



Maisons de famille : le cinéma français à la recherche du temps perdu

Ménie Azzouzi

► To cite this version:

Ménie Azzouzi. Maisons de famille : le cinéma français à la recherche du temps perdu. Art et histoire de l'art. 2017. dumas-01646768

HAL Id: dumas-01646768

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01646768>

Submitted on 23 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE

UFR 04 : Arts plastiques et sciences de l'art

Ménie AZZOUZI

MAISONS DE FAMILLE :

LE CINÉMA FRANÇAIS À LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

Sous la direction de Vincent AMIEL

Septembre 2017

Master cinéma et audiovisuel, Parcours Esthétique, Analyse, Création

SOMMAIRE

Remerciements	p. 8
Introduction	p. 10
1. La maison-mère	p. 14
a. Un lieu existentiel	
b. Mémoire et imagination	
c. Un espace peuplé d'esprits	
2. Une utopie de la fixation du temps	p. 64
a. La maison-refuge	
b. La maison-musée	
c. Vaincre le temps, vaincre la mort	
3. Questions d'héritage : quelle place pour la maison ?	p. 98
a. De la difficulté d'hériter	
b. En pleine crise de la modernité	
Conclusion	p. 132
Filmographie	p. 136
Bibliographie	p. 143
Table des matières	p. 150

À ma mère, dont le souvenir habite ces lignes autant que notre maison.

« Je regarde à travers la fenêtre et qu'est-ce que je vois ?

Des souvenirs. »

Robert Frank,

The Present

REMERCIEMENTS

Je remercie Mélia Messabel et Margot Jaymond, mes amies, pour leurs précieux conseils et leur correction minutieuse ; Hind Azzouzi, ma sœur, pour ses encouragements, ses idées bibliographiques et sa relecture ; Antoine Zéhenne, mon compagnon, pour son coaching intensif pendant l'épreuve de la rédaction, et son soutien toujours sans faille ; Maurice Perona, mon grand-père, d'abord pour la maison dans laquelle j'ai pu écrire ce travail, mais surtout pour son amour au moins aussi grand que le mien des vieilles pierres et des histoires de famille ; et enfin petit Côte Perona, mon frère, pour sa simple présence et sa joie de vivre qui illuminent même les pièces les plus sombres.

INTRODUCTION

Nos vies sont régies, et ce même si nous ne nous en rendons pas toujours compte, par la dialectique du dehors et du dedans. Sans cesse, nous entrons et nous sortons. Des dizaines de fois par jour, nous empruntons des portes, des ouvertures, des passages, réels ou métaphoriques. Mais aucun n'est plus significatif que la porte de notre maison. Elle ouvre sur un domaine intime qui revêt une importance particulière pour l'humanité et son histoire. Les maisons dans lesquelles nous habitons sont déterminantes de notre manière de vivre. « Les livres que l'on offre aux enfants regorgent de constructions fabuleuses ; et il faut voir avec quelle fascination, avec quelle délectation, avec quel sentiment de toute-puissance eux-mêmes tracent inlassablement sur une feuille de papier des murs, une porte, des fenêtres, un toit, une cheminée qui fume. Une fois adulte, pour alimenter ses fantasmes, il faudra le plus souvent se contenter des magazines ou des émissions de décoration. »¹ La maison est un objet culturel qui, s'il prend de nombreuses formes, n'en reste pas moins universel. À travers le temps et l'espace, la maison existe pour abriter les peurs, les rêves, les vies des êtres humains. Elle ne possède de porte que depuis le milieu du Moyen Âge et son agencement et sa construction changent grandement selon l'époque et l'endroit du monde où elle se trouve mais partout et

¹ Mona CHOLLET, *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, Paris : La Découverte, 2015, p. 13.

de tout temps elle symbolise la frontière entre intérieur et extérieur, entre le privé et le public.

Il est difficile, et ce n'est pas ce que nous cherchons, de penser une théorie unique de la maison tant elle invoque des disciplines et des philosophies différentes. Cependant, avec en tête la conviction que la maison est un miroir révélateur des structures de la pensée humaine, ce travail a la modeste ambition de vouloir étudier l'espace de la maison tel qu'il est représenté dans un certain type de cinéma. Les ouvrages qui s'intéressent aux maisons cinématographiques sont peu nombreux mais concentrent un effort transdisciplinaire considérable. Architecture, sociologie, phénoménologie, histoire, droit, études de genre et bien sûr études cinématographiques, la compréhension de la maison et de ses représentations demande une approche globale difficile à mettre en place. Face à la maison, nous sommes confrontés au poids des affects qui l'habitent ainsi qu'à « de l'histoire objectivée, matérialisée sous la forme de structures et de mécanismes qui sont le produit d'un devenir pluriséculaire, tramé certes de souvenirs ancestraux et de longues persistances, mais marqué aussi, ici, par de soudaines métamorphoses, là, par de subtiles déviations. »²

« Au XXe siècle, la diffusion de la maison individuelle comme ambition intime, symbole de l'autonomie et de l'accomplissement de soi, témoigne surtout, par la standardisation de son idéal et de sa conception, de notre condition

² Arlette FARGE, Hervé MAZUREL et Clémentine VIDAL-NAQUET, « Antichambre », *Sensibilités*, n°2 (« Les sens de la maison »), avril 2017, p. 8-9.

pavillonnaire »³, expliquent les rédacteurs de la revue *Sensibilités* dans un numéro consacré à la maison. Celle-ci devient la quintessence du familial. Elle se présente tous les jours à notre regard comme une évidence. Son existence même nous apparaît comme évidente. Néanmoins, la relation qu'elle entretient avec son propriétaire, le rapport qu'elle permet d'établir entre l'humain et le monde est tout sauf limpide. Le cinéma, dans sa recherche de reconstitution des espaces dans l'image, ouvre à de nouvelles spatialités de la maison, à de nouveaux langages de l'espace et, par conséquent, à une défamiliarisation avec la maison. C'est le principe de l'*ostranenie*, concept évoqué par Viktor Shklovsky dans son essai *L'art comme procédé* de 1917⁴, et qui explique que l'œuvre (ici, le film) se doit de rendre les choses neuves à nos yeux de spectateurs. La maison se réveille de sa torpeur familière sous l'œil de la caméra qui nous la rend un peu plus étrangère.

D'après Alice Laguarda, professeure d'esthétique à qui l'on doit l'ouvrage *Des films et des maisons. La périlleuse trajectoire de l'homme vers son humanité*, « il faut se demander ce que les cinéastes font de ce matériau espace qui est à la fois celui représenté par la maison et celui de l'écriture cinématographique dans sa formalisation des trajectoires de personnages »⁵. Et c'est ce que nous tenterons de faire ici, en nous intéressant à un cas de maison particulier, celui que décrivent quatre films français aux récits thématiquement proches. En effet, *Les Dernières*

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ Au sujet de Viktor Shklovsky et du formalisme russe, voir Annie VAN DEN OEVER (dir.), *Ostranenie*, Amsterdam : Amsterdam University Press, collection The Key Debates, 2010.

⁵ Alice LAGUARDA, *Des films et des maisons. La périlleuse trajectoire de l'homme vers son humanité*, Aix-en-Provence : Rouge Profond, collection Raccords, 2016, p. 25.

Vacances de Roger Leenhardt (1948), *Milou en mai* de Louis Malle (1990), *L'Heure d'été* d'Olivier Assayas (2008) et *Belles familles* de Jean-Paul Rappeneau (2015) ont la particularité de former ensemble un petit sous-genre du film de famille : celui des films d'héritages de maisons de famille. Tous racontent comment des personnages se retrouvent à devoir prendre la décision de vendre ou non leur maison familiale, celle dans laquelle ils sont nés et ont grandi. Cette base de scénario permet aux cinéastes de proposer leur propre depiction de la maison, idéale ou non, rêvée ou non. Il en ressort des films aux formes narratives différentes mais aux thématiques et aux aspects formels parfois similaires. Nous chercherons donc à identifier les liens entre ces films pourtant éloignés dans le temps, et à dresser le portrait des maisons qu'ils représentent. En ce sens, nous nous efforcerons de montrer l'importance des relations entre le temps et l'espace (physique, mental, filmique) en cherchant d'abord les attributs maternels de la maison, puis en nous concentrant sur la recherche de la fixation du temps dans la maison, et enfin en replaçant la maison dans le contexte des héritages modernes. « Je pense à Jean-Luc Godard [...] qui disait : "le cinéma n'est pas un art. Le cinéma n'est pas la vie. Mais il se situe justement entre les deux." [...] Pour moi, ce que Godard a dit sur le cinéma peut justement s'appliquer aussi aux maisons. Ce n'est pas vraiment un art, ce n'est pas non plus la vie mais la vie joue dedans. » a un jour dit le cinéaste Manoel de Oliveira, dans un entretien avec Antoine de Baecque et Jean Parsi. C'est que le pouvoir de la maison et celui du cinéma habitent ensemble.

1. La maison-mère

a. Un lieu existentiel

- Exploration des relations des sujets aux lieux et leurs différents niveaux d'expérience de la maison.

Parler de cinéma, c'est toujours parler d'espace. Celui que délimite le cadre, celui qui, au contraire, le dépasse. Diégétique ou non, ouvert ou clos, c'est la relation des protagonistes à l'espace (à leur espace, à celui des autres, et dans tous les cas à l'espace cinématographique) que se propose de décrire un film. Le sujet et l'espace qui le contient, qui l'entoure, sont d'une certaine manière les caractères primaires qui composent le filmique. Des lieux qui structurent cet espace nous n'avons pas toujours la même expérience. Celle-ci est évidemment conditionnée par la nature du lieu, et dans le cas de la maison, par la quantité d'affects qui s'y rattachent. La maison est par nature un lieu de l'humain et de l'humanité et, en particulier dans les histoires familiales qui nous intéressent ici, c'est le lieu qui concentre les émotions humaines. Mais qu'elle soit hantée ou accueillante, qu'il s'agisse d'une cabane dans les bois ou d'une maison bourgeoise, au cinéma la maison est un espace de support des trajectoires personnelles et communes des personnages. Elle est ici le point central qui les réunit, l'épicentre des histoires qui ont eu lieu, des plus ancestrales aux plus récentes, et de celles qui restent à écrire.

Faisons un détour hors de notre corpus d'histoires de familles pour illustrer la manière dont la maison peut servir de support aux trajectoires des personnages. *La Collectionneuse* d'Eric Rohmer (1967) est par essence un film de maison. Les personnages, deux hommes et une femme qu'ils ne connaissent pas, sont en vacances dans la maison de famille d'un de leurs amis. Leurs premiers contacts avec les lieux sont ceux des estivants, des locataires. Sans moyen de transmission de l'histoire ancestrale de la maison, les personnages ne semblent pas être affectés par elle. La caméra, comme les personnages, ne se promène pas, elle reste à distance. Point de curiosité, point de chaleur, plutôt des plans extérieurs qui montrent la façade mais l'intérieur ne nous est que peu dévoilé. Les personnages masculins, en quête de vide, de « vacance » au sens propre, stagnent sur des pas de porte, ne rentrent pas complètement. Peu à peu, pourtant, et grâce à la présence de la jeune femme, le geste d'habiter s'instaure. Les rapprochements humains sont préfigurés par les rapprochements avec ce nouvel espace de vie. Plus ils investissent la maison, y impriment leur marque, l'habitent, plus leurs trajectoires narratives se trouvent liées. Les corps s'inscrivent dans les lignes qui la composent, laissent des traces aux points de contact, murs, portes, lits. La caméra ne suit alors plus complètement les personnages et semble de plus en plus s'attarder sur ces empreintes, visibles ou invisibles, qui existent là où ils se tenaient un instant plus tôt, seuils, sièges, draps. La maison résonne des bruits de ceux qui sont devenus ses habitants, qui la touchent et jouent d'elle comme d'une percussion. Elle devient l'instrument de la mélodie du désir qui tour à tour lie et sépare les protagonistes. La

comédie de mœurs peut se déployer à sa guise dans l'enceinte de ces quatre murs qui invite maintenant à l'intimité, qui est finalement devenue un espace vécu.

Les personnages de *La Collectionneuse* ont un rapport musical et ludique à la maison, mais les niveaux d'expérience de celle-ci peuvent être multiples. C'est l'espace de l'intime par excellence, il peut être vécu, rêvé, idéalisé ; souvent, il est souvenir et fantasme plus que perception réelle. La maison familiale se confond généralement – et c'est le cas des films dont nous discutons – avec la maison natale. Elle est le berceau des personnages et de leur roman familial, et en tant que telle, elle est l'instance protectrice de la vie, la maison-mère. « Les maisons sont construites dans le monde de la géométrie euclidienne, mais l'espace vécu transcende toujours les règles de la géométrie »⁶, explique Juhani Pallasmaa dans son ouvrage *The Architecture of image. Existential space in cinema*. En effet, l'habitation humaine est un espace existant sur d'autres plans que celui de la simple géométrie. Elle possède une fonction existentielle et combine de manière plus ou moins équilibrée une existence sur le plan physique et sur le plan mental. Elle est une réalité et une projection. La perception sensitive que nous en avons, tout comme les personnages, est doublée des rêves, des souvenirs, des peurs, des souhaits que nous plaçons en elle. Elle est inséparablement liée à la vie passée, présente et future de ses habitants, et matérialise mieux que tout autre espace la

⁶ « Houses are built in the world of Euclidian geometry, but lived space always transcends the rules of geometry. » Traduction de l'auteur. Juhani PALLASMAA, *The Architecture of image. Existential space in cinema*, Helsinki : Rakennustieto Oy, 2001, p. 18.

fusion qui se réalise en nous du monde matériel et de notre monde intérieur, qui se manifeste dans notre perception de tout ce qui nous entoure.

La maison et le cinéma sont réunis par l'effet qu'ils provoquent en nous. Le dispositif « cinéma », tout comme la construction « maison » sont dénués d'émotions. Cependant, ils nous proposent tous deux de placer nos émotions dans le film ou dans la maison, de les prêter à l'œuvre de cinéma ou d'architecture. Ainsi, la maison et le film fonctionnent comme d'attrayants écrans de projection pour nos émotions. Nous y confrontons notre subjectivité et l'objectivité du monde matériel. La maison vide qui semble si mélancolique ne l'est que parce que nous lui apposons notre propre mélancolie, celle qui résonne encore en nous du deuil de l'enfance. Nous explorerons ce phénomène plus amplement par la suite.

L'expérience de la maison, c'est le besoin que ressent chacun d'être quelque part, d'appartenir au monde, de demeurer. C'est le lieu où l'on se construit et le lieu dans lequel on revient, en tant que centre de l'existence humaine. Le seuil de la maison, frontière entre l'intérieur et l'extérieur, est tour à tour objet de fermeture ou d'ouverture sur le monde. Il serait d'ailleurs intéressant d'entamer un travail sur la porte en tant que signifiant cinématographique. Elle nous ramène à l'intérieur ou au contraire nous enjoint à prendre notre envol. Elle est éminemment culturelle : dans sa représentation occidentale – un rectangle de bois, de métal, dur et solide –, elle a tendance à devenir fermeture, à signifier le repli sur soi, la protection contre les

autres humains et les éléments. Close, elle permet à l'habitant de se composer un monde personnel et de s'entourer des choses et des personnes qu'il aime. Elle est un symbole fort de la notion de propriété privée. Cependant, si l'on se tourne un instant vers les représentations japonaises de la maison, on se rend rapidement compte que la conception des rapports entre intérieur et extérieur dans la culture nippone est basée sur d'autres formes de frontières. Dans un article consacré à la maison dans le cinéma de Hayao Miyazaki, Taos Merad explique que « les matériaux fins et légers de la maison traditionnelle japonaise sont conçus pour n'être qu'un passage : les cloisons évoluent, bougent, tremblent, vibrent au gré du vent, dans un besoin originel de résister aux tremblements de terre. Il en va de même du jeu entre les pièces de bois dans l'architecture japonaise : l'intervalle sépare et unit à la fois. »⁷ Pour Dominique Buisson, « [...] la maison, c'est aussi le domaine des courants d'air, rien n'est conçu pour être hermétique mais au contraire, pour être traversé. [...] le Japonais préfère considérer l'homme qui, assujetti au cosmos, se fond, se love, s'intègre dans l'espace sans vouloir le dominer. »⁸ Des cloisons de papier, des vérandas ou de vestibules surélevés (les *genkan*, littéralement « portes de la connaissance profonde », en traversant lesquels on enlève systématiquement ses chaussures) matérialisent traditionnellement le seuil de la maison japonaise qui est donc structurellement ouverte au monde extérieur, aux éléments, à l'Autre, et même au monde des esprits.

⁷ Taos MERAD, « La maison chez Miyazaki : rêve et quotidien », *MEI, Médiation et Information*, n°27 (« Habiter, communiquer »), mars 2008, p. 134.

⁸ Dominique BUISSON, *Le corps japonais*, Paris : Hazan, 2001, p. 177-179.

- Lieu de la construction de soi par rapport au monde.

La maison natale, la maison de famille, est le lieu de la construction de soi par rapport au monde. Elle est le repaire et le repère de l'enfance. Son sol et son toit, limites sur l'axe vertical de l'espace d'habitation, se font métaphore de la terre et du ciel. Si l'axe horizontal représente le règne de l'humain, son domaine plane à la surface de la terre et le temps qui se déroule inexorablement de gauche à droite, alors l'axe vertical serait celui de l'univers et des forces qui le régissent. Face à l'immensité que représentent ces plans, la maison permet, dans la matérialisation du désir d'englobement de chacun, d'occuper une place que l'on se définit. On s'y retrouve en tant qu'habitant, puisque « nul n'existe sans habiter », selon Benoît Goetz⁹. Cette idée, c'est celle de la maison qui serait dénominateur commun de tous les hommes et qui définirait une « manière d'être, un mode de comportement, celui de l'habitant »¹⁰. On peut alors voir « la maison comme monde et le monde comme maison »¹¹, et faire l'apprentissage de sa place au sein de celui-ci.

Un travail intéressant dans cette optique est celui du photographe Robert Frank. Dans ses œuvres filmées (en particulier *Life Dances On* et *The Present*, datant respectivement de 1980 et 1996), Frank n'a de cesse de faire partager son

⁹ Benoît GOETZ, *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Paris : Verdier, collection Art et architecture, 2011, p. 104.

¹⁰ *Ibid.*, p. 101.

¹¹ Alice LAGUARDA, *Des films et des maisons. La périlleuse trajectoire de l'homme vers son humanité*, op. cit., p. 10.

quotidien et sa maison. Son espace privé devient public, mais surtout lui sert de réflecteur pour aborder sa propre expérience du monde. La maison devient le lieu de la conscience de soi dans le monde. Chaque lieu qu'il habite successivement devient une couche supplémentaire dans la sédimentation de ses expériences personnelles. Ce sont des espaces de subjectivité qui lui permettent d'aborder son passé et sa construction en tant qu'être dans le monde, en tant qu'habitant. L'emprise du temps sur la maison ne semble plus linéaire et les expériences présentes et les souvenirs s'entremêlent.¹² Cette coexistence du passé et du présent dans la maison sera plus amplement évoquée dans la deuxième partie de notre travail qui se penchera sur l'utopie de la fixation du temps.

