Desplechin rien n'est simple et surtout pas la communication, toujours mise à mal, malaisée, peu efficace ou franchement ratée. Or, c'est en échouant leur communication (ou malgré leur échec) que les lettres révèlent toute leur puissance narrative dans le film. C'est tout l'aspect singulier de ces lettres, brillantes par leur mise en scène et leur écriture proche du littéraire, qui, pourtant, ne remplissent jamais leur fonction principale de communication ou d'échange.

Archives, document, témoignage, bijou littéraire officieux ou fragment d'intimité détourné et publié, la lettre peut être tout ceci, mais bien plus encore à partir du moment où elle intègre une narration filmique pour être livrée à l'écran. Lorsque cet écran d'écritures est montré à une masse spectatorielle, qui en est désormais l'auteur : le personnage ou le réalisateur ? Et le destinataire

---

jusqu'au statut et possibilités de la lettre, à commencer par celle de multiplier le nombre de destinataires recevant le même objet dans la même seconde mais également de livrer autre chose que du texte.

<sup>126</sup> *Op. cit.* B. Diaz, p.30.

<sup>127</sup> *Lettre au père* de F. Kafka, rédigée en 1919 et publiée de façon posthume en 1952, jamais envoyée.

<sup>128</sup> La lettre de Vincent Van Gogh à son frère Théo, 24 juillet 1890, retrouvée sur son corps après qu'il se soit tiré un coup de revolver.

<sup>129</sup> La lettre d'Umberto Eco à son petit-fils, commandée par un hebdomadaire italien, janvier 2014.

<sup>130</sup> Comme la lettre testamentaire de Victor Hugo (31 août 1881); le billet de Gustave Flaubert à Louise Colet (6 mars 1855); la lettre testamentaire de Beethoven à ses frères, (10 octobre 1802); mais aussi les lettres de J-W Von Goethe ou encore celles de Jean-Paul Sartre à Simone de Beauvoir et bien d'autres encore.

n'est-il pas aussi le spectateur ? Les théories littéraires mises en place offrent à cette étude de précieuses pistes de réflexion et nous ne saurions les ignorer tout au long de ce travail, mais elles s'avèrent néanmoins caduques une fois confrontées au médium cinématographique et à ses possibilités de monstration. Ou plutôt primitives si on envisage le film comme un nouveau terrain d'expérimentations et de visibilité de la lettre, un lieu permettant sa remotivation<sup>131</sup> mais aussi une évolution de son statut. La lettre, sous ce nouvel éclairage cinématographique, peut désormais être analysée selon deux prismes. Celui de la diégèse où l'auteur est un personnage fictif interprété par un acteur tandis que le récepteur serait cet autre personnage à qui s'adresse la lettre dans la narration, c'est-à-dire un envoi et une réception dans le circuit fermé de l'histoire racontée. Et puis un second prisme, plus abscons, où l'auteur est le réalisateur ou scénariste (Arnaud Desplechin dans le cas de notre étude) : et le spectateur, le destinataire de l'objet épistolaire filmique. Deux prismes ne s'interdisant pas une certaine porosité si nous envisageons, par exemple, le spectateur contaminé ou faisant office de catalyseur aux émotions attribuées au personnage épistolier<sup>132</sup>.

Nous n'avons pas eu à cœur de retracer précisément une étude et une chronologie de la lettre dite littéraire<sup>133</sup>, au cinéma cela s'avère finalement assez loin de notre propos dans cette étude de films, mais nous allons nous appuyer sur certains éléments théoriques pour bâtir nos analyses. Finalement, Brigitte Diaz nous rappelle qu'« au cours de son histoire agitée, on a, littéralement et dans tous les sens, à peu près tout loué dans la lettre, mais aussi tout conspué. »<sup>134</sup> Or, ce que le théâtre ou la littérature se permettent de conspuer, le cinéma, à sa belle habitude, en fait son pain béni, ce médium a le talent du chiffonnier. Plus encore le cinéma s'ennoblit en allant convoquer et interpréter avec ses propres moyens ce mode d'écriture parallèle qui a su acquérir une notoriété et

---

<sup>131</sup> Nous employons le terme de *remotivation* pour sa définition linguistique, à savoir un nouveau sens, une nouvelle explication attribuée à un nom.

<sup>132</sup> Notons la différence entre l'épistolier, celui qui écrit une lettre occasionnelle ou entretient une correspondance personnelle et l'auteur épistolaire à qui l'on attribue plutôt l'écriture du roman épistolaire ou la publication d'un recueil de lettres.

<sup>133</sup> Face à la variété, aux exemples, les différentes mises en scènes et usages explorés de la lettre dans les films (de *The Pillow Book* (P. Greenaway, 1996), à *Sans Soleil* (C. Marker, 1983) en passant par *Les liaisons dangereuses* (S. Frears, 1989) en passant par *Lettre d'amour en Somalie* (F. Mitterrand, 1982); *A Letters Home* (C. Akerman, 1986); moins connu mais pur film d'épistoles, *À la croisée des vents* (M. Helde, 2014), pour ne citer que quelques œuvres), pas plus que pour la littérature, nous n'avons cru bon d'établir une typologie ni une histoire de la lettre au cinéma qui dresserait un portrait des divers emplois et mises en scène de la lettre. Toutefois, nous avons conscience que l'objet littéraire de la lettre portée à l'écran traverse l'histoire du cinéma, est un genre qui a une histoire et s'avère parfois l'élément central à la construction du film (presque tous les films de François Truffaut, dont Arnaud Desplechin revendique la filiation artistique, par exemple). Cependant nous n'avons pas cru bon de nous étendre sur un sujet aussi vaste, au risque de se détourner de notre étude sur un état spécifique de la parole dans le corpus réduit d'un cinéaste particulier.

<sup>134</sup> *Op. cit* B. Diaz, p.9.

la reconnaissance des pairs. Arnaud Desplechin n'y fera pas exception, « fabricant de films<sup>135</sup>» avant d'être cinéaste, sa position est donc bien celle du bricoleur faisant feu de tout bois, celui du débrouillard ramenant des éléments épars glanés dans différentes disciplines (littérature, philosophie, peinture, musique, théologie...), offrant de multiples citations et références au spectateur de ses films.

Les films de notre corpus possèdent chacun une unique lettre dans la trame narrative, singulière et marquante. Nous recenserons et étudierons celle d'Esther à Paul après leur rupture, clamée en pleine rue et dans un café dans *Comment je me suis disputé...*; celle d'Henri à sa sœur dans *Un conte de Noël* lors d'un long face caméra sur fond neutre; une formule également employée pour la lettre du père de Nora, Louis, à sa fille dans *Rois et reine* rédigée à la fin de son manuscrit ainsi que pour la réponse avortée de Paul à la lettre de son vieil ami Kovalki, à la toute fin de *Trois souvenirs de ma jeunesse*. Le regard face à la caméra de l'acteur sera d'usage pour chacune de ces situations épistolaires. Ce sera également les seuls instants du film à présenter cette formule d'adresse directe au spectateur. Pour autant, la forme des lettres ne se limite pas à ce procédé et sera alternée au montage par diverses autres séquences d'instant passés, présents ou futurs.

---

<sup>135</sup> « Il y a un contrat entre le cinéma et le monde qui est l'objet de ma croyance. [...] Aujourd'hui, je m'appelle fabricant de films. » Arnaud Desplechin lors d'un entretien avec Arnaud Laporte pour la *masterclass* de France Culture, 22 sept. 2017. De plus dans son film *Les fantômes d'Ismaël*, ce dernier se définit également comme « fabricant de film ».

## I.2 : *Quid du cinéaste*

Toute étude de lettre filmique s'inscrira dans un héritage de représentations cinématographiques déjà existantes. De nombreux cinéastes se sont confrontés aux difficultés de représenter l'objet épistolaire à l'écran. Dans un recueil réunissant plusieurs études universitaires, portant sur la thématique de la lettre au cinéma, l'un des auteurs explique « (qu')à première vue, la lettre est la chose du monde la moins cinématographique, si l'on entend ce terme en son sens étymologique : l'écriture du mouvement. Mais la lettre peut aussi être l'un des vecteurs, pour ne pas dire l'un des facteurs (...) de la narration filmée.<sup>136</sup> » Une œuvre comme *Bram Stoker's Dracula* de F.F. Coppola (1992) hante les exemples de représentation de lettres au cinéma<sup>137</sup> avec des formes canoniques établies. Ce film bâtit sa narration sur les échanges épistolaires des personnages et présente des incrustations de la lettre manuscrite directement à l'écran par exemple, distancée, assez frontal mais tout de même efficace. Car comment présenter du texte écrit, filmer la lettre durant son processus de création, sans pour autant la dénaturer ou paraître tautologique ? En effet le cinéma, art du mouvement, est confronté à un problème de taille quand il s'agit de ne pas trahir la littérature mais de se l'approprier sans la caricaturer. Une autre possibilité de faire passer la compréhension d'une lettre à l'écran est de montrer le personnage attelé à l'écriture à son bureau tandis que les mots se tracent à l'écran (ou en voix *off*). *L'Histoire d'Adèle H.* ou *L'Homme qui aimait les femmes* de F. Truffaut (respectivement 1975 et 1977)<sup>138</sup>. Un autre film de Truffaut dont s'inspire directement le cinéaste est *Les deux anglaises et le continent* (1971), on retrouve cette forme de lettre lue à la caméra. Nous pouvons rappeler que Truffaut est une référence primordiale dans la construction esthétique d'Arnaud Desplechin, ce dernier lui adressera une référence directe (un hommage ?) lors de la séquence de réception de la lettre d'Henri par sa sœur Elizabeth avec une ouverture à l'iris, directement assimilable à une des signatures visuelles de François Truffaut.

---

<sup>136</sup> Patrice Bougon, « Les lettres de crédit dans *L'Histoire d'Adèle H.* de François Truffaut (1975) », Éléonore Hamaide-Jager (dir.) ; Françoise Heitz, (dir.), avec Patrick Louguet et Patrick Vienne, *La lettre au cinéma*, Artois Presses Université, coll. "Lettres et civilisations étrangères", 2014, p.178.

<sup>137</sup> Un dispositif qui rappelle aussi celui de *Nosferatu* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), où la lettre, tout comme dans le roman de Bram Stoker, occupe une place de choix.

<sup>138</sup> « Parmi tous les réalisateurs qui font usage de la lettre, Truffaut a un statut particulier dans la mesure où c'est toute son œuvre qui est traversée, voire structurée, par les différentes fonctions de la lettre. Une des singularités de l'usage de la lettre dans ses films est que celle-ci est véritablement mise en scène, dans toutes ses composantes, qui se trouvent dès lors problématisées. En effet, du début à la fin de l'œuvre de F. Truffaut, l'écriture et la lecture des lettres sont les motifs d'un travail formel constant. (...) la lettre a une fonction centrale. », *Id.*



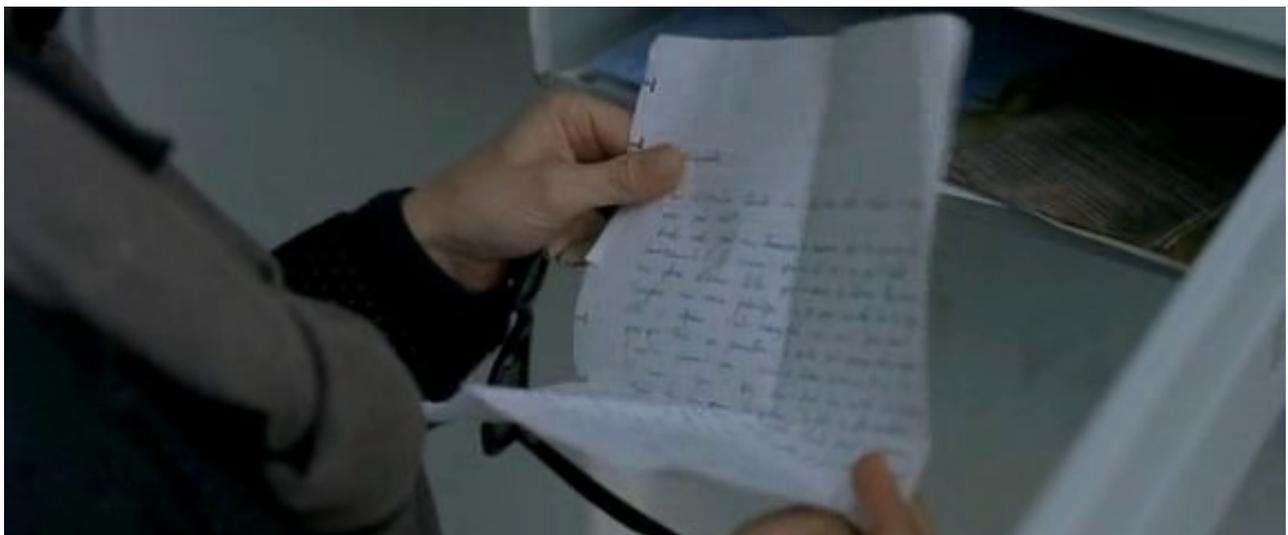
*Un conte de Noël, Arnaud Desplechin, 27 min.*

*A contrario* de cinéastes ou de films aux représentations de lettres manuscrites visibles à l'écran, en cours d'écriture ou lues à voix haute..., les lettres de Desplechin existent difficilement comme accessoires. L'objet de papier est peu représenté ou alors très fugacement pour prouver son existence. Son processus d'avènement est anecdotique ou plutôt elliptique : nous ne verrons jamais un personnage un stylo à la main, penché sur un bureau, ce n'est pas le propos. La lettre dans les narrations desplechiniennes existe avant tout, nous semble-t-il, pour être dites, comme message linguistique – le style d'écriture y est spectaculaire et contraste avec le reste du contenu des dialogues – et narratif par son impact incomparable sur la réception du film. Il existe de nombreux cas de figure possibles pour filmer et explorer la lettre au cinéma. Desplechin, lui, emploie un stratagème particulier où les lettres sont dites, lues, parlées par celui même qui en est l'auteur. Elle n'est jamais clamée par autrui et n'existe qu'une seule fois comme dans l'oralité spontanée d'un dialogue. La voix est celle de l'expéditeur, le ton se veut le plus neutre possible et tend vers la récitation malgré le contenu, l'articulation des mots est soignée. Quant à leur place dans la diégèse, la brûlure occasionnée ou la libération (ce n'est pas incompatible) engendrée agissent via le contenu littéraire et non par le contenant qui se dérobe si bien à notre vision. L'objet-lettre est moins important que le message transmis, le récepteur (mais parfois la lettre n'est pas reçue...) et surtout l'usage hautement précis des mots employés. C'est là un parti pris et une composante intrinsèque du traitement de la lettre chez Arnaud Desplechin. Le réalisateur a opté pour une formule atypique

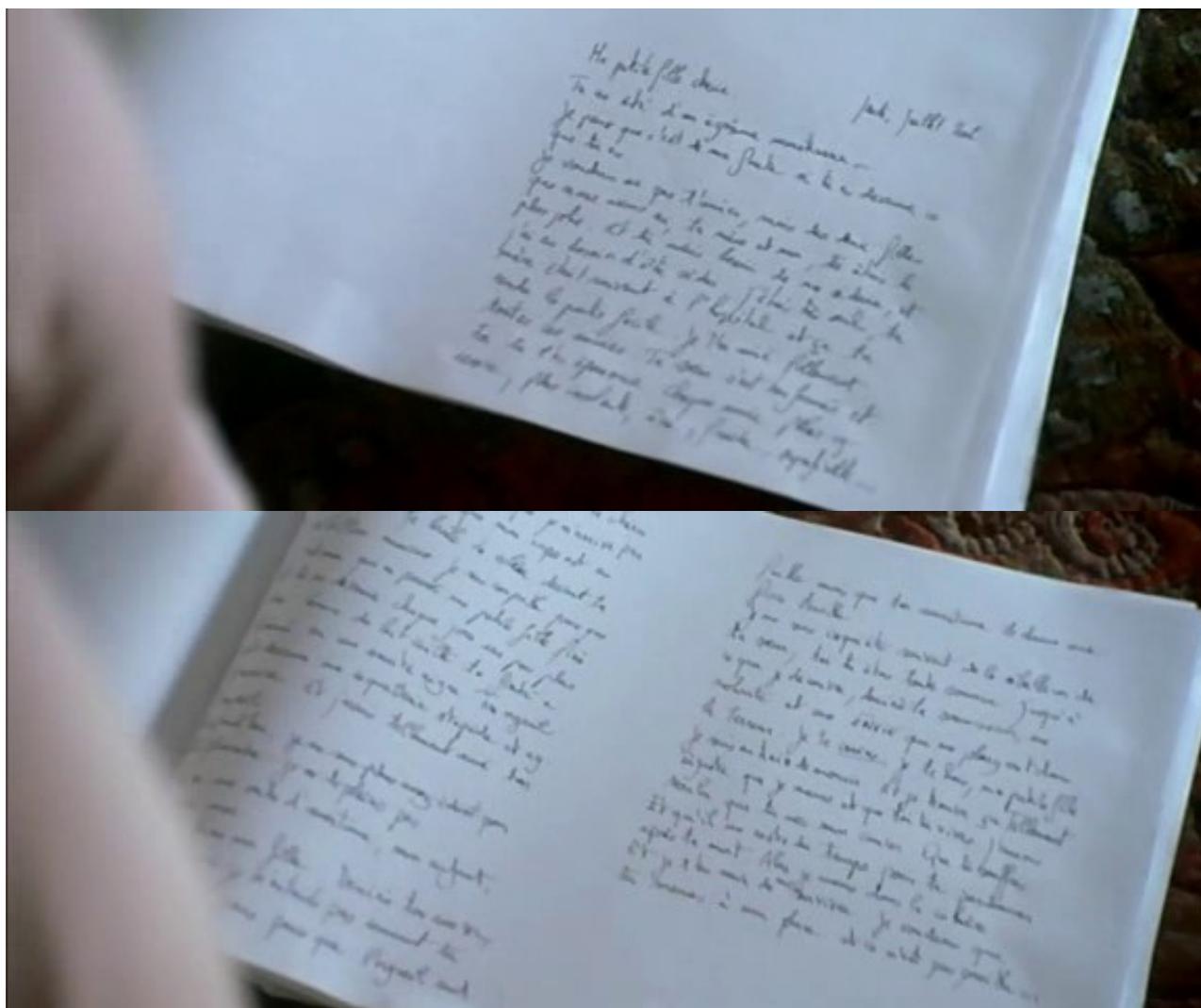
et novatrice qu'il conserve de film en film comme un protocole signature : la récitation frontale du contenu de sa lettre par le personnage sur un fond neutre, avec l'emploi d'un personnage face à la caméra additionné d'un travelling avant au plus près du visage du destinataire.

Expliqué ainsi il est permis d'être sceptique quant à l'efficacité de l'objet épistolaire sur la narration. Finalement, quels sont les éléments minimums requis à la reconnaissance d'une lettre ou d'une situation de correspondance épistolaire, codes du genre avec lesquels joue Arnaud Desplechin ? Le papier manuscrit apparaît de façon aussi fulgurante qu'efficace soulignant l'existence de la missive reçue par Elisabeth et trouvée par Nora, seul cas de la réelle existence de l'objet puisqu'il est permis de douter qu'Esther ait écrit et envoyé sa lettre à Paul et que Paul n'a, lui, jamais achevé la sienne à Kovalki.

Outre l'élément matériel papier, il y a un respect de certains codes de la part Arnaud Desplechin pour reconnaître minimalement ces séquences comme étant des lettres, car si épurées soient-elles il n'est pas possible d'y voir autre chose. Ces instants respectent un certain nombre de critères permettant de les identifier indubitablement comme telles tout en se réappropriant l'objet épistolaire à travers le médium. Il s'agit toujours d'une adresse à un destinataire absent et éloigné, qui ne peut pas répondre ou avec qui la conversation n'est pas possible (pour cause de rupture amoureuse ou de fâcherie fraternelle). Si la lettre est visible, on peut l'identifier par l'écriture manuscrite, la mise en page avec la date, le lieu et le destinataire.



La lettre d'Henri à sa sœur, *Un conte de Noël*, 2008, 27min.



La lettre du père de Nora à sa fille, à la fin de son manuscrit, *Rois et reine*, 2004, 1h50min.

Une date apparaît parfois si l'indice de temps est nécessaire par exemple pour le film *Un conte de Noël* où le temps est justement compté et la temporalité entre Noël et le Jour de l'An importante, la lettre d'Henri à sa sœur est ainsi reçue le 22 décembre par cette dernière. Cependant, il ne s'agit pas là d'un indice primordial à la reconnaissance d'un contexte épistolaire. Il est d'ailleurs omis pour les autres cas, nous ne saurons jamais réellement quand la lettre a été écrite même si des indices dans la narration ou dans le contenu du papier sont disponibles (Paul écrit à Kovalki après l'été et lui souhaite la bonne année, le père de Nora agonisait déjà de son cancer fulgurant, la lettre d'Esther survient après sa rupture avec Paul et avant d'avoir pu revoir celui-ci). En revanche la formule d'adresse est toujours présente : « Ma petite fille chérie » pour s'adresser à Nora, « cher

Paul, Paul chéri » de la part d'Esther, le simple prénom de sa sœur pour Henri tandis que Jean-Pierre Kovalki est réduit à son seul nom de famille par Paul en guise d'adresse. Nommer son interlocuteur affectueusement ou en conservant une neutralité est tout à fait propre à ce registre, souligner que cette lettre s'adresse bien à la personne qui la tiendrait entre ses mains et annoncer le rapport liant destinataire et destinataire (cordial, cérémonieux, affectueux, ...) également. À l'instar des adresses au destinataire, il y a la conclusion et la signature de l'épistolier. Un clivage s'opère dans la méthode d'Arnaud Desplechin, dans son premier film revisitant la lettre, *Comment je me suis disputé...* sorti en 1996, Esther conclut sa lettre à Paul cérémonieusement : « Je te protège, je pense à toi, je t'embrasse. Esther. » Une fois la formule établie après ce film, le réalisateur semble avoir encore davantage épuré son format épistolaire : les salutations finales ne sont alors plus de mise et finalement accessoire dans la compréhension de la situation de lettre où l'on se trouve. Certes Henri – *Un conte de Noël* sorti en 2008 – finira sobrement par son prénom, ceci dans le but de souligner l'aspect formel et procédurier de sa missive (annoncer à sa sœur sa visite pour Noël). Louis, le père de Nora (film de 2004), ainsi que Paul (2015), n'achèveront même pas leur discours ou alors sur des points de suspension, sans au revoir ni signature : ce ne sont pas, après tout, des lettres envoyées, mais des brouillons livrés au spectateur en toute complicité. Au fur et à mesure des années et de ses films, Arnaud Desplechin a réduit ces séquences d'épistole à leur minimum, le spectateur initié à sa filmographie reconnaîtra la formule si singulière par l'adresse à un autre, absent, suivie d'un temps de face-caméra incontournable avec le destinataire : isoler les personnages sur un fond neutre ou faire une pause dans la narration (Esther assise dans un café lors de la première formule de Desplechin d'une lettre au cinéma) et leur faire prendre le temps de regarder la caméra, s'adresser toujours calmement à leur destinataire malgré le contenu souvent désagréable énoncé à l'absent comme s'il était devant lui. Toujours avec le même cadrage, le personnage est assis, centré, un travelling se rapproche de lui jusqu'à parfois aboutir à un très gros plan.

Une variante du stratagème de mise en scène, néanmoins, concerne le discours du père de Nora. Cette lettre à sa fille a la particularité d'atteindre sa destinataire après la mort de ce dernier. L'image, contrairement aux autres lettres, est une projection vidéo granuleuse, nous pouvons même entendre le léger son du moteur (et de son ventilateur) avant que le personnage ne se mette à parler, couvrant ainsi de sa propre voix le son de la mécanique. Pourquoi ce choix ? Il s'agit des derniers mots écrits par Louis à la fin de son dernier livre, achevé juste avant de mourir, se sachant

condamné, il se doutait (et préméditait) fortement que le texte ne serait dévoilé qu'après sa mort. Cette séquence de la lettre-vidéo est un objet temporel complexe : l'aspect d'enregistrement présente l'idée d'une préméditation (comme si le père s'était lui-même enregistré au préalable); une résurgence provenant du passé dans cette image vidéo granuleuse qui rompt avec l'esthétique de l'image du reste du film; mais également l'image mentale du souvenir ou une rémanence, comme si Nora se figurait mentalement le visage de son père et sa voix disant ses mots. La texture de cette image vidéo pourrait être une manière d'évoquer le message d'outre-tombe, spectral pour Nora, mais aussi l'aspect testamentaire de Louis qui se livre en se sachant condamné par la maladie. La figure de ce père qui a très peu de texte/voix dans le reste de l'histoire et se confie longuement et posément renforce l'idée d'un ressassement de longue durée de sa part. Enfin par le truchement d'une vidéo testamentaire qui conserve l'impression d'une lettre autobiographique à la manière des autres cas d'études, nous avons un va-et-vient entre cette image mentale résurgente, des *flash-backs* du passé présentant une révision et illustration de la relation père-fille, mais aussi des plans du présent de la diégèse où Nora lit la lettre, la dissimule puis, mortifiée, retourne aider sa sœur à vider l'appartement. Trop bouleversée pour continuer, elle devra s'asseoir et reprendre ses esprits. Si le protocole du personnage face-caméra sur un fond neutre est conservé, le fait que l'image soit la projection d'une vidéo enrichie la séquence d'une couche de complexité temporelle supplémentaire.



La lettre du père de Nora, *Rois et reine*, 2004.



La lettre d'Henri à sa sœur, *Un conte de Noël*, 2008.



