

Arnaud D. – Psychanalyse d'un cinéaste de Roubaix Le cinéma d'Arnaud Desplechin

Orian Dorais

Volume 38, numéro 2, printemps 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/92748ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

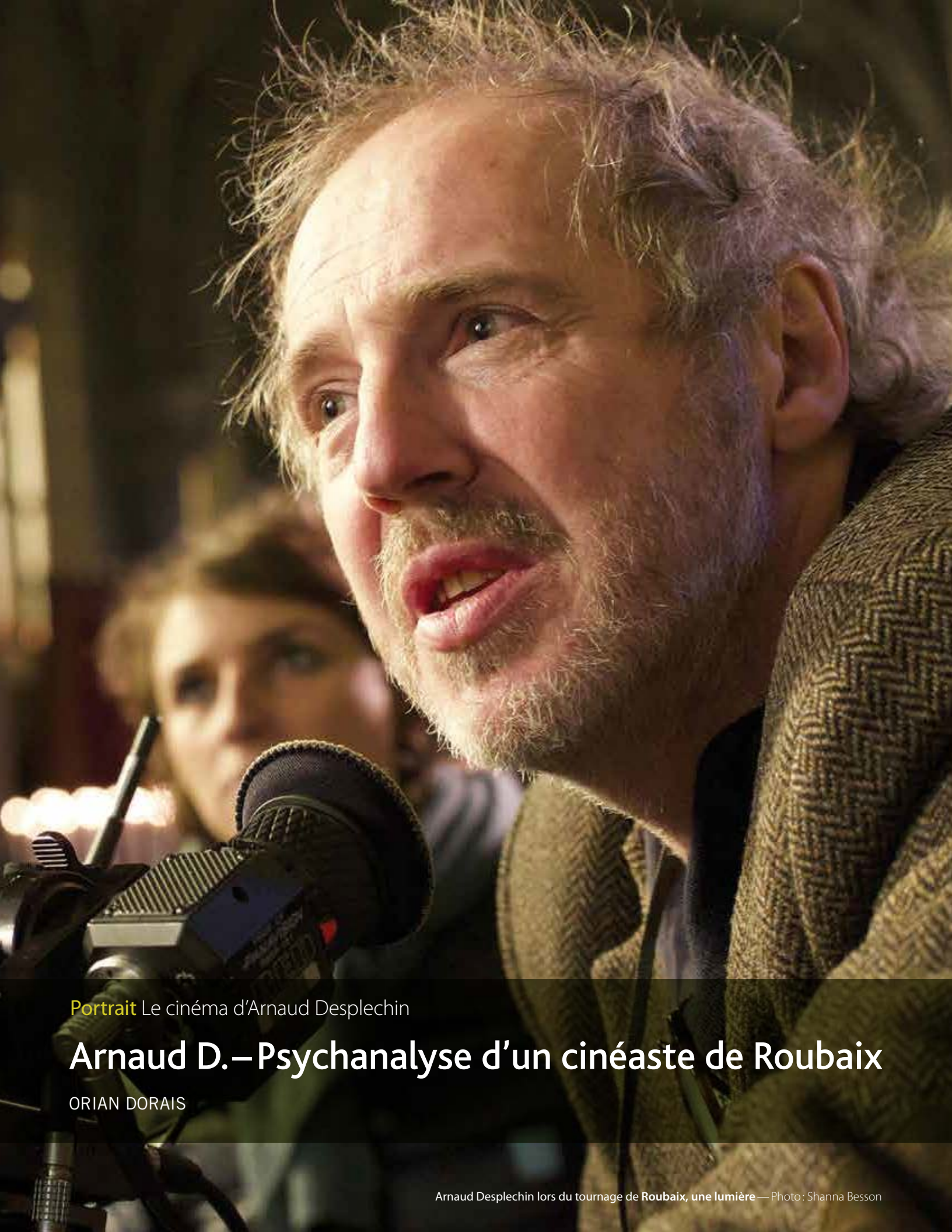
0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dorais, O. (2020). Arnaud D. – Psychanalyse d'un cinéaste de Roubaix : le cinéma d'Arnaud Desplechin. *Ciné-Bulles*, 38(2), 20–25.