Nous l'avons vu, la maison sépare et relie à la fois. Dans l'enfance, elle permet de s'ouvrir aux autres, d'apprendre la sociabilisation. Dans la maison natale, habiter revient d'une certaine manière à faire partie. Elle est le centre du monde de l'enfance et elle permet de faire se rencontrer l'intime et le public, de découvrir la collectivité. Elle est aussi le premier lieu de contact avec la culture partagée, l'histoire du groupe, la langue. Ce point fixe est donc celui par rapport auquel nous nous construisons, mais aussi, par la suite, par rapport auquel nous évaluons et faisons sens des choses qui nous entourent. Ainsi, Emmanuel Levinas, dans *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, écrit-il : « La demeure ne se situe pas dans le monde

¹² Au sujet du travail de Robert Frank sur la maison, voir Patrick STAUMANN, « L'art de construire une grande maison - its shadow reaches everyone near it. La maison cinématographique de Robert Frank », *Vertigo*, Hors-série « La maison », novembre 2003, p. 38-42.

objectif, mais le monde objectif se situe par rapport à ma demeure »¹³. Dans *Les Dernières Vacances* de Roger Leenhardt (1948), c'est bien de cette construction de soi dont il est question. La maison et le domaine de Torrigne sont, pour la ribambelle de cousins qui se l'approprient chaque été, un réel espace de découverte de la vie. La maison est le support de l'amour naissant de Jacques (Michel François) pour Juliette (Odile Versois), et de celui de Juliette pour le ténébreux parisien Pierre Gabard (Jean Lara). Elle abrite leurs jeux de séduction enfantins ou déjà matures, et, dans le tumulte de cet entre-deux âges qu'est l'adolescence, elle leur offre un socle de stabilité. Quand le domaine de Torrigne est menacé d'être vendu par les adultes, plus que la perte de la maison c'est la perte de l'enfance qui se réalise. Deuil difficile s'il en est qui doit pourtant avoir lieu, comme le théorise de belle manière le professeur de Jacques (interprété par Roger Leenhardt lui-même) à la toute fin du film : « Va, Jacques, j'ai été comme toi. Les professeurs et les parents n'enseignent pas le métier d'homme. Il faut que disparaissent les maisons trop vieilles et les trop jeunes amours. On apprend seul à bâtir, à aimer, à vivre. » Dans le temps du retrait domestique de ces vacances familiales, chacun aura pu entamer la construction de son être en devenir, planter la graine du *magnolia magnifica* sur la terre ancestrale avant de prendre son envol en laissant derrière soi cette attache de l'enfance. La souffrance de la perte se mue avec le temps en douce mélancolie, celle qui

¹³ Emmanuel LEVINAS, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, cité par Alice LAGUARDA, *Des films et des maisons. La périlleuse trajectoire de l'homme vers son humanité*, op. cit., p. 18.

imprègne les vieilles pierres des maisons de famille, et en fait des espaces de concentration des émotions.

- Espace de la concentration des émotions et assise existentielle.

« Tout être humain est un habitant : existe au sein d'un monde »¹⁴, écrit le philosophe Robert Legros. De même qu'elle sert de support à la construction de soi dans son rapport aux autres, la maison est aussi l'enclave dans laquelle nous entamons notre construction d'être sensible. Elle est le lieu privilégié de la compréhension et de la libération des émotions humaines : autarcique, elle renferme les peurs et les joies, les désirs et les secrets des personnages. Sa qualité de fermeture sur elle-même et d'immobilisme en fait un espace opposé au milieu urbain, ouvert et sans cesse en mouvement. Le cinéma lui offre souvent deux fonctions antithétiques. L'une privilégie ses trouées lumineuses, portes et fenêtres, pour en faire un espace traversant, lieu de mouvance et de circulation des êtres et des idées, l'autre fait d'elle un cube clos, voire aveugle, un refuge tout entier voué à la protection des hommes et de leurs biens. La maison filmée est à géométrie variable, elle catalyse les tensions entre fixité et mobilité, se trouve toujours au carrefour entre besoin de permanence et envie de changement. Ainsi, elle est le laboratoire des sentiments et questionne sans cesse l'identité des personnages, leur être profond, ainsi que la nature même des images. Selon Alice Laguarda, « il

¹⁴ Robert LEGROS, *L'idée d'humanité*, Paris : Grasset, 1990, p. 260.

existe, donc, un espace existentiel propre au cinéma, outil d'exploration de notre "être dans le monde", retranscrit à travers les représentations des expériences spatiales, émotionnelles et affectives des personnages. »¹⁵

Le cinéma fait de la maison une assise existentielle pour les personnages qui les habitent. Elle fait barrage aux événements extérieurs et permet, en son sein, de les analyser et de les relativiser avec le recul nécessaire. En effet, quand les temps sont troubles, il n'est jamais inintéressant de revenir aux choses concrètes de l'existence. C'est ce qu'explique Mona Chollet dans son ouvrage *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, qui décortique nos manières contemporaines d'habiter qui sont, pour elle, éminemment politiques : « Or dans une époque aussi dure et désorientée, il me semble au contraire qu'il peut y avoir du sens [...] à repartir de ces actions – à peine des actions, en réalité – et de ces plaisirs élémentaires qui nous maintiennent en contact avec notre énergie vitale : traîner, dormir, rêvasser, lire, réfléchir, créer, jouer, jouir de sa solitude ou de la compagnie de ses proches, jouir tout court, préparer et manger des plats que l'on aime. À l'écart d'un univers social saturé d'impuissance, de simulacre et d'animosité, parfois de violence, dans un monde à l'horizon bouché, la maison desserre l'étau. Elle permet de respirer, de se laisser exister, d'explorer ses désirs. »¹⁶ Échapper un instant au désordre du monde, aux angoisses qu'il peut provoquer en nous dans ses

¹⁵ Alice LAGUARDA, *Des films et des maisons. La périlleuse trajectoire de l'homme vers son humanité*, op. cit., p. 22-23.

¹⁶ Mona CHOLLET, *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, op.cit., p. 11.

changements et tumultes incessants. Ainsi la maison fait barrage aux peurs venues de l'extérieur, desquelles elle nous protège.

C'est le cas dans *Les Dernières Vacances*, dans lequel la maison de Torrigne est un refuge heureux pour Jacques, qui lui permet d'échapper, pour un temps au moins, à sa peur de grandir et de faire face au monde, au baccalauréat et à la nécessité de se choisir une voie pour sa vie future. C'est aussi le cas, d'une toute autre manière, dans *Milou en mai*. Se déroulant pendant les événements de mai 1968, le film s'amuse quelque peu de la peur des personnages de cette famille bourgeoise face à la révolte populaire. Enfermés dans leur grande maison de famille, ils sont protégés de l'agitation de ce mois de mai. Et si celle-ci tend à les gagner le temps d'un pique-nique et d'une soirée arrosée, le retour au besoin de protection et de repli sur soi est rapide et ne fait que les conforter davantage dans leurs convictions conservatrices. En miroir l'un de l'autre, ces deux films dessinent la tension qui se crée dans la maison-refuge. D'un côté, dans *Milou en mai*, l'enfermement simple, la nostalgie fermée et le repli sur un passé qui n'est plus, de l'autre, dans *Les Dernières Vacances*, une poésie de l'ouverture sur le monde et un apprentissage de l'acceptation du deuil de l'enfance pour avancer. Dans *L'Heure d'été*, la tension entre ces deux paradigmes est à son comble. Pour Frédéric, interprété par Charles Berling, la maison de son enfance est un phare dans la nuit. Face aux difficultés qu'il rencontre dans sa vie professionnelle et dans son rôle de

père, elle lui permet un temps de retrait domestique au milieu de ses souvenirs, comme une bouffée d'air frais avant de retourner affronter le monde.

- Lieu à valeur anthropomorphique.

Dans la maison de famille, les décors prennent des caractères anthropomorphiques. En effet, en abritant la vie des hommes, leurs émotions, leurs affects, elle finit par devenir personnage à part entière. Elle porte d'ailleurs souvent un nom qui correspond à l'endroit où elle est construite, Torrigne dans *Les Dernières Vacances*, Valmondois dans *L'Heure d'été*, Ambray dans *Belles familles*. Mais surtout, elle est filmée comme un personnage, qui se dévoilerait peu à peu, laisserait entrevoir ses coins et ses recoins, ses mystères même, et participerait à l'intrigue au même titre que les humains. Dans l'incipit de *L'Heure d'été*, filmée de l'extérieur, la maison de Valmondois semble nous regarder autant que nous la regardons. La caméra en hauteur surplombe le jardin où batifolent les enfants, entourés par l'ombre protectrice de la maison qui paraît les observer avec bienveillance.



Enclave protectrice du jardin, *L'Heure d'été*, 00:01:27

Dans *Belles familles*, le premier retour de Jérôme (interprété par Mathieu Amalric) dans la maison d'Ambray semble tout autant teinté de nostalgie que d'inquiétude. Le ressentiment de Jérôme envers son père investit la maison d'une aura d'angoisse diffuse. Haute et imposante, filmée en contre-plongée, elle semble le toiser.



Première arrivée de Jérôme à Ambray, *Belle familles*, 00:08:29

La maison aux fenêtres comme des yeux vides devient une présence, un protagoniste à part entière. Est-ce nous qui l'observons depuis l'extérieur, ou bien

est-ce elle qui nous épie depuis ses ouvertures béantes ? Quelle que soit la réponse, elle est le personnage silencieux des films qu'elle habite.

Nous l'avons vu la maison peut se présenter comme phare, comme guide, comme protectrice. La maison se fait mère de substitution pour les personnages. Elle prend souvent la place des êtres chers que nos personnages ont perdus grâce à sa capacité à recueillir et s'imprégner des souvenirs. C'est le cas dans *Les Dernières Vacances* : Juliette a perdu sa mère, mais la maison dans laquelle elle a vécu et dans laquelle elle est morte reprend son rôle protecteur. Elle est intimement liée à sa mère dans l'imaginaire de la jeune fille. La possibilité de la perte de la maison représente alors pour Juliette plus que le deuil d'un bien matériel. En laissant derrière elle le domaine de Torrigne, elle souffre de la séparation d'avec sa mère dont l'esprit imprègne les lieux, et renonce au bénéfice de sa présence, aux relations symboliques et peut-être mystiques qu'elle entretient avec elle. Il en est de même pour la vieille tante Délie (Berthe Bovy), tributaire de la mémoire de la famille contenue dans la maison. Elle entretient une relation privilégiée avec les morts, n'ayant jamais fondé de famille elle-même. Dans *L'Heure d'été*, c'est le rôle d'Hélène (Edith Scob), la mère, que reprend la maison de Valmondois dans le cœur de Frédéric. Idem, dans *Milou en mai*, dans lequel la maison est imprégnée de l'esprit de la mère de Milou, et le protège du monde comme elle le faisait de son vivant. *Belles familles* prend le contrepied de la maison-mère, en investissant la maison d'Ambray du rôle du père. Plus froide, plus angoissante, moins protectrice, elle devient patriarche sévère.

b. Mémoire et imagination

- Lieu à valeur psychanalytique

Il apparaît évident qu'une telle relation d'intimité pure entre un sujet et son espace conduit à donner à ce dernier une valeur psychanalytique. On s'intéresse alors à la topique, ce mode de représentation du fonctionnement psychique comme ayant une disposition spatiale. Dans le cas des maisons de famille, le parallèle que l'on peut faire entre espace de vie et psychologie des êtres est d'autant plus présent qu'il s'applique à l'individu mais aussi au groupe que constitue la famille. L'opposition entre cave et grenier, analysée par Gaston Bachelard en particulier, a souvent été prise comme exemple de ce phénomène qui transforme les maisons en miroir des psychés humaines. En tant que centre mental, la maison reflète l'inconscient de ses habitants. Elle se fait lieu de fantasmes, change et se mue, dévoile des mystères cachés. Souvent, ses recoins abritent des secrets, ses murs hébergent la folie quotidienne, des drames sont enterrés à la cave et des névroses enfermées dans le grenier. On peut même s'égarer dans sa verticalité, et pour peu que l'on se trouve dans un film de maison hantée, le choix de monter ou de descendre pour ne pas se perdre dans ses espaces trompeurs peut déterminer une issue fatale ou non pour les personnages. Selon Alice Laguarda, « le cinéma est un art "pathoplastique" (Jean-Claude Pollack) révélant par les divers effets sonores, de

montage, de cadrage, les innombrables relations névrotiques et névrosées des personnages à leur espace. »¹⁷ En effet le cinéma permet de montrer ce que la maison révèle des personnages. Dans nos maisons de familles bourgeoises, c'est la tendance à la fermeture, à l'autarcie que révèle le cinéma. Les personnages sont proches de l'enfermement total sur eux-mêmes, dans leur nostalgie, dans leur classe sociale aussi. D'autant plus lorsqu'il s'agit de vendre ou non ces maisons natales. Ressurgissent alors toutes les peurs, toutes les angoisses auxquelles la maison permettait d'échapper, celles de l'enfance finissant par se confondre avec celles du présent. La clôture de la maison menace les personnages de s'enfermer eux-mêmes dans des stéréotypes. Elle ne peut être complètement hermétique, sans quoi la peur du dehors, la peur de l'altérité, empêche de vivre : « elle doit laisser filtrer ne serait-ce qu'une lumière, un souffle du monde extérieur. Le risque est de laisser entrer d'autres images avec, et l'interstice devient une brèche. Tout l'art revient alors à régler, à maîtriser ces intrusions du dehors, ces échanges entre intérieur et extérieur. Avoir une maison, ce serait peut-être une douce folie : confondre un monde, son monde, et le monde. Ce serait une difficile gymnastique entre brèches (par où la lumière du Dehors peut entrer) et autarcie. »¹⁸

Dans *Les Dernières Vacances*, le cas de la tante Délie est intéressant puisqu'il illustre bien le cas d'un personnage n'ayant pu s'émanciper de la maison. Elle y vit depuis toujours, n'ayant jamais fondé de famille elle-même, et nourrit le

¹⁷ Alice LAGUARDA, *Des films et des maisons. La périlleuse trajectoire de l'homme vers son humanité*, op. cit., p. 22.

¹⁸ Patrick-Mario BERNARD et Pierre TRIVIDIC, « Du sépulcre habituel. À propos du *Cas Lovecraft* et de *Dancing* », *Vertigo*, Hors-série « La maison », novembre 2003, p. 24.

regret de cet enfermement, comme elle l'exprime à la fin du film, au moment du départ. Elle est plusieurs fois filmée, toujours sous le même angle, entrant dans sa chambre et la fermant à clé.



Tante Délie fermant sa porte, *Les Dernières Vacances*, 00:18:34

Cette porte est finalement la seule que la caméra ne peut franchir, le reste du domaine de Torrigne étant plutôt un espace ouvert et circulant, avec de nombreuses portes et fenêtres qui ne cessent de s'ouvrir pour laisser passer les nombreux personnages. La tante Délie vérifie en permanence que sa porte est bien fermée, que personne ne peut entrer ou que personne ne l'épie de l'extérieur (ce que ne manquent pas de faire les plus jeunes des cousins). L'ouvrage, son « grand œuvre », sur lequel elle travaille depuis des années et qu'elle refuse de montrer à qui que ce soit, représente-t-il le jardin d'éden ou bien Torrigne ? Lorsque le drap qui le

dissimule est enfin soulevé à la fin du film, c'est une œuvre tordue et sinistre que l'on découvre. Elle y aura peut-être déversé tous ses regrets, tout son ressentiment, cachés aux yeux du monde.



L'ouvrage de Tante Délie, *Les Dernières Vacances*, 01:23:53

- Maisons bachelardiennes : des espaces heureux ?

« Chacun rêve légitimement à s'abriter et à s'assurer la sécurité de son logis. Comme c'est impossible dans l'état actuel, ce rêve, considéré comme irréalisable, provoque une véritable hystérie sentimentale ; faire sa maison, c'est à peu près comme faire son testament... Quand je ferai ma maison... je mettrai ma statue dans

le vestibule et mon petit chien Ketty aura son salon. [...] Thème pour un médecin neurologue. Lorsque a sonné l'heure de bâtir cette maison, ce n'est pas l'heure du maçon, ni du technicien, c'est l'heure où tout homme fait au moins un poème dans sa vie. »¹⁹, écrit l'architecte Le Corbusier, grand théoricien du logement collectif. Chacun rêve donc – souvent en vain – de la maison bachelardienne, celle que le philosophe et physicien décrit dans sa *Poétique de l'espace*, livre matrice dans l'étude phénoménologique de la maison. Cette maison représente à la fois le bonheur de l'enfance, la sécurité physique et matérielle. Elle est une image universelle à laquelle on revient sans cesse, une image qui, selon Bachelard, « nous émeut à des degrés insoupçonnés. »²⁰ Ce qui lie nos personnages qui refusent de vendre leur maison natale, Frédéric dans *L'Heure d'été*, Milou (Michel Piccoli) dans *Milou en mai*, Jacques et Juliette dans *Les Dernières Vacances*, c'est l'image de ce bonheur bachelardien de l'enfance. « Quand on rêve à la maison natale, [...], on participe à cette chaleur première, à cette matière bien tempérée du paradis matériel. »²¹ Le personnage de Louise (Marine Vacth) dans *Belles familles* et celui de Valentin (Pierre Dux) dans *Les Dernières Vacances*, sont eux aussi, sans être propriétaires et en conséquence sans avoir de pouvoir décisionnaire, opposés à la vente des maisons de leurs films respectifs. Valentin, n'ayant pas grandi dans une maison comme celles-ci, rêve de ce refuge maternel, de ce coin familial du monde.

¹⁹ LE CORBUSIER, « Maisons en série », in *Vers une architecture*, 1923, cité dans Hervé AUBRON, « L'attaque des bibelots tueurs. Le film de baraque, un genre de l'accident domestique », *Vertigo*, Hors-série « La maison », novembre 2003, p. 75.

²⁰ Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, Paris : Presses Universitaires de France, collection Quadrige, 11^e édition, 2012 (1^e édition 1957), p. 25.

²¹ *Ibid.*, p. 27.

Louise, fille de la deuxième épouse du père de Jérôme (Mathieu Amalric) a vécu dans la maison d'Ambray, y a grandi jusqu'à la mort du père, puis en a été expulsée. La colère née de cette privation en dit long sur le pouvoir émotionnel de la maison. Si Jérôme ne cesse de clamer son souhait de voir enfin aboutir la vente de la maison d'Ambray, il n'en demeure pas moins inexorablement attiré vers elle, accroché à elle et aux souvenirs qui s'y rattachent. Le prouvent les multiples plans montrant Mathieu Amalric arriver devant la haute bâtisse qui se découvre à son regard entre les frondaisons des chênes et des peupliers, dans des travellings répétés.

Cette maison est représentative du lien différent qui unissait le père à son fils Jérôme et à sa belle-fille Louise. Elle n'est pas mise en scène de la même manière selon le personnage qui s'y introduit. La première arrivée de Jérôme évoque des sentiments ambivalents de nostalgie et d'appréhension devant ce bâtiment fermé qui semble gigantesque. Quand c'est Louise qui l'invite à y entrer, c'est alors un autre point de vue sur la maison que l'on découvre. La caméra ne s'attarde plus sur la façade imposante, hermétique, mais plutôt sur les entrées dissimulées, les recoins et les cachettes. Les plans très larges cèdent la place aux cadrages resserrés dans des espaces plus confinés, plus protecteurs.



Entrée cachée de la maison, *Belles familles*, 00:30:49 à 00:31:04

Louise, filmée de dos dans des travellings avant, sert de guide au spectateur autant qu'à Jérôme qui entrevoit une autre facette de cette maison qui fut pourtant la

sienne. Une fois à l'intérieur, la mélodie délicate au piano qui s'installe indique clairement que l'appréhension de départ se change finalement en pure nostalgie et que dans chaque pièce, dans chaque objet réapparaît pour Jérôme le souvenir d'un épisode de son enfance.

Cette déambulation dans la maison nous invite, là encore, à faire appel à Bachelard qui décrit ce retour à la maison natale de la façon suivante : « Les maisons successives où nous avons habité plus tard ont sans doute banalisé nos gestes. Mais nous sommes très surpris si nous rentrons dans la vieille maison après des décades d'odyssée, que les gestes les plus fins, les gestes premiers soient soudain vivants, toujours parfaits. En somme, la maison natale a inscrit en nous la hiérarchie des diverses fonctions d'habiter. »²² Jérôme entre dans sa chambre d'enfant, par réflexe ouvre la fenêtre sur le bruit des oiseaux dehors, geste que l'on sent ancré en lui, rémanence d'une habitude ancienne. « Le mot habitude est un mot trop usé pour dire cette liaison passionnée de notre corps qui n'oublie pas à la maison inoubliable. »²³

Dans la première séquence de *L'Heure d'été*, cette chorégraphie de la maison d'enfance que l'on n'oublie jamais est très bien illustrée. La caméra tourbillonne autour des trois générations de personnages qui semblent chacun connaître parfaitement leur place, leur rôle, que ce soit dans le jardin, à table sur la terrasse,

²² *Ibid.*, p. 32.

