Une maison de famille : une expérience cinématographique de l'intime

Rémi Fontanel

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/entrelacs/6097>

DOI : 10.4000/entrelacs.6097

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Référence électronique

Rémi Fontanel, « *Une maison de famille : une expérience cinématographique de l'intime* », *Entrelacs* [En ligne], 18 | 2021, mis en ligne le 13 décembre 2021, consulté le 15 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/6097> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/entrelacs.6097>

Ce document a été généré automatiquement le 15 décembre 2021.

Tous droits réservés

Une maison de famille : une expérience cinématographique de l'intime

Rémi Fontanel

- 1 Le film *Une maison de famille* (2004) tient une place particulière dans le parcours cinématographique de Laurent Roth. C'est en le réalisant qu'il explique avoir « trouvé [s]a manière de faire des films », qu'il qualifie de « fantaisies documentaires¹ ». On peut supposer que ce tournant fut favorisé par la réflexion qui accompagna son positionnement à l'égard d'un sujet, personnel, dont il a rappelé l'origine dans l'un de ses textes :

J'ai eu l'idée d'*Une maison de famille* en découvrant les films de famille réalisés par mon grand-père. Il avait filmé chaque année entre 1953 et 1979 la maison de famille située au Cap-Ferret, dans le bassin d'Arcachon. Le film raconte l'histoire de cette maison, la mienne, vendue il y a près de vingt-cinq ans (une génération). J'ai l'impression que ce domaine perdu exprimait quelque chose de très rare, qui me constitue aujourd'hui, et j'ai voulu voir chez les autres membres de ma famille comment l'imaginaire de chacun avait travaillé sur cette perte. Cette envie de film est liée aussi à mon âge, c'est le film de la quarantaine lié au sentiment d'un paradis perdu, d'une page de ma vie, de mon enfance aujourd'hui révolue².

- 2 La démarche du cinéaste est liée au désir de redécouvrir un lieu et à l'idée que le cinéma pourrait en exhumer la mémoire. Cette maison chargée d'affects fut la sienne et celle de sa famille maternelle répartie au sein d'un domaine, qui comprend en fait deux territoires et deux habitations distinctes (« Vent debout » et « Pignadas »). Aussi, et c'est ce qui fait son originalité, le film prend la mesure de cette dimension collective par la mise en partage des perceptions et des restitutions attachées au vécu et à

l'imaginaire de ses proches. Je souhaiterais interroger les enjeux de cette exploration chorale de l'intime. Ouverte et offerte au travail d'une mémoire familiale, cette expérimentation se construit grâce à un dispositif particulier stimulant l'émergence d'une parole accompagnant un geste de construction. Il s'agira d'étudier les reliefs d'une double écriture, allobiographique et autofictionnelle, bâtie sur l'histoire d'un lieu et d'une famille dont certains membres ont accepté de se prêter au jeu du cinéaste.

La maison, espace d'un intime cinématographique

- 3 *Une maison de famille* (37 minutes, tourné en 2003 au Moulin d'Andé dans le cadre d'une résidence d'écriture) a été suivie d'une version longue intitulée *J'ai quitté l'Aquitaine* (d'une durée de 52 minutes et sorti un an plus tard, en 2005). Outre leur différence de durée, on en note trois autres. La première, la plus marquante, concerne les archives (Super 8) qui sont plus nombreuses dans *J'ai quitté l'Aquitaine* (six occurrences au total contre une seule dans la version courte). Par ailleurs, le commentaire off (pris en charge par le personnage fictionnel créé par Laurent Roth) change un peu sans que n'en soit pour autant fondamentalement bouleversé le sens du propos d'un film à l'autre. Enfin, le montage est différent entre certaines séquences. Par exemple, dans *J'ai quitté l'Aquitaine*, le récit de l'oncle Claude est plus appuyé sur le plan sociologique. Son analyse autour des « espaces sociaux » (« intello » et « anti-intello »), des « zones de leaderships », des « lignes de force » en lien avec « l'hégémonie des familles » est davantage développée. La durée, plus longue, permet en somme d'accorder plus d'amplitude à sa démonstration. Dans tous les cas, il ressort de ces échanges que la maison n'est pas seulement une entité physique. Elle est un espace social et affectif. Comme l'écrit Gaston Bachelard dans *La Poétique de l'espace*, « elle maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie. Elle est corps et âme. Elle est le premier monde de l'être humain³ ». Elle existe à travers ceux qui l'ont fait vivre. Dans le film de Laurent Roth, la maison est l'espace des rapports humains et des nombreux sentiments et le cinéma est mobilisé pour en restituer la teneur, entre nostalgie et fatalité. Cet intérêt que le cinéaste porte à la maison se situe aussi dans le rapport qu'il entretient à certains films qui l'ont marqué, comme *Providence* d'Alain Resnais (1977) ou *Le Miroir* d'Andreï Tarkovski (1975) connu notamment pour sa dimension autobiographique. Et le regard qu'il porte sur l'éveil à l'intime du cinéma qu'il situe après la seconde guerre mondiale, est à ce titre très éclairant :