Portrait Le cinéma d'Arnaud Desplechin

Arnaud D.—Psychanalyse d'un cinéaste de Roubaix

ORIAN DORAIS

Cela fait plus de 30 ans qu'Arnaud Desplechin propose un cinéma novateur, raffiné et érudit. Cinéaste du postmodernisme français, cet habitué du Festival de Cannes a des qualités en commun avec d'autres réalisateurs de ce mouvement. Ainsi partage-t-il la cinéphilie de Leos Carax et de Michel Hazanavicius, l'urgence du récit de Quentin Dupieux, l'humour spirituel de Jean-Pierre Jeunet, le sens du visuel de Gaspard Noé et la curiosité de François Ozon pour les différents genres et types de cinéma. Par ses thématiques récurrentes, il est peut-être même le plus post-moderne de sa génération. Pensons à l'individualisme, à la crise des valeurs modernes, à l'angoisse ou à la difficulté de différencier réel et récit. La sortie de son plus récent film, **Roubaix, une lumière**, est un merveilleux prétexte pour replonger dans l'œuvre de cet intellectuel singulier.

Il peut sembler ardu de dégager des thématiques communes de la filmographie en apparence éclectique du cinéaste. On mentionnera d'abord l'aspect autobiographique de son œuvre, Desplechin ayant pris l'habitude, au fil des ans, de se raconter à travers son cinéma. Bien souvent, il narre des épisodes de sa vie, partage ses observations et y fait apparaître sa ville natale : Roubaix. À ce propos, son plus récent film lui permet de faire le constat désolant de l'état de la cité, rongée par le crime et la misère. Il l'exprime par la bouche d'un commerçant africain qui, des sanglots dans la voix, déclare : « Seulement huit mois... trois braquages! Qu'est-ce qu'on doit faire, maintenant? » Cette scène donne l'occasion au réalisateur de partager ses préoccupations pour son coin de pays.

Desplechin a l'habitude de s'inspirer de lui-même et de sa famille, qu'il représente par les familles fictives Dédalus et Vuillard, dans un cycle d'auto-fictions qui constitue près de la moitié de sa filmographie. Du moyen métrage qui l'a fait découvrir, **La Vie des morts** (1991), jusqu'aux **Fantômes d'Ismaël** (2017), le cinéaste aborde sa vie familiale et amoureuse, se mettant lui-même en scène sous les traits de son acteur fétiche, Mathieu Amalric. Ce dernier interprète les *alter ego* de Desplechin : le philosophe Paul Dédalus et, surtout, l'artiste Ismaël Vuillard. Cette démarche rappelle évidemment celle de François Truffaut et de son Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud), dont Desplechin est un admirateur de longue date. L'autre moitié des films de Desplechin — **Esther Kahn** (2000), **Jimmy P. – Psychothérapie d'un**

Indien des plaines (2013) — est composée pour l'essentiel d'adaptations de romans ou de pièces de théâtre. Quant à **Roubaix, une lumière**, il est inspiré de faits réels ayant fait l'objet d'un documentaire de Mosco Boucault intitulé **Roubaix, commissariat central, affaires courantes** (2007).

Desplechin ne brosse pas un portrait très tendre de sa famille. Dans la plupart de ses films, le carcan familial est montré comme étouffant. Ses protagonistes s'accomplissent mieux lorsqu'ils fuient leur milieu, comme Esther Kahn qui perce en tant qu'actrice lorsqu'elle quitte le foyer familial où elle est sans arrêt rabaissée. Le paroxysme de la « famille toxique » est atteint dans **Un conte de Noël** où la famille Vuillard, désunie par des conflits larvés depuis des années, est rassemblée autour de la matriarche qui a besoin d'une greffe de moelle épinière qui doit venir d'un membre de la famille. Le tout est compliqué par le benjamin du clan, Henri, qui hait sa mère et a l'intention de la faire chanter.