²³ *Ibid.*, p. 33.

ou à l'intérieur de la maison. Une scène filmée dans l'encadrement d'une porte de la cuisine (nous reviendrons sur les cadrages et surcadrages évocateurs dans ce film un peu plus tard) montre Frédéric (Charles Berling) ouvrir machinalement un placard pour en tirer des verres à cognac et en ressortir les mains vides. C'est qu'Éloïse (Isabelle Sadoyan), la nourrice et cuisinière, les a déplacés, provoquant chez Frédéric une réaction étrange d'agacement disproportionné :

Frédéric : Mais Éloïse, ils sont passés où les verres à cognac ?

Éloïse : Mais ils ne sont plus là, je les ai changés de place.

Frédéric : Mais pourquoi ? Ils ont toujours été là !

Ce geste pratiqué mille fois, dont le corps est imprégné, se trouve perturbé et c'est toute la liaison du personnage à la maison qui en est bouleversée.

- Souvenirs idéalisés.

La maison bachelardienne est l'espace de la rêverie par excellence. Chacun de ses recoins abrite le souvenir de ces rêveries. « Tous les abris, tous les refuges, toutes les chambres ont des valeurs d'onirisme consonantes. »²⁴ Souvenirs et images issues de rêveries tendent à se mêler. Les escapades enfantines de Milou dans le domaine de leur maison gersoise pour pêcher (braconner, plutôt) des seaux entiers

²⁴ *Ibid.*, p. 25.

d'écrevisses deviennent des exploits qu'il raconte avec bonheur à sa petite fille Françoise (Jeanne Herry). Les rares souvenirs que Frédéric possède de son grand-oncle Paul Berthier, le peintre, le lient indéfectiblement à la maison de Valmondois. Par moment il devient difficile de discerner les souvenirs réels de la simple nostalgie diffuse des rêveries de l'enfance. Car « l'enfance est certainement plus grande que la réalité »²⁵, elle la surpasse dans l'esprit des personnages en proie avec un présent qui parfois les angoisse et des changements qui les secouent.

La maison devient, lorsqu'il s'agit des souvenirs de l'enfance, un espace où, selon Bachelard toujours, « mémoire et imagination ne se laissent pas dissocier. L'une et l'autre travaillent à leur approfondissement mutuel. L'une est l'autre constituant dans l'ordre des valeurs, une communauté du souvenir et de l'image. »²⁶ L'ouverture de *L'Heure d'été*, son générique de début, invoque cette idée de souvenir mêlé d'onirisme. D'un noir total émerge, tremblotante, l'image de la maison vue de loin, entourée de végétation. Les contours de l'image sont flous, les couleurs un peu effacées, comme s'il fallait produire un effort de mémoire pour les faire apparaître, et la mélodie à la harpe celtique et au violoncelle donne des accents presque magiques de rêve éveillé à l'ensemble.

²⁵ *Ibid.*, p. 33.

²⁶ *Ibid.*, p. 25.



Générique de début de *L'Heure d'été*, ouverture au noir, 00:00:34

Telle une image enfouie dans la mémoire collective de la famille qui ressurgirait progressivement de l'oubli, une image mélancolique et rêveuse, elle finit par se fondre à nouveau dans un noir sur lequel s'apposent les caractères du titre du film. « C'est parce que les souvenirs des anciennes demeures sont revécus comme des rêveries que les demeures du passé sont en nous impérissables. »²⁷

En tant que berceau de ce mélange entre mémoire et imagination, la maison tend souvent à provoquer une idéalisation des événements survenus en son sein. À propos de ce phénomène, Bachelard écrit : « On pouvait bien jadis trouver la mansarde trop étroite, la trouver trop froide l'hiver, chaude l'été. Mais maintenant, dans le souvenir retrouvé par la rêverie, on ne sait par quel syncrétisme, la mansarde est petite et grande, chaude et fraîche, toujours réconfortante. »²⁸ Si Frédéric idéalise les réunions de famille et les vacances passées à Valmondois, les autres membres de

²⁷ *Ibid.*, p. 26.

²⁸ *Ibid.*, p. 29.

la fratrie, Adrienne (Juliette Binoche) et Jérémie (Jérémie Renier), lui rappellent qu'eux-mêmes n'y viennent que rarement, qu'ils n'y sont pas autant attachés que lui. La séquence se déroule à la moitié du film, dans l'appartement parisien de Frédéric. Au cours de celle-ci, la volonté de vendre la maison est finalement ouvertement évoquée, au grand étonnement de l'aîné, faisant ressurgir la difficulté pour lui d'être objectif face aux souvenirs de sa maison natale. « Les souvenirs du monde extérieur n'auront jamais la même tonalité que les souvenirs de la maison », théorise Bachelard. « En évoquant les souvenirs de la maison nous additionnons des valeurs de songe ; nous ne sommes jamais de vrais historiens, nous sommes toujours un peu poètes et notre émotion ne traduit peut-être que la poésie perdue. »²⁹

Dans l'espace restreint de la pièce de vie de l'appartement se joue une scène charnière du film. La caméra passe d'un personnage à l'autre, sans cesse en mouvement alors que chacun évoque le lien qui l'unit plus ou moins fortement à la maison, et ce qu'il ou elle souhaite pour son avenir. Jérémie et Angela, sa femme (interprétée par Valérie Bonneton), forment un front qui se présente ensemble, cadrés à l'épaule dans les plans qui leurs sont consacrés. Plus Jérémie parle, plus sa décision de vendre se fait claire et plus la caméra s'approche de lui, debout sur le seuil de la terrasse, entre intérieur et extérieur, entre la nécessité pour lui d'avancer, sa vie qui se trouve désormais en Chine, et sa compréhension de l'attachement de son frère au passé. « Alors évidemment pour nous, à la fois du point de vue du

²⁹ *Ibid.*, p. 25.

présent et du futur, la maison de Valmondois ça représente pas grand chose », explique-t-il, gêné.



Jérémie et Angela, front uni regardant dans la même direction, *L'Heure d'été*, 00:41:50

Si l'atmosphère générale du film est elle-même plutôt tournée vers une certaine nostalgie, un regret du passé, la caméra, dans cette scène, ne semble pas vouloir prendre parti pour l'un ou l'autre des personnages. Extérieure à la discussion, elle se tient le plus souvent à distance, placée au loin, zoomée aussi parfois, comme une observatrice pudique d'un moment d'intimité familial. Des *jump cuts*, des micro-ellipses forment des cassures dans la continuité temporelle et spatiale de la scène. Les personnages semblent changer de place d'un plan à l'autre, la focalisation aussi. Quelque chose s'est brisé dans cette fratrie, et les efforts de Frédéric pour réunir, recoller, réparer, semblent vains. Adrienne se retrouve assise, de face, placée entre ses deux frères debout, de dos, encadrés par la porte.



Adrienne, sommée de décider par ses frères, *L'Heure d'été*, 00:43:25

Émigrée à New York, sur le point de se marier, son choix se porte sur la vente : « La maison, non seulement je vais pas en profiter, mais en plus avec les années, je sais pas, elle veut plus trop dire grand chose pour moi, ni la France d'ailleurs. » Jérémie et Adrienne, assis ensemble dans le cadre face à Frédéric debout, font basculer la décision, alors que la caméra se déplace d'un visage à l'autre dans un long moment sans coupe.



Basculement de la caméra et de la décision, *L'Heure d'été*, 00:46:32

Point d'éclatement ni d'effusions, la décision, difficile, est prise. Les souvenirs idéalisés de Frédéric de sa maison bachelardienne ne sont pas partagés par son frère et sa sœur, et s'effacent dans un fondu au noir, avec la silhouette à peine découpée de Charles Berling, seul, assis dans l'obscurité face à une fenêtre fermée.

- Au delà des histoires personnelles, les mythes.

La nécessité d'un chez soi, d'un abri personnel et intime est universelle. Si notre corpus de films se focalise uniquement sur des maisons de famille bourgeoises, aisées, assez peu représentatives, finalement, de la société française dans sa diversité (nous y reviendrons), il n'en reste pas moins que l'image de la maison est évocatrice pour tout un chacun. Les histoires personnelles que racontent ces films invoquent en nous des éléments communs à toute l'humanité liés à la

maison. « La maison est notre coin du monde. Elle est – on l’a souvent dit – notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos. »³⁰, explique Bachelard. Et Mona Chollet de renchérir : « Autant qu’un morceau du monde, la maison est un monde en soi. »³¹ C’est un monde foncièrement humain qui fait ressurgir des images primitives, de celles qui sont enfouies dans la mémoire collective de l’humanité, dans un passé partagé. L’image d’une famille réunie dans le salon quand le feu brûle dans la cheminée, à l’abri de la nuit, de l’obscurité du dehors, c’est celle de la hutte primitive, qui selon Bachelard, appartient aux légendes et aux mythes de l’humanité : « Devant la lumière lointaine, perdue dans la nuit, qui n’a pas rêvé à la chaumière, qui n’a rêvé, plus engagé encore dans les légendes, à la hutte de l’ermite ? »³². Et la hutte, c’est l’absolu du refuge.

Ce sont les mythes de l’humanité qui traversent la maison, colorés ensuite par les histoires personnelles. L’énergie principale qui structure la maison et les mythes qui y sont associés découle du couple dedans/dehors, de cette opposition primaire et fondamentale. Dans un article revenant sur leur documentaire *Le cas Howard Phillips Lovecraft*³³, biographie étonnante du célèbre écrivain d’horreur américain, Pierre Trividic et Patrick-Mario Bernard évoquent les mythes et légendes liés à la maison, qui possèdent un rôle important dans la vie et l’œuvre de

³⁰ *Ibid.*, p. 24.

³¹ Mona CHOLLET, *Chez soi. Une odyssée de l’espace domestique*, *op. cit.*, p. 38.

³² Gaston BACHELARD, *La poétique de l’espace*, *op. cit.*, p. 46.

³³ Patrick-Mario BERNARD et Pierre TRIVIDIC, « Du sépulcre habituel. À propos du *Cas Lovecraft* et de *Dancing* », *op. cit.*, p. 22-27.

Lovecraft. Ils dressent une topographie de la maison comme réceptacle de forces qui surpassent l'individu. La maison se trouve au croisement entre deux axes, l'un vertical, l'autre horizontal. Sur l'axe vertical circulent les puissances qui gouvernent l'univers depuis sa création : venant d'en haut, les dieux et puissances sans formes visibles, l'énergie première de l'univers ; venant d'en bas, c'est le passé et les traces de ce qui a précédé l'homme qui ressurgissent. Le plan horizontal, lui, représente le règne de l'humain. Lorsque l'humain s'enferme, se protège du dehors dans la maison, « il s'isole sur le plan horizontal, à l'intérieur [...]. Ce faisant il s'expose exagérément aux puissances terribles qui circulent sur l'axe vertical [...]. »³⁴ La maison lovecraftienne est évidemment exposée à des puissances bien plus horribles que nos maisons de famille, mais cette topographie n'en reste pas moins applicable. « [...] la maison [...] se trouve à l'intersection de l'axe vertical et du plan terrestre et humain. Cet axe vertical, c'est celui des profondeurs du temps. Se tenir dans la maison, c'est être traversé par la somme des temps qui circule sur l'axe vertical. C'est récapituler le temps. »³⁵ Pas seulement le temps de sa propre vie, de ses propres souvenirs, mais aussi le temps collectif de la famille et le temps ancestral de l'humanité, lié par l'image de la cabane, de la hutte, de la maison.

Nos personnages, qui ont pour caractéristique d'être des habitants, se trouvent donc, dans la maison, à la croisée de ces plans humains et légendaires. Il

³⁴ *Ibid.*, p. 24.

³⁵ *Ibid.*, p. 27.

sont entourés par des forces qui, si elles ne ressemblent pas tout à fait à Cthulhu hantant les profondeurs des maisons du monde lovecraftien, les traversent et les imprègnent de manière importante. Vivre dans la maison, est-ce « se confondre avec ses propres origines »³⁶, comme le pensent Pierre Trividic et Patrick-Mario Bernard ? En tout cas il existe dans la maison des passages et des circulations entre les mondes, celui des vivants, celui des morts, celui des dieux...

c. Un espace peuplé d'esprits

- Lieu de passage entre les mondes.

Outre ses habitants bien vivants, la maison – et d'autant plus si c'est une vieille maison de famille – abrite bien d'autres résidents. Les esprits, les morts, sont omniprésents dans les maisons des films de notre corpus, sous des formes différentes. La maison devient un lieu de passage, un espace traversant entre les mondes.

Les portes, lieux de franchissement privilégiés, procurent des ouvertures dans les frontières, permettant le passage d'un monde à l'autre. Le motif de la porte est récurrent dans le cinéma fantastique, pour signifier à la fois la liaison et la séparation, la continuité et l'échange. Jean-Louis Leutrat, dans ses *Vies de fantômes*, évoque la possibilité pour elle « d'ouvrir sur le temps, sur le psychisme,

³⁶ *Ibid.*, p. 27.

sur une quatrième, une cinquième dimension. »³⁷ Elle cache le secret, le maintient au plus près, mais toujours invisible. Pour Charles Grivel, dans *Fantastique-fiction*, « il n’y a d’autre porte que fantastique. Elle est ouverte, entrouverte, à demi fermée, en train de se clore, sur le point de béer. Elle “bat” [...]. Elle bâille, elle est loquace. Un courant d’air signale sa disposition profonde. Un rai lumineux, une fente dans le panneau, un judas indiscret, le trou de la serrure. Une porte est un bâillement de l’étendue. Un dispositif pulsif qui fait que celle-ci remue. Battement, cognement, coups. »³⁸ Dans *Belles familles*, comme dans *L’Heure d’été* et *Milou en mai*, des apparitions font parfois irruption dans des récits que l’on pourrait pourtant penser ancrés dans un certain réalisme, et ces irruptions se font très souvent par le biais d’une porte. Une porte entrouverte, par l’entrebâillement de laquelle passe un rai de lumière anormal, fantomatique, attire l’œil de Jérôme dans *Belles familles*. Debout sur le seuil, dans cet entre-deux caractéristique de celui qui obtient accès à un autre monde, il revoit se jouer devant lui une scène de dîner de son enfance, passer à côté de lui, spectrale, la silhouette de son père décédé.

³⁷ Jean-Louis LEUTRAT, *Vies de fantômes*, Paris : Cahiers du cinéma, collection Essais, 1995, p. 62.

³⁸ Charles GRIVEL, *Fantastique-fiction*, 1992, cité dans Jean-Louis LEUTRAT, *Vies de fantômes*, *ibid.*, p. 63.



La porte révèle le souvenir dans le présent, *Belles familles*, 00:32:32 et 00:32:46

Placée au sein d'une séquence longue de plusieurs minutes où les violons nostalgiques sont omniprésents, cette scène est, elle, silencieuse, marquant bien le passage vers le monde du souvenir et des morts. Autre instance de porte-passage, dans la très belle dernière séquence de *Milou en mai*, alors que toute la famille est enfin repartie après moult aventures rocambolesques dans la campagne gersoise et alors que l'agitation de mai 1968 finit doucement de s'éteindre, Milou réinvestit la maison, seul. Dans l'entrée vidée de ses meubles massifs, un air au piano s'élève à travers la porte porte du salon qui se fait passage vers le fantôme de sa mère, assise

devant l'instrument. Le spectre se lève alors que la musique continue, et Milou entame avec lui une danse joyeuse. Lui qui avait promis qu'il était né dans cette maison et qu'il y mourrait donc, a accès dans cette scène au monde invisible des morts qu'elle renferme.



Madame Vieuzac, fantôme musical, *Milou en mai*, 01:40:29 et 01:40:50

D'après Jean-Louis Leutrat, « le miroir aussi peut séparer deux mondes. Un reflet dans un miroir présenté plein cadre ne se distingue pas d'une image ordinaire. »³⁹ Dans l'une des séquences importantes de *L'Heure d'été*, presque à la toute fin du film, Éloïse, la domestique, rend une dernière visite à la maison où elle a, elle aussi, passé la plus grande partie de sa vie. Vidée, prête à être vendue, la maison prend dans cette séquence des accents hantés. Le dernier plan de la scène illustre parfaitement le propos de Leutrat. Il montre Éloïse, minuscule vue à travers une fenêtre depuis l'intérieur de l'atelier de Paul Berthier. Cette image en plein cadre se révèle, par un travelling vers la droite, n'être en réalité qu'un reflet dans un miroir. Ce reflet transpose Éloïse de l'autre côté d'une frontière invisible que matérialise le miroir (le fameux « de l'autre côté du miroir » que découvre l'Alice de Lewis Carroll), et laisse une image, un peu d'elle-même, imprégnée dans la maison maintenant complètement abandonnée aux esprits.



³⁹ *Ibid.*, p. 72.



Éloïse, de l'autre côté du miroir, *L'Heure d'été*, 01:26:54 et 01:27:03

- Après la mort, la maison vide.

Les lieux vides deviennent-ils muets ? À cette question, tous les films de notre corpus répondent par la négative. À l'exception des *Dernières Vacances*, tous présentent des séquences dans la maison vidée (ou en partie, du moins), après la mort du (de la) chef(fe) de famille. Dans ce moment incertain où la maison vidée n'a pas encore été réinvestie, n'a pas encore trouvé sa nouvelle fonction, « l'ancien se meurt et le nouveau ne peut voir le jour ; et de cet interrègne surgissent les phénomènes morbides les plus variés. »⁴⁰ La maison vide est le royaume des esprits, elle forge le regard à leur apparition. « Avant toute apparition, le regard est voué à la possibilité de l'apparaître. Il s'y livre, s'y expose, en se jetant hors de lui.

⁴⁰ Antonio GRAMSCI, *Quaderno 3*, cité dans Jun FUJITA, « Économie médicale de Joseph Losey : du côté de la maison », *Vertigo*, Hors-série « La maison », novembre 2003, p. 15.

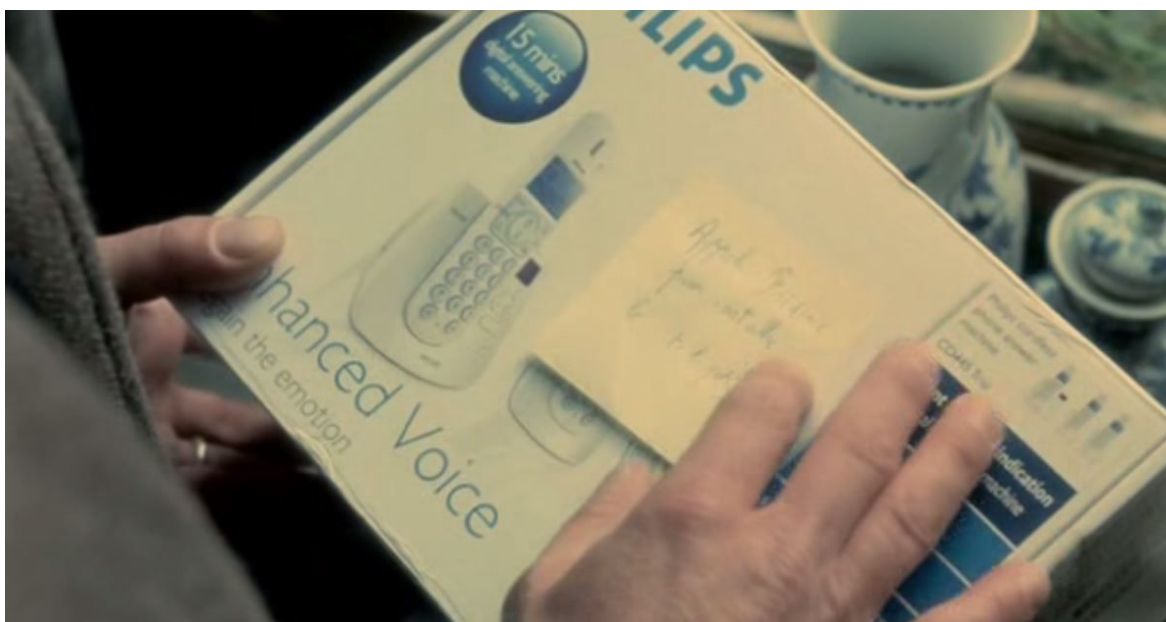
Apparaître, c'est se montrer subitement, surgir, mais aussi devenir visible. »⁴¹ expliquent Francis Jacques et Jean-Louis Leutrat dans *L'autre visible*. L'apparition est parfois littérale (le fantôme de la mère dans *Milou en mai*), et parfois, elle est plutôt du côté de la trace, de l'empreinte que laissent les morts (et que laisse la vie) dans la maison. À propos de *Son nom de Venise dans Calcutta désert* de Marguerite Duras (1976), Safia Benhaïm décrit ces marques : « Une maison, une grande maison en ruine, vide, ou plus exactement dépeuplée – c'est-à-dire quelque chose a eu lieu, des gens étaient là, qui ne sont plus, la maison donc n'est pas vide mais vidée – en elle se perçoit l'absence des corps, des êtres autrefois là, en elle se creuse cette absence : papiers peints arrachés, plinthes dévêtues, traces noirâtres sur les murs marquant l'ancienne présence des meubles, toute une vie en suspension dans la poussière. »⁴²

Toutes les scènes de déambulation dans la maison vide sont marquées de ces empreintes. Les murs de la chambre d'enfant de Jérôme dans *Belles familles*, vide depuis plusieurs années, portent encore des morceaux de posters arrachés, un cadre vide, une étagère brisée. Dans la maison de Valmondois de *L'Heure d'été*, après la mort d'Hélène, Adrienne et Frédéric assistent des experts venus estimer la valeur des œuvres présentes un peu partout. Un ami de la famille présent évoque son trouble face à la maison vidée de la présence d'Hélène et pourtant inchangée. À ce moment, un insert se pose sur les mains de Frédéric tenant la boîte du téléphone

⁴¹ Francis JACQUES et Jean-Louis LEUTRAT, *L'autre visible*, Paris : Méridiens Klincksieck, collection Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 15.