La lettre inachevée de Paul à Kovalki, *Trois souvenirs de ma jeunesse*, 2015.

Contrairement à un écrit public, le domaine privé permet une plus grande sincérité. Nous n’apercevons jamais l’acte d’écriture – ou du moins pas dans la forme sous laquelle nous l’attendrions –, et ce quand bien même le personnage accouche d’une thèse<sup>139</sup>. Ni journal ni production écrite personnelle<sup>140</sup> ne sont montrées. La plume est prise pour les grandes occasions : celles des lettres, cette tentative d’intelligibilité de soi. Le geste d’écriture lui-même est une ellipse, peut-être nous est-il livré la version antérieure ou postérieure de la lettre : dites et réfléchie avant d’avoir été écrite ou récitée après l’avoir achevée. C’est la parole isolée dans l’image qui endosse le rôle d’écriture mais aussi la qualité de la langue, toute littéraire par le vocabulaire et les tournures des phrases des discours adressés. Le texte est écrit au préalable, par le cinéaste mais aussi par le personnage qui adresse une lettre. Il y a préméditation et réflexion sur la parole avant que le personnage n’ouvre la bouche. Même au cœur de la diégèse l’effet de spontanéité est délibérément contrecarré par une rédaction en amont des mots à dire tendant vers le lyrisme ou le littéraire. Nous pouvons emprunter le terme de « vi-lisibilité de l’image<sup>141</sup> » à Frédéric Marteau et à son étude des lettres de Fritz Lang. Condensant la lisibilité du visible et la visibilité<sup>142</sup> du lisible, la lettre cinématographique se situe à la fois entre une invisibilité de l’objet et sa nouvelle visibilité filmique. Il ne s’agit pas seulement ici de redonner à l’écrit sa dimension graphique et visuelle, mais également de donner à l’image sa dimension scripturale impliquant l’acte d’écriture, de lecture et de réception par la récitation d’acteurs. Ces lettres se trouvent finalement être des objets de langue et d’images plus que de papier. Peut-être Desplechin estime-t-il qu’au cinéma le processus d’écriture doit être entendu et non montré, une façon possible de se distancier de la filiation et comparaison avec le genre littéraire. Si le cinéma intègre la littérature, il doit le faire à travers son médium audio-visuel, d’où l’importance de cette récitation face-caméra.

---

<sup>139</sup> « Autre signe du respect quasi-religieux de l’écriture dans *Comment je me suis disputé...* : elle ne sera représentée que très rarement, et souvent sous une forme « abâtardie » – par exemple celui de la traduction que fait Paul en pleine nuit pour aider Esther. » *Op. cit.*, C. Vassé, p.40.

<sup>140</sup> Paul Dédalus adulte racontera à son analyste un jour d’enfance où il s’était lancé dans la rédaction d’un roman, *Comment je me suis disputé...*; dans le même film, Valérie (personnage secondaire) confie à son journal le mensonge incestueux raconté à Paul un peu plus tôt, celui-ci trouvera le texte et réévaluera sa relation avec la jeune femme.

<sup>141</sup> Frédéric Marteau, « Fritz Lang à la lettre. Pédagogie Langienne ». *Op. cit.* É. Hamaide-Jager (dir.) et F. Heitz (dir.), p. 52-53.

<sup>142</sup> Le terme de « vi-lisibilité » est lui-même emprunté par Frédéric Marteau à Jacques Anis dans Jacques Anis (dir). « Vilisibilité du texte poétique », *Langue française*, n°59, « Le signifiant graphique ». Paris : Larousse. 1983, p.°°88-102.

Brigitte Diaz explique que « toute lettre, même la plus inventive, est toujours guettée et rattrapée par la norme épistolaire, ne serait-ce, précisément, que parce qu'elle est inventive, comme on attend d'elle qu'elle le soit... outrageusement fardée des ornements oratoires ou faussement négligée, la lettre n'est-elle pas toujours piégée par les modèles rhétoriques qui la hantent ? »<sup>143</sup> Desplechin a su s'approprier le genre épistolaire et l'intégrer à ses films avec le plus grand respect pour chacun des mediums, en en conservant malgré tout certains codes. Ses lettres sont l'engagement d'une réflexion menée sur la création en même temps qu'un hommage à l'écriture littéraire. La scripturalité brille par sa rareté dans des œuvres où tout rappelle pourtant le littéraire mais où les séquences épistolaires, par leur composition même, incarnent de la parole pure (au-delà de l'écriture et du mouvement). Les lettres, indépendamment de leurs dimensions informatives ou symboliques, ont une puissante valeur énonciative dans les films : elles permettent de mettre en scène un type de parole spécifique aux qualités langagières qui diffère des autres temps de voix comme les dialogues et longues tirades. L'adresse directe<sup>144</sup> n'est présente que pendant les séquences épistolaires, nulle part ailleurs dans la filmographie. C'est la mise en scène d'un statut singulier de la parole du personnage qui se livre.

### **I.3 : Quand survient la lettre, poly-ruptures temporelles**

Les lettres sont, de façon intrinsèque, des objets d'une temporalité étrange et fuyante, de surcroît dans un film dont le medium se soustrait lui-même à un certain nombre de règles temporelles du réel au profit de la narration avec un montage truffé d'ellipses et bien souvent alterné... Dans le cas supposé où la lettre est en devenir<sup>145</sup>, elle est livrée et dévoilée dans le film avant son écriture; dans les autres cas où la lettre est déjà écrite, elle s'avère issue du passé, réactivée et réactualisée à chaque lecture : c'est la présence de l'épistolier qu'elle fait renaître – quand bien même celui-ci serait mort – et le moment exact et révolu où il a écrit (d'où l'importance

---

<sup>143</sup> *Op. cit.* B. Diaz, p.17.

<sup>144</sup> La chute du quatrième mur.

<sup>145</sup> Pour ce qui est de la lettre d'Esther à Paul ou celle de Paul à Kovalki, il est peu évident de savoir si elles sont en cours d'écriture, ou juste pensées tout haut avant d'être couchées (ou non) sur le papier.

de la date inscrite). Au cinéma, ou du moins dans les films étudiés d'Arnaud Desplechin, la temporalité est d'autant bouleversée que les lettres existent prioritairement dans l'oralité. Le récepteur peut recevoir le contenu par un biais oral, la voix du destinataire qui se fait entendre amène le personnage comme une réminiscence, le fond neutre peut alors faire penser à une image mentale : peut-être que tout se déroule dans la tête d'Elisabeth et Nora (seules réceptrices des films). À la lecture du contenu et des tournures de phrases habituelles, familières pour la sœur et la fille, les jeunes femmes pourraient entendre la voix du destinataire comme s'il était présent, ou comme un souvenir. La lettre est donc écrite à un moment qui a parfois sa propre temporalité, une chronologie autonome isolée du reste du film. La lettre du père est faite, par exemple, pour être lue après sa mort. Ce qui en fait revenir le fantôme est la lecture de son texte. La lettre ne fonctionne que comme une parole inscrite réanimée, redonnée à voir et à être entendue par la personne qui a écrit la lettre. Elle n'existe que parce qu'elle est dite et lue. Dans le cas de la lettre du père à sa fille, on nous offre de très courts moments du présent : une Nora mortifiée lisant les mots de son père à son attention avant de dissimuler la lettre et de rejoindre sa sœur, le spectateur tente alors de décrypter l'impact des mots sur le visage de la jeune femme; mais aussi des séquences du passé : Nora heureuse et souriante allongée sur un canapé, la tête posée sur les genoux de son père encore en vie, faisant la lecture à ce dernier. Ces *flash-backs* au son de la voix accusatrice du père permettent au spectateur de réviser l'image qu'il a de Nora et de sa relation avec son père à la lueur de ces nouvelles informations, si on envisage que celui-ci ne soit pas dément.

Dans la lettre d'Henri à sa sœur, lorsque celle-ci l'ouvre et que se met à résonner la voix de son frère au lieu de la lecture silencieuse de la destinataire, la séquence est alternée avec des instants<sup>146</sup> où l'on voit Elisabeth transportant son fils en ambulance à l'hôpital afin d'y faire des tests de compatibilité pour un don de moelle (aucune urgence ni gravité dans cette scène, juste la mère et son fils que l'on sait déjà psychologiquement fragile). Plus subtilement encore, lorsque Paul commence à répondre à son ami Kovalki, il est assis à son bureau, du papier étalé devant lui, avant d'embrasser le protocole du fond neutre spécialement attribué à ces instants de déclamation adressée à un absent jugé en tort. Quant au discours de Paul, il se fonde à la narration sur une musique extra puis intra-diégétique, chant d'opéra d'une soliste, permettant à la fois une ellipse temporelle et de renouer le fil de la narration : Paul assiste à cette représentation d'opéra dans la salle. En

---

<sup>146</sup> Il est peu évident de placer ces scènes dans la chronologie de la narration, donc difficile d'affirmer s'il s'agit de *flash-back* ou *forward* ou du présent de la narration.

sortant il croisera Kovalki. De même que le discours épistolaire de Paul inachevé trouve sa fin dans la confrontation réelle à son ami, ce ne sera pas pour autant, pas un dialogue ni un échange, mais la livraison unilatérale de la rancœur de Paul comme substitut à la fin de sa lettre. Un envahissement verbal reflétant un envahissement émotionnel du personnage, l'acmé de sa déception quant à l'amitié trahie et la perte d'Esther. La prémisse de l'écriture finalement avortée aura peut-être alors servie à fournir à Paul le courage et le temps nécessaires pour affronter son ami et lui livrer tout ce qui l'oppressait dans cette situation de non-dits.

Dans les films du corpus, la lettre est un temps suspendu et isolé, une faille dans la construction spatio-temporelle où s'insinue un message sous un volume de paroles. Elles sont ces îles au cœur de la narration permettant de suspendre le temps. Nous avons déjà rappelé que le cinéma est une écriture du mouvement, un des arts qui joue et se confronte avec la temporalité l'inscription de lettres souligne encore ce rapport temporel<sup>147</sup>. Parfois si nous savons quand la lettre est reçue, nous ne savons pas quand elle est écrite, ou inversement. On sait que Paul écrit à Kovalki en janvier, que la lettre d'Henri est reçue par Elizabeth le 22 décembre, mais aucune autre information chronologique n'est disponible, pour les lettres d'Esther et du père. Ces informations ne sont pas nécessaires puisque l'enjeu est ailleurs. Desplechin aurait bien pu jouer avec cet objet dont la date d'émission et réception l'ancre dans une chronologie, une époque et témoigne du passage de l'écriture, mais son ambition envers cet objet est toute autre : celle du transport certain d'une parole de façon différée. Néanmoins, l'avènement de la lettre dans le film bouleverse sa temporalité, impose – grâce au montage – un unique moment fusionnant rédaction-émission et réception de l'objet. Plus encore : un temps suspendu, un espace sans espace (avec ce fond neutre récurrent aux trois films les plus récents du corpus), la mise en arrêt de la narration au profit de l'écoute, presque un arrêt sur image avec ce personnage immobile donné à voir où la parole s'écoule en parallèle de la narration. L'écriture de la lettre ne trouve aucune place dans le fil de la narration où elle s'incrute, elle est une parenthèse ou plutôt une soudaine perpendiculaire traversant la linéarité du/des récits (souvent enchâssés). Les lettres sont employées avec parcimonie (jamais plus d'une par film<sup>148</sup>), tissant ce motif remarquable dans la filmographie desplechinienne.

---

<sup>147</sup> *Op. cit.* É. Hamaide-Jager (dir.) et F. Heitz (dir.), p.10.

<sup>148</sup> Sauf dans le cas de *Trois souvenirs de ma jeunesse*, mais nous n'analysons pas les lettres entre Paul et Esther jeunes (purs objets de communication), correspondance frénétique qui ne suit pas le protocole habituel mais s'insère dans la narration comme des dialogues à distance ou les coups de téléphone passés entre les jeunes amants. Ainsi nous n'analyserons que la lettre avortée finale de Paul à son ami Kovalki (menace d'un silence et objet de revanche), nous y reviendrons.

Alors à quel moment surgissent-elles exactement ? Nous pouvons penser qu'elles naissent à des instant clés de la narration. Tout ce qui survient après la lettre dans le film est alors scruté, ce qui a précédé, réévalué.

La lettre de Paul advenant aux dernières minutes de *Trois souvenirs de ma jeunesse*, et son échange réel avec Kovalki est à la fois la conclusion de l'histoire et du chagrin d'amour de Paul, la réponse à la lettre de son ami, en même temps qu'elle fournit au spectateur la situation finale du film, tandis que la lettre d'Henri à sa sœur clôt l'introduction avec la présentation des personnages et de leurs interrelations : elle est l'élément perturbateur tangible déclenchant la suite des événements du film. La lettre du père et celle d'Esther existent aux trois-quarts du film environ, constituant un élément de résolution à la situation émotionnelle où chacune d'elles se trouve (le deuil de l'amoureux et celui du père). La lettre est une épiphanie, elle soulage la narration par un nouveau rythme inhabituellement statique, objet immobile, pierre angulaire d'une narration qui se déploie alors autour. Ce sont des objets de langage mais surtout d'oralité mis en scène avec un traitement cinématographique; les lettres ayant pour singularité d'être dites. Elles ont une autonomie et un relief dans l'histoire. Les lettres redonnent un souffle nouveau au film, elles ne sont jamais les embrayeuses d'histoires mais leur résolution, dissolution et explications. Moins lettres *au* cinéma que lettres *de* cinéma<sup>149</sup>.

---

<sup>149</sup> *Op. cit.* É. Hamaide-Jager (dir.) et F. Heitz (dir.), p.36.

#### I.4 : Autres impacts du cinéaste et réception spectatorielle

Dans le recueil d'études *La lettre au cinéma*, il est souligné l'importance du soutien de la mise en scène pour magnifier une lettre à l'écran et porter le texte dans le film : « (...) il faut ajouter la solidarité étroite (structurelle, organique) qui lie la lettre à la mise en scène quand la première est le principe même de la seconde<sup>150</sup>». La caméra de Desplechin se dissocie d'une simple mise en images de l'écriture épistolaire, elle se fait microscope, s'approchant au plus près du visage de l'énonciateur. Le montage alterné noue le discours suspendu à sa reprise *in vivo*, mettant Paul face à son ami Kovalki. La lettre cinématographique desplechinienne naît de la correspondance silencieuse entre les images et la parole<sup>151</sup>. Benjamin Thomas, qui a mené une étude de cas de lettre dans le recueil sus-cité, explique que « la lettre, en qualité d'événement esthétique, reste également à comprendre dans sa relation au geste d'écriture. (...) La lettre au cinéma peut être pensée comme la manifestation d'un geste au commencement des mots.<sup>152</sup>» Et en effet, nous nous rangeons du côté de son analyse en envisageant la lettre comme événement – épiphanie même – esthétique dans les exemples des lettres de Desplechin où filmer s'avère (déjà) être un geste d'écriture. La qualité langagière et verbale des discours menés par Desplechin est valorisée par une mise en scène minimaliste et maîtrisée. Deux écueils à la compréhension des situations épistolaires ont été pourtant contournés par le réalisateur, car en fournissant un grand volume de paroles face caméra, il aurait aisément pu basculer dans le monologue introspectif ou vindicatif d'un personnage ou encore le journal intime mis en voix, or la lettre n'est, *stricto sensu*, ni l'un ni l'autre. Le personnage s'adresse à son destinataire en l'absence de celui-ci, l'objet papier n'existe pas toujours ou n'est pas montré ou envoyé. Mais dans chacun des cas un élément au moins permet de certifier la lettre (soit l'objet papier – celle d'Henri –, soit l'adresse et la salutation – avec le cas d'Esther – ou la réponse – celle de Paul). Dans le cas du père de Nora, sa lettre est premièrement destinée à son éditeur et au public, elle appartient et s'inscrit dans son œuvre. Écrite directement dans le prolongement du manuscrit de son ultime roman, non sur un papier isolé dissimulé entre ses pages, ce sont littéralement ses derniers mots d'écrivain qu'il adresse à sa fille dans son chant du cygne

---

<sup>150</sup> Patrick Louguet, « Formes sensibles de la lettre au cœur de l'image-mouvement » *Ibid.* p.24.

<sup>151</sup> Mnésique-épître : « Le plan caractérise une forme d'épistole imageante. Une lettre d'image, (...) » Julien Milly, [Julien Milly, « correspondance inachevée : 2046 de Wong Kar-Wai ». *Op. cit.* É. Hamaide-Jager (dir.) et F. Heitz (dir.), p.119-133.

<sup>152</sup> Benjamin Thomas, « Une conversation téléphonique « muette »: *college chums* (1907) d'Edwin S. Porter ». *Ibid.*, p.29-42.

méphitique. Elle est une portion de livre et de littérature et s'isole de la correspondance. Ni monologue, ni soliloque, ni journal, ces discours sont la livraison d'un fragment d'intimité, si ce n'est à son destinataire directement, du moins au spectateur, mais toujours sous la forme d'une lettre.

Qu'est-ce que subir une logorrhée pour le spectateur; être pris en otage par un très gros plan sur l'œil de Mathieu Amalric; être contraint d'écouter ? L'acteur, dont le visage scruté est traversé de micro-expressions, infimes tressaillements scrutés par le spectateur, tandis que sa parole prend emplit l'espace. Filmer le personnage récitant permet à Desplechin de mettre en scène ce rapport entre l'écriture et la voix de celui qui produit un texte dont le destinataire est double : l'autre/le spectateur, mais aussi soi-même, écrire c'est (se) lire, voir à l'œuvre ce qui divise le sujet<sup>153</sup>. Le travail du spectateur-récepteur est contenu dans sa réflexion infuse et dans l'altérité qu'il offre aux personnages par son écoute, substitut de celle du destinataire. La présence spectatorielle justifie que le personnage parle solitairement à voix haute, puisqu'il trouve une écoute. Cette voix<sup>154</sup> des acteurs offre une matérialité et une épaisseur aux mots de leur personnage qu'elle transporte au spectateur. Ces discours permettent de s'imprégner de l'intériorité d'un personnage, soit parce qu'il n'a pas eu beaucoup droit à la parole dans la narration, comme Esther et le père de Nora, soit que les péripéties n'ont pas octroyé suffisamment de temps pour le découvrir, à l'instar de Paul et Henri. Nous pourrions nous interroger, même personnellement, de l'intérêt que l'on nourrit pour ces séquences. Le contenu n'y est pas étranger, mais la lettre possède toujours une part d'intime en ce qu'elle ne concerne habituellement que deux individus, la tentation de s'insinuer pour épier cette relation est grande relève du voyeurisme.

---

<sup>153</sup> Nicole Cloarec, *Lettres de cinéma. De la missive au film-lettre*, Rennes (France) : Presses Universitaires de Rennes, coll. "Le Spectaculaire. Cinéma", 2007, p.189.

<sup>154</sup> Un travail de la voix, du rythme et de sa tonalité est engagé par les acteurs sous les directions de Desplechin, réputé pour sa précision dans le timbre et le rythme qu'il jugera juste et adéquat pour la prononciation d'une phrase, d'un mot.

## II : L'intime rompu (au langage)

Ces lettres sont un fragment matériel et tangible d'intime, une faille écrite affichée face caméra, règlements de comptes et douleurs lisibles par un destinataire. Elles ont cette grande puissance par leur potentiel d'impudeur à échouer à la vue de n'importe qui. La lettre serait comme une pièce à conviction d'une histoire intime sensible. Sensible parce que douloureuse, terminée, honteuse, accusatrice, révoltée et colérique, puisque chez Desplechin la lettre n'est pas froide. Nous sommes assez éloignés de cas comme la carte postale de vacances ou tout autres papiers épilouant sur des banalités. Ainsi ce qui exalterait le spectateur dans ces séquences de lettres filmiques est précisément cet emploi attendu d'un fragment impudique et sensible dans le film, activant le même mécanisme d'intrigue voyeuriste que pour le discours du fou : une curiosité du spectateur (et du cinéaste) pour ce qui devrait demeurer inaccessible, cette intimité dérobée à l'autre, une éventration dévoilant des (dys)fonctionnements internes habituellement dissimulés, désormais révélés en mots. Il y a cette avidité d'avoir accès au caché, aux discours scellés ou aux voix enfermées, et c'est attisant la curiosité du spectateur, en insufflant de l'intime souvent tragique à des lettres de personnages fictifs accablés d'une peine, une rancœur ou toute autre émotion attisant la compassion ou l'identification que le cinéaste parvient à faire de ces lettres des moments saillants et mémorables de la narration. Ces lettres filmiques n'auraient absolument pas le même effet si elles prenaient une autre forme, s'il s'agissait de messages téléphoniques laissés sur un répondeur, de soliloques en présence d'un destinataire coi, ou si en place et lieu de lettres, il s'agissait de cartes postales ou même de texte incrusté à l'écran. Il y a chez Desplechin cette fascination de l'intimité d'autrui, n'ayant de cesse de questionner le *vivre-ensemble* en chacun de ses films. Le cinéaste élabore certaines situations et approches afin d'émettre des réponses possibles. Une interrogation récurrente sur comment font les gens pour vivre, nouer ou entretenir des relations viables entre eux. Une question renouvelée dans chaque film, en jetant un héros dysfonctionnel sur un pâturage narratif (différent à chaque fois) aux mêmes dénominateurs communs : des relations d'amitiés, une vie de couple ou une situation familiale préférentiellement toxique. Le film est un laboratoire servant de lieu d'observation et d'imagination à des situations de la vie quotidienne telles que la maladie, le décès ou le suicide d'un parent (*Rois et reine, La vie des morts*); la brouille fraternelle dont on a perdu la cause originelle (*Un conte de Noël*), la fâcherie amicale résultante d'une rancune adolescente (*Trois souvenirs de ma jeunesse* et *Comment je me suis disputé...*) ou, plus commun

encore, la rupture amoureuse (*Comment je me suis disputé...*, *Trois souvenirs*, *Les fantômes d'Ismaël* ...). Les films s'essaient à l'exploration de la nature humaine, des liens intimes fondamentaux qui habitent une vie. Sous cette perspective, les lettres cristalliseraient à la fois un nœud relationnel, puisqu'elles surviennent lorsque le dialogue est rompu avec l'Autre, en même temps qu'elles sont cette prise de parole révélant un dysfonctionnement de la relation.

## II.1 : Tout le silence contenu dans une lettre : Comment la parole peut-elle risquer un silence définitif ?

*In fine*, ces lettres sont-elles excessives ou déplacées? Leur auteur verse-t-il dans l'exagération ou la dramatisation ? Quelle confiance accorder aux épistoliers quand, durant tout le chapitre précédent, nous avons prouvé leur instabilité frôlant la folie ? *A contrario* des états excessifs de la parole que l'on a pu répertorier, les personnages placent ici leur texte en voix, dans une lettre réalisée<sup>155</sup> posément. Si, pour Brigitte Diaz, la lettre est l'envers de l'homme, montrant les remous de la vie de l'auteur<sup>156</sup>, au cinéma elle révèle le *recto* inaccessible d'un personnage dont on ne soupçonne pas les ressacs intérieurs. Un *recto* qui fascine dans la lettre privée contrairement aux écrits<sup>157</sup> et textes, face publique d'un individu et écrivain. Ces lettres changent le destin des personnages qui les reçoivent ou les écrivent, selon le point de vue offert, puisque nous n'avons toujours accès qu'à un seul prisme dans chaque situation, souvent celui de l'expéditeur (Nora est la seule exception en tant que réceptrice). De l'autre côté des lettres, après leur naissance, une évolution du personnage est inévitable; car bien qu'elles ne résolvent rien des situations interpersonnelles, elles enclenchent une évolution individuelle. Mais revenons à son origine, que cela soit pour Esther, Henri, Paul ou le père de Nora, chacun de ces personnages se trouve être en

---

<sup>155</sup> Nous avons des scrupules à employer le mot « rédiger » ou « écrire » quand rien dans le film ne prouve la rédaction de ces lettres de façon manuscrite.

<sup>156</sup> Brigitte Diaz explique dans son ouvrage : « (...) sous les théories et l'enchaînement inflexible des idées. Intimement amarrées à un individu et à son histoire, les correspondances ont été appréciées pour autant qu'elles faisaient entendre la voix de l'homme privé. » *Op. cit.* B. Diaz, p.5.

<sup>157</sup> Il nous faut distinguer ici lettre et journal, les deux étant par moments assez proches, et ayant au cinéma une place similaire et parfois équivalente : la correspondance présuppose normalement un échange, un va et vient, une réponse (qui n'a pas lieu chez Arnaud Desplechin) ; le journal n'est que privé, normalement et voué à une écriture de soi, intime personnelle et parfois narcissique. Cependant la lettre (dans son instabilité générique) peut parfois endosser le rôle de journal, ces deux objets d'écriture peuvent parfois se rapprocher dans leur fonctionnement : une vocation privée relative et une valeur littéraire après coup, de façon posthume etc.

*situation de bâillonnés* par leur claustration dans le silence, soit que leurs paroles ne sont pas écoutées, soit qu'ils n'ont pas la possibilité de s'exprimer. Esther est quittée, esseulée; Henri est exilé, banni de/par sa famille; Paul revient lui-même d'un exil solitaire dans différents pays, il vit très seul et avec peu de contacts (seulement ceux du travail), tandis que le père de Nora va mourir d'un cancer fulgurant. Nous pouvons également parler de Nora, marquée par le sceau de la parole paternelle nocive; elle était déjà veuve et nouvellement orpheline; avec cette lettre inopportune, elle perd son père une seconde fois.