Desplechin explore les mécanismes mesquins de jalousie, de rivalité et de rancœur qui gangrènent la cellule familiale, n'hésitant pas à révéler les non-dits et faisant même allusion à l'inceste. L'élément le plus choquant du **Conte de Noël** est peut-être le fait que l'intrigue se présente sous les traits d'une comédie, alors que sa prémisse est foncièrement malsaine. Les protagonistes se balancent ainsi les insultes les plus cruelles sur un ton badin, du genre : « Oh, ma mère, mais je ne t'ai jamais aimé, voyons. » Le tragicomique est récurrent chez Desplechin et bien souvent, l'air de rien, ses personnages se montrent d'une grande méchanceté. Pensons à la scène des **Fantômes d'Ismaël** où le beau-père de ce dernier, un cinéaste vieillissant inspiré de Claude Lanzmann, ami de Desplechin, affirme que la femme du protagoniste est partie parce qu'il ne savait pas être à la hauteur. Et Ismaël d'approuver. Cette scène, en apparence légère, est ainsi empreinte d'une grande violence psychologique.

Le cinéaste ne porte pas la religion dans son cœur. Ses films ont tendance à ridiculiser la foi et sont résolument athées. Dès **La Vie des morts**, les dogmes font l'objet de railleries lorsqu'un membre de la famille se déguise en religieuse et demande à sa mère si Dieu va ressusciter un proche qui s'est suicidé. Desplechin garde toutefois une affection

pour la culture juive qu'il a côtoyée durant sa jeunesse. Ses films comportent presque tous des protagonistes juifs. Il pratique également un certain humour juif, ses blagues très sombres étant destinées à révéler l'amertume de la vie réelle.

L'amour est également un pilier narratif important des films du réalisateur. En éternel pessimiste, il n'entretient pas une vision positive de l'amour. Les personnages de Desplechin vivent des amours



Chiara Mastroianni et Melvil Poupaud dans *Un conte de Noël*

compliquées, façonnées d'occasions ratées, de trahisons et de regrets. Aucune romance n'est vouée à durer. La plupart du temps, les relations de couples chez Desplechin sont portées par l'intérêt plutôt que l'affection, et maintenues par l'habitude ou la lâcheté des personnages, qui n'osent dire ce qu'ils ressentent; ces relations sont le théâtre de mesquins jeux de pouvoir entre les deux sexes. Toute la trame de **Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)** (1996), premier long métrage du cinéaste, repose sur ce postulat. Dans plusieurs films subséquents, il développera ces tristes thèses.

Les relations internationales sont aussi au cœur des intérêts de Desplechin. Peut-être est-ce lié au métier de son frère, Fabrice, haut fonctionnaire au Quai d'Orsay? Quoi qu'il en soit, le réalisateur se montre bien cynique à propos de la diplomatie. Son œuvre aborde la question du secret d'État et présente des décisions internationales de premières importances prises à huis clos par des acteurs cupides au sein de structures opaques.

Il suffit de regarder **Léo en jouant « Dans la compagnie des hommes »** (2004), son adaptation expérimentale d'une pièce du Britannique Edward Bond qui traite des conflits de succession à la tête d'une manufacture d'armes, pour s'en convaincre. Le long métrage présente des personnages uniquement motivés par l'appât du gain, qui se plaisent à entretenir les conflits internationaux dans l'unique but de prospérer. Le seul moment où Léonard, le personnage principal, prétend s'inquiéter du sort des civils est lorsqu'il feint la folie pour endormir la méfiance d'un compétiteur, en une claire allusion à Hamlet. De la même manière, Jonas — ami et victime de Léonard —, interprété par Bakary Sangaré, révèle comment il est devenu fou en travaillant dans un sous-marin nucléaire capable d'anéantir à lui seul tout un continent. Si fou qu'il en est venu à manger les bouts de pain avec lesquels il a essuyé le sang d'un marin qui s'était blessé dans une scène poétique reflétant l'aspect répugnant et déshumanisant de la guerre.