⁴² Safia BENHAÏM, « Le caveau de la voix. *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, Marguerite Duras, 1976 », *Vertigo*, Hors-série « La maison », novembre 2003, p. 31.

offert à sa mère pour ses 75 ans, dans la première séquence du film. Sur celle-ci est posé un post-it couvert de l'écriture de sa mère, et c'est comme si l'objet détenait un peu de son essence. Ce téléphone dans son carton, dont Hélène ne savait que faire, réapparaîtra trois fois au cours du film, toujours à la même place sur le rebord de la fenêtre, comme l'une des dernières empreintes laissée par la propriétaire dans sa maison.



Trace écrite laissée par Hélène par delà la mort, *L'Heure d'été*, 01:05:55

D'après Mona Chollet, « nous sommes mal armés pour assumer à quel point il se produit une effusion de notre être dans notre cadre de vie. »⁴³ Après la mort, cette effusion confère un trouble, une étrangeté, une intranquillité à la maison dépeuplée. Ce sentiment est lié à la possibilité de l'apparition dont parlaient Francis Jacques et Jean-Louis Leutrat, et que décrit à merveille Mona Chollet : « Il faut la

⁴³ Mona CHOLLET, *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, op. cit., p. 33.

mort, parfois, pour que l'on mesure à quel point les personnes débordent sur les choses, et réciproquement. Il paraît presque impossible de se persuader que le disparu ne va pas entrer et tirer un livre de sa bibliothèque, s'asseoir dans son fauteuil ou revenir occuper sa place à la table du déjeuner, alors qu'un décor demeuré intact parle encore de lui, de ses goûts, de ses habitudes, de sa personnalité ; alors que tout porte la marque familière de son corps et la patine des années qu'il a vécues ici : ses vêtements imprégnés de son odeur dans le placard, sa montre sur le rebord du lavabo... D'où la nouvelle tragédie que représente le démantèlement d'un assemblage auquel on attribue obscurément le pouvoir de sécréter une présence. Cette présence, certes, n'advient plus jamais, mais elle donne l'impression d'être toujours sur le point de se manifester, et ce sentiment, ce "presque", si perturbant soit-il, apporte aussi un certain réconfort. La dimension magique de cette configuration exerce sur ceux qui y sont sensibles une emprise irrésistible. »⁴⁴

La présence des esprits rend donc d'autant plus difficile la séparation d'avec la maison. On veut la garder intacte, n'y rien déplacer de peur de rompre la magie. On fait des pièces chères aux disparus des sanctuaires, pour ressentir encore peut-être, ne serait-ce qu'une fois, cette possibilité de l'apparition, ce presque qui nous rattache d'un fil ténu à l'être aimé. On évolue avec précaution, comme sur la pointe des pieds, pour ne pas déranger les morts. On n'ose décorner la page du livre encore posé sur la table de nuit, jamais terminé. De l'immobilité, on attend le surgissement qui, on le sait bien pourtant, ne viendra pas. Sauf dans les films, bien

⁴⁴ Mona CHOLLET, *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, op. cit., p. 37.

sûr. Dans les films les morts vivent et apparaissent, parfois à l'insu des personnages, mais pas à celle du spectateur au regard averti. « La vraie minorité sur cette terre, est la minorité des vivants, l'armée des morts est beaucoup plus puissante. » écrivait Jacques Tourneur dans *Murmures dans des chambres lointaines*⁴⁵, l'un de ses scénarii jamais réalisés. Croyons-en le maître du fantastique, en tout cas pour ce qui est de la maison dans laquelle les morts prennent de multiples apparences.

- Le cas d'Hélène dans *L'Heure d'été* : le fantôme vivant.

Il y a, dans notre corpus, une instance de fantôme plus étrange que les autres. Hélène Marly, dans *L'Heure d'été*, a vécu sa vie dans la maison de son oncle, Paul Berthier, peintre célèbre, qu'elle aimait d'un amour profond. Leur relation semble être un secret de polichinelle dans le film, c'est à peine s'il provoque quelques haussements de sourcils lorsqu'il est abordé. « Elle a été la dernière grande passion de Paul », nous explique-t-on. La vie d'Hélène, après la mort de Paul, n'a tourné qu'autour de son œuvre, de sa collection, de sa maison. « Tout ce qui le concernait était sacré, c'en était même parfois irritant » dit Frédéric, tournant le dos à la caméra dans un geste d'agacement. Hélène vécut comme un fantôme dans l'ombre du fantôme de Paul Berthier. Et c'est ainsi qu'elle nous est présentée dans le film, avant même sa mort : comme un fantôme encore vivant. Dans une déclaration, le

⁴⁵ Jacques TOURNEUR, *Murmures dans des chambres lointaines*, cité dans Jean-Louis LEUTRAT, *Vies de fantômes*, op. cit., p. 82.

réalisateur Olivier Assayas explique ce phénomène et le lien qui existe entre sa vie et le film : « Le fait d'être confronté dans la réalité à quelque chose de comparable m'a donné une plus grande lucidité sur la façon dont on vit ces choses-là. Et en particulier, la conscience que le chagrin n'arrive pas après, mais bien avant la mort. J'ai l'impression d'avoir longtemps vécu dans une certaine mélancolie dont je n'étais pas certain de connaître l'origine, et qui avait à voir avec la conscience que ma mère ne serait pas toujours là. Et au fond, le moment où elle disparaît, on l'a déjà vécu. Même si on ne s'attend jamais à la manière dont ça résonne en vous. Le problème du deuil nous submerge de tellement de problèmes pratiques, et le vivant se recompose à une vitesse si impressionnante, presque obscène, que la souffrance fait son chemin par d'autres voies. Dans le film, elle refait surface là où les personnages ne l'attendent pas, elle les prend un peu par surprise. »⁴⁶

Si le premier mouvement du film semble baigner dans la vie, dans la joie de la réunion familiale pour l'anniversaire de la matriarche, de nombreux indices figurent déjà le statut de fantôme vivant d'Hélène et l'inéluctabilité et la proximité temporelle de sa mort. Le seul cadeau qui lui fait plaisir est le catalogue des œuvres de Paul Berthier, mais finalement, ce qui arrivera après elle lui importe peu :

⁴⁶ Nezumi DUMOUSSEAU, « *L'Heure d'été*, film français d'Olivier Assayas, sorti en 2008 », <http://nezumi.dumousseau.free.fr/film/lheuredete.htm#dec>. Consulté le 7 septembre 2017.

Hélène : Moi je me suis préoccupée de la mémoire de Paul, parce que c'est mes souvenirs, c'est ma vie, c'est ma jeunesse... J'ai fait ce que j'ai pu. Après moi c'est une autre histoire.

Frédéric : La nôtre.

Hélène : Non, vous avez votre vie, vous n'avez pas à être les gardiens de son tombeau.

Frédéric : On le fera pour toi.

Hélène : Moi je serai plus là, je m'en fiche de ce que vous allez faire !

La silhouette frêle, le visage pâle et quelque peu émacié d'Edith Scob, ses cheveux gris, donnent déjà au personnage une apparence squelettique et fantomatique. Elle ne parle que de mort et de succession, de quel objet reviendra à quel enfant. Et de ses souvenirs avec Paul, évidemment. Le personnage n'est que passé, rien ne semble le retenir dans le présent, encore moins l'appeler vers le futur. Elle est une trace, un souvenir vivant. La formule que Lovecraft plaçait en en-tête de ses courriers envoyés depuis chez lui, « Du sépulcre habituel »⁴⁷, semble ici appropriée. Hélène est déjà morte avant même de l'être, la maison est déjà son tombeau. Une fois la maison vide, les enfants repartis dans la précipitation, Hélène, figure d'un blanc spectral dans la lumière déclinante, remonte les escaliers menant à l'entrée principale et retourne hanter les lieux de sa jeunesse.

⁴⁷ Patrick-Mario BERNARD et Pierre TRIVIDIC, « Du sépulcre habituel. À propos du *Cas Lovecraft* et de *Dancing* », *op. cit.*, p. 24.



Hélène, fantôme vivant, *L'Heure d'été*, 00:24:38

Dans la scène suivante la nuit est presque tombée, baignant la maison d'une pénombre bleutée. Assise dans son fauteuil face à une Éloïse qui ne sait pas très bien comment réagir, Hélène n'est déjà plus qu'une ombre à moitié effacée par l'obscurité venant de la gauche du plan, de l'intérieur de la maison. La lumière filtrant de la porte-fenêtre ouverte sur l'extérieur, à droite, peine à la faire exister.



Silhouette spectrale dans la pénombre bleutée, *L'Heure d'été*, 00:25:16

Les deux femmes, Hélène dans son fauteuil et Éloïse debout sur le seuil de la pièce, dans des cadres qui jamais ne se rejoignent, ne font déjà plus partie du même monde. La première a fait le deuil de sa propre vie, sait qu'elle rejoindra Paul parmi les esprits de la maison, la seconde fait encore, au moins pour un temps, partie du royaume des vivants.

- La caméra fantôme : points de vue à distance dans *L'Heure d'été*.

On ne reverra plus Hélène après ce premier grand mouvement : le fantôme vivant est devenu fantôme tout court. Dans *L'Heure d'été*, pas d'apparitions à l'image, pas de réelle plongée dans le fantastique. Olivier Assayas choisit d'utiliser un procédé intéressant pour représenter les esprits de la maison, celui des points de vue à distance. Ils sont omniprésents dans le film, abondent à chaque fois que l'on se trouve aux abords de la maison. La caméra se fait observateur distant des actions des personnages, se place elle-même parmi les fantômes invisibles. Du fond du jardin elle épie les experts qui arrivent pour évaluer la valeur des biens de la maison, puis reste enfermée à l'intérieur quand eux sont dehors. De multiples plans sont filmés à travers des fenêtres, des encadrements de portes. Les surcadres sont très présents, donnant l'impression d'un œil extérieur, toujours ce point de vue distant. La caméra circule librement dans les espaces de la maison, dans des travellings à la steadycam. De nombreux objets passent dans les cadres au premier plan, flous, comme des caches bouchant par intermittence la vue, renforçant le

sentiment d'une présence cachée qui épierait tout, tapie dans les recoins sombres de la maison. Cette caméra fantôme semble d'autant plus « vivante » qu'elle est sans cesse en mouvement, tourbillonnant, papillonnant de personnage en personnage.

Dans l'avant dernière séquence du film, l'une des plus émouvante, Éloïse vient faire ses adieux à la maison qu'elle a dû quitter, elle qui avait passé sa vie à s'occuper des habitants de ces lieux, de Paul puis d'Hélène après lui. Une fois arrivée devant la maison, toute la scène est filmée depuis l'intérieur quand Éloïse, elle, est obligée de rester à l'extérieur. La caméra évoque de nouveau un regard distant, en retrait du personnage.



Point de vue à distance, on aperçoit la silhouette d'Éloïse au coin inférieur droit de la fenêtre, *L'Heure d'été*, 01:26:38

Intéressons-nous aux deux longs plans qui composent cette partie de la séquence. Un panoramique de droite à gauche est suivi d'un long travelling dans le même sens, qui longe les murs des pièces vidées où traînent encore quelques objets

abandonnés. Cette lente déambulation invoque immédiatement l'esprit d'Hélène, enfermé dans la maison et qui se déplacerait de pièce en pièce en observant Éloïse à travers les nombreuses fenêtres. Le fauteuil vide sur lequel s'attarde la fin de ce premier plan est celui dans lequel nous avons vu Hélène pour la dernière fois, au début du film. Les autres objets sur lesquels se focalise la caméra sont des tableaux retournés, auxquels fait face le fauteuil, et qui eux évoquent le souvenir de Paul. Le deuxième plan est un panoramique de gauche à droite que nous avons déjà décrit pour parler du miroir et du reflet. La caméra se déplace du miroir à la fenêtre où se trouve réellement Éloïse, avant de reculer pour laisser s'éloigner la vieille femme. Malgré l'omniprésence des portes et des fenêtres, les lieux de passage sont ici tous clos, la barrière entre intérieur et extérieur est à son plus hermétique, frontière entre le monde des vivants et des morts, entre le passé et le présent, mais aussi, nous en reparlerons, entre les classes sociales. Éloïse, bien qu'introduite dans l'intimité de la maison n'en reste pas moins un élément extérieur, une pièce rapportée et une employée. La séparation est matérialisée par les vitres par lesquelles Éloïse peut voir l'intérieur de la maison sans y accéder réellement. Elle se retrouve en permanence écrasée par les surcadrages, les lignes multiples qui découpent les cadres. Éloïse est condamnée à rester dehors quand l'esprit d'Hélène, à cause de son amour inextinguible pour Paul, est condamné à hanter l'intérieur des murs.



Éloïse écrasée et morcelée par les surcadrages, *L'Heure d'été*, 01:26:08

- Fantômes et apparitions symboliques des êtres disparus (les souvenirs dans le présent dans *Belles familles* et les animaux dans *Milou en mai*).

Nous avons déjà abordé quelques unes des formes que prennent les fantômes et les esprits dans les films de notre corpus : les souvenirs se jouant dans le présent de *Belles familles*, le fantôme de la mère de Milou apparaissant au piano, ainsi qu'à Léonce le jardinier qui creuse sa tombe, les points de vue à distance de *L'Heure d'été*... Il en existe de multiples, notamment la présence massive de tableaux, portraits et photos d'ancêtres disséminés dans les maisons, images qui contiennent encore sûrement des traces de l'essence de leurs propriétaires. La dernière que nous évoquerons est toute symbolique. Dans *Milou en mai*, les animaux revêtent une importance particulière. Ils apparaissent dans des plans qui

semblent n'avoir aucune fonction narrative définie. Pourtant il ne peut être anodin que la mère Vieuzac s'effondre au moment même où les abeilles dont s'occupent Milou et Léonce prennent ruche. Ou que le chat noir soit présent avec elle et la suive dans ses derniers instants. Ou encore qu'une chouette effraie apparaisse à la fenêtre de la chambre de Milou le soir même de sa mort. « Tu as de la chance, toi, en Égypte on t'aurait enterré avec elle », murmure Lily (Harriet Walter) à l'oreille du chat venu chiper à manger sur la table du déjeuner. Dans une autre scène on le verra d'ailleurs allongé sur aux pieds de la morte alors que les gens du villages viennent lui rendre un dernier hommage. Les animaux, quand ils ne sont pas des incarnations symbolique des morts comme la chouette, semblent communiquer avec l'au delà, comme le chat avec sa maîtresse décédée. Léonce, lui, est toujours accompagné d'un gros patou blanc qui le suit quand il ouvre le tombeau familial des Vieuzac mais aussi lorsqu'il creuse lui-même la tombe de Mme Vieuzac. Quand la nuit tombe, un plan montre Léonce toujours en train de creuser. Cette fois le chien a disparu, mais, comme prenant sa place, apparaît le fantôme de la vieille dame, habillée de blanc et le regardant avec affection.

Maison-mère, maison-cerveau, maison hantée, les maisons de famille ont en commun cette capacité à être un repère au milieu des changements toujours plus rapides du monde et dans le flot incessant du temps qui passe. C'est pourquoi elles deviennent le point de focale de la recherche du temps perdu des personnages, qui se laissent entraîner dans leur utopie vaine de fixation du temps.

2. Une utopie de la fixation du temps

a. La maison-refuge

- L'opposition ville/nature

Le paradigme de la maison, dans les films que nous étudions, est celui de la quête d'une forme d'abolition du temps. Le passage du temps et la modernité qui l'accompagne sont source des plus intenses angoisses de certains des personnages. L'inexorabilité des mouvements du monde et la difficulté de trouver sa place dans l'« au dehors », de monter dans ce train en marche qui ne ralentit jamais, sont des enjeux parfois trop difficiles à appréhender pour les personnages. La maison devient alors synonyme de refuge. Elle procure un espace différent, dont l'opposition avec le reste du monde est manifeste à l'image. Ces films développent tous un travail sur l'opposition entre la maison et le reste du monde, en particulier à travers l'opposition entre la ville et la nature. Celle-ci est très présente dans nos quatre films, même lorsque la ville n'apparaît pas à l'écran, comme dans *Les Dernières Vacances* et *Milou en mai* qui se déroulent entièrement dans leurs maisons respectives.

Dans *L'Heure d'été*, cette opposition est très travaillée, entre l'environnement de la maison et celui où évoluent habituellement les personnages. Le film alterne les séquences de manière sinusoïdale : une séquence en ville suit une

séquence dans la maison qui suit une séquence en ville, etc. La musique, cette mélodie caractéristique à la harpe celtique, emplie d'une nostalgie certaine, n'est présente que lors des séquences se déroulant dans la maison et dans son parc. Il existe donc deux monde séparés, et celui de la maison dans la nature est représenté comme un endroit familial, heureux, ressourçant. Son écrin de verdure en fait un endroit sur lequel le temps ne semble pas avoir de prise. Dans la séquence où Éloïse revient pour la dernière fois dans la maison de Valmondois, l'opposition entre la ville et la nature atteint son paroxysme. Quand elle arrive dans le parc, ses gestes sont ceux du recueillement mais aussi d'une forme de retrait en soi, de ressourcement lié à la présence de la nature. On observe le travail sur la lumière et les ombres dans le parc, qui donnent un aspect de profonde bienveillance aux arbres imposants. Ils semblent la protéger de leur ombre fraîche, tout en laissant filtrer assez de lumière du soleil, de chaleur, pour que la vieille femme ne puisse s'empêcher de lever la tête, de baigner son visage dans cette douceur. Le bruit des oiseaux, mêlé à la harpe, à la contrebasse, au violon alto, le travail sur les dominantes de vert et la présence forte du bois, matière chaleureuse, vivante, tout concorde à faire de l'endroit un havre de paix, à la fois calme et vivifiant. Pour Éloïse, cet endroit qui bruisse, qui respire, est synonyme de bonheur. Par conséquent, la rupture avec la scène suivante, où l'on voit Éloïse rentrer dans son nouveau chez-elle, n'en est que plus brutale. La musique est stoppée net. Alors que le taxi de son fils la conduit vers son HLM, ce qui saute aux yeux (et aux oreilles) c'est le silence, le gris du béton, l'uniformité des bâtiments, les couleurs désaturées.