Farrebique (1945) comme *Les dernières Vacances* (1947) sont des films révolutionnaires d'archaïsme : en promouvant la maison de famille (qu'elle soit paysanne chez Rouquier ou bourgeoise chez Leenhardt) comme sujet et protagoniste de leur film, ils lancent sans le savoir le cinéma de l'intime. La modernité du cinéma joue désormais avec le cadastre du temps perdu — temps que le cinéma lui-même s'emploie à anéantir, en accumulant mélancoliquement les traces⁴.

- 4 Dans le cas de *Farrebique*, l'intime se forge d'abord à travers les gestes. Le travail manuel est le premier vecteur d'un intime à partir duquel s'organise la vie physique de l'habitat (il disparaîtra dans *Biquefarre*, réalisé en 1983, étant donné l'évolution de la mécanisation de l'activité agricole). Le rapport que le cinéma français entretient à l'intime va s'affirmer de façon plus soutenue à partir du début des années 1980 avec *L'Heure exquise*, de René Allio, 1981, *La Maison de Pologne*, de Joseph Morder, 1983, etc. Elle s'amplifie dans les années suivantes. Plusieurs films abordent la question de

l'existence corrélée à l'habitation au sens large⁵, tels *L'Aimée* d'Arnaud Desplechin (2007), *Une Jeunesse amoureuse* de François Caillat (2011) et encore récemment, de Joseph Morder à nouveau, *Le Lieu du mélodrame* (2018), essai labyrinthique qui s'intéresse à l'appartement familial hanté par la figure de la mère. Françoise Brossier-Mével, psychologue, souligne que l'on compare souvent l'intime à une « demeure fondamentale », un « lieu propre », une « habitation inviolable et inaliénable⁶ ». Au cinéma (comme dans d'autres pratiques artistiques et littéraires), la maison est l'un des amplificateurs privilégiés de l'intime ; et plus encore la maison de famille qui met en jeu la filiation. Elle peut être un objet d'amour perdu (le lieu en lui-même) et être aussi associée à l'intime en tant que sujet (le territoire intérieur). L'espace du dehors (la maison) est aussi celui d'un espace du dedans (l'intériorité humaine). Gaston Bachelard en a fait la raison de la « topo-analyse » qui repose sur « la localisation des souvenirs » et qui « serait donc l'étude psychologique systématique des sites de notre vie intime. »⁷ Le philosophe s'est intéressé à cette « dialectique du dehors et du dedans » qui se joue dans le rapport intime que chacun nourrit avec l'espace qu'il habite et qui l'habite, rapport qui se fabrique et s'actualise sans jamais se figer dans « les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme. »⁸ S'agissant de l'intime, ce « qui est tout à fait intérieur à l'être, à la conscience »⁹, Jean Baudrillard l'appréhenda comme une « sphère enchantée¹⁰. » Pour lui, « l'intime n'est ni un concept, ni une notion théorique. C'est un mot chargé d'affect, de vécu. » Si l'intimité, relève d'une « petite logistique quotidienne » qui met notamment en jeu les attentions portées au corps, « l'intime lui, est l'objet d'un échange symbolique de soi à soi au minimum, d'un partage dans l'unicité ou la dualité. » Le philosophe Jacques Ricot s'est appliqué à faire cette distinction.

À la différence de l'intimité qu'on peut définir comme ce qui est séparé d'un dehors, l'intime se tient en réalité entre deux mondes, l'intérieur et l'extérieur. (...) L'intime qui renvoie au secret, à l'invisible, à l'insondable, à l'impénétrable, ne saurait pourtant être confondu avec la partie recroquevillée, intouchable, défensive, inaccessible de chacun. Le « for » intérieur n'est pas un « fort » intérieur ! (...) Plutôt que « l'intimité » qui désigne l'intérieur que l'on protège par la pudeur, quitte à en offrir l'accès aux intimes, « l'intime » est donc d'emblée dialogique, sortie de soi par un paradoxal approfondissement de soi¹¹.

- 5 L'intime ne peut donc s'appréhender qu'à cette condition, c'est-à-dire dans le contexte d'une « sortie de soi ». Pour le dire autrement avec Françoise Brossier-Mével, l'intime se pense dans le cadre d'« une cocréation avec "de l'autre", dans une dialectique d'accueil, de rejet, de don, de rencontre et de malentendu, entre dicible et indicible¹². » Dans *Une maison de famille*, c'est bien la nature de l'expérience menée qui offre la possibilité d'une « cocréation ». Celle-ci construit, pour Laurent Roth comme pour chaque participant, une relation dont l'expression tient à un dispositif particulier qui, par la parole, favorise le partage, la confiance et l'analyse.