Le cinéma de Desplechin en est aussi un qui remet en question l'idée d'une Europe unie et d'une mondialisation heureuse, notamment dans **La Sentinelle** (1992). Il s'agit d'un *thriller* minimaliste qui met en scène un étudiant légiste faisant l'autopsie d'une tête momifiée, placée dans un sac après une altercation brutale avec un faux agent des douanes. Le film révèle progressivement un vaste scandale impliquant les Affaires étrangères françaises en ex-URSS. L'intrigue tournant autour de cadavres symbolise les traumatismes de cette nouvelle Europe — les « squelettes dans le placard » hérités d'un siècle de conflits — et son climat général de méfiance reflète un continent encore paranoïaque de la Guerre froide, nullement disposé à chanter à l'unisson. **Trois Souvenirs de ma jeunesse** (2015) aborde également les fantômes de la Guerre froide, alors qu'une bonne partie du film traite de l'extradition d'un dissident soviétique aidé par Paul Dédalus. Un événement réel tiré de la vie du cinéaste.

Avec **La Sentinelle**, sorti peu après de la fin de la Guerre froide, **Léo...**, paru quelques semaines après l'invasion de l'Irak et **Trois Souvenirs de ma jeunesse**, qui a pris l'affiche un an après l'invasion de la Crimée par la Russie, Desplechin est à n'en pas douter un cinéaste profondément intéressé par l'actualité. Ses films, pessimistes et anxiogènes en ce qui a trait aux questions de politique intérieure, sont parfaitement cohérents avec notre époque



Jeanne Balibar et Mathieu Amalric dans *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)*

tendue et marquée par les divisions. Tout comme sa vision des relations familiales et amoureuses sied bien à un XXI^e siècle dominé par l'individualisme.

Par ses réflexions ontologiques et existentielles, l'œuvre de Desplechin est indéniablement philosophique. Le cinéaste se questionne sur la nature du réel et de l'identité. Ses personnages sont souvent en crise identitaire. Un enjeu principal de ses films est assurément l'influence du récit sur la réalité. Comment les mensonges d'État influencent-ils l'histoire officielle (**La Sentinelle**)? Comment le jeu fait-il de l'actrice une humaine plus convaincante (**Esther Kahn**)? Que disent les rêves sur la vie (**Jimmy...**)? À quel point les suggestions de la police peuvent-elles structurer les confessions d'un crime (**Roubaix, une lumière**)? Voilà autant d'exemples témoignant de la porosité entre la réalité et la fiction, laquelle est particulièrement prononcée dans le cycle Dédalus-Vuillard. Si le spectateur comprend qu'il est question de la vie et de la famille de Desplechin, le cinéaste s'amuse à brouiller les pistes en réinterprétant diverses situations et en multipliant les contradictions biographiques et chronologiques. Paul Dédalus est ainsi trentenaire dans les années 1990 (**Comment je me suis disputé...**), puis adolescent dans les années 2000 (**Un conte de Noël**). Son père est tour à tour épicier, mathématicien et teinturier. Desplechin ajoute à la confusion en affublant sans cesse des mêmes prénoms — Jean-Jacques, Esther, Sylvia — ses personnages.