Le plan sur le taxi montre une rue sans âme, sans humanité, plus vide encore que la maison qui elle au moins, était habitée de présences invisibles et de souvenirs. Tous les éléments du son et de l'image tendent à évoquer la solitude dans laquelle va se retrouver Éloïse, et la nostalgie de la maison.



Opposition formelle entre ville et nature, *L'Heure d'été*, 01:25:31 et 01:27:41

L'opposition entre la maison familiale d'Ambray et le lotissement dans lequel vivent Louise et sa mère Florence (interprétée par Karin Viard) dans *Belles familles*, tend à produire le même effet. Le premier retour de Jérôme dans la maison est précédé d'un long plan mobile, probablement une vue d'hélicoptère, dans lequel sa voiture parcourt la campagne vallonnée et qui fait l'effet d'une image d'épinal, d'un idéal d'espace où il fait bon vivre. L'entrée de Jérôme dans le parc de la maison est similaire à celui d'Éloïse, le vent bruisse dans les branches, les feuilles crissent sous ses pas, les couleurs à dominante de vert sont saturées, la musique est nostalgique. Quand il doit par la suite ramener Louise chez elle, l'accent est mis sur le changement de décor. Par les fenêtres de la voiture, on aperçoit une zone commerciale, des parkings, des gens des classes populaires. Puis le lotissement, placé sous le signe de l'uniformité, petites maisons au crépi jaune alignées de chaque côté d'une allée, géométriques, modernes. Le bois a laissé place au béton, et si les couleurs sont toujours vives, elles semblent ici très artificielles.





Opposition entre la maison de famille et le lotissement, *Belles familles*, 00:30:43 et 00:41:48

Ces exemples sont représentatifs d'un idéal d'habitat individuel ruraliforme. Ce sont les habitants des villes et en particulier les classes aisées, qui réinvestissent la campagne. « Mais quel esprit d'imitation pousse donc tout ce monde citadin à vouloir habiter, comme Laura Ingalls, une petite maison dans la Prairie, autrement dit une maison individuelle au plus près de la nature ? » se questionne Augustin Berque dans un article intitulé *La maison délicieuse*⁴⁸. Il évoque pour y répondre ce qu'il appelle l'urbain diffus, qu'il définit par : « Ce genre de vie où une société fonctionnellement urbaine à près de 100%, comme la société française, idéalise et recherche un habitat individuel ruraliforme, comme résidence secondaire ou même principale, au prix de déplacements motorisés incessants. »⁴⁹ Il s'agit donc d'une subtilisation par la ville de quelque chose qui relève du monde paysan, mais il ne s'agit pas, paradoxalement, d'adopter les codes de ce monde. Sur ce point, Augustin

⁴⁸ Augustin BERQUE, « La maison délicieuse », *Sensibilités*, n°2 (« Les sens de la maison »), avril 2017, p. 109.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 109.

Berque se montre espiègle, non sans raison : « Quelles délices effectivement que ces occupations agrestes ! Quand toutefois il ne s'agit pas vraiment de travailler la glèbe pour sa subsistance (ça c'est bon pour les ploucs)... »⁵⁰ En effet, l'investissement de la nature par cette classe aisée urbaine qui rêve d'un habitat ruraliforme exclut totalement le travail de la terre, qui, par nature, correspond au monde de la campagne. « Pourvu cette forclusion du travail paysan, l'*otium*⁵¹ de nos ermites pourra être la belle vie dans “la nature”, et plus particulièrement dans la “maison délicieuse” hors les murs de la ville, à savoir *là où l'on ne travaille pas*. Comme l'était effectivement le Yuanmingyuan, hors les murs de Pékin⁵²... et comme l'était, pour un riche Romain, le lieu de l'*otium* (la campagne, par négation de celui du *negotium* (la ville). »⁵³

- La maison comme point fixe dans le monde

La maison bachelardienne est-elle en crise ? Est-elle même, comme le pensent certains, en voie de disparition, devenue obsolète ? Ou est-ce plutôt, au contraire, dans un monde en crise, un point fixe qui continue de tenir un rôle essentiel ? Ces deux conceptions sont représentatives des enjeux abordés dans les

⁵⁰ *Ibid.*, p. 105.

⁵¹ *Otium* est un mot latin désignant le large champs des loisirs romains, leur temps libre en quelque sorte. Il s'oppose au terme *negotium*, qui désigne donc le temps du travail.

⁵² Le Yuanmingyuan (mot chinois signifiant « jardin de la clarté parfaite ») est un équivalent construit dans la campagne près de Pékin au XVIII^e siècle, du Petit Trianon de Marie-Antoinette, où cette dernière allait jouer les fermières tout en restant en vue du château de Versailles.

⁵³ Augustin BERQUE, « La maison délicieuse », *op. cit.*, p. 108.

films de notre corpus. Avant de nous pencher plus amplement sur la première dans la troisième partie, attardons-nous sur la seconde.

Il est indéniable que la maison conserve un rôle d’abri, de protection. Elle est garante de « dimensions existentielles et éthiques de l’habiter malgré la crise et la menace de disparition à l’ère moderne » explique Alice Laguarda⁵⁴. C’est d’autant plus le cas au cinéma : le motif de la maison comme point fixe dans le monde y est très souvent à l’œuvre. Il lui est conféré un rôle de préservation de l’intimité, de conservation de l’identité, parfois même de sauvegarde de l’humanité, comme dans des univers post-apocalyptiques ou dystopiques. Alice Laguarda cite le motif de la cabane dans les bois dans le film *Les Fils de l’homme* d’Alfonso Cuarón (2006) comme exemple de persistance de la maison dans un univers dystopique et comme promesse d’une humanité préservée.

Levinas définit la maison comme espace de ressourcement nécessaire pour vivre dans le monde : « le recueillement nécessaire pour que la nature puisse être représentée et travaillée, pour qu’elle se dessine seulement comme monde, s’accomplit comme maison. L’homme se tient dans le monde comme venu vers lui à partir d’un domaine privé, d’un chez-soi, où il peut, à tout moment, se retirer. »⁵⁵ Ce point de fixité, ce lieu de recueillement individuel peut être imaginaire, ou même utopique, il n’en reste pas moins fondamental. Il est ce à quoi l’on revient

⁵⁴ Alice LAGUARDA, *Des films et des maisons. La périlleuse trajectoire de l’homme vers son humanité*, op. cit., p. 14.

⁵⁵ Emmanuel LEVINAS, *Totalité et infini. Essai sur l’extériorité*, cité dans Éléna GUILLEMARD, « La maison des religieuses », *Sensibilités*, n°2 (« Les sens de la maison »), avril 2017, p. 118.

inexorablement. Il représente la primordialité de la stabilité et de la familiarité dans la vie humaine. Evoquant les retours de vacances de son enfance, Mona Chollet décrit ce phénomène : « Quand le train d'atterrissage se posait sur la piste, on sentait la maison désormais toute proche. Autour de nous, la familiarité de la ville retrouvée annonçait ce comble de familiarité que la maison représentait. L'impatience et l'excitation grandissaient tout au long du trajet, jusqu'à ce que la voiture s'engage dans le long chemin sans issue au bout duquel nous habitions. Lorsqu'elle s'arrêtait dans la cour, la fatigue du voyage s'était envolée. La porte s'ouvrait, et j'étais éblouie. Notre absence nous avait déshabitués des lieux ; elle les avait enveloppés dans un torchon et les avait frottés jusqu'à les débarrasser de la poussière déposée par la routine d'une année scolaire. Je les retrouvais comme neufs et même bien mieux que neufs, car ils irradiaient de la densité des souvenirs accumulés, du sens débordant dont ils étaient chargée à mes yeux. Je percevais tout, chaque détail et l'ensemble qu'ils formaient, avec une intensité que seule la mémoire, la plupart du temps, est capable de conférer. »⁵⁶

Comme par l'effet d'un time lapse, la maison ne bouge pas quand le monde autour d'elle est animé d'un mouvement incessant. Ce dont il s'agit en réalité ici, c'est du lien qui se tisse au sein de la maison entre le temps et l'espace, et du pouvoir de la maison à la fois de compresser le temps, de le rendre relatif, de le stopper, même, et d'en dévoiler les différentes strates en un seul lieu.

⁵⁶ Mona CHOLLET, *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, op. cit., p. 16.

- L'idée de permanence

La maison a donc la capacité de courber la ligne du temps, d'en faire un cercle, un cycle en permanence reconduit. Elle possède en son essence l'idée de permanence et même, d'atemporalité. Ancrage, fixité, permanence sont au cœur des fonctions symboliques de la maison. On les retrouve dans les racines étymologiques des différents termes se référant à la maison. Le latin *manere* qui donne par la suite *manse*, *mas* et *maison* signifie demeurer, ce qui confère à ces mots une valeur de force contre le temps. Demeurer c'est habiter mais c'est aussi rester, rester stable, rester fixe, etc. Le terme gothique *haim* qui se retrouve dans l'anglais *home* et l'allemand *heim* et *heimat* (respectivement la maison et la patrie d'origine), peut, lui, vouloir dire à la fois le village et la maison (il donne, en français, hameau), et signifie donc l'appartenance à un groupe, à une entité supérieure à l'individu. *Home* comme *heim* peuvent signifier la patrie et l'appartenance à un pays, ancrage encore supérieur à celui de la maison. Selon Alice Laguarda, les fonctions symboliques de contenant et d'espace clos de la maison permettent « de fixer l'homme dans un schéma de vie atemporel (naissance, reproduction, famille, mort) »⁵⁷ qui serait commun à l'ensemble de l'humanité à travers l'histoire.

Cette idée de permanence, de fixité dans un monde en mouvement, tient une place importante dans les films dont nous traitons ici. En effet, tous possèdent

⁵⁷ Alice LAGUARDA, *Des films et des maisons. La périlleuse trajectoire de l'homme vers son humanité*, op. cit., p. 12.

comme unité narrative une famille et sa maison. La permanence est signifiée par ces deux éléments, à travers la reproduction des schémas familiaux au sein d'une généalogie pour l'un et à travers les matériaux et les objets qui la composent pour l'autre. L'immutabilité des rituels familiaux dans *Les Dernières Vacances* est une bonne illustration de ces concepts. La famille réunie chaque été dans la maison de Torrigne procède, au début du film, à une cérémonie qui unit tous ses membres et les installe dans un cycle généalogique instauré par le patriarche avant sa mort. « Lisez vous-même tante Délie, c'est votre père », dit Walter au début de la cérémonie, ce à quoi elle répond : « C'est votre grand-père, et votre arrière-grand-père. » Le cadre enveloppe la famille au grand complet pour la première fois, ce qui ne se reproduira plus avant la toute fin du film et la fameuse dernière photo de famille qu'ils réaliseront avant de se séparer définitivement de la maison. La caméra est fixe alors que tout le monde s'installe pour écouter Délie, au centre de l'image, comme illuminée, et surplombée par le portrait de son père. Ce portrait est placé au sommet d'un triangle qui se forme dans le plan fixe et englobe tous les personnages.



La cérémonie traditionnelle de la famille Lherminier, *Les Dernières Vacances*, 00:09:51

Cette très belle composition permet d'évoquer en une image et sans parole les liens généalogiques qui unissent les personnages, les ancêtres, les descendants, le chef de famille et celle qui lui succède et parle en son nom pour perpétuer les traditions familiales. Puis c'est au tour de la plus jeune des enfants de lire le poème d'Alphonse de la Giraudière, le même chaque année. Ainsi le cycle est complet, du plus jeune au plus âgé, de la naissance à la mort, en passant par la famille. Dans la séquence suivante, comme un clin d'œil symbolique, un travelling cyclique de gauche à droite puis de droite à gauche montrera en passant, Walter assis dans un fauteuil en train de lire le journal *Le Temps*.

« La terre est le seul bien qui dure. [...] Celui qui a planté un arbre n'a pas perdu sa vie. » explique dans ses écrits le père de Délie. Cet arbre est celui du rituel familial annuel qui consiste pour les enfants à planter de leurs mains un arbre d'une essence nouvelle chaque été. C'est aussi l'arbre généalogique, l'arbre de la famille planté ici sur les terres du domaine de Torrigne et matérialisé, un peu plus tard dans cette même séquence, par l'ouvrage en perles de la tante Délie.

« Je veux mourir ici, moi, c'est mon droit. On ne me privera pas de mon enfance, hein, je vous avertis. » Alors que l'on évoque lors d'un repas, pour la première fois, la possibilité de vendre la maison gersoise, Milou (Michel Piccoli) retrace en deux phrases le schéma atemporel dont parlait Alice Laguarda, l'homme qui naît, vit et meurt dans le contenant de sa maison. Il évoque aussi la nécessité pour lui d'être rattaché à son enfance, au passé, et les liens entre les époques ne peuvent s'accomplir que dans la maison. La maison c'est principalement de la pierre. On investit dans la pierre. Ce matériau représente l'immobilité et la stabilité par excellence. Ces grandes maisons bourgeoises de pierres grises ou blanches entourées d'une nature qui vibre, ne semblent pas connaître les ravages du temps, figées comme elles le sont. Que l'action se situe en 1933 (*Les Dernières Vacances*), en mai 1968 (*Milou en mai*), en 2007 (*L'Heure d'été*) ou en 2015 (*Belles familles*), les quatre maisons, dans leur structure primordiale, se ressemblent beaucoup. Toutes sont grandes, blanches, perdues dans la verdure. Toutes sont meublées de la même manière, avec d'imposants buffets en bois, de grandes tables familiales permettant de se réunir pour déjeuner. Le temps n'a pas d'effet sur ces intérieurs

bourgeois qui restent les mêmes à huit décades d'intervalle. Rien d'étonnant alors à ce que la maison soit un refuge, un rempart face au monde extérieur, elle qui n'a semble-t-il pas de prise dans le temps qui passe. La manière même dont elles sont filmées, l'œil que posent les cinéastes sur elles est similaire dans les quatre films, bien que des styles personnels se démarquent. Tous sont épris de la nostalgie de l'enfance, mais tous possèdent aussi un regard critique (voire ironique, humoristique) face à la possibilité d'un renferment total sur soi-même au sein de la maison protectrice.

b. La maison-musée

- Ces objets qui incarnent les relations humaines.

Les objets peuplent les maisons autant que leurs habitants humains. Ils sont eux aussi les représentants de l'accumulation du temps au sein de l'espace de la maison. Les objets qui s'entassent, souvent littéralement, deviennent les témoins à la fois du temps figé mais aussi des relations (très figées parfois, elles aussi) entre les membres de la famille. « Il ne suffit pas d'entrer dans une demeure pour l'habiter, le dépôt d'un objet enclenche le processus d'ornement qui engage l'appropriation du lieu. Une relation manifeste s'instaure entre le corps et le décor,

un intérieur se crée enfin. »⁵⁸ C'est dans un encombrement certain qu'évoluent nos familles. L'habitat semble se créer dans l'accumulation. Chaque objet contient la mémoire de la relation d'un être à un moment et à un endroit. Les photos, les portraits et les tableaux, en particulier, recouvrent la plupart des murs, posant leurs yeux morts, de haut, sur les habitants, mais aussi leur renvoyant leur propre histoire. Les visages sont comme incrustés dans la pierre, ils parent et décorent, mais ils surveillent aussi. Beaucoup de grands miroirs couvrent eux aussi les murs. Ils reflètent les images des habitants qui viendront bientôt peut-être eux-mêmes orner les pièces, figées dans leur cadre, à la suite de leurs ancêtres.

Les objets reçoivent un amour particulier qui les lie à leurs propriétaires. Jean Baudrillard l'analyse ainsi : « Admettons que nos objets quotidiens sont en effet les objets d'une passion, celle de la propriété privée, dont l'investissement affectif ne le cède en rien à celui des passions humaines, une passion quotidienne qui souvent l'emporte sur toutes les autres, qui parfois règne seule en l'absence des autres. Passion tempérée, diffuse, régulatrice, dont nous mesurons mal le rôle fondamental dans l'équilibre vital du sujet et du groupe, dans la décision même de vivre. Les objets dans ce sens sont, en dehors de la pratique que nous en avons, à un moment donné, autre chose de profondément relatif au sujet, non seulement un corps matériel qui résiste, mais une enceinte mentale où je règne, une chose dont je suis le sens, une propriété, une passion. »⁵⁹ Cette passion, ainsi que les souvenirs

⁵⁸ Fabienne COSTA, « Un penchant pour les murs. Maisons de vacances chez Rohmer : *La Collectionneuse*, *Le Genou de Claire* », *Vertigo*, Hors-série « La maison », novembre 2003, p. 37.

⁵⁹ Jean BAUDRILLARD, *Le système des objets*, Paris : Gallimard, collection Tel, 1968, p. 120.

emprisonnés dans les objets et le mobilier de la maison, font de leur transmission et de leur partage une affaire importante, dans le cas où la décision serait prise de vendre la maison, ce qui est le cas dans tous les films que nous analysons. L'enjeu n'est que rarement financier et le plus souvent affectif et psychologique, comme l'explique Blandine Mortain : « La transmission d'objets de la vie quotidienne entre parents et enfants est un aspect méconnu des relations entre les générations. Parce qu'elles mettent en jeu des principes généraux de justice et la place des protagonistes dans le collectif familial, ces pratiques faussement anodines sont un bon analyseur des relations de parenté contemporaines. »⁶⁰

Selon elle, la transmission des objets obéit à des règles tacites et anciennes. Ainsi, c'est le plus souvent à l'aîné qu'incombe la responsabilité des affaires et des biens familiaux, car c'est lui qui doit, plus que le reste de sa fratrie, avoir le sens de la famille. Cette règle est respectée dans notre corpus, puisque les personnages les plus attachés à la maison et aux objets, à ce qu'ils demeurent au sein de la famille, sont les aînés. Milou qui refuse de quitter la terre où il veut mourir ; Frédéric qui croit naïvement que son frère et sa sœur souhaitent eux aussi conserver leur patrimoine ; Walter, qui vit dans la maison et a hérité du statut de chef de famille. Autre modalité de partage qui se voit souvent respectée : ce sont aux filles que reviennent le plus souvent les objets. Résurgence contemporaine de la dot, les filles se partagent la vaisselle, l'argenterie, le linge de maison... Dans *Milou en mai*,

⁶⁰ Blandine MORTAIN, « Transmettre des objets à ses enfants : “petites choses”, grands enjeux ? », *Recherches familiales*, n°8 (« Lien intergénérationnel et transmissions »), 2011, p. 7-18, <http://www.cairn.info/revue-recherches-familiales-2011-1-page-7.htm>. Consulté le 7 septembre 2017.

Camille et Claire (interprétée par Dominique Blanc) se disputent la distribution des assiettes et des bijoux quand les hommes eux, n'en ont cure. C'est à Adrienne et non à ses frères, qu'Hélène (*L'Heure d'été*) offre, peu avant sa mort, le service à thé et son plateau, qu'elle récupèrera avant la donation des objets d'art de la maison au musée d'Orsay. La théière, les assiettes, la bague, sont des objets genrés, ils appartiennent au monde du « féminin » et reviennent donc presque invariablement aux femmes de la famille. Les objets et leur transmission sont régis par ces lois implicites et témoignent des relations qui structurent les familles, héritage de comportements séculaires dont il est difficile de se défaire. Nos familles bourgeoises y sont d'autant plus soumises qu'elles sont aujourd'hui les seules à avoir ce genre de patrimoine mobilier à transmettre de génération en génération. « Les demeures chargées d'histoire et transmises d'une génération à l'autre, dont les couloirs accueillent d'imposantes galeries de portraits, attestent de ce privilège supplémentaire dont jouissent les classes supérieures : celui de la monumentalité et de la permanence. Les dimensions et la qualité de leurs habitations garantissent certes l'agrément de leur quotidien, mais elles assurent aussi leur ancrage terrestre, la manifestation de leur présence au monde, le déploiement de leur histoire »⁶¹, analyse Mona Chollet.

⁶¹ Mona CHOLLET, *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, op. cit., p. 87-88.

- Intérieurs bourgeois : mobilier et structures familiales.