### **II.1.1: Le silence comme enfermement (en position faible)**

S'il y a un long temps de paroles dans les films de notre corpus, tout ceci pourrait prendre une autre ampleur en regard du versant négatif du langage, à savoir le silence. Imposé ou subi, il revêt un statut de force ou de faiblesse, sa capacité de châtement (reçu ou administré) va spécifiquement nous intéresser, et cela sans compter sa puissance communicatrice souvent négligée. Nous avons pu étudier déjà le silence comme incapacité à parler ou s'exprimer, lorsque la voix se dissout et que le personnage (Esther ou Nora) est affublé d'aphonie, cette absence de mots permettant, pourtant, de faire passer un certain nombre d'informations. Par ailleurs, Nora ne parlera jamais de la lettre de son père, brûlée par le papier dans sa chair elle demeure muette, tandis qu'Esther a justement recours à la lettre après son épisode d'aphonie post-rupture pour rompre cet envahissement du silence en elle. De plus, Esther est un personnage quelque peu ostracisé dans la diégèse de *Comment je me suis disputé...*, le film mosaïque tourne prioritairement autour de Paul et ses relations avec son entourage, Esther est un électron indépendant de Paul, une fois leur séparation effective, elle est à la dérive dans la narration. Avant cet événement, Paul pouvait facilement avoir honte de sa compagne et s'abstenait de trop la mêler à son groupe d'amis (parce que c'est la seule qui n'est pas une intellectuelle). Esther aura bien peu d'occasions de s'exprimer en dehors de ses conversations avec Paul, son solo épistolaire à l'écran lui rend justice, et surtout lui confère une voix inoubliable dans la narration. La présomption de folie d'Ismaël, comme l'excessivité d'Henri et son manque d'inhibition, en font deux doux-dingues, gentils bougres gesticulants, ignorés et tenus à l'écart par leur famille ou entourage. Finalement tous ces personnages sont pitoyables et leur solitude est immense : Henri et Ismaël sont trahis par ceux-là

mêmes qu'ils aimaient le plus; Paul ne s'est jamais remis de la perte d'Esther; de toute leur vie, ils n'ont plus réellement été ensemble, il n'aura jamais « refait » sa vie avec une autre femme; en colère, amer de sa perte comme au premier jour, il n'aura jamais aimé qu'Esther; Nora quant à elle est orpheline et haïe de son père.

Le silence peut mettre un terme au débat, faire taire. Au sein des films de Desplechin, le texte contenu dans les dialogues est de prime importance – nous avons déjà pu expliquer que les films évoluent à travers les mots bien plus qu'avec des actions. Ainsi, il est très rare d'assister à un personnage coupant la parole à son interlocuteur (hormis le Dr. Devereux, la psychanalyste de *Rois et reine* qui interrompt la discussion avec Ismaël, rappelant l'importance de son statut, sa parole d'autorité, mais aussi le délire habitant le discours d'Ismaël). Dans *Le monologue contre le drame*, il est expliqué que « le locuteur livré à lui-même, engage un combat avec l'altérité du monde qu'il intériorise, et il risque de s'y perdre en plongeant sa propre parole dans un silence d'autant plus dangereux qu'il ne serait plus un retour au secret de la pensée : il signerait son total anéantissement.<sup>158</sup>» C'est bien le danger encouru par nos personnages ostracisés, dont la parole ne rencontre aucun interlocuteur et donc aucune réponse. Leur voix tomberait dans le silence, menacée de mutisme par un retour à l'envoyeur. Le silence devient un ravin, le risque encouru est alors de tomber dans un silence définitif et absolu si la parole ne se réveille pas. Avec la dissolution de leur voix à l'écran et l'interruption complète des échanges, les personnages encourent un risque d'extinction. L'écriture est donc ce canal de communication emprunté, un pont à la parole pour atteindre un destinataire inaccessible et forcer son écoute. Cette contrition au silence justifierait (en partie) le recours des personnages à la forme épistolaire. Non pas tant que les choses soient plus faciles à dire ou dénouer à l'écrit – les personnages, « perdants au verbe haut », loin d'être timides, sont hautement capables de verbalisation dans le film – que parce que l'interlocuteur est inaccessible pour les différentes raisons déjà évoquées. Avec l'échange coupé (par la mort, la rupture ou la fâcherie), l'usage de la lettre pour sa fonction communicatrice (puisque nous sommes bien dans le statut communicationnel de la lettre dans ces cas-là), s'avère être l'option appropriée pour ces personnages bavards que l'on a essayé de faire taire. Loin de chercher à dire l'isolement

---

<sup>158</sup> *Op. cit.*, F. Dubor (dir.) et F. Heulot-Petit, (dir.), p.41.

et l'incommunicabilité, loin d'être cet « univers fermé d'une communication impossible<sup>159</sup> », la lettre représente un usage alternatif à la voix, une parole indirecte, détournée pour (ré)amorcer les prémices d'un dialogue et endiguer un processus de pétrification des personnages menacés par le silence.

### **II.1.2 : L'écriture comme mise en péril : irréversibilité du dialogue et sagesse de la lettre**

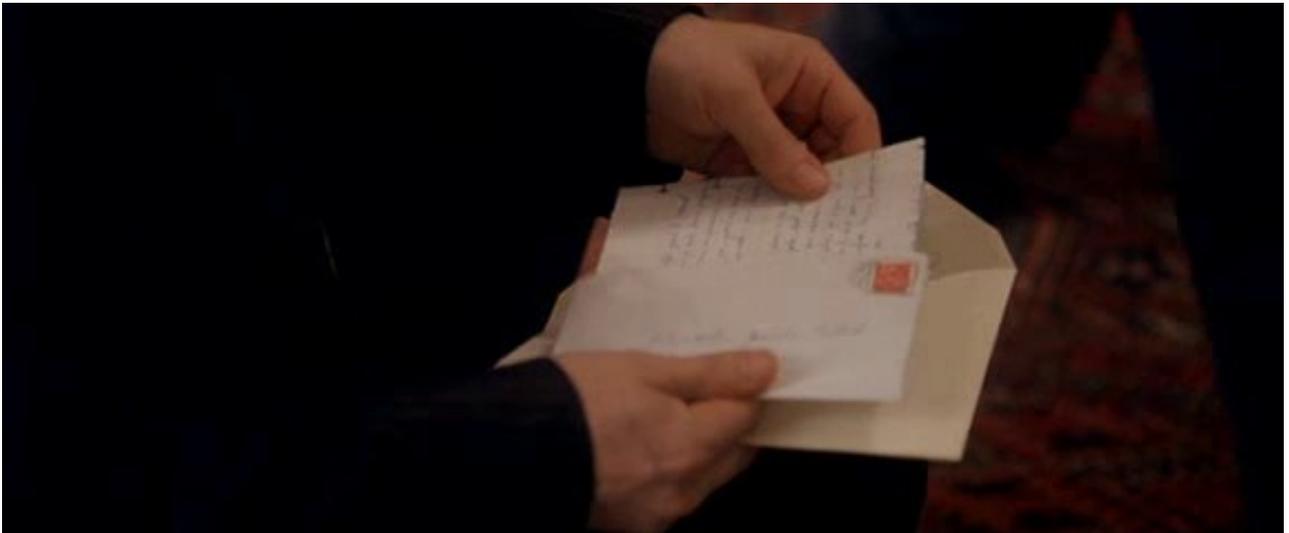
S'adresser à l'autre à travers l'écrit offrirait la possibilité de s'affranchir d'une vieille histoire ou de demander une faveur; contrairement au dialogue, la missive est une mise à disposition irréversible de son contenu. Celle-ci peut être lue et relue par le destinataire, analysée et décortiquée, (voire tomber entre d'autres mains). De fait, écrire implique d'accepter le risque de déplaire ou de choquer, justement en exposant sa parole matérialisée sans possibilité de récupération, de retour en arrière ou de jouer du temps de verbalisation direct où le contenu des phrases s'efface alors dans le silence au fur et à mesure de leur élocution comme lors d'un dialogue direct en voix<sup>160</sup>. Après huit années de silence, Elisabeth (puisque c'est la seule à recevoir une lettre dont le signataire soit encore vivant), la sœur d'Henri, reçoit la lettre de ce dernier, ayant ses mots en main elle peut les lire, mais elle pourrait aussi bien les relire autant de fois que nécessaire. Au sens propre, « tout ce qu'il aura dit pourra être retenu contre lui », preuve papier à l'appui. Mais il nous faut peut-être préciser un détail de taille qui plane sur la narration d'*Un conte de Noël* : une autre lettre apparaît comme l'objet mystérieux d'une discorde ayant pour conséquence un éclatement de la cellule familiale. À 1h17min, dans le film, Henri et son frère Ivan discutent en décorant le sapin, Ivan dit à Henri : « Un jour Elisabeth a parlé à Junon d'une lettre que tu lui aurais écrite », ce à quoi Henri répondra : « Quelle lettre, d'où je lui écris des lettres ? », et son frère de répondre : « Je ne peux pas t'en dire plus mais tout le monde dans la famille se disait : *Henri lui a peut-être écrit une lettre.* » Henri questionne alors Ivan sur le contenu de cette fameuse lettre dont la légende circule à son insu, son frère n'en sachant pas davantage répondra : « Je sais pas, des

---

<sup>159</sup> Article « monologue », in *Lexique du drame et contemporain*, J.P Sarrazac (dir), Circé, Belval, 2005, p.1260.

<sup>160</sup> Il s'agit du vieil adage *les paroles s'envolent mais les écrits restent*, illustrant l'immatérialité de la voix et l'irréversibilité des écrits. Cependant, chez Desplechin, la lettre est aussi, voire seulement, « parole » pure, le dévoilement de l'écrit passe par la parole. La voix est alors un usage indirect.

choses impardonnables ? ». Enfin Henri rétorquera – et le sujet sera désormais clos et toujours aussi mystérieux : « Jamais, c'est idiot...la semaine dernière j'ai écrit une lettre à cette gourde pour la moucher mais c'était bien la première fois, c'est dingue qu'est-ce que ça fait ! Quels péchés tu m'inventes, toi ? » À la séquence suivante, Elisabeth est penchée sur un bureau, elle tourne le dos à la caméra, occupée à écrire, disant tout haut ce qu'elle est en train de coucher sur ce qui semble être un journal intime. Lors de l'échange de cadeaux le soir du Réveillon, Elisabeth fait parvenir/rendre à Henri (par intermédiaire) une enveloppe contenant une lettre rangée dans une pochette de plastique transparente, comme si elle avait été protégée ainsi depuis longtemps. Il en sort le contenu sans toutefois en déplier le texte comme s'il reconnaissait l'objet et en était vraisemblablement l'auteur. Or, il est assez compliqué de savoir s'il s'agit de la lettre du film envoyée le 22 décembre ou bien de cette autre, plus ancienne qui justifierait ou serait l'objet de la brouille fraternelle, comme Elisabeth l'a laissé entendre. La lettre est alors un objet qui circule dans la narration et trouble les rapports familiaux à mots couverts, sans que jamais l'existence n'en soit avérée. Toutefois, au moins une lettre existe et elle nous est dévoilée dans le film. La lettre confère un épais trouble à la narration de ce film en particulier : quelle est cette lettre qui circule, de quelle lettre s'agit-il le soir de Noël dans cette enveloppe livrée à Henri, quelles sont ces choses impardonnables aux yeux d'Elisabeth, mais surtout, si Henri lui a vraiment envoyé une lettre dont il ne se souvient plus, quel pourrait bien en être le contenu méritant ce châtement d'exil ? Le motif de la lettre parcourant cette œuvre est à l'image du non-dit, du brouillard qui entoure les relations dans le film.



La lettre transmise à Henri par sa sœur en guise de cadeau (et d'explications) le soir du Réveillon.  
*Un conte de Noël*, A. Desplechin, 2008.

Visiblement, si la lettre permet de recréer symboliquement certaines relations, permettant la survivance d'un lien, elle peut faire naître des malentendus ou exciter des défiances, aggravant ainsi le danger que représenterait l'éloignement. Si Esther s'improvise épistolière, elle qui a tant de difficultés avec la parole au point d'emprunter les mots d'Ibsen, c'est en partie pour maintenir un contact avec Paul dont elle est séparée contre son gré. Rétablir la communication lui semble un premier pas comme tentative de renouement, mais c'est également son seul recours. Elle essaiera de nouveau un autre contact, cette fois téléphonique mais toujours sans réponse : Esther ne pourra que pleurer, crier « Tu es mort pour moi ! » sur le répondeur en y laissant un message vocal,

décidant, en larmes, de tourner la page<sup>161</sup> de cette relation sans réponse dont la communication paraît impossible et toujours déceptive. Le message laissé par la jeune femme sur un répondeur est aussi une forme de trace « enregistrée » sur un support, irréversible comme une lettre envoyée, sans certitude de la réception et avec une réponse – si elle doit exister – forcément différée. Ce message a, par certains aspects, les mêmes modalités que la lettre : son rôle est similaire, il s’agit d’un message envoyé, sans réponse, ni certitude complète de la réception. Le message vocal laissé en attente d’une écoute semble alors être la conclusion délivrée de la lettre également vocale d’Esther.

## **II.2: Le réveil de la parole comateuse**

Dans les films de ce corpus, la lettre est une exhibition provenant d’un autre espace-temps : elle l’est de façon formelle à travers ce face caméra dont l’image est parfois grumeleuse, comme s’il s’agissait d’un vieil enregistrement ou d’une projection vidéo, à l’instar de la séquence de Louis, le père de Nora. L’image pourrait venir d’outre-tombe, d’un lointain passé, comme si les mots énoncés l’avaient été des années auparavant et déterrés par Nora. Lettre posthume d’une amertume ancestrale. Ces séquences épistolaires hors du temps de la diégèse révèlent une parole qui, comme son propriétaire, est trop longtemps restée dans un coma silencieux, mettant trop de temps à se réveiller. La lettre en rendant audible la voix silencieuse, offre la lecture du for intérieur des personnages. Un soulagement permettant de se dévoiler enfin, maintenant qu’il est trop tard pour réparer quoique ce soit de la relation. C’est Paul qui baisse les bras, puisque sortir du silence pour parler à Kovalki, c’est faire une erreur de destinataire, quand c’est avec Esther qu’il aimerait avoir une communication. C’est Henri, exilé plusieurs années, qui ne sait ni différencier les deux enfants de son frère, ni reconnaître le visage de son neveu. Le silence l’a éloigné de sa famille, il est devenu un oncle bizarre, inconnu. Son attitude dénote un comportement à l’opposé (et en opposition) de celui des autres membres de sa famille. Henri boit trop, amène une inconnue avec lui, peut être grossier, excessif, crie dans une maison où chacun a une parole calme et modérée, se bat avec son beau-frère, sort par la fenêtre le soir du Réveillon. Henri s’est immiscé dans sa propre famille, il va

---

<sup>161</sup> « Tu es mort pour moi », dira-t-elle.

essayer jusqu'au bout et peu importe le prix, de provoquer une réaction chez ces êtres figés par le temps écoulé (ces « *automates charmants*<sup>162</sup> ») : puisque c'est peut-être là sa seule occasion d'animer cette famille avant de potentiellement retomber dans le silence et l'indifférence. Il est le seul à crier, à gesticuler et à essayer de chercher la vérité sur le dysfonctionnement de cette matriarchie qui l'a fait exclure. Nous ne savons pas si Henri est de retour définitivement dans la famille, ou juste le temps d'un Noël et d'un don de moëlle prenant les allures d'une transaction et d'un rachat d'amour filial. C'est également la parole de ce père moribond qui expire sa haine tardive avec une haute intention de blesser, après ce qui semble avoir été des années de refoulement. Une parole sclérosée, livrée trop tard pour qu'un quelconque apaisement soit possible (« *Alors je meurs dans la colère.* » écrira-t-il), mais portant en elle l'héritage paternel d'une rancœur nocive. Mais c'est aussi Esther, ne sachant plus à qui s'adresser ni même comment parler, frappée d'aphonie. Sa lettre est une conjuration de ce silence qui l'envahit, mais aussi un remède à la frustration de son dernier dialogue échoué avec Paul où elle n'a pas su trouver les mots qu'il voulait entendre : « *Qu'est-ce que je peux dire pour que tu changes d'avis ? (...) C'est débile, t'as qu'à dire ce que je dois dire et je le dis!*<sup>163</sup> ». Son épistole de fin de relation est un réajustement personnel fait à ses manquements passés; elle affirmera : « *tu as fait de ma vie un enchantement (...) ton absence s'endort tout contre mon esprit* », empruntant les mots de *Peer Gynt*, la pièce d'Ibsen. Esther ne semble pourtant pas s'accorder le droit de l'envoyer, (d)écrivant plutôt ce manque pour elle-même, mais peut-être aussi parce qu'elle ne souhaite rien réparer, comme Paul, Louis ou Henri d'ailleurs. Auparavant présentée comme une personne peu douée en parole et en finesse d'esprit, dont Paul pouvait même avoir honte auprès de ses amis, Esther révèle toute sa finesse intellectuelle et sa franchise émotionnelle dans sa déclamation. Déclamation d'amour adressée au vent ou à n'importe quelle oreille, marchant dans la rue (vers la gauche dans le cadre, comme tournée vers ce passé qu'elle révise).

---

<sup>162</sup> Andrew Asibong écrira à propos des personnages desplechiniens : « Ce sont des êtres essentiellement faux qui se comportent la plupart du temps comme des automates charmants. Leurs jeux d'artifice (...) semblent être la seule attitude possible dans un contexte familial suffocant de violence et de douleur insoutenables. » Andrew Asibong, « Terreur ou thérapie ? Arnaud Desplechin et les métamorphoses de la lettre brûlante. », Geneviève De Viveiros, Margot Irvine et Karin Schewardtner (dir.), *Risques et Regrets. Les dangers de l'écriture épistolaire*. Montréal (Québec) : Groupe Nota Bene, coll. "Collection Grise". 2015, p. 187-207.

<sup>163</sup> *Comment je me suis disputé... (« ma vie sexuelle »)*, Arnaud Desplechin, (1996), 1h18min.

### II.3 : Sortir du silence.

Nous avons déjà commencé une certaine circonscription des lieux et les multiples enjeux de la lettre. Nous avons pu étudier la parole des personnages risquant un silence définitif. Voyons désormais les raisons de s'extirper de ce silence. Outre cette menace de perte complète de la voix, quel est l'embrasseur de langage, le motif ou la prise de conscience derrière la lettre ? En prenant la parole solitairement, en s'appropriant et en imposant un temps d'écoute à l'Autre, le personnage, menacé d'un silence subi par une ostracisation déjà étudiée, inverse ce danger en imposant le silence à son tour (le silence comme position forte). La naissance d'une lettre peut trouver différents motifs originels, poser sa voix après avoir crié sans s'être fait entendre, par exemple. Le silence est le revers de la solitude, autrement dit l'écriture en ce qu'elle est un outil de communication, via le maintien d'un contact avec autrui, offre la possibilité de pallier cette solitude en désamorçant le manque de l'autre. La lettre devient le recours du silencieux; l'individu contraint au silence par une absence d'écoute use d'un moyen détourné pour se faire entendre. C'est en partie la motivation d'Esther dans son emploi de l'épistolaire, accablée par la solitude de sa rupture avec Paul et le manque de l'autre occasionné, son seul droit est alors la tentative de reconstruire le pont rompu de la communication. En mendiant la survivance d'un contact, la lettre recréerait au moins l'illusion d'un semblant de conversation. Cependant Esther se heurte au silence : l'ancien amant ne répondra ni à sa lettre ni à ses appels.

Le dialogue devenu défaillant voit naître la volonté de recréation d'une communication. Plus encore, la lettre devient une stratégie d'introspection, vécue comme un refuge face à une vacuité supposée du dialogue lorsque toute discussion se veut vaine<sup>164</sup>. En revanche, Paul, dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*, n'est pas dupe de la lettre reçue pour ses qualités de succédané raté de conversations complices désormais révolues, c'est bien la raison de son renoncement à répondre à son ami Kovalki. Ce dernier avait repris contact avec Paul dans une lettre dont on ne nous livrera pas le contenu mais seulement l'essence : obtenir l'adresse d'Esther. Ainsi Paul commence à rédiger une réponse courtoise « *Kovalki, l'été est passé comme une flèche, nous voilà en janvier et disons qu'ici je t'envoie mes vœux pour la Nouvelle Année...* »; puis plus introspective et révoltée, révisant sa relation passionnelle avec Esther avant d'abandonner la plume, comme il

---

<sup>164</sup> *Op. cit.*, F. Dubor (dir.) et F. Heulot-Petit, (dir.), p.180.

l'expliquera de vive-voix à Kovalki au moment de le recroiser par hasard: « *je l'ai reçue, ta lettre. Mais je n'ai pas souhaité te répondre. J'avais commencé à t'écrire et puis je me suis arrêté. Ce que tu voulais de moi, c'était l'adresse d'Esther, je me suis dit que tu l'obtiendrais par d'autres moyens...* » La principale erreur de son ami aura été le recours à un tiers, Kovalki a essayé de ressusciter son contact avec Esther (sa raison personnelle de sortir du silence et de plusieurs années d'éloignement : renouer la communication non avec Paul mais avec un amour de jeunesse), en passant par Paul sous couvert de passé commun et d'une amitié adolescente. Or Paul n'est pas complice de ce stratagème, dans le calme de son appartement parisien et le recul de sa vie solitaire, il renonce simplement à achever une lettre fielleuse qui ne réparerait rien et dont personne ne sortirait grandi, un commencement de réponse où il avait pourtant une maîtrise parfaite de sa « *fureur* ». C'est seulement confronté réellement à son ami qu'il éructera son ressentiment, plus violent qu'il ne l'aurait jamais été sur papier.

La stratégie de l'épistole chez les personnages du corpus consiste à la fois à renouer le dialogue rompu par le temps ou la distance, mais surtout à contraindre cette écoute perdue. La parole empêchée finit par resurgir, forte d'une maturation, le temps passé offrant une détermination et une décantation du propos finalement livré, à l'image de la lettre d'Henri à sa sœur Elisabeth. Après cinq ans de bannissement et de silence imposé, Henri envoie une lettre précise et concise, d'une efficacité redoutable<sup>165</sup>, n'appelant aucune réponse. Une lettre finalement complète ne livrant que l'essentiel de ce qui est passé à travers le filtre de cinq années de mutisme et de rancœur. Henri parvient à inverser les rapports de force avec sa sœur grâce à son propre neveu (« *Sur l'injonction tacite de ton fils nous voilà conduits à nous voir pour Noël* »). Son neveu Paul est un tiers servant de prétexte à une réactivation du dialogue, l'usage d'une communication écrite lui évite un rejet net de sa sœur face au dialogue : c'est une forme détournée pour atteindre sa réceptrice. Henri a repris la main et peut désormais décider de voir ou non sa famille. Auparavant exilé, il est admis chez ses parents d'abord parce qu'on a besoin de lui. Obligé de garder le silence et n'ayant pas même le droit d'approcher sa sœur ni de retourner dans la maison familiale, il revient triomphant, annonçant son arrivée par missive anticipée, bien décidé à se faire entendre et à reprendre ses droits.

---

<sup>165</sup> « *Quels mots peut-on trouver pour recouvrir plus de cinq ans de bannissement, je crains qu'il n'y en ait pas ou qu'il faille une force d'âme telle que tu ne saurais la trouver en toi...* », écrit Henri.

Une autre raison – et non des moindres – de sortir de ce silence serait la plainte et l’envie du personnage de se plaindre : à défaut du destinataire, le spectateur peut écouter. Certes Henri est amer, Louis haineux et Paul furieux, tous livrent néanmoins un discours mûri de plusieurs années; l’aspect compassionnel ne serait donc pas le premier sentiment suscité par ces séquences chez le spectateur. Mais le monologue épistolaire peut s’avérer être tout autant motivé par le refus ou le dysfonctionnement d’une parole avec autrui, la mécompréhension orale systématique de deux individus qui n’ont d’autre choix que celui de « tout mettre à plat » sur papier. Nous reconnaissons ici l’attitude du père de Nora, celle-ci ne soupçonnait rien de la désagrégation de sa relation père-fille. La lettre si particulière de son père, si elle a beau lui être adressée, elle clôt avant tout son dernier manuscrit, est à mi-chemin entre la thanatographie et le testament sentimental<sup>166</sup>, s’assurant de ne léguer aucun amour, faisant le vœu contre-nature de voir sa fille mourir à sa place. Une lettre méphitique à Nora qu’il a pourtant « *follement aimée* », servant avant tout à réviser aux derniers jours de sa vie, sa relation filiale. Son dernier texte comme ses dernières paroles sont pour sa fille Nora, écrites dans le souci de rétablir la vérité sur son (non-)amour à son égard et s’assurer que cette dernière ne lui survive pas en restant dans l’illusion d’une relation filiale heureuse et fusionnelle, mais bien dans la tourmente et l’incompréhension. Une violence rétrospective que Nora ne pourra jamais interroger et à laquelle elle ne pourra plus répondre, prisonnière du silence, sans pardon ni explications possibles. À bien entendre le récit de cette lettre sous forme de projection vidéo, une application très particulière est apportée à deux reprises aux liaisons<sup>167</sup> entre deux mots : *je t’ai follemen-t-aimée* ainsi que *j’avais tellemen-t-aimé ton orgueil*, présentant une impression à la fois vieillie et soignée au texte. Un soin spécifique de la grammaire, à travers les liaisons, dont les autres lettres desplechiniennes ont moins le souci. Aucune autre lettre des films du corpus ne présente une telle hypercorrection, peut-être est-ce là une spécificité langagière propre à l’acteur Maurice Garrel, âgé de 81 ans à l’époque du film, héritage d’anciens enseignements ou habitudes verbales désormais ressenties comme datées. Toutefois, le fait qu’une liaison facultative (et que l’on peut juger abusive) s’applique exactement sur un adverbe de renforcement (l’un de manière, l’autre de quantité) et le participe passé du verbe *aimer*, peut nous faire penser qu’il s’agit

---

<sup>166</sup> « *Je suis en train de mourir et je trouve ça injuste, que je meure et que toi tu vives. Je voudrais que tu aies mon cancer, que tu souffres et avoir du temps pour te pardonner après ta mort. Alors je meurs dans la colère.* », écrit / dit Louis.

