

Ce que les morts ont à dire

Hélène Vally

Dans la plupart des films d'Arnaud Desplechin errent des fantômes. Le présent semble en permanence cohabiter avec le passé, comme si l'ici ne pouvait se déployer sans avoir un pied dans l'ailleurs. Ces figures de hantise sont là pour rappeler aux vivants leurs erreurs, qu'elles soient individuelles ou collectives. Elles remontent à la surface sous différentes formes (via une radio, une tête, un rêve ou des photographies) et touchent à vif la conscience des personnages. Mais qu'ont-elles à dire? Que revendiquent-elles? On écouterait avec attention ce que les morts ont à dire, mais aussi ce qu'ils font dire à leurs proches. Effectivement, Desplechin met en scène des dialogues entre défunts et vivants où les blessures ressurgissent. Ces échanges difficiles, voire impossibles, nous permettront non seulement de porter notre attention sur la figure du mort mais aussi sur celle du vivant, constamment troublée par la venue de ces fantômes. Notre parcours se fera de façon chronologique, et ce à travers quatre films : *La Vie des morts* (1991), *La Sentinelle* (1992), *Rois et reine* (2004), et *Un Conte de Noël* (2008).

La Vie des morts : le mort à venir

Dans *La Vie des morts*, Desplechin esquisse la figure du défunt en la mettant *au cœur* de la narration (une famille se réunit suite à la tentative de suicide d'un des membres, Patrick), tout en la laissant *hors-champ* : le potentiel mort reste absent physiquement de l'image. Pourtant, il semble habiter chaque plan, comme si la maison était hantée par un fantôme : la couleur rouge, évoquant le sang, recouvre de nombreux meubles et objets. Même s'il ne s'est pas tué dans la demeure familiale, le sang s'y déverse par touches, dans les lieux mêmes où vit toute une troupe d'êtres qui s'agitent, hurlent, batifolent et pleurent. Si certains espèrent sa guérison, d'autres ne se font pas de fausses idées. Desplechin prend le parti de ces derniers : la seule image que l'on verra de Patrick est une radio, annonçant son futur sort de cadavre. À cette image mortifère et *figée* du personnage absent répond un autre type de figement funèbre, celui des *plans fixes*. L'exemple le plus remarquable se situe après la partie de foot, lorsque Pascale (Marianne Denicourt) dort : Desplechin filme à plusieurs reprises une chaise vide, contrechamp fantomatique engendrant un sentiment d'inquiétante étrangeté, car on imagine facilement Patrick, assis, observant Pascale. Le figement s'oppose à la chorégraphie incessante des corps vivants, imposant la mort à l'image. Les plans fixes marquent une rupture temporelle dans le flux des images cinématographiques. Le mort à venir paraît s'accrocher à la fiction, tout en l'arrêtant paradoxalement. Le futur défunt ne peut hanter le cinéma, l'art du mouvement et du temps, sans le mettre à mal.

Ces décrochages de mouvement peuvent aussi s'analyser en termes de condamnation. En errant dans la demeure, l'homme paraît pointer du doigt sa famille. S'il n'a pas encore le droit de parole dans ce film, ses proches en tout cas ne cessent de commenter son geste désespéré. Les langues se délient mais la vérité ne surgit pas. Là est la douleur puisque, comme l'avoue Isabelle (Laurence Côte), elle ne connaît pas les problèmes de Patrick. Les corps ont beau se croiser, se toucher, dans des plans rapprochés, chacun reste avec sa solitude. L'arbre que l'on voit au début du film, sans feuilles, semble refléter cette famille : malgré l'apparente tribu qu'elle forme, chaque branche demeure isolée. On désigne pourtant des coupables. Desplechin le fait d'ailleurs lui-même quand, à la fin, au moment même où Patrick meurt, Pascale se met à saigner abondamment : façon pour le cinéaste de dire qu'« elle a un côté bourreau »¹ et de lier l'idée de filiation à celle d'une contamination. Seule la mère, désavouée par Pascale, osera prendre la parole devant tout le monde pour confesser ses fautes, espérant ne pas « tuer » un autre de ses enfants. Le réalisateur prend le soin de filmer cette séquence derrière une vitre. Impossible pour la caméra d'aller toucher ces corps ... La surface de verre semble révéler une autre facette de ces personnages : derrière la transparence des corps, leur apparente innocence, se cache en réalité des secrets, des non-dits. La vitre sert à les isoler, à les enclore dans un espace devenu tombeau. Le mouvement de vie, propre à l'idée de famille, est une imposture.

Mais la vie reprend tout de suite après avec une partie de foot, malgré des blagues de mauvais goût sur le suicide de Patrick : de nouveau, les corps s'agrippent et s'affrontent. Pourtant, la mort semble omniprésente dans cette famille. Le titre même du film l'indique avec ces deux termes antinomiques : la vie et la mort. Face à Laurence (Emmanuelle Devos), Yvan (Roch Leibovici) s'amuse à lister tous les proches décédés. Le personnage avouera sans crainte être le prochain. Dans une séquence, allongé à même la terre, il regarde ce qu'il y a dans l'herbe : le contrechamp nous dévoile des petits détritres en pleine décomposition, des cadavres en quelque sorte. Face à lui, Emmanuelle Devos, assise, en hauteur, recueille ses paroles avec amusement et gêne. Elle seule, puisqu'étrangère à cette tribu, est du côté du ciel et non de la terre. Si les vivants ont le droit de parole dans ce film, c'est une parole qui dit déjà la mort. Les mots et le mouvement, l'affirmation de soi au présent, sont constamment contrecarrés par le silence éternel à venir et le figement.

***La Sentinelle* : le risque d'écouter les morts**

Si, dans *La Vie des morts*, le défunt est condamné à rester hors-champ, il s'affirme dans *La Sentinelle* comme une présence singulière et déchirante au monde. Mais ce n'est pas un corps qui va hanter l'image mais seulement une tête, dont va devoir s'occuper malgré lui Mathias (Emmanuel Salinger), étudiant en médecine légale. Desplechin nous propose ainsi le contrechamp de *La Vie des morts*, en s'installant dans le milieu hospitalier.