En effet, les intérieurs bourgeois sont typiquement chargés d'une histoire familiale, ce qui n'est pas forcément le cas des habitations des classes moins aisées. Il en est ainsi du lotissement dans lequel vit le personnage de Karin Viard (*Belles familles*), dont nous avons parlé dans une partie précédente. Si quelques photos y ornent les étagères, on est loin de la galerie de portraits qu'évoquait Mona Chollet, et le mobilier y est, de manière évidente, contemporain. Par opposition, dans les maisons familiales de notre corpus, on parle de fauteuil Voltaire, de buffet Louis XIII, de bureau Louis Majorelle, chaque meuble ayant, semble-t-il joué un rôle dans une histoire parfois plus grande que celle de la famille. Leur agencement, leur accumulation, les matériaux dont il sont faits sont similaires pour chacune des maisons, ce qui prête à penser que ce mobilier possède une signification dans la structuration des rôles familiaux. C'est ce qu'explique Jean Baudrillard dans son *Système des objets* : « La configuration du mobilier est une image fidèle des structures familiales et sociales d'une époque. L'intérieur bourgeois type est d'ordre patriarcal : c'est l'ensemble salle à manger chambre à coucher. [...] Il y a une tendance à l'accumulation et à l'occupation de l'espace, à sa clôture. Unifonctionnalité, inamovibilité, présence imposante et étiquette hiérarchique. »⁶² Et d'ajouter à propos des maisons et des objets qui les meublent : « Tout ceci compose un organisme dont la structure est la relation patriarcale de tradition et

⁶² Jean BAUDRILLARD, *Le système des objets*, op. cit., p. 21.

d'autorité, et dont le cœur est la relation affective complexe qui lie tous ses membres. Ce foyer est un espace spécifique qui tient peu compte d'un aménagement objectif, car les membres et les objets y ont d'abord pour fonction de personnifier les relations humaines, de peupler l'espace qu'ils partagent et d'avoir une âme. La dimension réelle où ils vivent est captive de la dimension morale qu'ils ont à signifier. Ils ont aussi peu d'autonomie dans cet espace que les divers membres de la famille en ont dans la société. Êtres et objets sont d'ailleurs liés, les objets prenant dans cette collusion une densité, une valeur affective qu'on est convenu d'appeler leur "présence". Ce qui fait la profondeur des maisons d'enfance, leur prégnance dans le souvenir, est évidemment cette structure complexe d'intériorité où les objets dépeignent à nos yeux les bornes d'une configuration symbolique appelée demeure. La césure entre intérieur et extérieur, leur opposition formelle sous le signe social de la propriété et sous le signe psychologique de l'immanence de la famille fait de cet espace traditionnel une transcendance close. Anthropomorphiques, ces dieux lares que sont les objets se font, incarnant dans l'espace les liens affectifs et la permanence du groupe, doucement immortels, jusqu'à ce qu'une génération moderne les relègue ou les disperse ou parfois les réinstalle dans une actualité nostalgique de vieux objets. »⁶³

Les objets matérialisent l'histoire de la famille, nous rappellent les morts autant qu'ils sont usés par les vivants. Anciens, ils racontent les origines de chacun tout en absorbant sans cesse les souvenirs du présent. « Un logement est à la fois un lieu de

⁶³ *Ibid.*, p. 22-23.

vie pratique et une sorte de musée, essentiellement à travers les photos de famille qui tapissent les murs. Les deux dimensions se confondent parfois – par exemple quand je fais infuser des feuilles de verveine séchées dans la tisanière en porcelaine à fleurs qu'utilisait déjà ma grand-mère au milieu du XXe siècle dans sa maison du bord du lac de Morat, dans le canton de Vaud. Ici s'accumulent non seulement les affaires qui m'ont accompagnée durant toute mon enfance, mais aussi celles transmises par mes grands-parents, grands-oncles et grands-tantes, tant suisses qu'égyptiens, qui en avaient parfois hérité eux-mêmes. Cet appartement est le déversoir où ont atterri les témoins inanimés de la vie de mes ancêtres. Je redoute le jour où ce décor cessera d'exister. »⁶⁴

L'ambiguïté des objets de la maison se situe donc dans leur double fonction de garants de l'histoire familiale et de catalyseurs de la clôture de l'espace, de protecteurs de l'immobilité des structures familiales bourgeoises. Pour la génération qui en hérite, il est aussi difficile de les garder que de s'en séparer. La table à manger, par exemple, qui est présente dans chacun des films que nous étudions, est un meuble qui perpétue les hiérarchies familiales, souvent patriarcales. Si dans la première séquence de *L'Heure d'été* c'est sur Hélène que la caméra se focalise, assise au bout de la table, recevant ses cadeaux, c'est en tant que chef de la famille. Tout tourne, tout le monde bouge autour d'elle, qui reste immobile sur sa chaise. L'âge joue ici autant que le genre, la hiérarchie est respectée. De même que dans *Les Dernières Vacances*, lors du repas d'anniversaire de Juliette. Les enfants y

⁶⁴ Mona CHOLLET, *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, op. cit., p. 83-84.

tendent une rébellion en faisant tintinnabuler leurs verres de concert dès qu'il est question de la vente de la maison dans la conversation des adultes. Mais difficile pour eux de faire entendre leur voix alors même qu'ils sont relégués à une table adjacente, dans le dos des grands. L'âge, encore, établit la hiérarchie des relations. Dans le souvenir qui apparaît à Jérôme de dîner en famille, dans *Belle familles*, autour d'une table bien mise, nappe blanche et argenterie, là encore la rigidité des codes qui régissent les interactions se fait sentir. Les deux enfants, face à face, observent en silence leur père ouvrir son courrier alors que la mère leur sert de la soupe en les reprenant sur leur façon de se tenir. Bruit de couverts qui cliquettent, de papier déchiré, d'une horloge qui sonne. Le cadre est fixe, montrant bien l'immobilisme de ce repas traditionnel, que l'on imagine être celui de tous les soirs. Une image si habituelle, si profondément ancrée dans la maison qu'elle flotte encore, comme une odeur persistante, dans la pièce où elle a eu lieu.

- Des êtres et des objets fixés dans l'atemporalité

« S'enfermer dans la maison c'est refuser le temps, vouloir tout suspendre, arrêter. »⁶⁵ Les êtres et les objets se retrouvent coupés du monde, figés dans leur autarcie rassurante. Cette volonté de se couper du temps « normal », celui de l'extérieur, de vivre dans une sorte d'atemporalité est nettement visible chez les

⁶⁵ Patrick-Mario BERNARD et Pierre TRIVIDIC, « Du sépulcre habituel. À propos du *Cas Lovecraft* et de *Dancing* », *op. cit.*, p. 25.

habitants de nos maisons. La recherche de la fixation du temps est bien sûr utopique, mais elle est très travaillée dans tous les aspects de la maison, et en particulier dans les meubles et les objets. Ce qui prévaut dans ces maisons autarciques, c'est l'accumulation des objets, mais aussi la présence importante du bois. Les buffets et commodes massifs qui encombrent les cadres dans lesquels déambulent les personnages sont évocateurs de ce qui fait du bois un matériau qui fixe le temps. « Le bois par exemple », explique Jean Baudrillard, « si recherché aujourd'hui par nostalgie affective : car il tire sa substance de la terre, il vit, il respire, il "travaille". Il a sa chaleur latente [...] il brûle par le dedans ; il garde le temps dans ses fibres [...] Bref, ce matériau est un être. Telle est l'image du "plein chêne" qui vit en chacun de nous, évocatrice de générations successives, de meubles lourds et de maisons de famille. »⁶⁶ Il est le principal composant des décors des maisons de famille. La lourdeur, le poids des meubles en bois sont bien sûr significatifs d'un immobilisme dans le temps, et au delà de leur aspect utilitaire, ils deviennent d'une certaine manière des monuments, presque plantés dans le sol, mobilier immobile dans des maisons hors du temps, muséifiés. Tous sont anciens, passés de main en main au fil des générations, et répondent à une nécessité de permanence : « L'exigence à laquelle répondent les objets anciens est celle d'un être définitif, un être accompli. Le temps de l'objet mythologique, c'est le parfait : c'est ce qui a lieu jadis, et qui par cela même est fondé sur soi, "authentique". L'objet ancien, c'est toujours, au sens fort du mot, un "portrait de famille". C'est

⁶⁶ Jean BAUDRILLARD, *Le système des objets*, op. cit., p. 52.

sous la forme concrète d'un objet, l'immémorialisation d'un être précédent – processus équivalent dans l'ordre imaginaire à une élision du temps. »⁶⁷ La clôture est complète, dans un espace défini que l'on veut non soumis aux lois du temps. D'après Baudrillard, toujours, les signes à chercher du renfermement sont les miroirs et les horloges, qui sont toujours présents dans les vieilles maisons bourgeoises. « Car l'horloge est l'équivalent dans le temps du miroir dans l'espace. De même que la relation à l'image spéculaire institue une clôture et comme une introjection de l'espace, de même l'horloge est paradoxalement symbole de permanence et d'introjection du temps. »⁶⁸ Le son de la vieille horloge de la salle à manger comme l'image se dessinant dans le grand miroir de l'entrée deviennent les traces, les indices de l'autarcie spatiale et temporelle et par conséquent, de la muséification des maisons de famille.



Le miroir comme signe de muséification, transformant les personnages en portraits, *Milou en mai*, 00:33:22

⁶⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 33.

Il en va de même pour les êtres vivants, qui refusent souvent les changements de monde autour d'eux et qui font du lieu de la maison à la fois un berceau et un tombeau, créant un cycle de vie tout entier implanté dans un seul espace clos. À propos du propriétaire du château de Canisy, dans la Manche, vieux de plus d'un millénaire et toujours resté au sein de la même famille, Mona Chollet écrit : « Les ancêtres de Denis de Kergolay sont enterrés dans la crypte et lui-même sait qu'il les y rejoindra un jour : "Je ne sais pas quand, mais je sais où", résume-t-il. Une sorte de luxe suprême, à l'heure de l'instabilité résidentielle, de la mobilité imposée, de la précarité généralisée, des migrations sans précédent. »⁶⁹

Luxe suprême, comme semble le penser l'auteur de ces lignes, ou au contraire frein nostalgique qui englué les habitants et propriétaires des maisons de familles dans une impossibilité d'avancer ? La question a le mérite d'être posée dans nos quatre films, à travers par exemple le personnage de Milou dans *Milou en mai*, n'ayant jamais travaillé ni quitté les terres du Gers de sa vie et ne le souhaitant manifestement pas. Ou encore de Juliette dans *Les Dernières Vacances*, qui semble coincée dans un entre-deux, ni vraiment enfant ni vraiment adulte, et dont le paradoxe est que la vente de la maison à laquelle elle tient tant mais qui l'enferme lui sera bénéfique, puisqu'elle lui permettra de reprendre ses études et d'avancer enfin sereinement vers l'âge adulte.

⁶⁹ Mona CHOLLET, *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, op. cit., p. 88.

- Le rôle des œuvres d'art dans *L'Heure d'été* (un film-musée ?)

L'espace de la maison de Valmondois dans *L'Heure d'été* semble particulièrement saturé d'objets, et en particulier d'œuvres d'art. On ne peut poser son regard sans tomber sur un tableau de maître, une sculpture célèbre, un vase de designer. La particularité du film est qu'il a été commandé par le musée d'Orsay pour son vingtième anniversaire. Hormis les deux tableaux de Corot et les panneaux d'Odilon Redon qui sont des copies, toutes les œuvres, tous les meubles, tous les objets sont des originaux prêtés par le musée. Un prêt qui envahit tout l'espace non seulement de la maison mais aussi filmique. Le film semble critiquer une certaine muséification du monde et la perte d'utilité des objets une fois passés de la sphère de la maison à celle du musée. Il tire des fils parallèles entre les histoires des deux vases de Félix Braquemond, artiste impressionniste ayant un peu touché à la verrerie. Les deux, dans l'enceinte de la maison, ne semblaient pas avoir plus de valeur que le reste des objets, et servaient à fleurir le bureau et l'atelier. « Les œuvres qui passaient de l'amour au grenier peuvent passer de l'amour au musée, mais ça ne vaudra pas mieux. Toute œuvre est morte quand l'amour s'en retire. » écrivait André Malraux⁷⁰. Ainsi l'un des vases finira dans une vitrine du musée d'Orsay devant laquelle passeront des hordes de touristes, en groupe, guidés, mais le regard absent. Cet objet qui encapsulait une partie de l'histoire de leur famille

⁷⁰ André MALRAUX, cité dans Aurélien FERENCZI, « Critique de *L'Heure d'été* », *Télérama*, 8 mars 2008, <http://www.telerama.fr/cinema/films/l-heure-d-ete,333891.php>. Consulté le 7 septembre 2017.

leur échappe, enfermé dans un lieu dédié à la glorification du passé. L'autre vase, lui, ira à la bonne Éloïse qui n'y voit qu'un objet banal de tous les jours, et ne se doutera jamais de la valeur qu'il possède. Le choix se fait entre vendre au plus offrant, en donner l'accès au plus grand nombre, et le garder « vivant » au sein de la maison. Mais aucune solution ne semble satisfaire tout le monde et le film ne fait pas pencher la balance d'un côté ou de l'autre.

Dans une interview, Olivier Assayas décrit la façon dont il voit le milieu qu'il dépeint dans son film : « Ce qui m'attriste aujourd'hui, dit-il, c'est la façon dont on confond la représentation de la bourgeoisie et la représentation d'un milieu artiste. La maison des personnages de *L'Heure d'été* n'est pas une maison bourgeoise, elle n'en a ni la lourdeur ni le formalisme. C'est une maison qui a été celle d'un artiste, d'un peintre en l'occurrence, qui est mêlée à la nature, et où on a l'impression que le temps s'est arrêté il y a littéralement un demi-siècle. Je ne vois pas du tout en quoi elle ressemblerait aux demeures de la bourgeoisie d'aujourd'hui, que j'ai représentées dans mes films plus contemporains, comme *Demonlover* ou bien *Boarding Gate*. Et c'est vrai qu'aujourd'hui, si on s'interdit ou qu'on place un jugement moral à la représentation d'un monde qui est au fond modeste mais habité par une sorte de beauté liée à notre histoire, à notre culture, on ferme la porte à beaucoup de choses dans le cinéma français. »⁷¹ Difficile, cependant, et malgré ces déclarations, de ne pas rapprocher la famille de *L'Heure d'été*, qu'il dit être une

⁷¹ Nezumi DUMOUSSEAU, « *L'Heure d'été*, film français d'Olivier Assayas, sorti en 2008 », <http://nezumi.dumousseau.free.fr/film/lheuredete.htm#dec>. Consulté le 7 septembre 2017.

famille d'artistes, du milieu bourgeois. Les similitudes sont trop grandes, les maisons trop semblables. Et l'ancrage dans le passé familial est identique.

c. Vaincre le temps, vaincre la mort

- Quand l'espace de la maison retient le temps.

Nous l'avons vu, l'espace de la maison et le temps de la famille sont intimement liés. La maison a le pouvoir de faire du temps, non plus une ligne horizontale imperturbable mais plutôt un champ de bosses, où sursauts, boucles et retours en arrière sont possibles. On cherche à y vaincre le temps pour peut-être ainsi réussir à vaincre la mort.

Selon Mona Chollet, « de façon moins évidente, mais également cruciale, ce qui manque pour pouvoir s'ancrer dans le monde n'est pas seulement l'espace mais aussi le temps. Pour se laisser dériver entre ses quatre murs, il faut disposer d'une quantité généreuse de temps, cesser de compter les heures et les minutes. Or nous subissons la rigueur d'une discipline horaire impitoyable. De surcroît, nous avons intégré l'idée que notre temps était une denrée inerte et uniforme qu'il s'agissait de remplir, de valoriser et de rentabiliser, ce qui nous maintient sur un qui-vive permanent, la culpabilité en embuscade. »⁷² Le temps de la maison n'est pas celui du monde extérieur, il ne s'y déroule pas de la même manière, et l'on apprend, en

⁷² Mona CHOLLET, *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, op. cit., p. 12.

son sein, à profiter du temps de manière différente. La maison retient le temps, le ralentit, le stoppe même parfois. Et ses habitants, comme possesseurs d'une télécommande temporelle, peuvent à loisir effectuer des retours en arrière, en posant simplement les yeux sur un objet, sur un recoin particulier d'une pièce. « Dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. »⁷³ Dans cette formule, Bachelard exprime toutes les possibilités de manipulation temporelle qui se jouent dans la maison. Celle-ci, qui contient objets et photos tous évocateur d'un passé familial commun, devient une « véritable caisse de résonance qui réussit à capter, à travers le présent, les réminiscences d'une époque révolue. [...] Constamment susceptible d'être envahie par le passé, la maison n'est plus seulement un lieu fonctionnel, elle est aussi un foyer où s'enflamment les souvenirs. »⁷⁴

Très souvent, les personnages, de retour dans la maison familiale, sont confrontés à la superposition des différentes strates temporelles. C'est ainsi que, nous l'avons déjà évoqué, des images de son enfance apparaissent à Jérôme au détour d'une pièce de la maison pourtant vide (*Belles familles*). C'est ainsi, de la même manière, que dans *Milou en mai*, Camille (Miou-Miou) et Daniel (François Berléand), se retrouvant par hasard dans une bâtisse du domaine gersois appelée l'orangerie, ne peuvent s'empêcher d'y revoir leur enfance et leurs premiers émois amoureux. Debout côte à côte en haut de l'échelle menant au grenier à foin, ils se remémorent, un sourire flottant sur leurs lèvres, une demande en mariage faite un

⁷³ Gaston BACHELARD, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 27.

⁷⁴ Patrick STAUMANN, « L'art de construire une grande maison - its shadow reaches everyone near it. La maison cinématographique de Robert Frank », op. cit., p. 39-40.

soir de 14 juillet, alors qu'ils n'avaient pas plus de onze ans. Cet événement, nous spectateurs pouvons presque le voir se dérouler sous nos yeux tant l'image qu'ils dépeignent semble encore vivace après toutes ces années. Les yeux se posent sur le lieu, un peu embrumés, comme sur un écran de cinéma, la musique se lance et les souvenirs défilent à la façon de la pellicule.

La clôture de l'espace de la maison en fait à la fois une enclave protectrice pour les humains et une prison pour le temps. Elle est comme « un miroir convexe qui relie chaque instant présent à l'arc du passé. »⁷⁵ Les films qui s'attardent sur ces maisons particulières semblent composer des espaces émotionnels qui permettent de révéler les différentes couches temporelles qui sont enfermées, comprimées comme le dit Bachelard, en leur sein. Il en émerge parfois des contradictions, qui découlent de la question de la difficile coexistence du présent et du passé. Cette question est très présente dans *L'Heure d'été*, qui se penche sur des personnages ayant des prises différentes sur le temps. Hélène est un personnage résolument ancré dans le passé et est à mettre en opposition avec Adrienne et Jérémie qui eux vivent complètement dans le présent. Tous les deux ne sont que très peu sensibles aux liens qui s'établissent entre passé et présent dans la maison. Frédéric, lui, tout en évoluant dans le monde présent, est attaché aux traces du passé. En tant qu'aîné, il est considéré comme celui à qui revient la charge du passé familial. Il est le seul à avoir connu leur grand-oncle peintre, Paul Berthier, et l'héritage de sa mémoire lui est

⁷⁵ *Ibid.*, p. 40.

important. Cependant, à l'annonce de la mort d'Hélène, c'est le présent et ses contraintes qui rattrape les personnages. Le déménagement en Chine de Jérémie, le mariage à New York d'Adrienne, les responsabilités de père de Frédéric, face à sa fille dont le comportement lui échappe dans la séquence du commissariat. Face à tout cela, la coexistence du passé et de présent semble impossible. Il faut aux personnages faire table rase du passé pour s'ancrer réellement dans leur présent, et cela passe par la vente de la maison, même si c'est un déchirement pour Frédéric. Le présent s'imprime sur la fratrie à la mort de leur mère et empêche le passé de continuer à exister dans la maison. Est-ce pour autant le triomphe du temps sur l'espace, de la mort sur la vie ? C'est en tout cas la fin de la quête d'un moyen de figer le temps.