Le dispositif allobiographique du jeu de construction

- 6 Pour faire venir le passé, Laurent Roth met en place un dispositif basé sur un jeu de construction inspiré du « Test du village¹³ » mis au point par le Docteur Pierre Mabilie au début des années 1950. Ce test de psychologie projective consiste à mettre un sujet en situation, face à différents éléments (cubes, objets, etc.) lui permettant d'inventer un village. Il s'agit de lui demander de créer un monde imaginaire dont le résultat servira

de support à l'observation clinique de sa personnalité. Le cinéaste mobilise cet outil en référence à un domaine qui a réellement existé (il en adapte donc un peu le principe) ; et ses proches, positionnés à ses côtés, sont invités à se souvenir, à en parler, à créer « l'image » qu'ils en gardent. Le cinéaste choisit de ne pas retourner sur les lieux, démarche qui aurait consisté à retrouver au présent les images du passé. De la même manière, il n'utilise pas non plus les archives familiales (au début du film seulement, pour présenter les lieux). Quand il le fait dans *J'ai quitté l'Aquitaine*, c'est lors de la troisième écriture qu'est le montage et par le biais de son personnage fictionnel. Au contact de ces images, son regard est volontairement descriptif comme pour souligner qu'elles ne sont pas le meilleur des recours si on devait les considérer comme un remède possible à la nostalgie, laquelle est nommée « pornographie de l'âme » par le personnage du Docteur qui, pour obtenir la guérison du personnage de Laurent Roth, l'invite à se faire quelques injections répétées de bobines de films de famille. Ces archives ne lui sont donc d'aucun secours car elles sont à l'origine d'un mal être dont le remède ne pourrait être ce qui l'a provoqué. Elles participent à la dimension fictionnelle du film. Les images du film de famille présentes dans *Une maison de famille* montrent un lieu vide qu'il faut donc remplir (il n'y aucune présence humaine). Celui-ci est d'ailleurs présenté depuis son extérieur. Le référent visuel est ainsi tenu à bonne distance, ce qui a pour effet de donner toute sa place et sa fonction au jeu de construction. À ce titre, Laurent Roth explique qu'il souhaitait :

[...] filmer la maison non pas telle qu'elle existe aujourd'hui mais telle qu'elle vit encore dans l'imaginaire de chacun. Il s'agissait de jouer sur cette absence et de recréer par une sorte de jeu de mémoire cette maison telle que s'en rappelaient les membres de ma famille¹⁴.

- 7 Le principe même du jeu oblige des constructions plus ou moins en contours, qu'il faut alors « remplir » par la parole. Comme l'écrit Gaston Bachelard, chacune de ces miniatures « se déploie aux dimensions de l'univers¹⁵ » et permet « de mondifier sans risques¹⁶ », dans le mouvement de la rêverie et de l'imagination (dont on saisit le rapport étroit à l'enfance). Les échanges qui les accompagnent s'imposent comme le moyen d'élaborer, à plusieurs voix (par le verbe) et à plusieurs mains (par les gestes), une maison, et à travers elle, une mémoire familiale. Le montage consiste aussi à laisser une place au spectateur, en ménageant (souvent par des coupes franches) les béances et les silences qui nourrissent son espace psychique¹⁷. La douceur et le rythme du récit du père de Laurent Roth chargent ses propos basés sur un ressenti autour d'une atmosphère¹⁸. Quant à sa sœur Claudine, elle est, comme le remarque Laurent, « présente par son absence » ; elle confirme qu'elle ne se sera pas là car, explique-t-elle au téléphone, « ce qui est communicable n'est pas racontable. » Son rapport intime à la maison se loge au cœur de cette distinction. Si certaines choses ne sont pas racontables, le fait qu'elles ne le soient pas s'avère en revanche cinématographiquement partageable. Aussi, si l'intime se partage¹⁹, c'est dans le rapport au commun qui exclut les lieux secrets qui ne se dévoileront pas. Les « séances » que Laurent Roth met en place relève d'une expérience allobiographique. Cette expérience tient au fait qu'il a beau être le maître d'un jeu dont il établit le cadre (les règles et le dispositif), il n'en maîtrise pas pleinement le déroulement ; il ne peut non plus en prévoir l'issue étant donné qu'il met à contribution les membres de sa famille laissés libres de leurs actions et de leurs paroles. Cette participation engage donc la dimension allobiographique du processus. Pour Philippe Lacoue-Labarthe, l'allobiographie serait une autobiographie qui s'écrit à partir de l'autre, qui serait le