Au fil du temps et des films, Desplechin a rassemblé une véritable famille de comédiens autour de lui : Mathieu Amalric, Catherine Deneuve, Laslo Zabo, Jean-Paul Roussillon, Fabrice Desplechin et Emmanuelle Devos en forment le noyau. Ces acteurs interprètent les mêmes figures d'un film à l'autre (l'amante pour Devos, le père pour Roussillon, etc.), mais changent de prénoms. Ainsi, si un certain sentiment de cohérence émane du cinéma de Desplechin, chaque film en amène une réinterprétation. L'ontologie du récit est l'objet d'incessantes remises en question notamment sur la frontière entre l'artiste et son œuvre. À quel point Desplechin met-il de lui-même dans ses histoires et à quel point allons-nous percevoir ces histoires comme appartenant à sa vie? Desplechin suscite ces réflexions par des films dont le rapport à la réalité est tout sauf clairement défini. D'ailleurs, le cinéaste est un grand amoureux de la distanciation, ce qui n'est pas pour aider à établir la frontière entre la réalité et la fiction. Un gimmick fréquemment utilisé par Desplechin consiste à assoir ses comédiens sur un tabouret et à leur faire réciter leur texte face caméra dans des moments de bravoure d'un lyrisme épique. Il est beau et saisissant de voir Amalric déclarer à sa sœur qu'elle a « offensé son sang au-delà du réparable », le regard plongé dans le nôtre, dans **Un conte de Noël**. Cette propension à la distanciation atteint son paroxysme dans **Léo...** : l'intrigue du film est ainsi régulièrement interrompue par des passages de *making of* introduits à même la diégèse dans lesquels les interprètes sont montrés en train de



Marion Cotillard et Charlotte Gainsbourg dans *Les Fantômes d'Ismaël*

répéter ou de discuter de leurs personnages. Les bris du quatrième mur, chez le réalisateur, ne sont pas de vaines expérimentations formelles; ils constituent des jeux complexes avec le médium filmique, par lesquels Desplechin emprunte à la riche tradition du théâtre brechtien et poursuit ses interrogations métaphysiques sur la nature du récit et de la réalité.

À ce stade, il convient de se demander si Desplechin aura pitié de nous. Va-t-il nous offrir une échappatoire après nous avoir exposés à un monde dominé par des dirigeants obscurs, où chaque relation a des motivations égoïstes et où la nature même de la réalité semble floue? La réponse se trouve dans le cinéma et la littérature! L'intransigeance du cinéma de Desplechin est contrebalancée par son grand amour des arts, qui fait en sorte que ses films arborent invariablement une esthétique riche et soignée. Fréquenter le cinéma de Desplechin, c'est faire un voyage dans l'histoire du cinéma. **Esther Kahn** emprunte ses villes oppressantes à l'expressionnisme allemand, tout comme ses brumes et ses cadres arrondis. **Comment je me suis disputé...** rappelle la Nouvelle Vague par sa caméra mobile et son montage en *jump cuts*. **La Sentinelle** évoque le minimalisme des années 1970-1980 à la Chantal Akerman. **Jimmy...** est une combinaison des grands espaces du western et des sujets du cinéma ethnographique

de Jean Rouch. Deux ans avant **Dogville** de Lars von Trier, **Léo...** propose un mélange audacieux de verbe théâtral, de distanciation et d'image rugueuse dans l'esprit de Dogme 95. **Roubaix...** rappelle l'ambiance poisseuse et sombre du film noir. Cependant, le style le plus récurrent chez Desplechin est sans contredit le réalisme poétique français.


En effet, si les histoires que le cinéaste raconte sont tristes et terre à terre, le verbe et le rêve d'un monde meilleur illuminent l'univers de ces films dans un esprit semblable au réalisme poétique. Par ailleurs, les personnages de Desplechin s'expriment généralement dans une langue soutenue venue d'une autre époque, se vouvoyant, multipliant les tournures de phrases élaborées et les images poétiques. Il y a un charme désuet à entendre Marion Cotillard appeler son ex-mari « mon ami » et demander « me reconnais-tu, ô mon père? » à son paternel dans **Les Fantômes d'Ismaël**. Desplechin est aussi maître dans l'art de la répartie, avec des répliques incisives comme : « Mais que voulez-vous que je vous dise, de sa naissance à sa mort, cet enfant n'a fait que mourir. » ou « Vous êtes une excellente bru, vous me prenez le fils que je n'aime pas. » Le réalisateur est peut-être un de ceux qui accordent le plus d'importance à la langue dans le cinéma contemporain français. Ses films comportent systématiquement une narration

extradiégétique, des citations de philosophes célèbres et des intertitres divisant le récit en chapitres.