- Finitude des hommes, éternité des objets.

Les objets sont un autre moyen de faire courber la ligne du temps. En effet, alors que la vie des humains sur Terre est déterminée dans le temps, celle des objets ne l'est pas forcément, et après la mort de leur propriétaire il deviennent les témoins de son existence, de son passage dans l'histoire. Ils sont alors, pour ceux qui en héritent, des morceaux de temps, des bouts de vie, et prennent une nouvelle valeur. « Au fondement de la notion de “privé”, lorsqu'elle est apparue, au cours du Moyen Âge, il y avait, écrit l'ethnologue Pascal Dibie, le besoin de “circonscrire cet abri où les hommes se retirent pour dormir et serrer ce qu'ils ont de plus précieux”. Ce

“précieux” peut s’entendre au sens de la richesse matérielle, qu’il s’agit de défendre contre plus pauvre que soi [...]. Mais il peut aussi désigner un ensemble d’objets chargés de sens, de souvenirs, ou constitutifs d’un héritage. Un héritage dont ils sont le support et qu’ils symbolisent mais qui n’est pas que matériel ; qui peut même n’avoir aucune valeur, ni pécuniaire, ni même esthétique. »⁷⁶, explique Mona Chollet. Ainsi, renchérit Jean Baudrillard, « l’objet ne revêt de valeur exceptionnelle que dans l’absence. »⁷⁷ L’absence des humains à qui il est lié, évidemment.

Il est des objets qui nous sont irremplaçables, quelle que soit leur valeur matérielle. Ce sont les objets qui sont à jamais liés dans notre esprit au passé et à l’enfance, et leur valeur affective et psychologique « se révélera encore plus forte si un objet représente le dernier lien avec des lieux et des êtres aimés, s’il condense en quelques centimètres et quelques grammes un monde perdu à jamais. L’attachement des migrants aux choses s’oppose ainsi au détachement des voyageurs. »⁷⁸ Pour Jean Baudrillard, ce sont des objets mythologiques chargés de sens : « Symbolique du schème d’inscription de la valeur dans un cercle fermé et dans un temps parfait, l’objet mythologique n’est plus un discours aux autres, mais bien à soi-même. Îles et légendes, ces objets renvoient, en deçà du temps, l’homme à son enfance, sinon à une antériorité plus profonde encore, celle d’une pré-naissance où la subjectivité pure se métaphorisait librement dans l’ambiance, et où cette ambiance ne fut que le

⁷⁶ Mona CHOLLET, *Chez soi. Une odyssée de l’espace domestique*, op. cit., p. 33-34.

⁷⁷ Jean BAUDRILLARD, *Le système des objets*, op. cit., p. 130.

⁷⁸ Mona CHOLLET, *Chez soi. Une odyssée de l’espace domestique*, op. cit., p. 34.

discours parfait de l'être à lui-même. »⁷⁹ Le décor de la maison, chargé d'objets à la signification singulière pour qui y habite, ne se crée pas en un jour. Pierre après pierre, bibelot après bibelot, l'harmonie qui existe au sein d'un intérieur, entre les objets, ainsi qu'entre l'habitant et son lieu de vie, s'installe dans le temps. L'histoire s'imprime dans le décor, faisant de la maison une « concrétion de son identité, de son histoire, des ses aspirations, par laquelle on fait son trou dans le monde, par laquelle on ouvre des canaux entre passé et futur. »⁸⁰

Il faut garder longtemps les objets pour qu'ils se chargent de sens de cette manière. Il faut, selon Hartmut Rosa, qu'ils « deviennent partie intégrante de votre expérience vécue quotidienne, de votre identité et de votre histoire. En ce sens, le moi s'étend vers le monde des choses, et les choses à leur tour deviennent des habitantes du moi. »⁸¹ Ce processus est rendu difficile par le monde moderne et par l'obsolescence programmée des objets qui ne laisse pas le temps à notre marque de s'imprimer sur les choses et réciproquement. « Et le monde se fait moins hospitalier. », explique Mona Chollet. « Encore une fois, la société de consommation paraît, si l'on s'en tient à une analyse superficielle, flatter nos aspirations domestiques, mais en réalité elle entrave notre capacité à habiter. »⁸² Par conséquent, encore une fois, les objets anciens revêtent une importance particulière

⁷⁹ Jean BAUDRILLARD, *Le système des objets*, op. cit., p. 112-113.

⁸⁰ Mona CHOLLET, *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, op. cit., p. 34.

⁸¹ Hartmut ROSA, *Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive*, 2012, cité dans Mona CHOLLET, *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, op. cit., p. 36.

⁸² Mona CHOLLET, *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, op. cit., p. 37.

par les liens qu'ils permettent d'établir entre les époques, et l'abolition de la course folle du temps qu'ils engagent.

- Collectionner pour abolir le temps.

Pour Jean Baudrillard, le goût des objets et des meubles anciens est à rapprocher de la passion des collectionneurs, dont fait partie Hélène dans *L'Heure d'été*. Selon lui, « il y a des affinités profondes entre les deux, dans la régression narcissique, dans le système d'élosion du temps, dans la maîtrise imaginaire de la naissance et de la mort. »⁸³ Car c'est bien de cela qu'il s'agit. Hélène est une collectionneuse, non une accumulatrice comme la plupart des autres familles dont nous avons discuté. Du latin *colligere* (cueillir, collecter), collectionner invoque avant tout les actions de choisir et de rassembler plutôt que d'accumuler. « Un phénomène qui accompagne souvent la passion de collectionner, [...], c'est la perte du sentiment de temps actuel. Mais s'agit-il seulement d'une évasion nostalgique ? »⁸⁴ Le fait de collectionner, d'organiser, de trier, se substitue au temps pour celui ou celle qui s'y adonne.

Hélène a dédié sa vie à la mémoire de Paul Berthier et à sa collection d'œuvres et d'objets d'art. On la voit y mettre de l'ordre, étiqueter les choses soigneusement, ranger les documents importants relatifs aux œuvres dans des

⁸³ Jean BAUDRILLARD, *Le système des objets*, op. cit., p. 107.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 134.

dossiers minutieusement complétés. Tout a déjà été expertisé, elle sait où se trouve chaque chose, quelle est son origine, son auteur et sa valeur. Dans cette maison-musée totalement saturée par les objets, totalement envahie par les œuvres qui prennent plus de place les unes que les autres, elle a réussi grâce à sa passion de collectionneuse, à abolir le temps. « C'est cette irréversibilité de la naissance vers la mort que les objets nous aident à résoudre. »⁸⁵ explique Baudrillard. Ils lui permettent à la fois de ne pas avoir à faire au présent, mais en plus lui offrent le pouvoir de retourner en arrière grâce aux souvenirs enfermés en eux. Chacun contient un peu de la vie de Paul, et elle peut voir revivre leur amour dans le simple fait de s'occuper de leur existence au sein de la maison.

« L'homme qui collectionne est mort, mais il se survit littéralement dans une collection. »⁸⁶ Hélène est déjà un fantôme d'elle-même avant même sa mort, nous l'avons vu dans la première partie. Le temps n'a plus de prise sur elle, elle vit dans l'optique d'un pur passé. Elle aura accompli sa recherche de la fixation du temps. Pour elle, même de son vivant, ce n'est plus une utopie. Elle aura vécu hors du temps, et ce qui se passera après sa mort n'a plus d'importance et ne l'intéresse pas. Quoi que deviennent les objets de sa collection – un vase au musée, un autre chez Éloïse, un plateau en argent chez Adrienne –, une partie d'elle et de Paul, grâce au travail de sa vie, survivra dans chaque chose, où qu'elle se trouve.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 135.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 137.

3. Questions d'héritage : quelle place pour la maison ?

a. De la difficulté d'hériter

- Une inertie mouvante.

Cet oxymore est celui qui qualifie le mieux le film d'Olivier Assayas. *L'Heure d'été* semble à première vue entièrement fondé sur ce paradoxe entre l'immobilité (voire l'immobilisme) du décor, de la maison et le mouvement permanent de la mise en scène. Film sur le mouvement immobile ou l'inertie en mouvement, il est lui-même divisé en trois grands mouvements lyriques comme dans un concerto. Et comme en musique classique, le premier et le dernier sont mis en parallèle : ils représentent tous deux des moments de fête dans la maison et surtout, laissent un large rôle à la nature, qui envahit l'espace filmique. Ils encadrent un deuxième mouvement plus long, plus lent, où les accents mineurs sont plus présents, là encore conformément aux règles de la musique classique.

La caméra, elle, semble constamment en mouvement. Rares sont les plans fixes dans le film. Sans être ostentatoires, ces mouvements incessants impriment leur rythme à la narration, mais se voient contrecarrés par le retour systématique des séquences se déroulant dans la maison, qui marquent des haltes dans le récit et dans le temps. Comme deux forces aux puissances opposées mais équivalentes, l'immobilité et le mouvement se font face, s'équilibrent mutuellement. Un combat

similaire s'opère dans le personnage de Frédéric qui balance, une scène après l'autre, entre le désir de garder la maison, dont il est sensible aux pouvoirs sur le temps, et la possibilité d'avancer et de s'ouvrir au monde que lui offre la vente. Dans cet affrontement se joue l'une des principales ambiguïtés que mettent en exergue les films de notre corpus. Ce sous-(sous-)genre de l'héritage des maisons de famille permet d'explorer les conséquences de l'ouverture et de la fermeture de la maison sur ses habitants, de se pencher sur la relation entre l'espace de la maison et le déroulé du temps, de questionner les significations du mouvement, à la fois le mouvement filmique et celui du monde, et la façon dont ils affectent la maison. Les maisons de famille sont des piliers de l'immobilité, de l'ancrage. Il n'est pas anodin que ces familles fassent partie de la classe bourgeoise, qui est la plus facilement évocatrice de conservatisme, de tradition, et même parfois d'obsolescence dans le monde moderne. La grande maison est a priori un symbole du succès économique de la famille, mais elle devient plutôt la marque d'une déconnection avec l'extérieur, voire même d'un déclin. Le mouvement permanent vers l'avant, vers l'avenir, qu'imprime sur les personnages la société contemporaine dans laquelle ils vivent – celle-là même qui ne tolère pas que le temps ne soit pas utilisé de manière productive et définit donc le temps de la maison comme inutile ou obsolète – rend souvent vains les efforts qui se déploient au sein de la maison pour créer une atmosphère d'immobilité protectrice. Ainsi la figure du couple de voisins dans *Milou en mai*, caricatures de la haute bourgeoisie française traditionnelle, fait office d'avertissement, comme l'image de ce que pourraient devenir les Vieuzac à trop

vouloir se renfermer sur eux-même et sur leur propre classe. M. et Mme Boutelleau, incarnés par Etienne Draber et Valérie Lemerrier, vêtus de costumes de chasse assortis, fusils dans le dos et paquets d'effets personnels à la main, tableaux de valeur et autres maigres possessions qu'ils ont sauvé dans leur précipitation à quitter leur demeure, se font annonceurs du sort réservé par les « gauchistes » et étudiants révoltés de mai 1968 aux « possédants » comme eux. Le monde extérieur n'a plus que faire de cette classe d'héritiers terriens.



L'arrivée des Boutelleau, chargés de leurs biens de valeur, *Milou en mai*, 01:19:55

Cette séquence marque un repli sur eux des personnages. Après la vague de liberté qui les avait conduits à envisager leur maison comme un terrain qui pourrait accueillir toute une communauté hippie qui vivrait en harmonie avec les murs et la nature qui les entoure, c'est un brusque arrêt de l'utopie et une plongée dans la paranoïa qui est introduite filmiquement par une coupure de courant, un passage à

l'obscurité. C'est Camille (Miou-Miou), avec sa coupe impeccable, son style BCBG et ses boucles d'oreilles en perles qui prend les choses en main. C'est son héritage qui est, selon elle et les dires des Boutelleau, menacé par la grogne populaire. Le grand élan d'ouverture sur le monde qui s'était produit lors de la séquence du pique-nique, favorisé par les effluves de marijuana, est immédiatement suivi d'un retour à l'abri autarcique de la maison, à un immobilisme de classe. Encore une fois nous nous trouvons dans la configuration d'un affrontement entre mouvement et immobilité. Les tensions qui sont générées par la maison entre intérieur et extérieur favorisent alors les conflits générationnels.

- Conflits générationnels

Sans surprise, les questions d'héritage (de maisons, de meubles, d'objets) suscitent des tensions au sein des familles de nos films. Elles sont révélatrices, nous l'avons vu, des hiérarchies qui existent en leur sein, ainsi que des désirs individuels de propriété. Les membres des fratries héritières sont non seulement la plupart du temps éloignés par la distance physique qui les sépare quand ils ne sont pas dans la maison, mais aussi par des visions et des valeurs différentes, que la charge d'une maison de famille fait ressurgir. Les conflits, qu'ils soient générationnels ou intergénérationnels, sont nombreux, catalysés par le deuil et la nécessité de prendre des décisions rapides. Difficile pour chacun de trouver ses marques auprès des

autres, de faire entendre sa voix, alors que les problèmes du monde extérieur semblent agrandir le fossé qui se crée entre les membres de la famille.

Dans *L'Heure d'été* comme dans *Belles familles*, c'est une mondialisation accélérée qui devient la cause, en arrière-plan, des difficultés et de l'éloignement. L'éclatement de la famille y est dû à ce phénomène global qui entraîne des conséquences néfastes pour les traditions familiales : les liens avec la famille mais aussi avec la maison, et même avec le pays d'origine s'affinent, se font plus fragiles. Ces évolutions dans les valeurs sont souvent moins bien envisagées par les générations les plus âgées et par les aînés des fratries sur qui l'on a fait peser le poids de la responsabilité de préserver ce lien plus que sur les autres. Dans *L'Heure d'été*, Adrienne (la cadette, interprétée par Juliette Binoche) habite New York depuis des années, y a trouvé l'amour, et évoque d'elle-même le fait que la maison et la France ne représentent plus grand chose pour elle. Quant à Jérémie (le benjamin, incarné par Jérémie Rénier), cadre supérieur dans l'industrie de la chaussure, il vit déjà en Chine où il a été muté (ou promu, selon comme on l'entend) et compte s'y installer définitivement avec sa femme et ses enfants, qui rêvent eux-mêmes des Etats-Unis, de la Californie, où ils se voient faire leurs études. Dans ces projets globalisés, il n'y a pas de place pour une entrave immobilière dans un pays qu'ils ont quitté sans penser au retour. De même, Jérôme dans *Belles familles* vit et travaille en à Shanghai où il est associé dans une entreprise dont les activités restent floues. Des images prises là-bas sont montrées au début du film, d'abord des enfants et des femmes habillés de costumes

traditionnels colorés, puis des bureaux blancs, des baies vitrées immenses donnant sur des grattes-ciel et des hommes en costumes impeccables, comme pour rassembler en quelques secondes tous les clichés de la vie d'expatrié. Dans *Milou en mai*, la mondialisation est là aussi déjà en marche, incarnée par Georges, qui a émigré à Londres pour son travail, et sa petite amie Lily, de nationalité anglaise. L'éloignement physique provoque un éloignement affectif de la maison natale. Quant aux personnages de Camille et de Claire, elles en sont d'autant plus éloignées qu'elles font partie de la génération suivante, plus jeune, dont les attaches au lieu sont moins fortes.

Les conflits engendrés par l'héritage de la maison sont donc un thème commun partagé par tous les films du corpus. Ce qui fait l'originalité de *L'Heure d'été*, cependant, c'est une impression constante de cordialité entre les personnages. Le film choisit de s'éloigner de la voie usuelle des drames familiaux, du spectacle des cris et des pleurs. Au contraire, tout s'exprime dans la retenue. Les sentiments n'en sont pas moins forts, mais le film propose une autre façon d'envisager les rapports familiaux. Frédéric comprend et accepte le point de vue de son frère et de sa sœur, et bien que ce ne soit pas ce qu'il veut, il ne s'oppose pas à la vente de la maison. Les autres films abordent le sujet de l'héritage de la maison le plus souvent sous les auspices de l'incompréhension, de la discorde, de la rébellion. Ainsi, les deux frères de *Belles familles* (Mathieu Amalric et Guillaume de Tonquédec) en viennent-ils aux mains dès les dix premières minutes du film. Cela prend au final un tour plutôt comique quand, refermant chacun une main sur la gorge de l'autre, le

visage rouge et bouffi, ils atteignent un status quo peu satisfaisant, mais cette dispute n'en reste pas moins représentative des conflits générés par les affaires d'héritage. Tout comme l'est, dans *Milou en mai*, le coup de colère de Milou lors du premier déjeuner qui réunit la famille. Ou la gifle donnée à Jacques par sa mère au début des *Dernières Vacances* lorsqu'il ose évoquer son opposition à la vente en défendant le fait qu'il soit presque adulte. Dans ce film, les plus attachés à la maison et aux traditions semblent être la tante Délie (la plus âgée) et les enfants (les plus jeunes). Cependant, la position de Walter, aîné de la fratrie, est équivalente à celle de Frédéric dans *L'Heure d'été*. Le choix n'est pas vraiment le sien, il ne peut aller à l'encontre de la décision collective. Et il sera finalement plus difficile pour lui de se détacher de Torrigne que pour les enfants, plus ouverts au monde et au futur, et à qui la vente va permettre de construire leur vie individuelle. Juliette, qui était la plus décidée au départ à faire échouer la vente, trouvera dans son amourette avec Pierre, le promoteur immobilier, une manière de se défaire de la nostalgie qui la lie à la maison. C'est une représentation de « la passion amoureuse comme antithétique de l'institution familiale [...]. Les aspirations [...] d'émancipation se conjuguent alors aussi avec l'accomplissement de destins individuels. »⁸⁷ La possibilité de la vente de la maison entraîne le développement d'un certain individualisme qui s'incarne dans la relation de Juliette et Pierre. Celle-ci fait

⁸⁷ Serge REGOURD, « La représentation de la famille dans le cinéma français. Repères d'une mutation », in Magalie FLORES-LONJOU et Estelle EPINOUX (dir.), *La famille au cinéma. Regards juridiques et esthétiques*, Paris : Mare et Martin, collection Droit et cinéma, 2016, p. 96.

basculer l'opinion de Juliette, qui, auparavant farouchement opposée à la vente, entrevoit finalement en elle sa seule chance d'émancipation.

- Enjeux d'argent, enjeux affectifs

Les conflits qui s'installent dans les familles (cinématographiques ou non) en période de deuil et de succession ouverte, prennent racine dans des enjeux d'argent mais aussi des enjeux affectifs. Les familles représentées sont toutes aisées, issues de la moyenne ou de la haute bourgeoisie, car les questions d'héritage n'apparaissent évidemment que lorsqu'il existe un patrimoine à léguer. Serge Regourd analyse dans un article l'abondance des thématiques familiales dans le cinéma français contemporain. Selon lui, ce thème de la famille serait privilégié « comme composante de la réussite bourgeoise désormais prévalente dans l'imaginaire dominant. »⁸⁸ Il explique que « dans la majorité des cas, les familles dont il s'agit vivent – conformisme oblige des temps présents – dans un contexte privilégié, hors des difficultés sociales, qui constituent pourtant le lot commun d'un grand nombre des publics potentiellement concernés par le cinéma. [...] Sauf exceptions, point de petites gens, point d'ouvriers, point de paysans, point de classes populaires. »⁸⁹ Ces familles aisées sont souvent confrontées à des problèmes patrimoniaux, de transmission. Il cite pour exemple *L'Heure d'été* et *Un Conte de*

⁸⁸ *Ibid.*, p. 100.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 103.

Noël d'Arnaud Desplechin (2008) qui mettent en scène des familles dans lesquelles la réussite individuelle est clairement visible (un designer, un cadre supérieur et un économiste composent la première famille, quand la deuxième présente, entre autres et malgré des parents modestes ayant tenu une teinturerie, une dramaturge primée, un récipiendaire de la médaille Fields et un peintre vivant de sa passion). Cette réussite fictionnelle est à rapprocher du choix d'acteurs à la carrière brillante, appréciés des producteurs et « susceptibles de rentabilité financière »⁹⁰.