récit ou le roman d'un autre. Dans le cas du film *Une maison de famille*, l'allobiographie s'élabore à partir de l'autre certes, mais surtout avec l'autre, qui n'est pas ici le miroir du cinéaste mais le dépositaire d'une mémoire partagée. Le philosophe insiste également sur l'éloge funèbre et l'agonie au cœur de toute autobiographie. « C'est pourquoi, entre autres raisons, on n'a pas tort de substituer au biographique le "thanatographique" : "allothanatographie" voire "hétérothanatographie" (si la figure n'est jamais une), telle est dans sa forme monumentale, toute autobiographie²⁰. » La résurrection d'un d'espace perdu et d'un temps révolu forme le double enjeu de l'« expérience hétérothanatographique » d'*Une maison de famille*²¹, dont les dix séquences reposent sur le même procédé. Parmi elles, on trouve celles :

- 8 — de l'oncle Patrick qui considère que la propriété avait sa vraie dimension une fois qu'elle était vide et lorsqu'il y était.

- 9 — du cousin Roland qui privilégie « Vent debout » dont la composition s'accompagne de quelques commentaires sur celles et ceux qui y sont associés et d'un « cordon sanitaire » positionné entre les deux côtés²².

- 10 — du cousin Manuel qui n'oublie pas l'extérieur (le petit train, le phare, le glacier) et avec lui la clef des champs pour les enfants.
- 11 — de l'oncle Claude qui représente son père avec un éléphant trônant devant la maison, poussant plus loin, comme je l'ai abordé précédemment, la réflexion sur la vie menée qui imposait postures et stratégies diverses de part et d'autre.

- 12 L'interprétation psychologique n'est pas le principal moteur d'une telle démarche cinématographique dont le sujet est la maison à travers ceux qui l'ont connue et non l'inverse (même si le retour du portrait se fait parfois sentir – je pense à la séquence avec Michèle). Pour citer à nouveau Gaston Bachelard, « nous sommes ici dans l'unité de l'image et du souvenir, dans le mixte fonctionnel de l'imagination et de la mémoire²³ ». Nous sommes ici dans la double approche de la description et de l'interprétation. Et le montage, une fois de plus, y prend toute sa part. Par exemple, la séquence du cousin Roland permet ainsi de comprendre la configuration spatiale du domaine et celle de l'oncle Claude permet quant à elle d'analyser ce qui se joue derrière, notamment sur le terrain des rapports familiaux. Elles fonctionnent ensemble, se complètent à distance en quelque sorte. Les souvenirs se partagent à la faveur d'un outil qui permet de spatialiser le temps, de présentifier le passé par la construction d'une mémoire attachée à la maison. Comme l'écrit Édith Goldbeter-Merinfeld, « la maison représente aussi une prolongation d'une histoire, d'une filiation, ou au contraire une volonté de tourner la page et de rompre avec le passé²⁴ ». Reconstruire au présent cette maison, c'est aussi affirmer ce type de position. La scène avec Nicole, est en ce sens, la plus explicite. Se souvenir ou faire le deuil : Nicole semble ne pas pouvoir ou ne pas vouloir choisir. Si elle est prête à effacer ce qu'elle a construit, le cinéma s'engage à le conserver. Nicole, avec l'aide de Laurent, détruit sa construction ; ensemble, ils la transforment en un tas de cubes, à quatre mains.

- 13 « Le deuil n'est jamais complètement fait mais ce film contribue à apaiser beaucoup de choses, à compléter un peu ce deuil », explique-t-elle à son cousin. Pour chaque participant, le jeu de mémoire devient un « je » de mémoire nourri par un imaginaire et possiblement ouvert à la fiction.