<sup>167</sup> Une liaison consiste à prononcer une syllabe composée de la consonne finale muette d’un mot et de la voyelle initiale du mot suivant. Certaines liaisons modifient leur phonétique, d’autres sont obligatoires, facultatives et/ou abusives ou fautives. <https://www.etudes-litteraires.com/regles-de-liaison.php> (consultation le 18 jan. 2018)

d'un choix délibéré de Desplechin. Nous savons que le cinéaste accorde une grande place et un soin à l'articulation des mots, à leur détachement, au rythme et au débit de paroles par les acteurs<sup>168</sup>. Cette articulation spécifique et ces appuis de certains mots ou syllabes offrent un phrasé, une attitude locutoire que l'on retrouve dans tous les films du cinéaste, une lenteur et un détachement appliqué permettant une écoute attentive et d'offrir une importance – ne serait-ce que par le temps accordé – au texte.

#### II.4 : Atteindre son destinataire dans sa chair

En introduction du recueil d'articles *Risques et Regrets : les dangers de l'écriture épistolaire*<sup>169</sup>, Geneviève de Viveiros explique les risques encourus par l'auteur qui accepte de correspondre par lettre et ainsi de faire trace en se mettant en danger. Plus nombreux encore sont les dangers pressentis par l'épistolier qui prend la précaution de détruire ses lettres privées ou d'en refuser la publication, rappelons que la littérature doit beaucoup à ce niveau-là aux testaments trahis<sup>170</sup>. Néanmoins si la lettre fait trace par l'existence de son matériel papier, il y a l'idée d'une résistance autour de l'épistole reçue, adressée, ou celles répondues. Une lettre s'envoie, or (sauf depuis les récents progrès technologiques) nous ne pouvons *envoyer de la parole* qu'à travers de l'écriture. Si la formule peut sembler curieuse, elle nous semble pourtant la plus appropriée pour parler spécifiquement de ce qui se passe chez Desplechin: dans une lettre canonique, on rédige un message, des mots qui expriment une pensée; ce n'est pas une « parole » qu'on envoie. Chez le cinéaste, c'est paradoxalement cette forme que la lettre revêt : elle est dite, portée, incarnée, articulée directement devant nous et en cours de création. Ce qui a été écrit au passé est rejoué,

---

<sup>168</sup> Chose très remarquable dans son dernier film, *Les fantômes d'Ismaël* (2017) où les actrices Marion Cotillard et Charlotte Gainsbourg font un réel travail d'articulation et de ralentissement du débit de paroles assez loin de leurs habitudes langagières respectives affichées dans les autres films et interviews accessibles.

<sup>169</sup> *Op. cit.* Geneviève De Viveiros, Margot Irvine et Karin Schewerdtnr, p.5.

<sup>170</sup> À commencer par Max Brod, sommé de littéralement *anéantir* (*vernichten*) les écrits de Kafka après sa mort quand celui-ci les a – heureusement – fait publier. Gallimard, à propos du coffret Pléiade de Franz Kafka : [gallimard.fr](http://gallimard.fr). (Consultation le 28 nov. 2018).

redit dans le présent de la lecture à l'écran (ou de l'écriture réalisée en direct pour Esther et Paul où leur lettre se crée, se dit et se montre à l'écran dans le même temps au spectateur – puisqu'elles ne semblent pas atteindre leur destinataire). Le truchement de cette mise en scène fait (re)dire à chaque auteur d'une lettre les mots qu'il a personnellement écrits. La lettre reçue et lue active la parole du passé (celle du père de Nora et d'Henri), la temporalité est différée, sous un régime de temps singulier. Desplechin situe ses lettres dans un entre-deux entre l'image mentale, une résurgence et la réactivation de la voix. Cette façon de procéder exprime quelque chose de la façon dont Desplechin pense la parole au cinéma et joue avec les traitements du temps possibles.

Outil de littérature et d'étalage, Lacan affirmait qu'«une lettre arrive toujours à destination<sup>171</sup>», qu'elle ait été envoyée ou non (nous savons qu'il n'y a pas de correspondance ou d'échange dans les films). Cette assertion est vérifiable dans le cas de Nora et son père, puisque celui-ci inscrit sa missive dans son ultime manuscrit, dans une œuvre littéraire. Nora détournera ou révélera – c'est selon – la vraie destinée de cette lettre vouée à la publication pour s'en faire l'unique connaissance et destinatrice. Contrairement à ce que pense Lacan dans cette formule devenue classique dans les études sur le genre épistolaire, il est possible qu'une lettre n'arrive pas toujours à destination, mais néanmoins, elle peut remplir sa fonction ou une partie. Jacques Derrida et Nathalie Sarraute se sont tous deux individuellement penchés sur cette intrigante et fascinante assertion<sup>172</sup> pour s'accorder sur la destinée du papier céle. La lettre aurait son propre destin indépendamment – ou plutôt à l'insu – de celui qui l'adresse et de celui à qui elle s'adresse, les dépassant tous deux. Les déboires causés par le papier le sont de façon inconsciente de leur auteur; du moment de son envoi à celui de sa réception, une lettre n'arrête pas de circuler, à commencer par les interprétations possibles « en laissant du sens non lu, du sens toujours en fuite<sup>173</sup>. » Les interprétations infusent au-delà de la volonté initiale du signataire. Desplechin réussit cette prouesse de ne pas envoyer les lettres mais de les faire *parvenir* à destination – mais est-ce que le destinataire, au fond, n'est pas seulement le spectateur ? Parfois elle est trouvée, comme pour Nora;

---

<sup>171</sup> « (...) l'émetteur (...) reçoit du récepteur son propre message sous une forme inversée. C'est ainsi que ce que veut dire "La lettre volée", voir "en souffrance", c'est qu'une lettre arrive toujours à destination. » Jacques Lacan, « Le séminaire sur « la lettre volée » », (1955). *Ecrits*. Paris : Édition Du Seuil, 1966, p 53.

<sup>172</sup> Jacques Derrida répondra et prolongera cette pensée : « sans la menace de ne pas arriver à destination, son circuit n'aurait même pas commencé », Jacques Derrida, « La carte postale, de Socrate à Freud et au-delà. » Paris : Flammarion, 1980, p.472.

<sup>173</sup> « Nathalie. Sarraute et "La lettre volée" », *Compte rendu de la réunion du Vecteur « Psychanalyse et littérature »* du 17 déc. 2014 par Baillehache M-C. Disponible en ligne : [enversdeparis.org](http://enversdeparis.org) (consultation le 27 nov. 2018).

parfois elle est abandonnée comme la réponse de Paul (*Trois souvenirs...*) mais rattrapée par un dialogue encore plus cuisant. Car l'avantage comme l'inconvénient de la lettre est de coucher des réflexions et des émotions à l'écrit avec la fabuleuse possibilité du medium de pouvoir retoucher la parole, se rétracter, reformuler, apaiser, amoindrir l'impact du propos... Là où le dialogue s'avère irréversible chez Paul à la fin de *Trois souvenirs*, quand sa lettre commencée était pourtant si sage. Les lettres ne retranscrivent donc pas une pensée nomade : elles sont des fruits souvent longtemps mûris, une maturation longue parfois de plusieurs années comme pour le père de Nora, ne délivrant sa parole qu'aux derniers jours de sa vie, ou pour Henri, qui aura mis cinq ans à se livrer. Si elle fait trace, Desplechin a pris ce caractère au pied de la lettre puisque la page adressée à Nora et si rapidement arrachée par cette dernière du manuscrit, va littéralement lui brûler la peau. Glissée hâtivement sous son pull pour empêcher sa sœur cadette de tomber dessus à son tour, coincée entre sa peau et son pantalon, Nora sera blessée dans sa chair par le papier laissé pour elle<sup>174</sup>.

---

<sup>174</sup> « En lisant cette lettre, si c'est bien d'une lettre qu'il s'agit, Nora sera transformée et sa conception d'elle-même et de sa relation avec son père, bouleversée de façon inoubliable. » *Op. cit.* A. Asibong, p. 190.



La lettre du père à Nora, arrachée et dissimulée, brûlera la chair de la jeune femme. *Rois et reine*.

Andrew Asibong, dans son étude des métamorphoses familiale et épistolaires chez Desplechin, explique : « L'écriture chez Desplechin acquiert parfois, donc, un statut sanglant; c'est un mode de communication avec l'autre, très souvent un membre de sa famille ou de son couple, qui aurait pour but de faire ressortir quelque chose qui a été jusqu'ici navrant dans son invisibilité cancéreuse<sup>175</sup> ». C'est bien le cas de ce père débutant sa lettre par « *Ma petite fille chérie* » pour finalement régler ses comptes avant de mourir, s'assurant que sa fille reste sans repos. Louis fait trace littéralement sur sa progéniture marquée au fer blanc par une ire incandescente, semblant

---

<sup>175</sup> *Id.*

même souhaiter la diffusion publique de cette lettre dans son ultime ouvrage. Les paroles proférées par Louis ont été capable de performer sa colère et sa rancœur à l'égard de sa progéniture, au point d'en imprimer sur la peau de celle-ci une marque surnaturelle. Une haine jugée contre-nature dans des liens familiaux, qui n'est pas sans rappeler celle d'Elisabeth à l'égard de son frère Henri. Ce dernier lui écrira : « *Sœur impudente Ô tu as grandement offensé ton sang* » en réponse à ces cinq années de colère qui ont aussi fait trace sur lui. Nicole Cloarec explique à son tour : « [...] la lettre cristallise les désirs secrets et exprime ce qui ne saurait se dire<sup>176</sup> ». Chez Desplechin, la lettre est donc fondamentalement à la fois un acte de parole et un objet de pure parole, magnifié par cette verbalisation prenant l'aspect d'une récitation face caméra de l'expéditeur. Un acte se voulant performatif, capable de brûler la chair, un poison verbal s'insinuant de façon insidieuse en chacun de nos personnages, mais dont l'effet se voit diluer dans le néant de l'absence de (possibilité de) réponse.

### **III : Une irréductible solitude**

#### **III. 1 : *Il n'y a pas de rapport épistolaire***

Si nous avons pu voir différents états de silence de la lettre, nous n'avons encore rien dit de l'absence et de toute la solitude qui l'habitent. La conversation et la lettre consiste en un même « art de dire ». Pour autant, la lettre, qui serait pratiquée comme un simple *palliatif* à la conversation, pourrait aussi être son complément. « Il n'empêche qu'on la définit le plus souvent comme la transcription écrite d'une conversation qui n'aurait pas eu lieu.<sup>177</sup> », écrit Brigitte Diaz. Dans le même ouvrage, une autre définition de la lettre offerte, d'après Ortigue de Vaumorière, grand codificateur du genre, serait : « un écrit envoyé à une personne absente pour lui faire savoir ce que nous lui dirions si nous étions en état de lui parler.<sup>178</sup> » Chez Arnaud Desplechin et dans les films étudiés, la lettre peut devenir un signe de puissance, voire d'une domination, jusqu'à la

---

<sup>176</sup> *Op. cit.*, N. Cloarec, p.13.

<sup>177</sup> *Op. cit.*, B. Diaz, p.24.

<sup>178</sup> *Id.*

violence (comme la brûlure sur Nora). En dehors des séquences épistolaires, dans toutes les conversations de l'œuvre entière du cinéaste, nous pouvons observer un déséquilibre dans la distribution de la parole. Si les scènes de groupes d'amis volubiles existent, il est rare qu'une discussion mette en scène plus de deux individus. Desplechin favorisera les dialogues créant des atmosphères plus intimistes. Cela permet également de creuser davantage le caractère d'un personnage en faisant émerger sa personnalité dans une conversation approfondie, mais aussi de limiter la dispersion de l'attention du spectateur en réduisant le nombre d'interlocuteurs. En revanche nous observons très peu d'égalité dans la distribution de la parole, l'un des personnages (souvent le personnage principal et de préférence Mathieu Amalric) aura toujours l'ascendant sur l'autre en termes de volume verbal, de surcroît dans les soliloques. Concernant ces instants de logorrhées, nous pouvons nous interroger sur « qui parle<sup>179</sup> ? », qui est ce *je*, quels sont les personnages qui s'expriment par lettre ? À qui revient ce moment privilégié – car il s'agit bien d'un privilège octroyé par le réalisateur qui offre de si longs temps de présence et d'écriture à un acteur: c'est la voix d'un antihéros livrant ses griefs. Pour faire une parenthèse en dehors des lettres, nous pouvons prendre pour exemples les longues tirades les plus spectaculaires des films : tout en étant en présence d'un interlocuteur, il n'y a pourtant pas d'échange avec celui-ci, le réalisateur entretient une non-réciprocité de la parole entre ses personnages. Même si l'Autre essaie de couper, d'interrompre, de reprendre la parole, mais surtout d'objecter, cela reste vain et accessoire. Peut-être le dialogue survient-il trop tard, au-delà de ce qu'il était possible de discuter ou de réparer, quand il n'y a plus de place ou de temps pour entendre les arguments. Dans le monologue de rupture de Paul (*Comment je me suis disputé...*), Esther tentera de contredire son amant quant aux raisons de sa rupture avec elle, la voix de celui-ci reprendra le dessus avec un redoublement: c'est-à-dire que la bande son se dédoublera en un écho amplifiant le volume de ses paroles pour en renforcer le contenu et anéantir toute objection possible d'Esther, la voix de Paul occupe alors tout l'espace. Un autre exemple, celui du dialogue survenant après la réponse avortée de Paul à Kovalki à la fin de *Trois souvenirs de ma jeunesse*, lorsque les deux anciens amis se rencontrent et pourraient enfin avoir un vrai dialogue. Kovalki essaiera bien de faire taire Paul dans sa diatribe mais ses faibles répliques (« *Je t'en prie Paul, ce n'est ni le lieu ni le moment* » ; « *ça suffit tu dis n'importe quoi !* » ; « *arrête Paul, arrête maintenant !* »), se verront étouffées ou plutôt complètement ignorées de Paul pris dans l'élan de sa *fureur* et de ce qu'il cherche à dire. Les échanges verbaux desplechiniens

---

<sup>179</sup> Question incessante du narrateur de *Degrés*, Michel Butor. Paris : Gallimard, 1960.

annulent souvent l'idée de réciprocité et d'équilibre dans les répliques, il n'y a pas de juste mesure entre les personnages; au mieux l'un s'écoute parler et attend que son interlocuteur en fasse autant. Ils ne discutent pas pour avoir un avis ou des réponses.

Quant aux lettres, elles privilégient encore davantage cette disproportion de la distribution de parole. Souvent vue sous l'éternel poncif de substitut de parole, cette forme d'art de la conversation entre deux absents fait trace, écrit ce que l'on n'a pas dit, ce qui n'a pas émergé autrement à la surface du langage<sup>180</sup>. Toujours selon Brigitte Diaz, la lettre est un dialogue différé, or ceci est valable uniquement dans le cas d'un échange épistolaire, dans les films étudiés et leurs situations de lettres *il n'y a pas d'échange épistolaire* entre les locuteurs, seulement des sens unilatéraux. Comme il est peu aisé de savoir si elles atteignent leur destinataire (on le sait, ces lettres ne sont, le plus souvent, pas même envoyées), aussi sont-elles prioritairement des parties visibles et rendues publiques (non dans le réel de la diégèse, mais pour le spectateur). En quête d'un interlocuteur éclairé et à défaut d'atteindre leur destinataire elles éclaboussent le spectateur. À propos de l'absence de l'autre, Françoise Dubor écrit dans son ouvrage : « Une des conditions récurrentes du monologue est que la figure de l'Autre s'y manifeste toujours en négatif, c'est-à-dire par un vide, une absence. »<sup>181</sup> Il s'agirait donc de logorrhées adressées délibérément à une absence, un débordement verbal accusant d'abord le manque. D'une façon générale, le sentiment même de solitude du personnage devient le principal ressort, le conduisant à dissenter en solitaire ou à abuser de la parole lors d'un échange en la monopolisant. Puisqu'il est question de monopole avec ces longues tirades réduisant l'autre au silence et à l'écoute, nous ne pouvons pas parler de correspondance, il n'y a pas de *rapport* épistolaire, pas d'échange.

Dans chaque film de la filmographie de Desplechin revient le thème si cher au cinéaste de la connaissance de soi, à travers certaines répliques<sup>182</sup>, certaines références ou livres mis entre les

---

<sup>180</sup> *Op. cit.*, B. Diaz, p115.

<sup>181</sup> *Op. cit.*, Françoise Dubor (dir.) et Françoise Heulot-Petit (dir.), p.74.

<sup>182</sup> « *Et toi qui ne te connaîtras jamais* », dit Abel, le père à son plus jeune fils Ivan dans *Un conte de Noël*, (2008), plus tard il lira du Nietzsche (*La généalogie de la morale*) à sa fille : « *Nous chercheurs de la connaissance, nous sommes pour nous-même des inconnus pour la bonne raison que nous ne nous sommes jamais cherchés, quelles chances avons-nous de trouver quelques jours ?* »

mains d'un personnage<sup>183</sup> : dans les narrations établies, il y a une difficulté à se connaître soi-même ainsi qu'une impossibilité à connaître l'Autre, les personnages étant éternellement en apprentissage. L'Autre reste foncièrement inconnu, une absence inaccessible avec un dialogue impossible. Il n'y a donc pas de correspondance, pas d'échange ni de complétude. Ainsi les lettres, si par miracle elles atteignent ou sont trouvées de leur destinataire, n'obtiennent jamais de réponse, les réponses ne sont jamais *complétées*. Chez le cinéaste Arnaud Desplechin, l'écriture s'avère être un échec de la communication en cela que la conversation ne se fait pas entre deux absents qui se répondraient, mais bel et bien à sens unique; également parce que l'écriture ne palie pas une défaillance de l'expression, c'est l'absence de l'autre ou l'impossibilité d'avoir droit à un échange verbal qui les pousse à la livraison écrite de leurs paroles.

Nous avons déjà évoqué la position forte ou celle de faiblesse, selon que le silence est subi ou imposé, en le considérant comme une partie intégrante du conflit qui se joue. Le monopole du discours est alors une tentative de reprise de pouvoir, pour contrôler à son tour la situation. Toutefois, la lettre pourrait être un détour du personnage par l'Autre lui permettant de se parler à travers lui, car parle-t-on vraiment à l'autre dans son écrit épistolaire ? Rien n'est moins sûr. Une des équivoques épistolaires les plus troublantes est celle qui consiste à écrire pour autrui l'écrit pour soi. Brigitte Diaz nous dit que la lettre est un boomerang, réclamant juste un peu d'« adresse » (et non celle que l'on croit), pour parvenir à sa vraie destination, à savoir le retour à l'envoyeur<sup>184</sup>. La lettre est généralement aussi en même temps un témoignage. Or, dans les films de notre d'étude, puisqu'il n'y a pas d'échange de lettres, il ne peut rester que le témoignage. La lettre est une liberté d'expression, le personnage peut livrer l'intégralité de son discours sans aucune altération. Une reprise de contrôle de la situation ou du moins une tentative. À ce propos Brigitte Diaz rajoute : « La lettre sert aussi à cela : à prendre en otage et à obliger à assister et à participer, bon gré mal gré, à l'éclosion d'une pensée, d'une identité.<sup>185</sup> », obligeant l'autre à entendre sa voix, puisque les lettres sont moins écrites ou envoyées que récitées et proférées<sup>186</sup>. Et donc, d'autant plus imposées

---

<sup>183</sup> On pense surtout au livre *Journals* de Ralph Waldo Emerson offert à Junon à Noël, *Un conte de Noël*, (2008).

<sup>184</sup> *Op. cit.*, B. Diaz, p.57.

<sup>185</sup> *Ibid.* p.60.

<sup>186</sup> Comme François Truffaut l'avait fait avant lui dans les *Deux Anglaises et le continent* (1971), la récitation des lettres proférée par les personnages brise l'illusion de la vraisemblance, du naturel spontané de l'oralité. On mesure le fait que Desplechin, tout en ayant le souci de raconter une histoire, a essentiellement des préoccupations formelles sur la puissance de la voix et du rythme. *Op. cit.*, P. Bougon, p.179.

que le choix de ne *pas* la lire est impossible. Elles miment un discours qui n'a pu avoir lieu (et n'aura pas lieu), jouant une scénette pour soi comme une revanche sur le silence que le personnage a (failli) subi(r). La forme épistolaire s'est imposée aux personnages comme ils l'imposent aux autres. Nous aurions pu croire à la tentative de reconstruction (toujours avortée) d'un *nous* à travers cette parole solitaire, cependant force est de constater que la volonté de réconciliation est rarement présente dans les situations étudiées. Esther écrira bien à Paul, avec quelques détours, le manque et l'absence laissés, mais cela prend l'allure de constat plus qu'une tentative de renouer la relation achevée. Idem pour Henri et Louis qui constatent surtout dans leur missive l'anéantissement irréversible de la relation fraternelle ou filiale. Pareillement, Paul ne répondra pas à l'approche écrite de Kovalki : « *Je l'ai reçue ta lettre. Mais je n'ai pas souhaité te répondre.* » (et c'est aussi peut-être le cas des autres destinataires des lettres). De vive voix Paul confronte son ami à l'unidirectionnalité de sa parole, faisant face au silence délibéré de son ami que Kovalki ne soupçonnait pas possible (cela ne pouvait être qu'une erreur « *d'adresse* » à son sens).

### **III. 2 : La réponse impossible**

Si les lettres ne réparent ni ne renouent aucune relation ou communication, si elles sont toujours à sens unique, c'est principalement à cause de l'impossibilité d'une réponse. Nous avons beaucoup parlé du point d'origine des lettres, de leurs effets sur l'autre, sans jamais évoquer un retour possible à leur destinataire : la réponse. Employer l'écrit pour s'adresser à l'autre, c'est laisser une possibilité à la lettre de ne pas trouver ou atteindre son destinataire (changement ou mauvaise adresse, erreur de poste, perte de l'objet papier...); c'est ne pas savoir ni pouvoir vérifier si le message est reçu, et donc jouer avec l'hypothèse qu'une réponse n'existera jamais (pour les mêmes raisons). Il y a dans notre corpus un ressort dramatique employé par le réalisateur, à savoir qu'informer le spectateur de la réception des lettres par leur destinataire pourrait amoindrir l'impact du contenu. Ne sachant si la lettre est envoyée ou reçue, nous ne pouvons que spéculer sur leur effet, mais surtout être affligés par l'injustice et ressentir de la compassion face au personnage qui ne reçoit pas de réponse à un manque ou une souffrance explicités. Le personnage comme le spectateur doivent alors admettre que l'écriture ne change rien au cours de l'histoire du film en tant qu'événement, son effet est plus infus dans l'évolution du personnage. Les tentatives effectuées

pour sortir du silence peuvent-être apaisantes, mais vaines en regard de l'état de la relation. De même l'existence d'une réponse diminuerait la portée dramatique de ces lettres qui demeurent à jamais en suspens et dans l'attente. Nous ne pouvons qu'imaginer ce qui aurait pu se dire, mais ce silence du récepteur renvoie à nouveau le personnage à sa déréliction en l'y cloîtrant cette fois tout à fait. En ne créant pas de contexte ni de scène de réponse, Arnaud Desplechin esquivé une réponse déceptive ou ratée, qui ruinerait à la fois les attentes du spectateur, et l'impact de la première lettre qui se verrait répondue. De plus, si la réponse avait eu lieu, les lettres risqueraient de devenir trop envahissantes<sup>187</sup> dans la narration. Sans l'existence d'une réponse, la seule information que le spectateur peut obtenir est alors, tout au plus, la réaction du destinataire à cette brûlure reçue. En quoi consiste la survivance psychique et physique face à la blessure que peuvent apporter ces lettres ? Mais l'existence d'une réponse serait-elle même possible ? Selon Henri, non : il dit à sa sœur qu'elle ne pourra pas répondre, non parce qu'elle est « mouchée », mais parce que c'est impossible.