Chaque film de Desplechin arbore un long passage où un personnage déclame quelques vers et ces moments sont toujours empreints d'une forte charge émotive. C'est le cas dès **La Vie des morts**, où les membres de la famille endeuillée récitent en chœur, tels des tragédiens, les vers de leur poème favori pour exprimer leur douleur. Un autre moment de bravoure littéraire survient lorsque le cinéaste vieillissant des **Fantômes d'Ismaël** réalise qu'il va mourir sans revoir sa fille et qu'il récite un poème à la mémoire de celle-ci ou encore quand le patriarche Vuillard d'**Un conte de Noël** réagit à la douleur qui ronge sa famille en lisant à voix haute un traité philosophique.

Fidèles à l'héritage du réalisme poétique, la plupart des protagonistes de Desplechin fuient leur morne existence dans des espaces fantasmés. Esther Kahn s'extrait des tanneries londoniennes du XIX^e siècle grâce au théâtre. Les habitants appauvris de Roubaix échappent à leur misérable ville par le souvenir d'une Algérie idéalisée, plusieurs affiches montrant des plages luxuriantes et des paysages paradisiaques ornent les murs gris craquelés des taudis. Paul Dédalus se dérobe de ses difficultés professionnelles et amoureuses dans une trop courte aventure avec Sylvia, la femme de son meilleur ami. Et c'est sans compter que la dimension poétique du style Desplechin occasionne des moments de doux flottement onirique permettant d'oublier le malheur. Pensons à cette soirée de **La Sentinelle** où les discussions assommantes sont interrompues le temps d'un morceau à cappella par deux cantatrices. Ou encore au soir du réveillon d'**Un conte de Noël** où la famille est réunie pour assister à un feu d'artifice. Le film offre un répit aux tensions en montrant la famille éblouie comme autant d'enfants devant les explosions, filmées au ralenti, le tout sur un air de musique de chambre. Desplechin est un fin utilisateur de la musique savante, rythmant ses films au son des violons ou de la mélodie d'une flûte de Pan. Il ne rechigne pas non plus à inclure de la musique anglo-saxonne plus populaire, comme le rap américain souvent présent dans ses films.

La poésie du cinéma de Desplechin s'exprime aussi par l'image. Dans ses premières réalisations, il privilégie des éclairages blafards créés par des filtres

de couleur, dans des pièces aux murs blancs. Il en résulte un visuel saturé dans des teintes de bleu ou d'ocre, baignant des espaces qui semblent dépouillés. Il montre souvent les acteurs à contrejour, multipliant la présence de silhouettes et de personnages dissimulés. Ces choix mystérieux et froids sont cohérents avec l'univers de **Léo...** et de **La Sentinelle**. Ces éclairages sont maintes fois couplés à la caméra nerveuse et au montage saccadé que le cinéaste privilégiait durant les années 1990. Plus récemment, Desplechin a valorisé une image plus posée et, surtout, des contrastes moins affirmés. Dans **Jimmy...** et **Les Fantômes d'Ismaël**, l'éclairage est doux, chatoyant. Les teintes sont plus colorées et chaleureuses, si bien que chaque plan des **Fantômes d'Ismaël** semble avoir été composé comme une peinture. Le visuel conserve une dimension irréaliste, mais dans des couleurs moins agressives qu'au début de sa carrière. **Roubaix, une lumière** porte bien son titre, car la lumière y constitue un personnage à part entière. Comme un mélange des deux époques de sa filmographie, l'éclairage de son dernier opus est dominé par le clair-obscur; des teintes plus douces de couleurs chaudes enveloppent les bâtiments et confèrent une dimension hallucinée à la ville d'origine du cinéaste. En définitive, le cinéma de Desplechin est celui d'un Roubaisien qui a la touche d'un Vermeer, la plume d'un Mallarmé, le sens du cinéma d'un Bergman et le nihilisme d'un Cioran. 



Léa Seydoux et Roschdy Zem dans **Roubaix, une lumière** — Photo: Shanna Besson