Les reliefs d'une auto.fiction

- ¹⁴ Dans *Une maison de famille*, la fiction, rivée au travail de l'imagination, innerve chaque séquence, certaines plus que d'autres. Ainsi, celle émouvante qui implique Michèle problématise cette tension entre la réalité et la fiction. La cousine de Laurent Roth met en avant un « esprit » attaché à ce domaine (ce qu'elle a vécu réellement), puis elle le met en perspective avec sa situation personnelle et qui empêche toute projection vers l'avenir (ce qu'elle pourrait vivre). La maison de famille est devenue une utopie ; par conséquent elle ne peut pas être construite car elle ne *se voit pas* l'habiter comme elle a, par le passé, habité celle du Cap Ferret. La tentation fictionnelle ne produira rien²⁵. Il en sera de même avec Delphine qui, pour d'autres raisons, ne peut pas se projeter. Deux autres séquences témoignent également de ce rapport particulier à la fiction, situé à l'articulation de la mémoire et de l'imagination. Le cinéaste demande à Claude et Agnès d'introduire un élément de leur choix au sein de leur proposition et qui n'était pas présent au sein du domaine. Le premier choisit une école entre les deux maisons pour garantir la transmission d'un héritage familial, la seconde ajoute un pont pour relier les deux propriétés alors même que quelques minutes auparavant elle se posait la question de l'existence d'un grillage séparateur. Le jeu de construction offre la possibilité d'une amélioration. Plutôt que de mettre un grillage qui pourrait ne pas avoir existé, elle place un pont qui n'existait pas. Le trou de mémoire est en somme comblé grâce à un objet dont la force d'apparition tient à l'invention du sens de sa fonction fictionnelle. Le film transforme ce « lieu » en un « espace » habité voire réinventé par les puissances de l'imaginaire²⁶. Les mains jouent à ce titre un rôle particulièrement important. Les gestes sont les articulateurs de l'intime en ce sens qu'ils permettent l'expression de ce qui n'est pas formulé par le langage verbal ; un révélateur de l'inconscient en somme, en creux, entre le dicible et l'indicible. Le jeu en lui-même invite évidemment à ce que les mains fassent, d'une certaine manière, le lien entre le « dedans » et le « dehors » perçu alors comme le point de révélation de l'intime. Par exemple, dans la séquence avec sa mère, Laurent Roth lui demande de lui dire par qui le domaine pourrait être attaqué, s'il devait l'être. Elle répond que c'est là une question qui ne provoque rien chez elle... tout en enveloppant de sa main gauche les figurines positionnées à proximité d'un petit tank.

- 15 Ce geste en dit plus ou plutôt autrement que la parole. Et cette fiction trouve sa traduction dans le récit que le spectateur a la possibilité d'élaborer au sein de l'espace filmique.
- 16 Cet espace est doté de deux voies énonciatives. Celle qui se compose des séances impliquant les participants en action et celle qui lui donne une dimension affective. Cette ligne tracée par le récit de la perte, par le sentiment d'un « paradis perdu » qui génèrent une tristesse profonde, une mélancolie, une nostalgie, constitue l'enveloppe fictionnelle du film. L'une des phrases présente dans *J'ai quitté l'Aquitaine* exprime bien ce cadre autofictionnel : « Le Docteur a dit : "à la fin du traitement, vous aurez compris qu'il faut la quitter un jour l'Aquitaine" ». Renvoyant à la chanson finale, cette phrase exprime le mieux le sens de l'expérience cinématographique. En effet, envisagée au prisme de la fiction, elle apparaît comme un traitement thérapeutique, la réalisation du film étant inextricablement liée à la guérison du malade. Une fois le film terminé, il aura quitté l'Aquitaine car l'Aquitaine l'aura quitté. Ce que récolte le cinéaste devient ainsi le matériau d'une autre maison, sa maison, sa « maison de cinéma » en somme, celle-là même qu'il construit avec les autres. Comme le cinéaste l'a expliqué dans un entretien avec la psychanalyste Michèle Valentin, « il s'agit de se rendre compte que le territoire commun, celui de la maison, est perdu, le seul territoire commun est devenu le film, utopie de ce territoire disparu²⁷ ». À ce titre, la chorale qui réunit les membres de la famille comme ils se réunissaient par le passé pour chanter autour de la cheminée, est la représentation de ce territoire commun et perdu. Elle est aussi celle d'un moment collectif que le cinéaste s'applique à inventer ; il a lui-même écrit cette chanson, avec la complicité d'un ami et précise : « la chorale chantée est composée de tous les membres de ma famille et témoigne de la possibilité à se rassembler comme dans le passé. C'est devenu, idéalement, la fin du film... tournée un an et trois mois après le tournage initial²⁸ ! » Cette scène marque la fusion entre ce qui relève de l'allobiographie et de

l'autofiction. Elle est le moment d'une rencontre entre les deux régimes énonciatifs du film.

- 17 Laurent Roth se retrouve au milieu des membres d'une famille qui voient en lui un fils, un neveu, un cousin mais aussi un acteur et personnage (un corps) fictionnel, un metteur en scène et un chef d'orchestre. Ainsi, l'écriture du moi engage une mise en « je.u » plurielle du sujet. Ce « je » cinématographique est un « je transpersonnel ». J'emprunte la formule à Annie Ernaux qui définit ce « je » ainsi : « le je que j'utilise me semble une forme impersonnelle, à peine sexuée, quelquefois même plus une parole de "l'autre" qu'une parole de "moi" : une forme transpersonnelle, en somme²⁹ ». Dans *Une maison de famille*, le « je transpersonnel » cohabite avec le « je autofictionnel ». Au prisme de l'autofiction qui innerve sa démarche documentaire, le cinéaste enrichit la part d'imaginaire de son expérience. Serge Doubrovsky, père de l'autofiction (du moins du néologisme qui a permis sa définition générique), défendait l'autofiction comme un genre impliquant un « récit dont la matière est entièrement autobiographique, et la manière entièrement fictionnelle³⁰ ». La création d'un « je fictionnel » permet ainsi un écart ou un déplacement : « la nouveauté essentielle de l'autofiction est l'altération radicale de la solitude romantique, du "moi seul" de Rousseau : l'ex-analysé sait trop bien que le même ne naît pas du même, que son autoportrait de fait est un hétéroportrait, qui lui revient du lieu de l'Autre³¹ ». Ce « lieu de l'Autre » est le personnage dépressif que le cinéaste s'invente et qui lui confère une place particulière au sein de son film. La résidence d'écriture devient une institution médicale, le cinéaste devient un patient visité par les membres de sa famille qui l'ont fait interner. Le « je » de l'auteur se forge au travers de ce personnage mélancolique que Laurent Roth interprète, commentant les séances du jeu de construction au sein desquelles il est lui-même présent. À l'image, il écoute et observe ; il accompagne l'exercice en posant les questions, en stimulant l'échange. Et hors de l'image, la voix off élabore donc un « je de fiction » qui fait fonction de révélateur. Plus qu'un dédoublement, je parlerais plutôt