Même si la lettre n'atteint pas son destinataire (puisque'il est vraisemblablement permis de douter qu'elle m'atteigne qui que ce soit), elle a fait en quelque sorte la moitié du chemin, portant en elle une valeur symbolique indéniable. C'est une façon pour son auteur de se libérer d'un poids, mais c'est aussi une articulation essentielle dans le récit marquant un point de non-retour. Si la conversation est rompue avec son père Louis, sachant les possibilités du cinéaste de faire revenir les morts lorsque nécessaire ou de les faire converser à nouveau – à commencer par le premier mari de Nora –, c'est peut-être d'abord parce que Nora ne souhaite pas répondre à ce papier. En ne répondant pas, elle tue (le fantôme) du père. Certes, le père est mort mais c'est là un faux problème. Quels mots Nora pourrait-elle trouver qui révisent et réparent cette relation distordue aux yeux de son père ? Ne pas répondre est à la fois respecter le point de vue de Louis et son ressenti. C'est ne pas le nier et donc quelque part lui donner raison – le spectateur peut alors revoir son jugement sur Nora à la lumière de ces nouvelles informations –, mais surtout clore quelque chose. En ne répondant pas, en acceptant la brûlure et en fermant la boucle du cycle du malheur, Nora s'accorde le droit de tourner la page de cette relation filiale perdue et irrécupérable, de brûler son passé et

---

<sup>187</sup> À moins d'y consacrer une séquence complète comme pour la correspondance frénétique entre Paul et Esther jeunes dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*, mais il s'agit alors d'un pur moyen de communication où le contenu des lettres importe moins que leur fréquence affolante – plusieurs par jour – mettant en valeur la distance entre les amants et le manque de l'autre justement impossible à combler.

d'être heureuse. Dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*, Paul tentera d'esquisser une réponse, une réponse tournée vers lui-même qu'il devient vain d'achever, écoeuré que les choses aient pu tourner ainsi. Il ne prend pas la peine de finir son discours ni sa phrase puisque son chagrin, son amour et sa fureur restent identiquement *intacts*. Une réponse ne réparerait donc rien et s'annonce bien trop introspective au moment où Paul cesse de s'adresser à Kovalki pour s'écrire à lui-même. Découragé par le constat, il cesse sa réponse en milieu de phrase : « *comment ai-je pu vous laisser jouer ainsi avec le plus précieux ? (...) Oh, je déteste avoir été cet ami pratique à qui vous preniez ses femmes tant vous manquiez de curiosité pour le monde féminin...* ».

De même dans *Comment je me suis disputé...*, la partie sur Esther a pour sous-titre « Le livre d'Esther », comme le livre de la Bible, (un livre, comme celui du père de Nora). Paul ne peut répondre à la déclamation d'Esther, soit que la lettre n'a pas été envoyée ou reçue – un faux problème comme celui de la mort du père – soit qu'il n'y a rien à dire qui ne risquerait de donner à la jeune femme l'espoir de continuer une relation trop étioyée et dont il ne reste à présent que des ruines. Entre Paul et Esther la discussion est rompue. Or, ce serait justement un renouement de la dispute (*disputatio*), de la conversation (c'est le problème avec Rabier également : leur *disputatio* n'est plus possible); un réel échange sans disproportion dans la distribution de parole et sans un discours à sens unique, comme théorisé par Stanley Cavell à propos de la comédie de remariage. Selon le philosophe dont les textes sont bien connus de Desplechin<sup>188</sup>, elle désignerait le processus par lequel les deux individus d'un couple, à travers la discussion, assument leur identité et leur différence, revendiquent leur liberté et leur égalité (sans nier leur différence) et réaffirment librement leur décision de se (re)marier<sup>189</sup>. Dans une discussion avec Cavell, justement, Desplechin interrogé s'exprime :

« Je me sens proche également de l'idée qu'au cinéma il n'y a pas de séparation entre ce qui est noble et ce qui n'est pas digne d'attention, entre ce qui est populaire et ce qui est savant. Dans *À la recherche du bonheur*, par exemple, Cavell note que de nombreuses comédies américaines ne portent pas sur l'amour.

---

<sup>188</sup> Plusieurs discussions et échanges ont eu lieu entre le cinéaste et le philosophe dans différents contextes (tables rondes, émissions radio, interview).

<sup>189</sup> BOURGET, Jean-Loup, « Stanley Cavell, *À la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage* », [compte rendu] traduit de l'anglais par Christian Fournier et Sandra Laugier, 1895, *Revue d'histoire du cinéma*, n°16, Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC). « Essais ». 1994, p.170-172. [En ligne]: [persee.fr](http://persee.fr) (consultation le 14 mai 2019).

Toutes commencent avec la situation d'un couple qui a divorcé et l'intrigue pose la question suivante : « Comment la conversation entre l'homme et la femme pourra-t-elle reprendre, se remettre d'un accroc ? » Le cinéma est un art populaire, quotidien, qui ramène les mots à la maison et attire notre attention sur ce qui est admirable dans le quotidien. »<sup>190</sup>

Cette conversation entre Paul et Esther n'aura pas lieu, ou plutôt ils n'arriveront pas à dépasser l'accroc et vont devoir se quitter tout à fait non sans avoir été changés l'un par l'autre durant toutes ces années. Ils peuvent se quitter et s'être changés mutuellement. La ré-union n'existera pas et l'absence de réponse à la lettre d'Esther est la prémisse du constat final de Paul Dédalus aux dernières minutes du film, à savoir qu'il a été changé au contact de l'altérité et surtout d'Esther, même si elle est sortie de sa vie, elle y a longtemps occupé une place qui lui *pré-existait*.

Enfin il y a Henri qui exprime précisément dans sa lettre la faiblesse du langage, l'incapacité des mots à dire et à répondre. Le contenu même de sa lettre accuse l'incompétence des mots à exprimer la situation fraternelle et familiale: « *À tout ceci qui est mal décrit à travers le prisme un peu bête de ma solitude, il n'y a pas de mots qu'on puisse ajouter. Quels mots pourrais-tu désormais écrire qui performant une douceur sans mièvrerie après une telle curée ? » Henri achève sa lettre en rappelant à sa sœur son incapacité à lui répondre, à trouver les mots pour dire : « *Ce dernier paragraphe confus pour te dire que j'ai bien conscience que ce courrier n'appelle pas de réponse, tu n'en trouverais pas les mots et de cela je ne t'en veux pas.* » Henri est le seul personnage épistolier à souligner avec autant de redondance la défaillance du langage, notamment à combler le fossé du silence creusé par tant d'années de mutisme et d'éloignement. S'il souligne l'inefficacité des mots, il remarque aussi leur puissance performatrice mais surtout celle de la voix : « *La voix peut performer bien plus, 'je le jure' dit-on au tribunal.* » Il s'agit là d'un rappel direct à la fois de la condamnation à l'exil d'Henri, jugé par sa sœur au tribunal en début de film, cette sœur qui a réussi à sceller son destin sur une seule parole et ce qui semblait alors être aux yeux de son frère un simple caprice de caractère. La lettre parvenue d'Henri fait force de loi – mais de quelle loi s'agit-il ? À ce propos et concernant les lettres, Brigitte Diaz s'exprime: « Il arrive en effet qu'échappant au laboratoire narcissique de soi, la lettre se rêve action sur l'autre et sur le monde, et se veuille l'équivalent d'un *faire*. Écrire la lettre, l'adresser, l'envoyer, c'est tenter d'agir à*

---

<sup>190</sup> Discussion entre Arnaud Desplechin et Stanley Cavell. Stanley Cavell et Arnaud Desplechin, « Pourquoi les films comptent-ils ? », *Esprit* n°8 (août/sept.), 2008, p. 208-210.

distance, croire en la vertu performative du discours épistolaire<sup>191</sup>. » La lettre peut tuer, mais elle peut aussi sauver (dans la logique du *pharmakon* sur laquelle nous reviendrons). Henri évoque cette puissance performative des mots à condamner oralement un individu à obtenir l'effectivité de la sentence. Il en va de même pour bénir un enfant, marier deux individus, condamner à la prison ou à mort un jugé-coupable : de petites phrases pour d'immenses – *irrévocables* ? – répercussions sur une vie.

Le philosophe anglais John Austin, dans un cycle de conférences données en 1955, dont sera tiré un ouvrage posthume en 1962, *How to Do Things with Words*<sup>192</sup>, s'intéresse notamment aux énoncés dits « performatifs<sup>193</sup> » (parallèlement aux énoncés constatifs décrivant une action dont l'exécution est indépendante de son énonciation), qui, par le seul fait de leur énonciation, vont accomplir l'action évoquée<sup>194</sup> et modifier une situation chez le ou les interlocuteurs. Les exemples abondent prioritairement dans le domaine judiciaire ou religieux; il suffit par exemple à un président de dire « je déclare la séance ouverte » pour que celle-ci le soit *effectivement*. Austin révèle que certaines conditions situationnelles s'appliquent pour que l'énoncé se réalise, un lieu, un contexte et une personne habilitée (un maire dans une mairie déclarant à la fin d'une cérémonie – et non au début – que les époux sont « *mari et femme* », et non, par exemple, un cuisinier dans un restaurant lors d'une soirée d'anniversaire.) L'énoncé performatif est donc tout à la fois acte de langage et acte réel. Ainsi Elisabeth ne saurait se montrer à la hauteur pour trouver les mots qui auraient une puissance performative telle – aussi grande que ceux qu'elle a prononcés au tribunal pour exiler son frère – qu'ils pourraient réparer ou effacer la solitude contrainte d'Henri et combler ses années apatrides. Ce dernier, ayant conscience de l'impuissance de sa sœur, n'attend donc pas de réponse, ou plutôt il n'en attend plus car le temps et la disproportion du châtement subi ont rendu la situation irréparable, il ne pourra qu'avoir pitié d'Elisabeth et le lui signaler ainsi : « *comme une petite fille devant un vase cassé tu ne sauras le recoller. Ce n'était pas ta faute, ni celle du vase, c'était un jeu idiot qui a mal tourné.* » Henri sous-entend une dernière fois que sa sœur a usé de pouvoirs (pouvoirs judiciaires octroyés par la situation de jugement de son frère au tribunal, alors même que le juge dit justement que son bannissement ne peut faire l'objet d'une décision de Cour)

---

<sup>191</sup> *Op. cit.* B. Diaz, p.61.

<sup>192</sup> John-L Austin, (1976) *How to Do Things with Words*, édité par J.O. Urmson and M. Sbisà, Oxford : Oxford University Press, 2ème édition. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Gilles Lane, *Quand dire c'est faire*, Paris : rééd. Editions du Seuil, 1970, coll. Points essais, 1991 [1955-1962].

<sup>193</sup> De l'anglais, *to perform* : accomplir, exécuter.

<sup>194</sup> Catherine Fuchs, « Actes de langage », [En ligne] *Encyclopædia Universalis* (consultation le 10 déc. 2018).

et de capacités<sup>195</sup> qui la dépassaient, elle ne saurait réparer quoique ce soit, quand bien même elle le souhaiterait.

Finalement, le silence lui-même est une absence de réponse, et c'est justement la réponse que doit considérer le personnage, l'autre n'a *pas* souhaité répondre, ou plutôt : sa réponse consiste en se taire. Attendre une réponse s'avère être une illusion : non que celle-ci n'ait pas lieu, mais le silence auquel se heurte chaque personnage en tentant d'établir une communication est la réponse à leur lettre. Elisabeth attendait certainement des excuses quand, de son point de vue, elle aura subi peut-être une nouvelle agression de la part de son frère Henri à travers la lettre. Il n'y a pas de changement de prisme dans les films de Desplechin, le spectateur doit faire ce travail seul et ne pas se laisser abuser par un seul point de vue ni par les vitupérations du personnage principal. La communication ne cesse d'être un échec. Ni excuses ni rédemption, l'individu desplechinien évolue seul, non par le groupe ou à travers lui mais grâce à sa confrontation à l'altérité. Il n'aura pas d'aide extérieure pour se connaître lui-même.

### **III.3 : Des deuils insolubles cherchant leur résolution dans l'envoi de paroles**

Le personnage épistolier ne devrait plus être dans l'attente d'un retour, quel qu'il soit (retour d'exil ou celui de l'amour, la fin du bannissement ou la résurrection des morts...), mais faire le deuil de ces relations qui ont visiblement échouées et de l'Autre perdu. Le deuil du fils mort d'*Un conte*; celui du frère pour Elisabeth; celui de l'amour perdu pour Paul dans *Trois souvenirs* ou perdu pour Esther dans *Comment je me suis disputé*; celui du père pour Nora mais aussi d'une paternité pour son propre fils dans *Rois et reine*. L'absence de réponse se fait silence de mort enrobant un deuil devenu insoluble. La résilience selon Desplechin s'inspire de l'expérience de R.W. Emerson face à la mort de son jeune fils, celui-ci écrit : « C'était caduc. Ma douleur, c'est que la douleur ne saurait rien m'apprendre, ni me faire avancer d'un seul pas dans la nature

---

<sup>195</sup> « Depuis six ans vous acceptez ce truc invraisemblable que c'est Elisabeth *qui dit la loi* ? (...) Laissons-la *régenter* les choses, elle va s'apaiser... (...) Et toi et Abel vous l'avez sacrée *pater familias* et ça l'a rendue dingue ! », comme l'expliquera Henri à son père, son frère et son cousin, dans une scène de désespoir à propos de son « *éviction* » avec un vocabulaire largement emprunté au domaine judiciaire. *Un conte de Noël* (Arnaud Desplechin, 2008), 1h 20 min.

réelle. »<sup>196</sup> La douleur « fait de nous des idéalistes »<sup>197</sup>, elle laisserait le personnage comme elle l'a trouvé « ni meilleur ni pire. »<sup>198</sup> Des mots et une approche du deuil empruntés au philosophe que le réalisateur mettra dans la bouche d'Abel, le père de la famille Vuillard d'*Un conte de Noël* (2008), lors de l'enterrement de son propre fils en ouverture de film: « mon fils est mort, j'ai regardé à l'intérieur de moi et je me suis aperçu que je n'en éprouvais pas de chagrin, *la souffrance est une toile peinte*<sup>199</sup>, les larmes ne me font pas mieux toucher le monde. Mon fils s'est détaché de moi comme la feuille d'un arbre, mais je n'ai rien perdu. » Cette réplique du patriarche Vuillard pourrait servir de credo à presque tous les personnages des films<sup>200</sup>. Rares sont ceux qui réagissent émotionnellement aux tragédies qui les accablent, aux pertes ou aux trahisons, à la maladie ou à la mort, préférant rester détachés de la situation peu importe son horreur ou sa violence. Dans son article « Arnaud Desplechin et les métamorphoses de la lettre brûlante », Andrew Asibong explique : « Le protagoniste desplechinien est un être qui badine avec l'existence, l'expérience, la souffrance. »<sup>201</sup> Les personnages en crise refusent la tristesse et s'il leur arrive de s'apitoyer, c'est uniquement sur eux-mêmes. Chez le cinéaste la douleur demeure vaine, elle doit vite *se détacher* du personnage pour éviter le *pathos* des scènes au profit d'un comique tout de même grinçant. Le drame contenu dans une séquence existe surtout implicitement, en seconde lecture. C'est d'autant plus évident dans les mises en scènes des épisodes de lettres où le personnage exprime toute sa haine, son manque ou son ressentiment en récitant calmement son discours. Les personnages du cinéaste se détesteront cordialement et pourront se dire les pires vérités<sup>202</sup> avec obséquiosité, le drame est évité mais le message non dissimulé.

Les personnages, en refusant de souffrir et en tenant le chagrin à distance, s'embourbent dans un deuil insoluble où le chagrin demeure *intact*. Le processus d'écriture se présenterait comme une alternative, une solution moins radicale au silence. La lettre devient une thérapie, outil

---

<sup>196</sup> D'après le texte de Louis-Waldo Emerson « Experience », rédigé en 1844, deux ans après la mort de son fils emporté par la scarlatine. Louis Waldo Emerson, « Experience », *The Complete Journals*, 1909. Disponible dans : S. Cavell, *Statuts d'Emerson, constitution, philosophie, politique*, traduction française par Christian Fournier et Sandra Laugier. « tiré à part », Éditions de l'Éclat, 1992, p.74.

<sup>197</sup> *Id.*

<sup>198</sup> *Id.*

<sup>199</sup> « Mais cela s'avère de *la toile peinte* et du faux-semblant. La seule chose que le chagrin m'ait apprise, c'est à quel point il est creux. » *Id.*

<sup>200</sup> *Op. cit.*, A. Asibong, p.191.

<sup>201</sup> *Id.*

<sup>202</sup> Par exemple, Henri dira à sa mère Junon : « *Je ne t'ai jamais aimée* », celle-ci répliquera dans un petit rire « *moi non plus !* », *Un conte de Noël* (Arnaud Desplechin, 2008), 00h 49 min.

important du processus de résolution des deuils. La correspondance, surtout sans réponse, ne serait plus le *seuil* d'une relation mais son *deuil*. La lettre se fait le lieu d'un autre essai de soi, elle ne chercherait plus à atteindre l'autre mais serait plutôt le terrain d'expression d'une parole plus centrée sur elle-même<sup>203</sup>. Les lettres sans réponse, sans échange, existent comme des témoignages de l'auteur qui s'écrit, cherchant à nommer son mal et le transmettre pour le dissiper et s'en débarrasser. Il (se) pose des questions et (s')y répond bien plus qu'il ne cherche des réponses. L'irrésolution du deuil des personnages est cependant complexe puisqu'il s'agit du deuil d'une relation, comme des cadavres, les lettres deviennent les dépositaires de ces histoires finies, la carcasse restante de la relation avortée ou achevée.

### III. 4 : Lettre cathartique : de la conjuration au pardon

La lettre aura ce pouvoir de brûler en même temps que celui de sauver (ou plutôt, nuance importante, d'être un remède, de *remédier*), à l'instar de la logique paradoxale du *pharmakon*<sup>204</sup>. Ce terme contradictoire désignant en grec à la fois le remède et le poison, capable d'évoluer en pharmacien, autrement dit l'antidote du mal. Nous pouvons nous demander si les lettres auraient ce double rôle de blesser d'un côté mais aussi de panser de l'autre. *A priori* elles ne sauvent personne et ne réparent pas les dégâts évoqués. Nora, certes, est brûlée dans sa chair par le papier trouvé. De plus, il est difficile de savoir ce qu'elle pense de cette lettre funeste surgissant en dernière partie du film. Interrogée par son futur époux sur la douleur de la marque laissée sur sa peau, Nora répondra « *Non, je ne sens rien, je ne l'avais pas vue avant.* » Il est fort probable que Nora tombe des nues à la découverte de cette trace, mais aussi du contenu de cette lettre infâme comme de son impact sur sa peau, mais en en faisant fi, en constatant que cela ne l'affecte pas (après tout si son père est mort, il emporte avec lui son ire). La plaie reste seulement en surface et sera vite effacée. Le père de son fils Elias s'est suicidé au début de sa grossesse, son propre père est désormais mort et Ismaël renonce à adopter son fils, mais tous *se détachent d'elle comme la*

---

<sup>203</sup> *Op. cit.*, B. Diaz, p.35.

<sup>204</sup> Jacques Derrida, « La Pharmacie de Platon », dans *La Dissémination*, Paris : Édition du Seuil, coll. Tel Quel, 1972.

*feuille d'un arbre*. Nora délaisse le chagrin laissé par cette nouvelle perte, elle va se remarier et fermer la boucle du *cycle du malheur*. Précisément le jour de son mariage, vêtue de sa robe blanche, elle s'échappera au sous-sol afin de brûler la lettre de son père, refusant l'héritage de haine transmis, un geste symbolique et cathartique dans la logique du *pharmakon* de purgation du mal par le mal, geste qu'elle aurait pu effectuer à n'importe quel autre moment, mais c'est en ce jour de remariage que Nora choisit de renaître<sup>205</sup>.

---

<sup>205</sup> « Nous ne saurons jamais ce que Nora *pense* de cette violente attaque paternelle qu'elle vient de recevoir en plein corps, (...). Nora brûle cette lettre déjà brûlante, et dans cet acte d'auto-défense, dans ces flammes purificatoires, elle se retrouvera et renaîtra sous un jour moins faux, moins hanté. » *Op. cit.*, A. Asibong, p.191.



L'épisode de destruction de la lettre du père, le jour du mariage de Nora, *Rois et reine*, (2004), 2h08min.

Lorsque la lettre s'est tout à fait consumée, revient une dernière fois l'image de la projection vidéo spectrale de son père similaire au moment où il récite sa lettre, une ultime résurgence avant sa disparition totale. Au lieu de rester droit et d'affronter sa fille dans son discours haineux, celui-ci chute en avant, rongé par cette colère qu'il a voulue assassine, mais qui finit par l'emporter. En brûlant les derniers mots de son père, Louis disparaît tout à fait, sa fille lui a retiré tout pouvoir d'affection sur elle<sup>206</sup>. Les mots de clôture du film reviennent à Nora, lors d'un face caméra seule dans son appartement (ou peut-être celui de son père). Dans une lumière douce et des teintes pastel, elle s'adresse uniquement au spectateur, comme les lettres lues précédentes :

*« J'ai aimé quatre hommes, j'en ai tué deux. Cela ne signifie rien et je n'éprouve pas de remords. Mes deux autres hommes marchent vers moi. Je sais qu'ils me survivront, et cela suffit à mon bonheur. Le cycle du malheur s'est arrêté. (...) Je n'ai plus soif. J'ai les deux pieds sur la terre. Maintenant je suis enfin en paix. »*



Nora apaisée dans un ultime face caméra achevant le film, *Rois et reine*, (2004), 2h23min.

---

<sup>206</sup> « (...), ce que la lettre révèle de plus urgent, c'est que cette relation père-fille est fondée sur une pathologie qui ne peut pas être guérie par la réflexion morale ou intellectuelle : il n'y a que les flammes qui feront l'affaire. Derrière ces flammes convoquées par Nora soudain puissante, l'on entrevoit le véritable spectre du père qui témoigne de sa destruction (...). » *Id.*

Nora a littéralement conjuré l'effet de la lettre du père, elle ressortira d'autant plus grandie que le malheur n'aura pas de prise sur elle. Le père est mort, son poison, comme un vaccin, s'est transformé en remède : Nora termine mariée et apaisée (rassasiée et « *enfin en paix* ») comme dans le poème d'Emily Dickinson qu'Ismaël lui récitait autrefois<sup>207</sup>. Les autres personnages ne sont pas exempts d'un mal conjuré : en bannissant son frère de la famille Vuillard, Elisabeth lui a fait don d'une immunité. Cette famille morbide est rongée par la maladie physique (Joseph et Junon) ou mentale (Ivan et Paul); Henri par cet exil salvateur devient le seul immunisé contre ce mal. Il écrit à sa sœur aînée pour verbaliser enfin une situation de violence familiale dont il a été lui-même la victime désavouée. Sa lettre révèle les différentes facettes de l'acte de transgression épistolaire : une fonction de violence affective, incarnant les éléments d'abus refoulés et inavouables dans un cadre familial. Que les intentions des auteurs des lettres soient bonnes ou mauvaises, elles travaillent au dévoilement de quelque chose<sup>208</sup> qui doit devenir visible : un dévoilement de la narration et d'une vérité émotionnelle. En bon bouc émissaire, Henri le mal-aimé est la cause même d'un mal – pour sa sœur du moins – mais également le remède puisque son sang peut sauver sa mère et ainsi maintenir cette *cellule* familiale qui serait disloquée sans la matriarche. Dans ces deux films cités, *Rois et reine* et *Un conte de Noël*, la lettre familiale sert de contenant nécessaire pour véhiculer des émotions qui, avant leur avènement par cet objet violent, n'ont pas pu être ressenties comme telles. De même, dans sa déclamation, Esther conjure d'abord l'absence laissée par Paul. Certes, elle soulève le manque, mais en faisant le bilan de sa relation terminée, elle pourra se libérer et enfin dire à Paul qu'il « *es(t) mort pour (elle)*. »

S'il y a une blessure à panser ou un deuil à faire pour les personnages, la notion de pardon peut s'avérer importante afin de mieux comprendre le cheminement de leur douleur et un rétablissement potentiel. Le pardon est une valeur chère à Desplechin, car si le thème du comment-vivre-ensemble hante ses films, se dessine en dessous la question de comment pardonner à ceux qui nous blessent pour continuer de vivre avec eux. Le réalisateur consacrera d'ailleurs un court

---

<sup>207</sup> Poème trad. d'Emily Dickinson (1924), Ismaël le récitait à Nora et celle-ci le livre aux dernières minutes du film (la traduction semble propre au cinéaste) :

*L'eau, c'est la soif qui nous l'apprend,* / Water, is taught by thirst.  
*La terre, une fois les mers traversées* / Land – by the Oceans passed.  
*L'extase, les agonies souffertes,* / Transport – by throe –  
*La paix, les guerres racontées,* / Peace – by its battles told –  
*L'amour, c'est un mémorial.* / Love, by Memorial Mold –  
 Birds, by the Snow. »

<sup>208</sup> *Op. cit.*, A. Asibong, p. 190.

dialogue à propos de la fête de Yom Kippour, le Jour du Grand Pardon dans la religion juive, dans *Comment je me suis disputé...*, film dont l'un des thèmes principaux est le pardon même<sup>209</sup>. Paul et Henri ne s'excuseront jamais, en revanche ils pardonnent à l'autre, mais de façon misérabiliste en ceci qu'ils lui pardonnent de ne pouvoir faire mieux, de n'être que lui, sans remise en question. Henri pardonnera à sa sœur de ne pas savoir *trouver les mots*, d'être aussi irresponsable et inconsciente que *la petite fille qui casse le vase*. Et la pardonnant (quand elle-même attendrait des excuses), Henri dévoile davantage à quel point Elisabeth n'a plus aucune (em)prise sur lui : il peut désormais décider ou non de retourner dans sa famille, l'approbation de sa sœur aînée n'a plus de valeur. Comme au tribunal lors de son bannissement, Henri aurait pu se trouver dans la position d'attendre une forme de pardon familial en purgeant sa peine, mais il ne s'est jamais senti coupable d'aucune façon. En pardonnant à sa sœur et en passant outre son châtement, il s'extirpe de sa position de coupable<sup>210</sup> et retourne la situation en sa faveur – sa lettre est l'annonce de ce retour. Pareillement, Paul renonce à répondre à Kovalki puisque cela n'en vaut pas la peine. Au bar, Paul rappellera à son ami : « *comme moi tu connais les codes : ils sont dans tous les westerns, les films policiers, les mélodrames que nous regardions à la télé quand nous étions enfants! Alors je ne vois pas pourquoi tu ignorerais la morale qui t'a été enseignée comme à moi par les intrigues les plus populaires.* » Il ne pourra rien lui expliquer de plus, mais n'ayant pas su pardonner à son ami « *d'avoir tourné autour de (sa) compagne pendant quatre ans* », Paul reste figé dans l'enfer glacé d'une fureur et d'un chagrin intacts. Quant à Nora et Esther, nous avons pu le voir, la première refuse le chagrin, elle ne pardonne pas à son père ni ne s'excuse (si elle est coupable de quelque chose, désormais personne n'en saura jamais rien, le mort comme ses aveux ont disparu), mais semble occulter cet épisode jusqu'à oblitérer l'existence de son père, car pour elle il est mort comme Paul est mort pour Esther : les deux hommes ne peuvent plus les atteindre. Il n'y aurait donc aucun pardon véritable dans les films étudiés. Un des aspects du pardon, selon le philosophe Jacques Derrida, qui nous intéresse particulièrement est de mettre l'acte de parole au centre de sa réflexion. En effet pour lui<sup>211</sup>, le pardon mais également les excuses sont des actes locutoires

---

<sup>209</sup> Paul Dédalus cherchera durant toute la narration l'objet de discorde (comment il s'est disputé) qui l'a séparé de Frédéric Rabier (mais aussi ce qui a pu les unir par le passé).