d'une « mise en relief » afin de traduire les relations qui s'établissent entre les deux régimes, les deux personnages, les deux « je » (« transpersonnel » et « autofictionnel »). Au prisme de la fiction qui permet la création d'un masque qui divulgue, qui « démasque³² », cette voix désigne et installe donc Laurent Roth à l'articulation de son dispositif ; mais cette voix repositionne également les membres de sa famille car s'ils viennent visiter leur proche dans cette institution, ce sont eux et eux seuls qui se soumettent au test de psychologie projective, provoquant un renversement évoquée explicitement dans *J'ai quitté l'Aquitaine* : « l'expérience continuait à se faire en dehors de moi ». C'est la voix du patient fictionnel qui la prononce mais elle accompagne les images de Michèle qui est à côté de son cousin Laurent. Les séquences du personnage errant, transportant un banc sur le flanc d'une colline ou dans le désert (dix séquences au total dont il faut souligner la dimension burlesque) traduisent un cheminement au sein d'une géographie qui détache le personnage de la maison. Cette scénographie de la solitude³³ est l'expression définitive d'un intime cinématographique par lequel se découvrent les seuils du sujet, les reliefs d'un « je-crédation qui démasquerait la dynamique de l'inconscient³⁴. »

- 18 *Une maison de famille* questionne les rapports du cinéma au documentaire et à la fiction. À la faveur d'un dispositif qui encourage la création, le film invente son propre territoire comme chaque membre construit celui de la maison familiale dont il a conservé le souvenir, les images qu'il a gardées. Le sentiment de perte qui définit la relation à la maison et à ce qui lui est attaché, a été formulé en creux lors des échanges. La mélancolie, qui était à l'origine du projet, s'est transformée en un deuil dont le travail a trouvé son achèvement dans une forme ouverte au partage. Comme acte et expression, le cinéma en a été l'instigateur et le révélateur. Aussi, l'intime se loge dans ce rapport subtil, dans cette rencontre et cet écart entre mémoire et imaginaire que le jeu de construction, véritable catalyseur de la parole, permet de stimuler. Ce jeu est mis en relief par le « je » du cinéaste qui, lui aussi, élabore sa propre maison, composée des

matériaux que lui offrent les membres de sa famille. Ainsi, cette expérience est d'abord cinématographique : en effet, le film révèle les moyens et les enjeux de sa propre écriture documentaire quand Laurent Roth crée ceux de sa propre fiction. *Une maison de famille* est une « fantaisie documentaire » qui déjoue les distinctions entre les régimes et les genres, indissociable d'une exploration chorale et d'une expérimentation cinématographique de l'intime.

19 Crédit images : Laurent Roth.

NOTES

1. Dans le texte de présentation du film par Laurent Roth : livret du coffret DVD *Laurent Roth. Courts-métrages : l'intégrale*, La Huit, 2019, p. 40 (pour les deux citations).
2. Laurent Roth, « Comment j'ai produit *J'ai quitté l'Aquitaine* », in témoignage publié dans le catalogue des Aides à la création/Vidéadoc, 2007. Présent également sur le site Web officiel de Laurent Roth : <https://sites.google.com/site/laurentroth/lirelasuite> [Consulté le 9 mars 2020].
3. Gaston Bachelard, « La maison, de la cave au grenier », dans *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Quadrige, 1957, p. 26.
4. Extrait du journal de Laurent Roth intitulé « Famille je vous filme » et publié dans plusieurs revues dont *La Contemporaine* – « Matériaux pour l'histoire de notre temps », n° 89-90, 2008/1, p. 142-146 (p. 144). Au sujet du cinéma, voir aussi l'entretien entre Laurent Roth et Dominique Cabrera dans livret du coffret DVD *Laurent Roth. Courts-métrages : l'intégrale*, op. cit., p. 19-37. [NDL] Cet entretien a été reproduit et augmenté dans la présente publication sous le titre « Commencer en cinéma ».
5. Il faut également noter *Visite ou Mémoires et Confessions*, film de Manoel de Oliveira, réalisé en 1982 et sorti en salles, selon sa volonté, en 2016.
6. Françoise Brossier-Mével, « Si l'intime m'était conté », dans *Dialogue* – « Ça ne nous regarde pas... », n° 182, ERES, 2008/4, p. 78.
7. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 27.
8. *Ibid.*, p. 26.
9. *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e édition, [en ligne] : <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9I1809> [Consulté le 16 mars 2020].
10. « La sphère enchantée de l'intime » – Entretien avec Jean Baudrillard. Propos recueillis par Nicole Czechowski, in Nicole Czechowski (dir.), op. cit., p. 12-15 (p. 12 et 15 pour les citations qui suivent).
11. Jacques Ricot, « Intime », in *Abécédaire de l'intime*, éditions M-Éditer, coll. ABCDaire, 2017, p. 111-113.
12. Françoise Brossier-Mével, op. cit., p. 75-76.
13. Roger Mucchielli, « Le test du village », in *Les Études philosophiques*, n° 4, octobre/décembre 1953, p. 394-399.
14. Laurent Roth, « Comment j'ai produit *J'ai quitté l'Aquitaine* », op. cit.
15. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, op. cit., p. 148.
16. *Ibid.*, p. 151.
17. « Toulouse. Première projection de la version courte de mon film, *Une maison de famille*. C'est seulement en projection, devant une salle pleine, que je me rends compte que ma maison est une

maison évidée. Pour que chacun y fasse son nid, il a fallu que je coupe court à toutes les anecdotes, que je tronque les portraits, brouille l'identification. Masque. Il faut vider sa maison pour pouvoir en parler ; mourir à soi-même ? » Laurent Roth, « Famille je vous filme », *op. cit.*, p. 144.

18. Dans *J'ai quitté l'Aquitaine*, leur échange est différent : « À la faveur du jeu d'enfant que j'ai mis en place pour mon film (jeu, mais aussi test psychiatrique), mon père garde le silence et peine à répondre lorsqu'il s'agit de situer sa mère dans le schéma représentant notre maison de vacances ; et pour cause : elle a disparu à Auschwitz. »

Ibid., p. 145.

19. Voir : Frédérique Berthet et Marion Froget, *Le Partage de l'intime. Histoire, esthétique, politique : cinéma*, Montréal (Canada), Presses de l'Université de Montréal, 2018.

20. Philippe Lacoue-Labarthe, *Le Sujet de la philosophie - Typographies I*, Paris, Flammarion, coll. La philosophie en effet, 1979, p. 265-266.

21. « Rassembler toute sa famille pour un film : faire revenir tout le monde une dernière fois avant de mourir ? Le drap blanc que j'ai tendu partout dans le décor : un catafalque en négatif ? Je fais un film réactif, en réaction. La famille comme objet perdu ; tout ce qu'on voit, on le voit comme les corps ensevelis de Pompéi. (...) Il faudrait corréliser la pratique des filmeurs et les rites funéraires, savoir qui filme dans une famille, dans quel rang, et dans quel rapport au tombeau. » Laurent Roth, « Famille je vous filme », *op. cit.*, p. 143 et p. 144.

22. Notons le lapsus de Roland qui soupçonne Laurent de vouloir faire de la psychothérapie : « Maison de famille », tu l'écris M.A.I.S.O.N et moi j'aurais écrit « MAISONS de famille » avec M.O.I.S... M.O.I...non M.A.I.S.O.N.S, parce qu'il y avait deux maisons. » La maison de Laurent Roth, elle, « restera en tas. » Je remercie Laurent Roth de me l'avoir indiqué.

23. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 33.

« La maison est un corps d'images qui donnent à l'homme des raisons ou des illusions de stabilité. Sans cesse on réimagine sa réalité : distinguer toutes ces images serait dire l'âme de la maison. » *Ibid.*, p. 34.

24. Édith Goldbeter-Merinfeld, « Maisons et liens familiaux », dans *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, n° 37, De Boeck Supérieur, 2006/2, p. 38.

25. Dans son journal et concernant *J'ai quitté l'Aquitaine*, Laurent Roth écrit : « à la faveur du jeu d'enfant que j'ai mis en place pour mon film (jeu, mais aussi test psychiatrique), mon père garde le silence et peine à répondre lorsqu'il s'agit de situer sa mère dans le schéma représentant notre maison de vacances ; et pour cause : elle a disparu à Auschwitz ». Laurent Roth, « Famille je vous filme », *op. cit.*, p. 145.