<sup>210</sup> S'il est condamné au tribunal, c'est bien qu'il devait être coupable de quelque chose dans la diégèse.

<sup>211</sup> Nous ne voulons pas minimiser un concept aussi vaste que celui du pardon chez Jacques Derrida, concept qui mérite l'ampleur des travaux qu'il a pu susciter. Cependant l'idée de l'oralité performative du pardon a pu nous sembler importante à amener dans ce travail, une allusion qui pourrait ouvrir à l'avenir, une perspective d'étude sur les enjeux langagiers du pardon.

performatifs : il suffit d'en prononcer la formule pour s'absoudre ou pour être absout. Or, pour le philosophe, c'est dans l'acte de parole que le bât blesse, pardonner ou s'excuser est bien trop facile, et donc nous ne pourrions pardonner que ce qui serait proprement impardonnable<sup>212</sup>. À ce propos il explique :

« Que le criminel ait ou non demandé pardon, qu'il se soit ou non amendé, peu importe puisqu'on s'adresse au coupable même, au coupable en tant que coupable, indépendamment de tout repentir, de toute expiation. Quand la victime et le coupable ne partagent aucun langage, quand ils n'ont rien de commun, alors on a affaire à l'impardonnable absolu qui est l'élément même de tout pardon possible. »<sup>213</sup>

Ne pouvant pardonner que ce qui ne saurait l'être, le pardon est l'aporie irréductible à laquelle se heurtent les personnages des films : au sens de Derrida, les victimes et les coupables *ne partagent aucun langage*, tous se positionnent en victime et chacun reste hermétique à l'autre dans un *impardon* qui rappelle encore une fois qu'il n'y a pas eu de rapport épistolaire ni de communication entre les protagonistes. Dans les films étudiés, les lettres auraient l'intérêt primordial d'être des articulations à une situation émotionnelle finale des personnages. La lettre desplechinienne préparerait à l'accès à de nouveaux rapports (post-)familiaux et amoureux, elle est la pure incarnation d'un besoin de symboliser le fantôme de la relation achevée ou pervertie. Une représentation symptomatique de la lettre, et plus généralement, de la communication épistolaire semble s'imposer comme l'alternative aux mensonges ordinaires de la communication directe. La lettre d'Esther est clamée à un Paul absent. Esther n'a plus cette légitimité, ni ce loisir de contacter son (ex-)amant comme elle le désire, exactement comme le Paul du film *Trois souvenirs de ma jeunesse*, semble posséder l'adresse d'Esther, mais ne pouvant plus pour autant la contacter. La rupture amoureuse est un retour au silence. Les amants doivent se dé-connaître, et pour cela cesser les contacts, redevenant peu à peu des étrangers mais acceptant d'avoir été changés au contact de l'altérité.

---

<sup>212</sup> « Un acte de parole n'est pas suffisant pour s'excuser. (...) S'excuser sans se transformer, sans risquer un basculement, *sans œuvre*, ce serait un blasphème, un parjure. Si l'œuvre avait le dernier mot, elle pourrait innocenter, mais le dernier mot n'existe pas. Il y a toujours d'autres destinataires, d'autres interprétations. » Pierre Delain, *Les mots de Jacques Derrida*, [s. 1] : Guilgal. 2004-2017.

<sup>213</sup> Jacques Derrida, *Le Siècle et le Pardon, Foi et Savoir* suivi de *Le Siècle et le Pardon (entretien avec Michel Wieviorka)*. Paris : Édition du Seuil, coll. Essais, 2000, p. 122.

Sur cette dernière partie nous avons un peu dévié de notre sujet langagier principal mais il nous semblait important d'aller au bout de ce que pouvaient incarner ces lettres dans leur impact sur le personnage même au-delà de la parole.

#### IV : Qu'en retenir ?

Nous avons pu admettre que les personnages sont un peu moins silencieux à l'issue de ces verbalisations. Certains ont repris le dessus dans le discours (Henri), d'autres se sont fait entendre (Paul), d'autres encore sont parvenus à une conjuration de l'affront (Nora) ou un apaisement à travers le verbe<sup>214</sup> (Esther). La situation évolue vers un mieux en ce qui a trait uniquement de la communication. Les personnages portaient tous quelque chose d'inintelligible en eux<sup>215</sup> (Paul mis à part, puisque son ami n'est pas le bon destinataire). Malgré tous les pouvoirs qu'on veut lui prêter (et ceux qu'on lui a prêtés), la lettre ne recolle pas la déchirure affective; tout au plus apaise-t-elle son destinataire : elle est cet outil de deuil bien plus qu'objet de sa résolution. Il y a une évolution dans la diégèse, puisque la personne menacée d'annihilation est au moins sortie du silence : il y aura un avant et un après ce point saillant de la communication et du film. La correspondance est un objet discursif hybride et plurivoque, la lettre protéiforme a été pour Desplechin un matériel à tout faire et à tout penser. Le film et la lettre (mais aussi la littérature) ont ceci de commun de posséder une dimension *a posteriori*; ils s'inscrivent dans une durée, une longueur, une accessibilité possible sur plusieurs années ou siècles : on ne finit pas de les (re)lire ni de les regarder. La lettre qui en vient à être connue et à devenir objet d'étude et de littérature, remplit bien peu souvent sa fonction première stricte (communiquer, se rendre à destination, ne pas se perdre, rentrer dans la dynamique d'un échange et d'une correspondance...). Telle qu'elle apparaît chez Desplechin, elle n'est pas un modèle mais un problème de communication (comme la *disputatio*). Pourtant, l'objet fonctionne parfaitement dans la narration mais autrement qu'une lettre canonique.

---

<sup>214</sup> Il y a par ailleurs dans le corpus de films à l'étude, un certain nombre de documents écrits secondaires tenant lieu de source d'apaisement : la thèse finalement achevée de Paul dans *Comment je me suis disputé...*; le télégramme urgent livré au jeune Paul au milieu d'un cours en amphithéâtre pour annoncer la réussite au baccalauréat d'Esther dans *Trois souvenirs*; les lettres de résultats médicaux annonçant une compatibilité pour un don de moelle dans *Un conte de Noël*; la lettre de libération du Dr. Vasset à Ismaël dans *Rois et reine*.

<sup>215</sup> *Op. cit.*, A. Asibong, p. 190.

Elle accumule une puissance dramatique d'autant plus forte que le doute persiste sur l'existence réelle de l'objet et de sa réception. Le ratage même des lettres desplechiniennes représente toute leur singularité. C'est précisément ce type de lettres que le cinéaste exploite, des lettres sans correspondance, et, se faisant libres d'un rapport de réciprocité, elles s'inscrivent dans l'instantanéité de l'oralité d'un discours. Leur valeur esthétique avec un protocole immuable est redoublée par la puissance d'une libération de l'écriture et de la verbalisation pour le personnage. L'avènement oral des lettres contraint tout le monde au silence par une disproportion du volume de parole comme pour les dialogues et les monologues du reste des films. La « bonne communication » est ainsi triturée, mise à mal; la lettre est brillante précisément en échouant à sa fonction première. Il nous tient à cœur de rappeler que ces séquences épistolaires ont été l'origine de ce travail en ce qu'elles représentent des moments peu évidents et très privilégiés de la parole chez Arnaud Desplechin.

## Conclusion

À la lueur de ces quelques observations langagières (et obsessionnelles, il faut le confesser), nous avons pu manipuler plus longuement que convenu un sujet qui s'est avéré, finalement, peu documenté dans le domaine des études cinématographiques<sup>216</sup>. La parole contenue dans le dialogue de cinéma n'est pas souvent scrutée pour sa syntaxe ou sa grammatologie; si elle l'est, ce sera plutôt pour sa sémantique, sa verve, sa poésie, l'impact sur un personnage... Il existe pourtant des différences infimes et importantes à prendre en compte pour rendre un texte littéraire oral, pour passer du scénario à l'écran, pour jongler entre réalisme, vraisemblance (si tel est l'objectif du cinéaste) et littérarité. La parole comme objet formel de recherche est trop souvent mise de côté. Bien au-delà du simple dialogue, le monologue filmique est chose absconse, tout comme la voix-*off* ou le monologue intérieur : pièces langagières compliquées pour lesquelles on garde quelques réticences à étudier pourtant loin d'être absentes ou rares dans un film. Elles semblent avoir été délaissées des études cinématographiques, priorisant le jeu d'acteur au détriment de la parole. Les films se soumettent à peu d'analyses linguistiques, grammaticales ou syntaxiques en tant que telles (autrement que le langage cinématographique de l'image). Réciproquement, les échanges verbaux ne provoquent pas toujours le soin qu'ils mériteraient de voir accorder à leur écriture. Certes, on peut évoquer, entre autres, le concept de caméra-stylo développé par Alexandre Astruc contenant l'idée que le cinéma devient « un langage, c'est-à-dire une forme dans laquelle et pour laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai et du roman<sup>217</sup> ». Le cinéaste userait de sa caméra comme l'écrivain de son stylo, une théorie louable qui ne comble pourtant pas la carence en études dont est sujette la langue dans les films. Éric Rohmer même, n'a jamais caché son regret de voir des films accordant trop peu de place ou d'importance aux dialogues. Il disait déjà en 1948 que le cinéma parlant était trop souvent seulement « sonore<sup>218</sup> ». Il semblerait que cette difficulté d'oraliser un texte ait moins préoccupé les études cinématographiques que celle de le porter à l'écran en images. La construction des dialogues serait souvent délaissée au profit de celle de l'image, les réduisant à leur fonction purement communicative ou informative. À cela s'ajoute l'heureuse

---

<sup>216</sup> La plupart des sources proviennent du théâtre ou de la littérature.

<sup>217</sup> Alexandre Astruc, « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *l'Écran français*, n°144, 30 mars 1948, p.324 -328.

<sup>218</sup> Maurice Schérer, « Pour un cinéma parlant », *Les Temps modernes*, Paris : Gallimard, n°36, sep., 1948.

complexité que l'étude linguistique du langage dans les films devrait être propre à chaque langue<sup>219</sup>, mais aussi chaque pays, et avec les nuances des époques. La langue évoluant à une vitesse fabuleuse, elle fait force de trace et possède mille subtilités pouvant soulever, mais aussi révéler des questions sociologiques, économiques, politiques, historiques, migratoires, identitaires... Michel Chion s'est quelque peu penché sur la question, en 2008, dans son livre *Le complexe de Cyrano : la langue parlée dans les films français*. Toutefois, il s'agit là d'une étude tout à fait personnelle de cas, ne tirant aucune conclusion autre que celle de poser certaines observations, notamment sur les usages<sup>220</sup> des accents régionaux. Cette étude a cependant le mérite de révéler un dénominateur, sinon commun, du moins récurrent chez les personnages bavards des films français, à savoir ce complexe de Cyrano, celui du « perdant au verbe haut ». Une caractéristique à laquelle sont sujets grand nombre des personnages principaux des films de Desplechin. Nous n'avons pas abordé notre corpus de films comme inhérents et représentatifs d'un cinéma national français, cela aurait pu et pourrait cependant être une dimension probante de recherche, le film même *Comment je me suis disputé... (« ma vie sexuelle »)* est voulu comme une caricature des films intellectuels français.

Le cinéaste Arnaud Desplechin compte peu de textes à son endroit hormis des critiques de ses films ou des interviews. Parfois est-il cité pour ses revendications d'héritier de la Nouvelle Vague (et de François Truffaut et Alain Resnais particulièrement), ou ses affinités avec la pensée de Stanley Cavell. En revanche, il n'existe pas de monographie, de documentaire ou de documents<sup>221</sup> scientifiques qui offriraient une analyse à l'échelle de sa filmographie. Il reste un cinéaste discret, ses films sont volontiers classés dans le cinéma d'auteur, même s'il s'en défend et préfère se ranger du côté de l'artisan ou du fabricant de films. Il emploie le cinéma comme un art (une science?) cumulatif, y agglomérant tout. La parole s'impose chez lui comme un coup de force, mais si un personnage est bavard, celui qui lui donne la vie, son auteur-créateur l'est infiniment plus. L'épaisseur des personnages desplechiniens se construit à travers leur verbe, et ces performances langagières de cinéma sont d'abord un don aux acteurs et aux personnages de la part

---

<sup>219</sup> Comprenant des subtilités et divergences telles qu'il en existe entre le français et le québécois, *a minima*.

<sup>220</sup> Lequel accent pourra catégoriser un personnage comme provenant d'une certaine classe sociale ou d'un milieu défavorisé, comme étant gentil ou un peu idiot (accent du Sud de la France ou celui du Nord), ou comme le personnage comique et sympathique de service si celui-ci a un accent québécois dans un film français... et toutes ces autres étiquettes dans ce qui est devenu un imaginaire collectif du public (grandement construit par le cinéma), qu'il ne serait pas malheureux de voir révisé et conscientisé.

<sup>221</sup> On retrouve tout de même quelques thèses et mémoires universitaires évoquant le cinéaste dans leurs études.

de celui qui pourra leur demander de tout refaire pour une virgule<sup>222</sup> : le soliloque est une exclusivité dans un film, pour la narration et pour le spectateur. Par le jeu et la direction d'acteurs, l'importance dramaturgique du texte devient un point d'orgue dans cet espace de visibilité et d'écoute aménagé, une composition mettant en valeur les qualités du comédien pour sa performance verbale et scénique. Malgré tous les tourments qu'ils peuvent rencontrer, nous ne voyons pas les personnages de Desplechin pleurer, quand bien même ils s'effondreraient, l'émotion ne les submerge pas<sup>223</sup>, ils ne sont jamais en situation d'être consolés : ils exprimeront verbalement leurs maux sans verser dans le *pathos*. C'est le langage qui débordera chez Arnaud Desplechin. Les larmes sont trop littérales et imprécises dans ce qu'elles expriment de tourments. Les tirades et soliloques tels qu'ont les a circonscrits et étudiés sont plutôt des bassins de colère, de ressentiments, chagrin, frustration ou d'incompréhension; ce sont pour toutes ces nuances complexes que le cinéaste s'impose une exigence et une précision drastique dans l'écriture des paroles.

Dans cette étude nous sommes passés à travers les différents concepts du monologue, du soliloque, de l'absence de parole... Nous avons expliqué le rapport de domination qu'il existe bien souvent dans les films selon que la parole est prise ou imposée. Le silence, interface du discours et de la pensée, mérite une attention particulière et véhicule des émotions qui, pour une raison ou pour une autre, ne s'expriment pas par des mots. Nous avons aménagé une place pour le silence, ses enjeux, le symptôme ou le danger qu'il représente, la libération pour le personnage qui s'en est extrait. L'autopsie de certains mécanismes langagiers du comique – notamment ceux qui ont trait au rire comme correcteur de comportement – nous a permis de mieux comprendre des personnages, finalement plus pathétiques que risibles. L'étude de la folie et l'ostracisation des fous nous a également été d'un secours salutaire pour analyser les mots des personnages d'Ismaël, d'Henri et les névroses de Paul Dédalus. Nous avons longuement scruté et retourné en tout sens les lettres des films, utilisées avec parcimonie par le cinéaste (une seule par film, comme un crédo); elles se

---

<sup>222</sup> Mathieu Amalric à propos de Desplechin : « (...) [Arnaud Desplechin] fait tout refaire pour une virgule. (...) Il est extrêmement précis et nous bombarde d'indications pour que nous tombions le plus amoureux possible du texte afin d'y trouver le plus de choses possibles, même des choses contradictoires. (...) Il ne change pas le texte mais il lui fait raconter mille choses. On ne reconnaît pas plus le texte qu'on ne se reconnaît soi-même.<sup>222</sup>» Rencontre avec Arnaud Desplechin et Mathieu Amalric dans le cadre des séminaires de cinéma organisés par l'Exception, le Café des Images et le centre Dramatique de Normandie, à Caen, le 16 jan. 2005.

<sup>223</sup> Exception faite d'Esther, une fois dans *Comment je me suis disputé...* mais ce personnage est connu pour sa difficulté, justement, à verbaliser.

déploient en motif de sa filmographie pour devenir une trace langagière symptomatique, la matérialité d'une intimité encore sensible. Nous nous sommes longuement attardés sur la faille, sur l'échec de la communication et de l'échange chez Desplechin à travers, notamment, une disproportion dans la distribution de la parole. Et cela justement, a participé à faire de ces logorrhées des instants qui subliment le film, messages brûlants où se scellent les destins des personnages beaucoup plus durablement par les mots que par les actions du film. Nous avons déploré l'aspect purement communicatif ou informatif des dialogues au cinéma : dans les (non-) échanges des films d'Arnaud Desplechin, c'est justement le ratage de toute communication, l'échec de l'échange ou l'avortement de la correspondance qui magnifient les pièces verbales en morceaux de bravoure du cinéaste. En se déroband à sa fonction attendue, en se libérant de son obligation de communication, la langue parlée se meut en matière artistique servant à penser la parole au cinéma. Elle se trouve enrichie par des préoccupations de constructions linguistiques mais aussi des dimensions de gestes, de regards de prosodie, remettant cent fois sur le métier la question de comment filmer la parole.

À travers cette étude nous avons essayé de penser le cinéma comme un art de la parole (comprenant l'importance de l'aphonie et le silence). Arnaud Desplechin a fait palabrer jusqu'au perfectionnisme des personnages qui déraisonnent, attachants et boiteux, excessifs (qui boivent, fument, parlent et s'aiment avec excès). Des personnages qui n'ont rien à perdre à parler trop, à jouer avec les registres, à se vautrer dans l'insulte, les vers, les citations, s'autorisant tout. Ce faisant, c'est nous-mêmes qu'ils confrontent aux difficultés ordinaires, celles surtout d'être auteur de notre vie<sup>224</sup> et de nos mots. Comme une leçon à l'adresse indirecte du spectateur, Henri énonce dans sa lettre son vieux principe : « *ne pas agir au-delà de sa capacité à réparer.* » Un principe qui pourrait s'appliquer à cette discipline que devrait être la parole : il faudrait toujours peser nos mots et leurs conséquences, même au cinéma.

Nous sommes allés bien au-delà de ce qui était annoncé. Ce pourrait être un reproche légitime que celui d'avoir digressé du versant linguistique et formel présenté pour en pousser l'analyse jusqu'à la psychologie des personnages et les effets du discours à l'échelle de la narration. Toutefois, en revendiquant le sens du langage au cinéma, Desplechin emmène ses films vers

---

<sup>224</sup> *Op. cit.* É. Domenach, p. 191-207.

d'autres perspectives, celles où ils s'écoutent comme un livre<sup>225</sup>. Ses films possèdent encore de multiples couches de sens méritant d'être explorés. Du chemin reste encore à parcourir pour révéler toute la richesse que possèdent le discours verbal et l'oralité des films. On peut croire que la parole dans le cinéma – surtout français – n'ira jamais de soi<sup>226</sup>, mais nous préférons y voir une perspective de recherches et de nouvelles découvertes qui viendront se stratifier aux études cinématographiques.

---

<sup>225</sup> *Op. cit.* C. Vassé, p.42.

<sup>226</sup> *Ibid*, p.14.

## ANNEXES

### **ANNEXE 0 : Résumés des films**

#### ***Comment je me suis disputé... (« ma vie sexuelle ») (1996).***

Véritable film mosaïque mettant en scène Mathieu Amalric campant pour la première fois Paul Dédalus. Normalien à Nanterre, il ne parvient ni à finir sa thèse de philosophie, ni à quitter Esther (Emmanuelle Devos) avec qui il est en couple depuis déjà 10 ans. Cette dernière prépare un concours pour entrer dans une école de traductrice, une fois ce concours obtenu Paul pourra se séparer d'Esther. S'ajoute à cela son cousin Bob (Thibault de Montalembert) chez qui il loge, son groupe d'amis dont Nathan (Emmanuel Salinger) pour qui il a une admiration des plus complètes. Nathan est en couple avec Sylvia (Marianne Denicourt). Paul convoite Sylvia et entretient occasionnellement une relation adultère avec elle. Après sa rupture avec Esther, il se rapproche également de Valérie (Jeanne Balibar), la compagne de Jean-Jacques (Denis Podalydès).

Parallèlement à ses histoires de cœur, Paul est préoccupé par le motif de sa rupture amicale avec Frédéric Rabier (Michel Vuillermoz), son ancien ami et nouveau collègue nommé à la faculté de Nanterre. Dans l'incapacité de se parler et de régler ces non-dits, la situation est de plus en plus tendue.

Paul finit par achever sa thèse et démissionne de son poste à l'université; Esther, après un deuil compliqué, se remet de leur rupture. Le film s'achève sur une ultime leçon de Sylvia à Paul et un discours du narrateur.

#### ***Rois et reine (2004).***

Nous suivons ici deux histoires parallèles, avec un fil conducteur commun. Deux histoire autrefois communes et aujourd'hui séparées : celle de Nora Cotterelle (Emmanuelle Devos) qui s'apprête à faire un mariage de raison avec Jean-Jacques (Olivier Rabourdin) un homme riche et discret. En premières noces posthumes, Nora a épousé Pierre (Joachim Salinger), l'homme s'est suicidé au moment où Nora était à peine enceinte de leur fils Elias (Valentin Lelong-Darmon).

La seconde histoire est celle d'Ismaël Vuillard (Mathieu Amalric), criblé de dettes et interné en hôpital psychiatrique à la demande d'un tiers (sa sœur), musicien altiste dans un quatuor, il a autrefois vécu avec Nora et élevé son fils pendant sept ans jusqu'à leur séparation à l'initiative de Nora.

Ces deux histoires se rejoignent (ou se retrouvent) au moment où Nora apprend la mort prochaine de son père (Maurice Garel) également à l'hôpital, elle rend alors visite à Ismaël toujours interné pour lui demander d'adopter son fils.

Ismaël sortira de l'hôpital avec l'aide de son avocat toxicomane, Maître Mamanne (Hippolyte Girardot) et du Dr. Vasset (Catherine Deneuve) directrice de l'hôpital. Toujours instable, Ismaël est aidé par sa famille à Roubaix (son père surtout, Abel Vuillard (Jean-Paul Roussillon)), et Arielle Phénix (Magali Woch) étudiante en chinois internée avec lui à l'hôpital. Sur les conseils de sa psychanalyste, le Dr. Devereux (Elsa Wollaston), Ismaël renonce à l'adoption d'Elias, une décision qu'il expliquera lui-même à Elias à la fin du film dans un long soliloque au musée de l'Homme. Tandis que Nora accompagnera son père dans ses derniers instants, enfin apaisée, elle épousera Jean-Jacques, le film s'achève sur un discours de sa part face caméra au spectateur.

### ***Un conte de Noël, (Roubaix!), (2008).***

Abel et Junon Vuillard (Jean-Paul Roussillon et Catherine Deneuve) est un vieux couple toujours aussi soudé et amoureux après les années et les épreuves. Le film s'ouvre sur le discours funèbre d'Abel à l'occasion de l'enterrement de leur premier enfant. Joseph est mort d'un lymphome faute d'un donneur de moelle compatible et ce malgré le troisième enfant Henri, un bébé médicament conçu en vain par le couple. Après le décès de leur fils, la famille a retrouvé son équilibre et même conçu un dernier enfant, Ivan.

Le temps a passé et les enfants sont désormais adultes. Henri (Mathieu Amalric), ayant contracté diverses dettes est jugé au tribunal de commerce pour faillite et escroquerie. Risquant la prison, sa sœur Elisabeth (Anne Consigny) règle ses dettes en échange du bannissement familial de son frère. La famille accepte l'éviction d'Henri, faisant de lui un paria.

Un saut temporel nous permet de rejoindre le présent de narration où Junon, à la suite d'un malaise, obtient le même diagnostic que son fils Joseph, il faut à nouveau trouver un donneur compatible pour la matriarche. Chacun des membres de la famille Vuillard se soumet au test de compatibilité, il se trouve que Paul Dédalus (Émile Berling), le fils instable d'Élisabeth et Claude (Hippolyte Girardot) est compatible mais présente de nombreux troubles psychologiques et une certaine fragilité. Henri finit par faire ce même test et s'avère, contre toute attente, compatible avec sa mère. À l'occasion de Noël dans la maison de Roubaix, toute la famille Vuillard est réunie y compris Henri sur la demande de son neveu Paul, accompagné de sa récente compagne Faunia (Emmanuelle Devos). Ivan (Melvil Poupaud) est présent avec sa compagne Sylvia (Chiara Mastroianni), leurs deux enfants et le cousin Simon orphelin. Toutes les tensions familiales ressurgissent, au terme de quoi Junon accepte le don de moelle d'Henri. Le film s'achève sur un monologue d'Elisabeth et un face caméra.