26. Le lieu est physique (géométrique) et permet d'accéder à l'espace qui relève d'une construction (sociale, politique, sensible, sensorielle, virtuelle, etc.). André Gardies, « Le lieu et l'espace », dans *L'Espace au cinéma*, Paris, Méridiens Klincksieck, p. 69-72.

27. Laurent Roth et Michèle Valentin, « Le jeu du Je masqué dans les films de Laurent Roth », dans *Entrelacs*, n° 15 [En ligne] – « Récits de soi. Le JE(U) à l'écran » (Claire Chatelet et Julie Savelli, dir.), 2018, mis en ligne le 03 décembre 2019. [Consulté le 16 mars 2020]. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/2938> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/entrelacs.2938>

28. Laurent Roth, « Comment j'ai produit *J'ai quitté l'Aquitaine* », *op. cit.*

29. Si Annie Ernaux refuse le terme d'« autofiction » s'agissant de sa production littéraire, c'est parce qu'il est, selon elle, entièrement tourné vers la création d'une identité personnelle dénué de « réalité familiale, sociale ou passionnelle ». Annie Ernaux, « Vers un je transpersonnel », dans *Cahiers RITM (Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes)*, n° 6 – « Autofictions & Cie » (dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune), Université Paris X, 1993, p. 221.

30. Serge Doubrovsky : « C'est fini » – Entretien réalisé par Isabelle Grell, dans « Je & Moi » (dir. Philippe Forest), *Nouvelle Revue française*, n° 598, octobre 2011, p. 24.

31. Serge Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », in *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », p. 73. Voir aussi : Roger-Yves Roche, « De l'autofiction selon la littérature, le cinéma et la photographie... », dans *Positif*, n° 485/486, juillet/août 2001, p. 136-137.
32. C'est l'un des sujets principaux de l'entretien entre Laurent Roth et la psychanalyste Michèle Valentin, *op. cit.*
33. Voir : Yannick Haenel, « Dis seulement une parole », dans livret du coffret DVD *Laurent Roth. Courts-métrages : l'intégrale*, *op. cit.*, p. 6-17. [NDL] Ce texte est reproduit dans notre volume.
34. Michèle Valentin, « Le jeu du Je masqué dans les films de Laurent Roth », *op. cit.*

RÉSUMÉS

Ce texte s'intéresse au film *Une maison de famille* (2004) en tant qu'expérience cinématographique de l'intime. Par un dispositif particulier intégrant un jeu de construction et stimulant l'émergence de la parole, le cinéaste exhume la mémoire et l'imaginaire d'un lieu ayant existé et ayant compté dans l'histoire des membres de sa famille (une maison de famille située au Cap-Ferret). Cette étude propose donc, d'une part, d'analyser la démarche (allobiographique) de Laurent Roth qui invite certains membres de sa famille à participer à la construction de son film et d'autre part, de questionner son positionnement (autofictionnel) qui engage, entre traduction et invention de soi, la création d'un double je.u.

This paper would like focused on *Une maison de famille* (2004) as a cinematic experience of intimacy. With a specific apparatus integrating a building game and stimulating rise of speech, the filmmaker exhumes the memory and the imaginary of an important place having existed (a family house located in Cap-Ferret). So, this study provides on the hand, to analyze the "allobiographic" process of Laurent Roth who involves some of his family in the building of his movie and on the other hand, to question his own status ("autofictional") which involves, between translation and invention of the self, the creation of a particular play of "I".

INDEX

Thèmes : Une maison de famille, J'ai quitté l'Aquitaine, Allobiographie, Autofiction, cinéma de l'intime.

AUTEUR

RÉMI FONTANEL

Maître de conférences en études cinématographiques et audiovisuelles à l'université Lumière Lyon 2 (Département des Arts de la scène, de l'image et de l'écran). Il est l'auteur des *Formes de l'insaisissable. Le cinéma de Maurice Pialat* (Lyon, Aléas, 2004) et de l'étude actorale *Patrick Dewaere, le funambule* (Paris, Scope, 2010). Ses recherches portent sur la question des récits de soi au cinéma et plus particulièrement sur le cinéma de l'intime et des genres qui y sont associés

(autofiction/journal filmé, etc.), ainsi que sur le genre biopic : *CinémAction* (direction du numéro 139 « Biopic : de la réalité à la fiction », Condé-sur-Noireau, éditions Charles Corlet, 2011) ; *Les Biopics du pouvoir politique de l'antiquité au XIX^e siècle. Hommes et femmes de pouvoir à l'écran*, (codir. avec Martin Barnier, Lyon Aléas, 2010) ; *Biopics de tueurs – Killers in Biopics* (codir. Avec Martin Barnier, Trudy Bolter, Isabelle Le Corff, Lyon, Alter éditions, 2014 – publication électronique).