***Trois souvenirs de ma jeunesse, (nos arcadies) (2015).***

Ce film se compose de trois chapitres, trois souvenirs de la jeunesse de Paul Dédalus (jeune : Quentin Dolmaire, adulte : Mathieu Amalric). Nous nous intéressons uniquement au troisième chapitre, celui de son histoire d'amour adolescente avec Esther (jeune : Lou Roy-Lecollinet) à Roubaix. Paul est anthropologue, il revient en France travailler au Quai d'Orsay après de nombreuses années d'absence. Il se remémore son passé, notamment sa relation avec Esther, leurs lettres échangées. Un souvenir réanimé par une lettre reçue de son ami Kovalki (jeune : Pierre Andrau, adulte : Éric Ruf).

***Les fantômes d'Ismaël, (2017).***

Ismaël Vuillard (Mathieu Amalric), débute le tournage d'un film dressant le portrait inspiré de son frère Ivan (Louis Garrel), un diplomate fantasque. Ismaël porte le deuil de sa femme Carlotta (Marion Cotillard), disparue 20 ans plus tôt. N'ayant jamais été retrouvée, elle est finalement déclarée morte. Tant bien que mal, Ismaël refait sa vie avec la timide Sylvia (Charlotte Gainsbourg) mais Carlotta réapparaît réclamant son mari et Sylvia s'enfuit. La santé mentale d'Ismaël vacille, il finit par quitter son tournage et se réfugie dans la maison familiale de Roubaix où son producteur (Hippolyte Girardot) vient le chercher.

## ANNEXE 1

***Comment je me suis disputé... (« ma vie sexuelle »), 1996.***

Lettre d'Esther à Paul. 1h57min :

« Cher Paul, Paul chéri,

Je viens de lire Peer Gynt dont tu m'avais souvent parlé. Comme je ne travaille pas beaucoup, tu vois, j'ai l'temps de me mettre à lire. Les livres que je lis me bouleversent parfois si fort que ça me prend du temps à les lire. Là encore j'ai fini la pièce d'Ibsen en larmes. Heureusement que tu n'étais pas là, je t'aurais exaspéré, mais je suis comme ça.

Comme je pleurais, je suis sortie marcher dans la rue pour me calmer, puis je me suis arrêtée pour t'écrire ce mot : Paul,

Tu n'es pas là, mais souvent il me semble que ton absence me chuchote dans le creux de l'oreille. Ça me tient compagnie. Et ton absence me demande : Esther, où est-ce que je suis ? Où est-ce que j'ai été vraiment moi? Moi-même ? Celui que je suis vraiment ? Paul. Je suis tellement perdu que je n'arrive plus à me retrouver. Et moi dans ma tête je pense : (lent travelling avant) C'est facile, tu étais et tu es encore dans ma foi, dans mon espoir et dans mon amour.

Et ton absence me demande encore : Est-ce que je suis ton enfant ? Est-ce que je suis coupable ? Est-ce que tu peux me pardonner ? Et dans ma tête, moi je te réponds : Tu as fait de ma vie un enchantement.

Et ton absence me demande : Cache-moi, protège-moi. Et comme Solveig je te réponds : Dors mon tout petit, dors, toute la longue journée de la vie nous l'avons passée à jouer, à courir, à chanter ensemble. Maintenant mon enfant a besoin de se reposer. Alors ferme les yeux, mon p'tit gars, mon fiancé, mon amour. N'aie pas peur, ne crains rien parce que je veille sur toi. Alors, ton absence s'endort tout contre mon esprit.

Je te protège, je pense à toi, je t'embrasse.

Esther. »

## ANNEXE 2

### Tirade de Paul à propos des culottes des filles, 2h33min:

« Le plus grand plaisir que je continue à éprouver, même quand je suis malheureux, que je me suis encore foutu dans une impasse, que je peux plus bouger. Eh bien y a un truc qui vieillit pas, c'est l'étonnement. Quand je mets ma main dans la culotte d'une fille que je connais pas pour la première fois. Chaque ça fait, ça fait peur! C'est toujours différent ...puis, c'est tellement bizarre. C'est pas du donjuanisme, parce que j'ai pas couché avec tant de filles que ça. C'est ce moment-là qui fait que tu sens que t'es en vie. Les gens bidonnent, te racontent que c'est toujours pareil, un con est un con. Que les garçons c'est différent et que les filles c'est pareil. .... Les filles c'est tellement précisément différent, là, à chaque fois. C'est pas seulement de la fidélité, y a des filles, même si tu les connais, hein, chaque fois qu'tu mets la main tu sens que c'est bizarre, pas gagné. C'est dur à expliquer, si tu parles de ça aux gens, ils te disent « Hé, ça va, tu peux commencer à t'habituer quand même, c'est infantile », ou alors ils se moquent : « tu dois pas être une bonne affaire au lit », ce qui est tragiquement drôle quand on sait comment la plupart des gens baisent, quand même. Ben

tu vois cette réaction des gens qui font la moue, genre « j'espère que t'as mieux dans la vie », alors que tu sais que eux ils ont rien de mieux dans la vie, même pas ça. C'est ça le plus grand plaisir : le moment où je sens que la vie ça vaut tellement la peine, même si c'est trop cher payé. C'est pas Heidegger qui monte sur sa putain de montagne ou je sais pas quoi... Nan, c'est le visage de la fille, toi qui as un peu peur, qui repousses l'élastique, le début du ventre, tu vois ? Faut pas croire les gens qui te disent, « Hé ça va, renonce à ça. Y a mieux » Y aura rien de mieux dans la vie, et t'as intérêt à t'en satisfaire, et c'est déjà pas mal ! »

### ANNEXE 3

#### *Rois et reine, 2004.*

##### Lettre de Louis, le père de Nora, à sa fille, 1h50min :

« Ma p'tite fille chérie,

Tu as été d'un égoïsme monstrueux, et je pense que c'est un peu... de ma faute si tu es devenue ce que tu es. Je voudrais ne pas t'aimer, mais des deux filles que nous avons eues ta mère et moi tu étais la plus jolie. Mais tu avais besoin de me séduire. Et j'ai eu besoin d'être séduit. J'étais très seul, ta mère était souvent à l'hôpital, ça t'a rendu la partie facile. Je t'ai follement-aimée toutes ces années. Ta sœur s'est renfermée et toi tu t'es épanouie. Chaque jour plus agressive, plus insolente, âcre, froide, superficielle. Mais je n'ai pu m'empêcher de te chérir et maintenant j'ai une colère contre toi, que je n'arrive pas à éteindre. Alors que mon corps est en lambeaux je brûle de colère devant ta rébellion mauvaise. Aussi coupable parce que c'est moi qui ai poussé ma petite fille à être fière et j'avais tellement-aimé ton orgueil. Comme du lait caillé ta fierté a tourné en une vanité aigre. Ton orgueil est devenu une coquetterie, stupide. Aujourd'hui tu es une outre d'amertume, mon enfant, comme moi. Tu es bien ma fille. Derrière ton rire sec, crois-tu que je n'entende pas comment tu jouis parce que l'orgueil rend faible mais que ton amertume te donne une force terrible. Toi tu étais toute soumise. Jusqu'à ce que je découvre derrière ta soumission une volonté, une envie qui me plonge dans la terreur. Je te crains. Je te hais, ma petite fille. Je suis en train de mourir et je trouve ça injuste, que je meure et que toi tu vives. Je voudrais que tu aies mon cancer, que tu souffres et avoir du temps pour te pardonner après ta mort. Alors je meurs dans la colère. Je ne supporte pas que tu me survives. Je voudrais que tu meures à ma place. Ce n'est pas possible... »

## ANNEXE 4

### *Un conte de Noël, 2008 :*

#### Lettre d'Henri à Elisabeth, 00h27min :

« Elisabeth,

Sur l'injonction tacite de ton fils, nous voilà conduits à nous voir pour Noël. Quels mots peut-on trouver pour recouvrir plus de 5 ans de bannissement ? Je crains qu'il n'y en ait pas, ou qu'il faille une force telle que tu ne saurais la trouver en toi. Toujours mon vieux principe : Ne pas agir au-delà de sa capacité à réparer. C'est assez injuste mais ainsi Junon peut presque tout se permettre parce qu'elle peut presque tout réparer. D'autres peuvent peu sinon se laisser pardonner. Ainsi toi et ton mari furent tous deux trop couverts d'indulgence et la démesure, la folie, la violence de cette nouvelle structure familiale ont atteint des limites que je n'imaginai pas. Nous sommes ici en plein mythe et je ne sais pas de quel mythe il s'agit.

Que se passera-t-il à Noël ? Rien. Bien évidemment. Mais peut-être le malaise, une fois énoncé, il nous sera plus facile de l'endurer et de se protéger derrière une douce chape d'ennui. Je connais peu de gens qui furent autant haïs que moi, et chaque fois je m'en étonne. Pourtant j'imagine que d'une façon ou d'une autre je dois bien le désirer. Alignant les mots avec mon stylo, je m'amuse en songeant que cette lettre semble tout droit sortie d'une parodie de Kafka, il ferait un bon début de nouvelle.

C'est donc comme si toutes ces tentatives d'assassinat mental et social avaient eu l'heureuse fonction de me transformer en personnage et de transmuier ma vie en roman. Pendant 4 ans, voir mes parents dans des cafés quand ils passaient à Paris parce que ma présence puait sans que je sache jamais pourquoi. Être toléré chez mon frère cadet, navré, comme un prisonnier en cavale; apprendre de vingt sources différentes que quand ma sœur ne me niait pas, elle prêtait main forte ou main molle aux attaques les plus indécentes qui s'organisaient contre moi.

À tout ceci qui est mal décrit à travers le prisme un peu bête de ma solitude, il n'y a pas de mots que l'on puisse ajouter. Quels mots pourrais-tu désormais écrire qui performent une douceur sans mièvrerie après une telle curée? La voix peut performer bien plus, «je le jure » dit-on au tribunal.

Ce dernier paragraphe confus pour te dire que j'ai bien conscience que ce courrier n'appelle pas de réponse. Tu n'en trouverais pas les mots, et de cela je ne t'en veux pas. (gros plan bouche)

Simplement je te regarde aujourd'hui avec une pitié fraternelle. Sœur imprudente, ô tu as grandement offensé ton sang, comme une petite fille devant le vase cassé, tu ne sauras le recoller. Ce n'était pas ta faute, ni celle du vase. C'était un jeu idiot qui a mal tourné.

Henri. »

## ANNEXE 5

### *Trois souvenirs de ma jeunesse, 2015 :*

Dernier chapitre: « épilogue ». 1h50min. Retour à Paul Dédalus (Mathieu Almaric). Nous débutons avec une voix off qui resitue l'action : Paul est de retour en France, un jour il reçoit une lettre de Kovalki, son vieil ami d'enfance lui demande l'adresse d'Esther. « *La colère de Paul ne s'est pas éteinte.* » Paul dans son appartement parisien, face à la présence de lui-enfant qui disparaît au *cut* suivant.

#### Lettre avortée de Paul à Kovalki :

« Kovalki,

L'été est passé comme une flèche. Nous voilà en janvier et... disons qu'ici je t'envoie mes vœux pour la Nouvelle Année.

Si je t'écris aujourd'hui c'est que ces derniers jours je relisais les lettres d'Esther. Dix ans de correspondance. Je n'ai su aller au bout tant j'étais ému, horrifié par mes fautes.

Il me semble qu'Esther et moi (regard caméra) n'avons su nous remettre d'avoir été ensemble, cette sorte d'utopie, (musique d'opéra). Oh Je l'ai désirée. Et je crois qu'Esther aussi, à sa manière, a désiré que notre liaison ne connaisse jamais de fin.

Je sais que pour moi ce fut pour le meilleur. Sans elle, sans elle, rien du tout. Sans elle, ma vie ne m'importait pas.

Depuis notre rupture, je vis dans la terreur que pour elle, je suis le pire. Non, ce n'est pas depuis notre rupture. Depuis mes 19 ans je suis hanté par la crainte de n'avoir pas été assez bien pour elle.

La certitude que je cherchais et que je ne sais accorder, bon an mal an, d'avoir été bien pour elle.

À l'époque je me demandais souvent pourquoi tu ne sortais pas avec des médecins, des chirurgiens très brillantes. Il devait y avoir des belles filles à la fac, pourquoi ne les ramènerais-tu pas ?

Aujourd'hui je crois que c'est parce qu'Esther se présentait comme une fille rassurante, pour toi elle était une absence d'ambition.

Esther m'impressionnait, sa morgue. Elle triomphait de voir que je ne cessais de la choisir parmi toutes ses rivales, je l'ai choisie pendant six ans. Les yeux ouverts, tremblant de peur.

Pour Bob comme pour toi, Esther était une fille sans danger. Moi je ne voulais pas être protégé et j'ai été servi.

Mais pour qui me preniez-vous ? Comment ai-je pu vous laisser jouer ainsi avec le plus précieux ? Mais c'est surtout que je n'y pouvais rien, je vivais à 200km, Esther était si jeune et si seule. Je réalise seulement aujourd'hui que nous étions un couple de jeunes pauvres.

Oh, je déteste avoir été cet ami pratique à qui vous preniez ses femmes tant vous manquiez de curiosité pour le monde féminin. »

Dialogue puis tirade finale, Paul, Kovalki et sa femme, Victorine, sont attablés dans un bar, la lumière est tamisée.

« - Kovalki : Je t'ai écrit une lettre, l'année dernière. Ton frère a dû se tromper d'adresse, non ?

- Paul : Non, je l'ai reçue, ta lettre. Mais je n'ai pas souhaité te répondre. J'avais commencé à t'écrire et puis je me suis arrêté. Ce que tu voulais de moi, c'était l'adresse d'Esther, je me suis dit que tu l'obtiendrais par d'autres moyens.

- Victorine : Et qui est Esther ?

- Kovalki : Je ne vois pas de quoi tu parles.

- Paul : Quoi ? Parce que Madame est là, il est interdit de parler d'Esther ? C'était pourtant pour prendre de ses nouvelles que tu m'as écrit, non ? Tu disais vouloir « penser à Esther » c'est pas ça ?

- Kovalki : Je t'en prie Paul, ce n'est ni le lieu ni le moment.

- Paul : Oui bien sûr, Jean-Pierre Kovalki sait toujours ce qui est opportun.

- Kovalki : Tu as bu avant de venir ici, non ?

- Paul : Quand je repartais pour Paris, qui attendait Esther devant la gare pour la consoler de mon absence ? C'était toi ou Bob. La consoler ? C'était la persuader de lui accorder ses faveurs !

- Kovalki : ça suffit tu dis n'importe quoi !

- Paul : Bon sang Kovalki, j'avais 19 ans, Esther en avait 16 ! J'ai relu ses lettres, elle m'y raconte comment vous la persuadiez, vous l'invitiez au cinéma, au restau, moi j'étais loin, peu fiable, mon absence nous déchirait, c'était si aisé pour vous. Et puis je ne voulais pas qu'Esther mène une vie de nonne. Alors ouais, elle a couché avec toi, comme elle a couché avec Bob, avec Pénélope et d'autres encore. Ces lettres mais c'est une telle honte ! Oui, tu semblais rassurant, moi j'étais

l'incertitude. Et aujourd'hui tu me dis que ce n'est ni le lieu ni le moment ? Jean-Pierre, tu as tourné autour de ma compagne pendant 4 ans ! 4! Tu la guettais...

- Victorine : C'est vrai ce qu'il raconte ?

- Kovalki : je suis désolé de t'infliger tout ça, je pensais que ça lui serait passé au bout, au bout de toutes ces années... Je constate que depuis notre dernière rencontre, tu t'es pas du tout calmé !

- Paul : notre dernière rencontre ? À Paris il y a 8 ans ? Oh oui je m'en souviens très bien ! J'étais grossier putain ! D'une bêtise invraisemblable ! Toi tu te taisais, mais tes silences exigeaient de moi un peu de compassion. Ma compassion, mes couilles ! Tu me contactes, à nouveau, tu m'écris vouloir « penser à Esther » mais je te réponds avec la même outrance hier que tu aimais Esther mais je le conteste!

- Kovalki : arrête Paul, arrête maintenant !

- Paul : Comme moi tu connais les codes, ils sont dans tous les westerns, les films policiers, les mélodrames que nous regardions à la télé quand on était enfants ! Alors je ne vois pas pourquoi tu ignorerais la morale qui t'a été enseignée comme à moi par les intrigues les plus populaires ! Notre vie à Esther et moi a été tout sauf confortable : j'ai jamais eu d'appart où vivre avec elle, elle sortait avec moi, j'ai jamais pu lui payer de vacances.

J'étais une bien mauvaise affaire et pourtant, nous avons été heureux, je crois ...

Intact.

Voilà ce que je t'aurais écrit.

Un amour intact.

Un chagrin intact.

Ma fureur...Intacte. »

## Filmographie (corpus)

***Comment je me suis disputé... (« ma vie sexuelle ») (1996).*** Réalisation de Arnaud Desplechin, scénario de Arnaud Desplechin et Emmanuel Bourdieu, images de Éric Gauthier. Distribution : Mathieu Amalric, Emmanuelle Devos, Marianne Denicourt, Jeanne Balibar, Emmanuel Salinger, Denis Podalydès, Chiara Mastroianni. France 2 Cinéma, La Sept Cinéma, Why Not Productions. DVD, son, couleur, 35mm, 178 min. France.

***Rois et reine (2004).*** Réalisation Arnaud Desplechin, scénario de Arnaud Desplechin et Roger Bohbot, images de Éric Gauthier. Distribution : Mathieu Amalric, Emmanuelle Devos, Catherine Deneuve, Joachim Salinger, Maurice Garel, Hippolyte Girardot, Jean-Paul Roussillon. Why Not Production, France 2 Cinéma et Rhône-Alpes Cinéma. DVD, son, couleur, 35mm, 150min. France.

***Un conte de Noël, (Roubaix!) (2008).*** Réalisation Arnaud Desplechin, scénario de Arnaud Desplechin et Emmanuel Bourdieu, inspiré de l'essai *La Greffe*, Jacques Ascher et Jean-Pierre Jouet, aux PUF, images de Éric Gauthier. Distribution : Mathieu Amalric, Emmanuelle Devos, Catherine Deneuve, Jean-Paul Roussillon, Anne Consigny, Melvil Poupaud, Chiara Mastroianni. Why Not Productions, France 2 Cinéma, Wild Brunch, Bac Films. DVD, son, Couleur, 35mm, 144min. France.

***Trois souvenirs de ma jeunesse, (nos arcadies) (2015).*** Réalisation Arnaud Desplechin, scénario de Arnaud Desplechin et Julie Peyr. Images de Irina Lubtchansky. Distribution : Quentin Dolmaire, Mathieu Amalric, Lou Roy-Lecollinet. Why Not Production, France 2 Cinéma. DVD, son, couleur, 35mm. France. 35mm, 120min. France.

***Les fantômes d'Ismaël, (2017).*** Réalisation. Arnaud Desplechin, scénario de Arnaud Desplechin, Léa Mysius et Julie Peyr. Images de Irina Lubtchansky. Distribution : Mathieu Amalric, Charlotte Gainsbourg, Marion Cotillard, Louis Garrel, Alba Rohrwacher. Why Not Production, France 2 Cinéma, Le Pacte et Wild Brunch. DVD, son, couleur. 35mm, 114 min (version longue 134min). France.

## Bibliographie

ABDELHADI, Elfakir, « “ L'erreur est humaine ”. L'errance entre névrose et psychose », *Cliniques méditerranéennes*, n°72. 2005. P.81-88.

ADLER, Alfred. *Le tempérament nerveux*, Paris : Payot. 1992, [1911]. P.7

ALEXANDRE, Olivier. « Cinépathie. Sociogenèse du mal-être cinématographique », *Multitudes*, vol. 40, n° 1, 2010. P. 133-138.

ANDRIEU, Louis, « Arnaud Desplechin et la trilogie Dédalus », *Esprit* n°7, 2015. P. 126-129.

ANIS, Jacques (dir). « Vilisibilité du texte poétique », *Langue française*, n°59, « Le signifiant graphique ». Paris : Larousse. 1983. P. 88-102.

ASIBONG, Andrew. « Terreur ou thérapie ? Arnaud Desplechin et les métamorphoses de la lettre brûlante. », DE VIVEIROS Geneviève (dir.), IRVINE Margot (dir.) et SCHEWERDTNER Karin (dir.), *Risques et Regrets, les dangers de l'écriture épistolaire*. Montréal (Québec) : Groupe Nota Bene, coll. “Collection Grise”. 2015. P. 187-207.

ASTUC, Alexandre. « Naissance d'une nouvelle avant-garde : la caméra-stylo », *l'Écran français*, n°144, 30 mars 1948. P. 324 -328.

ATTALI, Jacques. *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Fayard. Paris : P.U.F, 1977.

AUSTIN, John Langshaw. *How to do Things with Words*, Royaume-Uni : Oxford University Press. 1955-1962.

\_\_\_\_\_. *Quand dire, c'est faire. Traduit de l'anglais par Lane, Gilles, 1970. Ouvrage posthume de 1962. Acte de conférences données en 1955. Paris : rééd. Du Seuil , coll. 1991. [1955-1962].*

AUSTIN, John-L. (1976) *How to Do Things with Words*, édité par J.O. Urmson and M. Sbisà, Oxford : Oxford University Press, 2ème édition. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Lane, Gilles, *Quand dire c'est faire*, Paris : rééd. Editions du Seuil, 1970, coll. “ Points essais ”, 1991. [1955-1962].

BARRABAND, Maryvonne. « Ciné-malaise ». *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, « L'ennui et l'enfant », n°60. Toulouse (France) : Érès. 2005. P. 105-108.

BAZIN, André. « Pour un cinéma impur, défense de l'adaptation », *Qu'est-ce que le cinéma ?* Chap. VIII. Paris : Les Éditions du Cerf, coll. “7<sup>ème</sup> Art”. 1987. P.81.

BERGSON, Henri. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris : Payot ; coll. « Petite Bibliothèque Payot ». 2012, [1900].

BERTHELOT, Francis (dir.). *Parole et dialogue dans le roman, du discours intérieur au dialogue, toutes les questions que pose la représentation romanesque de la parole*. Henri Mitterand, Paris : Nathan Université, 2001.

BIZIEN, Tanguy ; BUFFAT, Marc et QUÉMÉNER, Roselyne. *La lettre au cinéma*. Acte du colloque organisé par l'Aire, l'Adresse-Musée de La Poste et l'association Filme-moi ta plume, *Épistolaire*, n°36, Paris : Honoré Champion, 2011.

BOSSENO, Christian-Marc, (propos recueillis par). « Avoir à voir » entretien/abécédaire avec André S. Labarthe. *Vertigo* n° 17, « Lector in cinéma ». Paris : Jean-Michel Place, coll. “Esthétique et Histoire du Cinéma”. 1998. P.187-192.

BOURDIEU, Pierre. *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*. Paris : Fayard, 1982.

BOURQUE, Olivier. « Arnaud Desplechin : dans la forêt Desplechin ». *Séquences* n°257, 2008. P. 30-31.

BUJON, Anne-Lorraine ; DESBARATS, Carole et GUICHOUX, Arthur, (propos recueillis par). Entretien avec Arnaud Desplechin., « Voir sans avoir vu. Entretien avec Arnaud Desplechin », *Esprit*, (Juin) 2016. P.76-85.

BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*, Paris : Gallimard, coll. “Folio”. 1995. [1975].

BRETON, Philippe. *Éloge de la parole*. Paris : La Découverte, coll. “Poche”. 2007, [2003].

CAMPAN, Véronique. « De la domestication à l'émancipation : quelques emplois du monologue au cinéma ». *Monologuer, pratiques du discours solitaire au théâtre*, DUBOR, Françoise et TIRAU, Christophe (études réunies par). Rennes (France) : Presses Universitaires de Rennes, coll. “La licorne”. 2009. P.284-301.

Ricciotto Canudo. « Vedettes de cinéma », dans Jean-Paul Morel (éd.), *L'usine aux images*, Ricciotto Canudo et Jean-Paul Morel. Paris, Séguier / Arte Éditions, 1995, [1923]. P. 297-299.

CARDINAL, Serge. « Présentation ». *Cinémas 25*, n° 1, 2014. P. 9–16.

CASTIEL, Élie. « *Un conte de Noël : conseil de famille* ». *Séquences* n° 257, 2008. P. 28-29.

CAVELL, Stanley. *Dire et vouloir dire*. Traduit de l'anglais par (Etats-Unis) Fournier Christian et Laugier. Paris: Cerf, coll. “Passages”, 2009, [1969].

\_\_\_\_\_. *Must we say what we mean?* Cambridge University Press (United Kingdom), 1976 [1969].

\_\_\_\_\_. *La projection du monde. Réflexion sur l'ontologie du cinéma*. Traduit de l'anglais par Fournier, Christian. Paris, Belin. 1999 [1971]. P.299.

CAVELL, Stanley et DESPLECHIN, « Pourquoi les films comptent-ils ? », *Esprit* n°8 (août/septembre), 2008. P. 208-219.

CHEVALIER, Anne (dir.) et LIOURE, Françoise (dir.). « Du journal intime au monologue intérieur dans la littérature du XXème siècle ». *Cahiers Valéry Larbaud* n°43. Clermont-Ferrand (France) : Presses Universitaires Blaise-Pascal, 31 mars 2008.

CHION, Michel. *Le complexe de Cyrano, la langue parlée dans les films français*, Paris : Cahiers du Cinéma, coll. "Essais". 2008.

« Cinéma », *Études*, (janvier) Tome 402. 2005. P.100-102.

*Ibid.* (juillet) Tome 409. 2008. P. 98-100.

*Ibid.* (mai). 2015. P. 107-108.

CLOAREC, Nicole. *Lettres de cinéma. De la missive au film-lettre*, Rennes (France) : Presses Universitaires de Rennes, coll. "Le Spectaculaire. Cinéma". 2007.

DARCHIS, Élisabeth. « Corps familial souffrant et deuils pathologiques. À partir du film d'Arnaud Desplechin, *Un conte de Noël* ». *Le Divan familial*, Vol.2, n° 25. 2010. P.143-154.

DARRÉ, Yann. « Esquisse d'une sociologie du cinéma », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°161-162, 2006. P. 122-136.

DE SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot, coll. "Grande bibliothèque Payot". 1995, [1916].

DEFOY, Stéphane. « Délices d'acteurs *Rois et reine* d'Arnaud Desplechin ». *Ciné-Bulles* Vol. 24, n°1, 2006. P. 38-39.

DELAIN, Pierre. *Les mots de Jacques Derrida*, [s. l.] : Guilgal. 2004-2017.

DEROUET, Christophe et SIRACUSA, Pierre. « *La sentinelle*. Entretien avec Arnaud Desplechin ». *24 images*, n°62-63, 1992. P. 60-63.

\_\_\_\_\_ « Mémoire d'aveugle : entretien avec Caroline Champetier ». *24 images* n°61, 1992. P. 28-29.

DERRIDA, Jacques. *La Voix et le phénomène*, Paris : P.U.F. ; "Épiméthée", 1967.

\_\_\_\_\_. *L'Écriture et la différence*, Paris : Seuil ; "Tel Quel", 1967.

\_\_\_\_\_. « La Pharmacie de Platon », *La Dissémination*, Paris : Édition du Seuil, 1972.

\_\_\_\_\_. *Foi et Savoir* suivi de *le Siècle et le Pardon (entretien avec Michel Wieviorka)*. Paris : Édition du Seuil, coll. "Essais". 2000. P. 122.

\_\_\_\_\_. « La carte postale, de Socrate à Freud et au-delà. » Paris : Flammarion, 1980. P.472.

DESBARATS, Carole. « Images de la folie au cinéma. Le fou et l'idiot », *Esprit*, n°3 (mars-avril). 2015. P. 111-126.

\_\_\_\_\_. « Faire face. Introduction », Dossier : « La puissance des images », *Esprit* n°6, 2016. P.31-37.

DIAZ, Brigitte. *L'épistolaire ou la pensée nomade, Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIX<sup>ème</sup> siècle*. Paris : P.U.F., coll. "Écriture". 2002.

DOMENACH, Élise. « *Un conte de Noël*. La nouvelle Arcadie d'Arnaud Desplechin », *Esprit*, Vol. août/septembre, n° 8. 2008. P. 191-207.

\_\_\_\_\_. « "La vérité du scepticisme", le destin d'une expression », *Revue internationale de philosophie*, n° 256, 2011. P. 201-220.

DUBOR, Françoise. *L'art de parler pour ne rien dire : Le monologue fumiste fin de siècle*. Rennes (France) : Presses Universitaires de Rennes, coll. "Interférences", 2005.

DUBOR, Françoise (dir.) et HEULOT-PETIT, Françoise (dir.). *Le monologue contre le drame?* Rennes (France) : Presses Universitaires de Rennes, 2011.

DUJARDIN, Édouard, *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*. Paris : Messein, 1931.

EL YAMANI, Myriame. « Perspective : l'époque est aux cadavres, assurément! ». *Ciné-Bulles* 12, n° 1, 1992. P.22-23.

EMERSON, Louis Waldo. « Experience », *The Complete Journals*, 1909. Disponible dans : CAVEL, S., *Statuts d'Emerson, constitution, philosophie, politique*, trad. fr. C. Fournier et S. Laugier, coll. « tiré à part », Éditions de l'Éclat, 1992. P.74.

ÉRASME, *Éloge de la folie*, traduction nouvelle du latin par Lejeal G., bureaux de la Bibliothèque nationale, 1899, [1511].

EUVRARD, Janine. « Une nouvelle Nouvelle Vague? ». *Ciné-Bulles* Vol.15, n° 4, 1997. P.16–19.

\_\_\_\_\_. « Arnaud Desplechin ». *24 images* n°139, 2008. P.28–29.

\_\_\_\_\_. « Emmanuel Bourdieu : esquisses d'une nouvelle « Nouvelle Vague ». *Séquences* n°245, 2006. P. 44-45.

FIX, Florence et TOURDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique. *Le monologue au théâtre (1950-2000), la parole solitaire*. Dijon (France) : Édition de l'Université de Dijon, (EUD), coll. "Écritures", 2006.

FLAGEUL, Samuel. « Entretien avec le scénariste français Roger Bohbot ». *Ciné-Bulles* 23, n°2, 2005. P. 38-41.

FORTIN, Jérôme, « *Le Banquet* de Platon : l'apologie d'Alcibiade ou les paradoxes d'Éros », mémoire Jérôme sous la dir. de Dorion, Louis-André, présenté à la Faculté des études supérieures des arts et sciences, département de philosophie de l'Université de Montréal, avril 2009.

FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris : Gallimard, 1972.

\_\_\_\_\_. « la vie des hommes infâmes », « texte 51 », *Philosophie. Anthologie*, Paris : Folio Essais, (2004) [1977]. P.562-587.

FRANCŒUR, Louis. « Le monologue intérieur narratif (sa syntaxe, sa sémantique et sa pragmatique). », *Études littéraires*, Linguistique et littérature Vol. 9, n°2, août 1976. P. 341-365.

FRODON, Jean-Michel. « Au hasard du cinéma français - 1996 », *Lignes*, Vol. 1, n° 30. 1997. P. 206-210.

GILLIE, Claire. « De l'aphonie comme "a" phonie, de la voix perdue comme objet perdu », *L'Évolution psychiatrique* Vol. 77, Issue 4, 2012. P. 531-556.

GNABA, Sami. « *Une certaine lenteur*, (Paris : Rivages poche, 2010) : Catherine Deneuve et Arnaud Desplechin » *Séquences* n°271, 2011. P. 19.

GRAVEL, Jean-Philippe. « L'enfer, c'est les autres : *Un conte de Noël* d'Arnaud Desplechin ». *Ciné-Bulles*, Vol. 27, n°1, 2009. P. 10-13.

GROSSMAN, Évelyne. « Une "audace folle" », *Europe, revue littéraire mensuelle*, « Jacques Derrida ». [s. n ], n°901, Paris, mai 2004. P. 3-7.

HAMAIDE-JAGER, Éléonore (dir.) ; HEITZ, Françoise (dir). *La lettre au cinéma*, Artois Presses Université, coll. "Lettres et civilisations étrangères", 2014.

HAMON, Philippe. *Le personnel du roman, le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Genève : Librairie Droz, 1983.

HÉE, Arnaud. « Cinéma (*Trois souvenirs de ma jeunesse* d'Arnaud Desplechin) », *Études*, n°5, 2015. P. 107-114.

HEUILLET (L'), Hélène, « Devereux par Desplechin : la souffrance et les origines », *Esprit* n°11 (novembre), 2013. P. 140-142.

HEULOT-PETIT, Françoise. *Dramaturgie de la pièce monologuée contemporaine. L'altérité absente ?* Paris : L'Harmattan, coll. "Univers Théâtral", 2011.

HOPPENOT, Eric. « Maurice Blanchot et l'écriture fragmentaire : " le temps de l'absence de temps " : In memoriam Emmanuel Lévinas et Louis-René des Forêts », *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques*, RIPOLL, Ricard (dir.). Actes du 1er Colloque International du G.R.E.S, Barcelone, 21-23 juin 2001. Perpignan (France) : Editions Presses Universitaires de Perpignan, 2002.

IMPELLIZZERI, Fabrizio, (dir.). *Les Variations linguistiques dans la littérature et le cinéma français contemporains*, Paris : Classiques Garnier, coll. "Rencontres", n°123, Série Linguistique, n°1, 2015.

JACCARD, Roland. *La Folie*, Paris : P.U.F., coll. "Que Sais-je", 7<sup>ème</sup> éd. mise à jour 2004. [1979].

JACOB, André. BOURDIEU, Pierre. *Ce que parler veut dire : L'économie des échanges linguistiques*. Paris : Fayard, 1982. [compte rendu]. *L'Homme et la société*, n°65-66, 1982. Socialisme réel et marxisme, coll. "Culture de masse et société de consommation", 1982. P. 197-198.

JOLLIN-BERTOCCHI, Sophie. *Les niveaux de langage*. [s. l]. Hachette Éducation, coll. "Ancrages", 2003.

KERMADON, Jacques. « " Qui trop pense à ses jambes, risque de ne plus pouvoir marcher " : *La sentinelle* d'Arnaud Desplechin ». *24 images* n°62-63, 1992. P. 58-59.

\_\_\_\_\_. Entretien avec Arnaud Desplechin. *24 images*, n°124, 2005. P.52-56.

\_\_\_\_\_. « Film- symphonie : *Comment je me suis disputé... (« ma vie sexuelle »)* de Arnaud Desplechin ». *24 images* n°83-84, 1996. P. 37.

« L'acteur entre les arts et les médias ». *Revue de Cinéma*, Vol. 25, n°1. Montréal : Université de Montréal, 2014.

LACAN, Jacques, « Le séminaire sur « la lettre volée » », (1955). *Écrits*. Paris : Édition Du Seuil, 1966. P. 53.

LAFLEUR, Guillaume. « Mémoires du logis, *L'aimée* d'Arnaud Desplechin, (2007) ». *Spirale : art, lettres et sciences humaines*, n°226, 2009. P. 8-9.

\_\_\_\_\_. « “Au cinéma, les sentiments sont des pensées ” : entretien avec Arnaud Desplechin ». *Contre-jour* n° 18, 2009. P. 9-20.

LAMIZET, Bernard. « Y a-t-il un “parler jeune” ? » *Cahiers de Sociolinguistique* Vol. 9, n°1. Rennes (France) : Presses Universitaires de Rennes, 2004. P.75-98.

LAUGIER, Sandra. « Emerson : penser l'ordinaire », *Revue française d'études Américaines*, n° 91, 2002. P. 43-60.

LEARY, Timothy. *The Psychedelic Experience: A Manual Based on the Tibetan Book of the Dead*, T. [En collaboration avec] Alpert, Richard; Metzner, Ralph; Karma-Glin-Pa Karma, Lingpa Bar Do Thos Grol Bardo, 1964.

\_\_\_\_\_. *Mémoires acides*. Paris : Laffont, 1984.

LEARY, Timothy et MORAND, Gilles. *L'expérience psychédélique, Leary, Metzner et Alpert*, traduit de l'anglais américain par Streicher, Frédéric. Paris : Édilivre, coll. “classique”. 2012, [1960-1996].

LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne. « La folie comme lieu de métamorphose dans *Les mots pour le dire* de Marie Cardinal ». *Métamorphoses : Réflexions critiques sur la littérature, la langue et le cinéma*. [Acte de colloque en littérature et linguistique]. Toronto (Canada) : Paratexte, 2001, p.93-104. P. 93.

LEJEUNE, Philippe. *Les Brouillons de soi*, Paris : Seuil, coll. “Poétique”, 1998.

LEROY-TERQUEM, Martine, « *Un conte de Noël*, d'Arnaud Desplechin. Raconter ou « se la raconter » ? », *Dialogue* n°182, 2008. P. 161-164.

LEUTRAT, Jean-Louis (dir.). *Cinéma et littérature. Le grand jeu*. Préface : « Deux trains qui se croisent sans arrêt », Le Havre (France): De l'incidence, 2010. P.11-12.

LOUGUET, Patrick. « Formes sensibles de la lettre au cœur de l'image-mouvement », *La lettre au cinéma*, HAMAIDE-JAGER, Éléonore (dir.), HEITZ, Françoise (dir.), Artois Presses Université ; Coll. “Lettres et civilisations étrangères”, 2014.

MALDINEY, Henri. *Penser l'homme et la folie*. Grenoble (France) : Jérôme Million, coll. “Krisis”, 2007. P 183-185.

MANGEOT, Philippe. « Écologie des fantômes », *Vacarme*, Vol. 3, n° 20. 2002. P. 74-80.

MARTIN-ACHARD, Frédéric. *Voix intimes, voix sociales. Usages du monologue romanesque aujourd'hui*, Paris : Classiques Garnier, coll. "études de la littérature des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles", n° 60, 2017.

*Métamorphoses, Réflexion critiques sur la littérature, la langue et le cinéma*. [Acte du colloque en littérature et linguistique]. Université de Toronto, 27- 28 avril 2001. Toronto, (Canada) : Paratexte, 2001.

METZ, Christian. « Le cinéma : langue ou langage ? », *Communications*, n°4 (numéro spécial : « Recherches sémiologiques »), Paris : Éditions du Seuil, 1964. P. 65.

MILLY, Julien. « Correspondance inachevée : 2016 de Wong Kar-Wai », *lettre au cinéma*, HAMAIDE-JAGER, Éléonore (dir.), HEITZ, Françoise (dir.), Artois Presses Université, coll. "Lettres et civilisations étrangères", 2014.

MONGIN, Olivier ; FÆSSEL, Michaël et LALAUT, Clémence, (propos recueillis par). « Le fou : un personnage conceptuel ? Entretien avec Pierre-Henri Castel », *Esprit*, vol. mars/avril, n° 3, 2012. P. 165-184.

PARVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Armand Colin. 2002. [1997]. P.216.

PÈNE, Sophie. « La *Vie des hommes infâmes* dans la société de disponibilité », *Études de communication*. Vol. 28, n°1, 2005. P. 1-12.

PERRET, M. « Aux origines du roman, le monologue », LOPEZ-MUÑOZ J-M. ; Marnette S. et Rosier L. (dir), *Le Discours rapporté dans tous ses états*, Paris : L'Harmattan, 2004. P.41, 63 et 214.

POROT, Antoine. Article « Névrose », extrait du *Manuel alphabétique de psychiatrie*, Paris : P.U.F. 6ème édition 1984, [1952].

PROTAT, Zoé. « Portrait du jeune homme amoureux : *Trois souvenirs de ma jeunesse*, d'Arnaud Desplechin ». *Ciné-Bulles* 33, n°4, 2015. P. 16–17.

PUDLOWSKI, Charlotte, « Pourquoi les noms des personnages de Desplechin sont si bizarres ? (Et pourquoi se répètent-ils sans cesse ?) » [entretien avec] Arnaud Desplechin pour l'émission *Tous Cinéma*, Slate.fr, 20 mai 2015, consultation le 18 février 2019.

RABATEL, Alain, « Les représentations de la parole intérieure « Monologue intérieur, discours direct et indirect libre, point de vue » », *Revue Langue Française* N°132, « La parole intérieure », décembre 2001. Paris : Armand Collin. P. 72-95.

ROUQUET, François. « Projections de désirs fin de millénaire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. Vol. 3, n°75. 2002. P. 157-165.

ROUTHIER, Élisabeth. « Chion, Michel. 2008. *Le complexe de Cyrano : la langue parlée dans les films français*. Paris : Cahiers du cinéma. » [Compte rendu]. *Kinephanos*, « Plurilinguisme dans les arts populaires ». Vol. 3, n°1, 2012. P. 110-117.

ROY, André « La vie des morts et des vivants : *Un conte de Noël* d'Arnaud Desplechin ». [Compte rendu], *24 images* n°138, 2008. P. 35.

SAINT-JACQUES, Denis. (1968). [Compte rendu]. *Études littéraires*, Vol.1, n°3. P.452–455.

SALLENAVE, Danièle. « À propos du "monologue intérieur" : Lecture d'une théorie », Sallenave Danièle, *Littérature*, N°5, « Analyse du roman », Paris : Armand Collin. 1972. P.69-87

SAMOUILLAN, Jean. *Des dialogues de cinéma*, Paris : L'Harmattan, 2004.

SANAKER, John Kristian. *La rencontre des langues dans le cinéma francophone : Québec, Afrique subsaharienne, France-Maghreb*. Québec : Presses de l'Université de Laval, coll. "Cinéma et société". 2010. P.5.

SARRAZAC Jean-Pierre (dir.). *Lexique du drame moderne et contemporain*, (dir.), Belval (France), Circé, coll « Circé/Poche », 2005. « Monologue » p.126.

SARTHOUT-LAJUS, Nathalie. « Souffrances psychiques et évolutions de la psychiatrie. Entretien avec Richard Rechtman », *Études*, vol. tome 415, n°10, 2011. P. 329-339.

SATURNINO, Céline. « états d'âme, états de corps » *Revue Éclipse*, « Arnaud Desplechin : l'intimité romanesque », DESCHAMPS Youri (dir.), n°52, 2013. P.20-30.

SCHÉRER, Maurice. « Pour un cinéma parlant ». *Les Temps modernes*, Paris : Gallimard, n°36, septembre, 1948.

SICOT, François. « La maladie mentale, quel objet pour la sociologie ? », *Déviance et Société*, vol. 30, n°2, 2006. P. 203-232.

TASSEL, Alain (textes réunis par). *Valeurs et correspondance*, Paris : L'Harmattan, coll. Narratologie [n°10], 2010.

THOURET, Clothilde. *Seul en scène. Le monologue dans le théâtre européen de la première modernité (1580-1640)*, Genève : Droz, coll. "Travaux du grand siècle", 2010.

TRUFFAUT, François. « Une certaine tendance du cinéma français », Paris : *Cahiers du Cinéma* n°31, janvier 1954. P.15-29.

VALADE, Claire. « *Rois et reine* : vérités et mensonges ». *Séquences* n°241, 2006. P. 43-43.

\_\_\_\_\_. « *Trois souvenirs de ma jeunesse* : on ne badine pas avec l'amour ». *Séquences* n° 300, 2016. P. 29.

VASSÉ, Claire. « Le film est un roman. *Comment je me suis disputé... (« ma vie sexuelle »)* », *Vertigo*, n°17, « Lector in cinéma ». Paris : Jean Michel Place, 1998. P. 39-42.

ZARKA, Yves-Charles, « Le pardon de l'impardonnable. Derrida en question », *Archives de Philosophie*. Tome 77, n°3, 2014. P. 435-447.

---

## Webographie

ALBERA, François ; GILI, Jean-Antoine ; LEVENTOPOULOS, Mélisande ; ROFFAT, Sébastien et TURQUETY, Benoît. « Vient de paraître », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n°76, 2015, p. 196-212. [En ligne] mis en ligne le 05 novembre 2015. Consultation le 10 novembre 2015. <http://1895.revues.org/5048>

AMBROISE, Bruno. « J.L. Austin et le langage : ce que la parole fait », *Philopsis : Revue numérique*. « Le langage », janvier 2015. Consultation le 15 mai 2019.

AUTREPPE (D'), Emmanuel. « Suzanne LIANDRAT-GUIGUES, Murielle GAGNEBIN (dirs.), *L'essai et le cinéma* », *Questions de communication*. [En ligne], n°7, 2005, mis en ligne le 22 mai 2012. Consultation le 30 septembre 2016.

BAILLEHACHE, Marie-Christine. « N. Sarraute et "La lettre volée" », Compte rendu de la réunion du Vecteur « *Psychanalyse et littérature* » du 17 décembre 2014. Désormais indisponible. (Consultation le 27 novembre 2018).

BOURGET, Jean-Loup. CAVELL, Stanley, *À la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage*, [compte rendu] traduit de l'anglais par Fournier, Christian et Laugier, Sandra. *1895, Revue d'histoire du cinéma*, n°16, Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC). « Essais ». 1994, p.170-172. [En ligne] Consultation le 14 mai 2019. URL : [www.persee.fr/](http://www.persee.fr/)

BOVIER, François et FLUCKIGER, Cédric. « Le clivage du sujet, ou les exercices de style d'Arnaud Desplechin », *Décadrages*. [En ligne], mis en ligne le 11 janvier 2016, consulté le 15 janvier 2016. URL : <http://decadrages.revues.org/760>

BOYANCÉ, Pierre. « Platon et le vin », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé : Lettres d'humanité*, n°10, décembre 1951. P. 3-19. Consulté le 15 mai 2019 : [www.persee.fr.](http://www.persee.fr.)

CHOTTIN-BURGER, Ariane et ZAOUI, Pierre. (Entretien réalisé par). « Le psychotique et le psychanalyste. Entretien avec Jacques Borie », *Vacarme* n°62, 2013, p. 206-227. [En ligne] Consultation le 13 mai 2019 : [vacarme.org](http://vacarme.org).

CLÉDER, Jean. « Ce que le cinéma fait à la littérature. », *Fabula-LhT*, n°2 « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », décembre 2006. [En ligne]. Consultation le 13 mai 2019 : [www.fabula.org](http://www.fabula.org).

DESCOTES, Caroline. « Les métamorphoses du monologue », *Acta fabula*, vol. 14, n°4, Notes de lecture, mai 2013. [En ligne] Consultation le 5 juin 2018 :

<http://atelier.fabula.org/acta/document7853.php>

DESTOUCHES, Thomas [entretien avec] Arnaud Desplechin à propos de *Trois souvenirs de ma jeunesse*, 2015. Pour [allocine.fr](http://allocine.fr). [En ligne] Consultation le 18 février 2019.

FORGET, Danielle. « Le style indirect libre et ses contextes », *Revue québécoise de linguistique*, [compte rendu]. Vol. 31, n°1. Montréal (Québec) : UQAM. 2002. P.131-137. [En ligne] Consultation le 4 avril 2018 : <https://id.erudit.org/>.

FROIS, Émmanuèle, entretien avec Arnaud Desplechin. « Desplechin : le rire, la mort et la polémique », Lefigaro 22 décembre 2004, (désormais indisponible).

FUCHS, Catherine, « Actes de langage », *Encyclopædia Universalis*. [En ligne]. Consultation le 10 décembre 2018 : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/actes-de-langage/>

GARAND, Caroline. « Distinction entre monologue et soliloque : étude d'un cas limite, celui de *Monologue*, de Jean-Pierre Ronfard ». *L'annuaire théâtral*, « Théâtres antillais et guyanais : perspectives actuelles ». Montréal (Québec) : SQET. n° 28, automne 2000. P. 130-142. [En ligne] Consultation le 14 mai 2019 : [www.erudit.org](http://www.erudit.org).

JEAN, Marcel. « Bresson l'irréductible ». *24 images*, « *L'héritage McLaren* », n°120, 2004. P. 46–47. [En ligne] Consultation le 25 février 2019 : [erudit.org](http://www.erudit.org).

JOUDET, Murielle, entretien avec Arnaud Desplechin à propos du film *Les fantômes d'Ismaël*, « Arnaud Desplechin, Apologie du désordre », mai 2017, [En ligne] Consultation de 13 mars 2018: [chronicart.com](http://chronicart.com).

KAFKA, Franz. Œuvres complètes I, II. Nouvelles et récits. Lefebvre Jean-Pierre (dir). Traduit de l'allemand (Autriche) par Kalinowski, Isabelle ; Lefebvre, Jean-Pierre ; Lortholary, Bernard ; Pesnel, Stéphane (traduction nouvelle). Paris : Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade". [En ligne]. Consultation le 28 novembre 2018 : <http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Bibliotheque-de-la-Pleiade/OEuvres-completes-I-II10>

LAPORTE, Arnaud, entretien avec Arnaud Desplechin pour la *masterclass* de France Culture, 7 juillet 2017. [En ligne] Consultation 22 septembre 2017 : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-masterclasses/arnaud-desplechin-meme-si-je-fais-des-films-plutot-romanesques-je-ne>

LIEB, Marie-Anne. « Figures temporelles dans le cinéma arborescent d'Arnaud Desplechin », *Décadrages*, n°28, 2014. P. 79-94. [En ligne]. Consultation le 11 janvier 2016 : <http://decadrages.revues.org/766>

MANDELBAUM-REINER, Françoise. « L'Argot ou les mots de la pudeur ». *Langage et société*, n°75. 1996. P. 85-96. [En ligne]. Consultation le 25 février 2019 : <https://www.persee.fr/>

OFFREDI, Frédérique. « Monologues en France du Moyen-Âge à Raymond Devos », thèse de doctorat en Philosophie. Ontario, (Canada) : Queen's University. 2010. [En ligne] Consultation le 25 février 2018 : <https://qspae.library.queensu.ca>

ROUQUET, François. « *Un conte de Noël* d'Arnaud Desplechin », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* n°34, 2011. [En ligne], mis en ligne le 31 décembre 2013, consultation le 05 janvier 2015. URL : <http://clio.revues.org/10318>

UBERSFELD, Anne. « La parole solitaire ». *Jeu, revue de théâtre* : « Ronfard : le legs », n°110. Montréal (Québec) : Cahiers de théâtre Jeu inc. 2004. P.56–66. [en ligne] Consultation le 14 mai 2019 : [www.erudit.org](http://www.erudit.org).

## **Autres Sources**

LOUBLIER, Maguelone. Maguelone. « *Rois et reine* », [compte-rendu] ciné-club Normale-Sup' en présence d'Arnaud Desplechin. 15 novembre 2009.

Règles de liaison [en ligne]. Consultation le 14 mai 2019 :  
<http://www.etudes-litteraires.com/regles-de-liaison.php>

## **Dictionnaires**

CNRTL.fr : "psychose". Consultation le 21 juin 2018.

Larousse [En ligne] : "aphonie". Consultation le 26 juin 2018.  
"névrose"; "psychose", Consultation le 20 juin 2018.

Nouveau Petit Robert : "folie". Consultation le 14 juin 2018.