Dans leur *Histoire du droit privé*, Jean-Philippe Lévy et André Castaldo, précisent que « le droit des successions présente une importance sociale considérable dans l'histoire alors que chacun compte dorénavant sur son travail et que la société n'est plus fondée sur l'hérédité. »⁹¹ Les films dont il s'agit ici prêtent souvent une attention particulière au droit des successions, et en particulier *L'Heure d'été* et *Belles familles*. Le spectateur est placé en témoin des actes de la succession, grâce à la présence d'un vocabulaire juridique, d'experts, de dossiers à signer, etc. Cette mise en scène qui exagère autant qu'elle simplifie les démarches notariales qui s'imposent en cas de décès et d'héritage permettent de donner une plus grande importance aux enjeux de la transmission. Dans *Belles familles*, les tractations juridiques entre le maire d'Ambray (André Dussolier) et le promoteur immobilier Grégoire Piaggi (Gilles Lellouche) qui veulent tous deux racheter la maison, et la

⁹⁰ *Ibid.*, p. 104.

⁹¹ Jean-Philippe LÉVY et André CASTALDO, *Histoire du droit privé*, cité en note n°15 dans Ninon MAILLARD, « Droit positif et rémanences de l'ancien droit dans une chronique familiale au cinéma : *Les invités de mon père* d'Anne Le Ny (France, 2010) », in Magalie FLORES-LONJOU et Estelle EPINOX (dir.), *La famille au cinéma. Regards juridiques et esthétiques*, op. cit., p. 456.

famille Varenne sont au point mort depuis un temps indéfini. Plusieurs scènes montrent Jérôme dans le bureau de Piaggi ou dans celui du maire, à discuter du futur projet de construction que se disputent les deux parties. Un sentiment de légère confusion se dégage du scénario de la vente de cette maison, mais tout concorde à donner à cette vente une importance toute particulière. Ainsi Jérôme se voit-il obligé de rester en France un jour de plus, puis encore un, jusqu'à finalement manquer d'importants rendez-vous qu'il avait prévus à Londres. Dans *L'Heure d'été*, la scène où le groupe d'experts vient inspecter la maison puis celle où il se réunit pour décider du sort qui sera réservé aux meubles et aux objets, donnent un caractère encore plus solennel à la vente. Ici, on assiste à l'examen du testament chez le notaire ainsi qu'à certaines démarches administratives de rigueur. Il en est de même dans *Milou en mai*, dans lequel l'ouverture du testament se fait même en présence de la morte, comme pour donner aux décisions qui vont être prise encore plus de poids et d'importance.

Cependant aujourd'hui, contrairement à ce que donnent à voir les films de notre corpus, la nécessité économique de la transmission est remise en question. En effet, selon Ninon Maillard, « l'augmentation de l'espérance de vie et l'évolution individualiste de nos sociétés, dont les femmes profitent aussi depuis quelques générations, font que les enfants n'espèrent plus ce transfert de biens (héritage parents-enfants) ou tout au moins, n'en ont pas besoin pour faire leur vie.»⁹² Et

⁹² Ninon MAILLARD, « Droit positif et rémanences de l'ancien droit dans une chronique familiale au cinéma : *Les invités de mon père* d'Anne Le Ny (France, 2010) », in Magalie FLORES-LONJOU et Estelle EPINOUX (dir.), *La famille au cinéma. Regards juridiques et esthétiques*, op. cit., p. 455-456.

Hubert Bosse-Platière de renchérir : « Dans la mesure où l'âge moyen pour hériter est de 46 ans, les successions ne peuvent plus jouer cette fonction d'installation. »⁹³ S'il est vrai que les héritages permettaient historiquement aux enfants de s'installer en couple, de trouver un logement, de démarrer leur vie d'adulte, ce n'est plus vraiment le cas. L'importance de l'héritage, puisqu'elle est toujours prégnante, se détache donc d'enjeux purement financier pour évoluer de plus en plus vers des enjeux affectifs et psychologiques. Les successions ne se limitent pas à la nécessité économique, cela apparaît comme une évidence. D'après Ninon Maillard, le droit successoral revêt donc une dimension symbolique grâce à laquelle « un lien se noue entre les générations, entre les vivants et les morts et ce, au delà de la valeur marchande des objets transmis. »⁹⁴ Ce lien (par les objets, par la maison que l'on transmet) entre vivants et morts, entre les différentes époques, permet de créer une relation familiale durable dans le temps : « Chaque individu n'est qu'un maillon dans la chaîne continue des générations et se trouve en quelque sorte investi de la mission de transmettre ce qu'il a reçu »⁹⁵, explique Jean-Philippe Lévy. Mais que fait-on alors lorsque cette « mission » vient à s'arrêter ? Lorsque la chaîne est rompue ? Lorsque la maison a été vendue, que les objets ont été éparpillés aux quatre vents ? Difficile de reconstruire ailleurs le bout de soi, cette « concrétion de

⁹³ Hubert BOSSE-PLATIÈRE, cité en note n°15 dans Ninon MAILLARD, « Droit positif et rémanences de l'ancien droit dans une chronique familiale au cinéma : *Les invités de mon père* d'Anne Le Ny (France, 2010) », *ibid.*, p. 456.

⁹⁴ Ninon MAILLARD, « Droit positif et rémanences de l'ancien droit dans une chronique familiale au cinéma : *Les invités de mon père* d'Anne Le Ny (France, 2010) », *ibid.*, p. 458.

⁹⁵ Jean-Philippe LÉVY, *Dictionnaire de culture juridique*, cité en note n°27 dans Ninon MAILLARD, « Droit positif et rémanences de l'ancien droit dans une chronique familiale au cinéma : *Les invités de mon père* d'Anne Le Ny (France, 2010) », *ibid.*, p. 459.

son identité, de son histoire, de ses aspirations »⁹⁶ (et de celles de sa famille) dit Mona Chollet, que représentent la maison et ses objets.

- Analyse de la scène finale de *L'Heure d'été* : et les jeunes dans tout ça ?

Les enfants de Frédéric sont les aînés des cousins, ceux qui auront passé le plus de temps à Valmondois, ceux pour qui les souvenirs de la maison seront les plus vivaces. Leur désir, leur besoin, même, d'investir une dernière fois la maison vendue apparaît naturel. La chaîne de transmission du patrimoine exceptionnel de la famille s'arrête avec eux et c'est l'occasion d'une célébration à la fois nostalgique et libératoire. Olivier Assayas réussit le pari de mêler, dans la dernière séquence de *L'Heure d'été*, le présent et l'avenir que représentent ces jeunes, à la temporalité ambiguë de la maison. Sylvie (Alice de Lencquesaing) et Pierre (Emile Berling) organisent donc une fête avec leurs amis dans la maison familiale vidée et vendue, avant que les nouveaux propriétaires ne prennent possession des lieux. Si elle n'a pas eu son mot à dire dans les décisions qui ont été prises lors de la succession, cette séquence permet d'évoquer les sentiments de la plus jeune génération face à ces questions d'héritage et de transmission qui ont traversé le film. Débutant, comme toutes les séquences du film, par une ouverture au noir marquant l'ellipse temporelle, elle se présente en opposition avec la scène précédente où Éloïse parcourait seule et de l'extérieur la maison vide. Ici la maison a retrouvé son éclat,

⁹⁶ Mona CHOLLET, *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, op. cit., p. 34.

sa vie grâce à la présence des adolescents en son sein. Ils l'investissent entièrement, de l'atelier de Paul Berthier à la cuisine, en passant par tous les recoins du parc et jusqu'à l'étang en contrebas, comme nous l'exposent de longs travellings qui semblent parcourir la totalité de la propriété. Il fait beau, les verts sont vifs et ces adolescents paraissent se fondre très naturellement dans l'environnement de la maison. La caméra, dans le premier plan, reprend son rôle d'œil extérieur, caché à distance quelque part dans les branches d'un arbre, posant un regard bienveillant sur les activités des personnages qui jouent, fument et boivent en toute liberté, loin du monde des adultes. Puis elle se détache de ce point de vue à distance dès le deuxième plan pour revenir au niveau du sol, au milieu des jeunes, et se met alors à suivre Sylvie, l'aînée des enfants de Frédéric, qui sera notre guide dans ce lieu et dans les sentiments complexes qu'il invoque. Tout est en mouvement. La caméra ne cesse de tourbillonner autour des personnages ou de se placer dans le dos de Sylvie pour la suivre et nous inviter à prendre part à l'événement. Les saccades et petits tremblement provoqués probablement par l'utilisation d'une caméra à l'épaule ne sont nullement cachés. Au contraire, ils renforcent cette impression d'avancée permanente, de nécessité de mouvement. Les personnages eux aussi sont toujours en marche. Sylvie ne s'arrête pas plus d'une seconde dans la séquence entière qui totalise près de dix minutes. Une sorte d'urgence – celle de l'organisatrice de la soirée qui veille au grain, mais aussi celle de l'adolescente pressée de grandir – semble l'étreindre. Durant la première partie de son parcours, nous la suivons au fil des pièces de la maison où l'on note, dans l'étrangeté familière des lieux vides, la

présence de quelques objets oubliés : le portrait d'une dame, peut-être une ancêtre, une petite bibliothèque presque vide, une table recouverte d'un drap blanc pour la protéger des usures du temps. Les fenêtres et les portes sont grandes ouvertes, la musique résonne dans les espaces dénués de meubles, la maison béante, bruissante et bruyante évacue ses fantômes. Le bruit, l'air qui circule à nouveau, semblent vouloir venir à bout des esprits enfermés dont n'ont que faire les adolescents.



La maison ouverte, mouvante, circulante à la fin de *L'Heure d'été*, 01:31:27 et 01:31:39

Pour qui avait 16 ans en 2008 (groupe dont fait partie l’auteure de ces lignes), cette séquence évoquera certainement des souvenirs. Elle encapsule de manière fidèle un morceau de ce début du XXI^e siècle, en utilisant des chansons populaires (comme *Loser* du groupe Les Plastiscines) dont les interprètes, au sommet de leur gloire – relative – à l’époque, sont aujourd’hui déjà presque oubliés. Les préoccupations adolescentes que décrit la scène ne sont pourtant pas si éloignées de celles des cousins des *Dernières Vacances* lors de la séquence de l’anniversaire de Juliette. Danser, chanter, rire et s’ouvrir aux autres, ces deux séquences de fêtes dans des maisons familiales, éloignées pourtant de six décades, créent un pont temporel qui relie les jeunesses de 1948 et de 2008. Le pur présent qui se manifeste par des indices musicaux, verbaux et vestimentaires dans la séquence de *L’Heure d’été* est donc contrebalancé par une certaine universalité de la représentation de la jeunesse. De même si par moments les marques du passé semblent complètement effacées, la maison enfin vraiment ouverte sur l’extérieur, à d’autres au contraire, la caméra reprend sa place observatrice derrière une vitre fermée, redonnant corps aux esprits de la maison.

Sylvie repart en courant après avoir changé la musique et se dirige avec une amie vers le fond du parc pour chercher son petit-ami Richard qui se baigne dans l’étang. Alors qu’ils s’éloignent tous les deux du groupe en courant encore, la musique et les cris joyeux s’estompent pour laisser place au silence assourdissant de la nature qui les entoure. Les bruits des insectes et des oiseaux, ainsi que de leurs pas froissant l’herbe occupent tout l’espace sonore, retentissent entre chaque ligne

de dialogue. Les feuilles, les herbes masquent la moitié de leur corps, les noyant presque dans un océan de vert et de jaune. La caméra se place en face d'eux et ils regardent la maison à travers elle. Le regard de la caméra et celui de la maison et de ses esprits se superposent. Puis elle se remet à suivre Sylvie qui évoque alors le souvenir de sa grand-mère et la promesse non tenue de pouvoir emmener un jour ses propres enfants dans la maison de Valmondois. La tête tournée, la nostalgie l'envahit, celle des souvenirs de son enfance et celle des souvenirs qu'elle ne pourra plus désormais se créer dans ce lieu. « Ma grand-mère est morte, la maison est vendue », soupire-t-elle comme un point final à sa vie d'enfant. Cet instant suspendu fait revivre des moments passés et perdus qui surgissent par delà la barrière du temps. Nous pouvons imaginer la silhouette d'Hélène petite fille cueillant des cerises à l'endroit même où se trouve à ce moment Sylvie. La maison joue pour la dernière fois son rôle de machine à remonter le temps, de créatrice de lien entre passé et présent, vivants et morts. Le cri d'un garçon interpellant Sylvie et Richard permet dans un sursaut à la jeune fille de refaire surface dans le présent, et amorce, dans la coupe du plan qui dure depuis qu'ils se sont isolés, le retour des deux jeunes gens dans leur propre temporalité. Alors qu'ils courent à travers champs, escaladent un mur pour échapper à leurs amis, la caméra s'éloigne, restant auprès de la maison quand eux s'en éloignent à grandes enjambées.

Tourné vers l'avenir, ce mouvement semble répondre antithétiquement à celui qui ouvre le film, tout entier refermé sur Hélène et le passé. La nostalgie y laisse enfin place à une certaine poésie et l'on peut entrevoir les bénéfices qui

résultent d'un détachement vis-à-vis de la maison d'enfance. Si les adultes comme Frédéric et Éloïse resteront marqués à jamais de la perte de celle-ci, les enfants, eux, n'auront pas à en porter le poids et pourront s'émanciper, vivre leur individualité plus librement.

b. En pleine crise de la modernité

- Personnages modernes : entre agoraphobie et claustrophobie.

Les personnages qui peuplent les maisons des films dont nous discutons sont en crise. Ils sont soumis aux tensions du monde dans lequel ils vivent, à la modernité qui ne facilite pas les relations humaines. Selon Alice Laguarda, « l'individu-sujet de la modernité est condamné à vivre l'expérience d'une absence simultanée de séparation et de relation »⁹⁷ aux autres. Le monde moderne permet technologiquement un lien permanent mais tend aussi à affiner, nous l'avons vu précédemment, les liens familiaux et les liens à la maison, qui deviennent moins tangibles. Piégés entre une volonté d'ouverture au monde et celle d'un repli sur soi face aux peurs qu'il engendre, les personnages dont ces films peignent le portrait sont tiraillés entre claustrophobie et agoraphobie. Ils est, pour eux, difficile de quitter l'abri de la maison. Cependant, Michel de Certeau, dans *L'invention du*

⁹⁷ Alice LAGUARDA, *Des films et des maisons. La périlleuse trajectoire de l'homme vers son humanité*, op. cit., p. 8.

quotidien, explique bien que « s'il ne veut devenir synonyme d'une terrible assignation à résidence, à l'écart des vivants, l'espace privé doit savoir s'ouvrir à des flux d'entrants et de sortants, être le lieu de passage d'une circulation continue, où se croisent objets, gens, mots et idées. Car la vie est mobilité, impatience du changement, relation à un pluriel d'autrui. »⁹⁸ L'agoraphobie dont est issue la nécessité d'un espace à soi, qui fait toute l'importance de la maison, ne peut que se transformer en claustrophobie et même en désir de transformation ou de destruction de la maison. Mobilité et circulation deviennent alors les maîtres mots de cette bascule, de cet abandon au monde. Selon Alice Laguarda, ce phénomène est « figuré par un cinéma du laisser-être, de la vacance des corps et des sentiments qui induit une autre manière d'habiter. Les circulations sont fluides, l'espace de la maison apparaît ouvert, précaire, fragmentaire et fragmenté. Les personnages expérimentent une forme de liberté. »⁹⁹

Les moments dans les récits où l'une des afflications prend le pas sur l'autre sont visibles et notables. Comme soumis au flux et au reflux de la marée, les personnages balancent d'un pied sur l'autre, d'une tendance à l'autre. Le spectateur assiste à la suspension du temps ou au contraire à son accélération, à l'émergence d'une liberté jouissive ou bien à un retour aux traditions bourgeoises. Rarement les élans vers le monde que connaissent les personnages vont-ils jusqu'au bout, annonçant la bascule avant même qu'elle ne se produise. Dans *Milou en mai*,

⁹⁸ Michel de CERTEAU, *L'invention du quotidien*, tome II, Paris : Gallimard, 1994, p. 209.

⁹⁹ Alice LAGUARDA, *Des films et des maisons. La périlleuse trajectoire de l'homme vers son humanité*, op. cit., p. 23-24.

peut-être plus que dans les autres films, le changement de cap est total et entier, et le demi-tour qu'il précède l'est tout autant. Les séquences dont il s'agit se déroulent dans la deuxième moitié du film : celle du dîner d'arrivée de Pierre-Alain (Renaud Danner) et de Grimaldi (Bruno Carette dans son dernier rôle), celle du pique-nique le lendemain et de la soirée qui le suit, et enfin la séquence de fuite à travers la campagne et la forêt. Les Vieuzac sont présentés comme une famille bourgeoise aux idées politiques conservatrices. Une coupure de courant, qui vient interrompre l'écoute d'un discours du Général de Gaulle et de la Marseillaise à la radio, sert de point de départ à la bascule qui va s'opérer de l'agoraphobie à la claustrophobie. Les événements de mai 1968, jusqu'ici relégués en fond, au loin, n'atteignant pas ces contrées reculées du Gers, semblent alors faire irruption au beau milieu du salon de la famille. De manière d'ailleurs assez littérale, puisque quelques seconde plus tard, un bruit sourd et menaçant, une lumière vive derrière les rideaux, font se pelotonner les personnages au centre du cadre, comme un front au regard rivé sur l'extérieur, sur ce que l'on ne sait pas encore être le camion de Grimaldi.



La menace vient de l'extérieur, *Milou en mai*, 00:48:30 et 00:48:49

À ce moment, la famille, à l'intérieur de la maison, se trouve presque en état de siège. Camille demande où se trouve le fusil, dans une recherche claire de faire respecter la frontière entre intérieur et extérieur. C'est donc Pierre-Alain, le fils de

Georges, qui débarque accompagné de Grimaldi qui l'a pris en stop. Avec eux, c'est un bout de monde qui entre dans la maison, et qui va permettre, dans les séquences suivantes, de nouveaux mouvements, de nouvelles idées et circulations, et provoquer une ouverture inattendue, bien que temporaire. Pierre-Alain, avec ses histoires d'étudiants parisiens faisant l'amour et la grève à la Sorbonne et dans le quartier, et aussi un peu avec les joints qu'il apporte avec lui, enflamme les esprits des membres de la famille pourtant d'abord réticents. Grimaldi offre gratuitement les tomates que contenait son camion aux villageois ; le curé du village (Bernard Brocas) rebaptise le lycée du coin « Lycée Che Guevara » ; Lily (Harriet Walter) et Marie-Laure (la petite-amie de Claire, interprétée par Rozenn Le Tallec), assises sous un cerisier, tombent sous le charme des blessures de manif' de Pierre-Alain ; Georges, assis au soleil, desserre sa cravate et ouvre son pantalon ; Daniel (François Berléand), emporte une Camille riant aux éclats sur le capot de sa voiture de sport rouge. Tout le monde sort, petit à petit, prendre l'air et le soleil dans le jardin et se retrouve sous un arbre pour un pique-nique arrosé et enfumé. On se déride, les corps se frôlent, on discute de l'orgasme féminin et on s'embrasse en faisant des vœux. Alors que la caméra recule pour embrasser dans le cadre tous les personnages, ils évoquent ensemble la possibilité de se joindre au mouvement social en marche dans le pays, de faire profiter des bienfaits de la maison à ceux qui le souhaitent, de vivre plus simplement, plus librement, et regardent alors tous dans la même direction, vers un hors-champ à gauche qui semble empli de promesses. « Vive la révolution ! » crient-ils, et s'élèvent des drapeaux rouges. Malgré cela, le film distille des signes

ironiques ou à contre-courant qui sont révélateurs du retournement qui va s'opérer peu après. Durant le dîner aux chandelles, Pierre-Alain, avec son petit pull gris négligemment jeté sur ses épaules et sa chemise bleu pastel à peine froissée, met immédiatement de côté le sort et les revendications des ouvriers en grève. Il se concentre, en suçotant des écrevisses dans un bruit caractéristique qui se prolongera pendant la scène, sur les désirs des étudiants, souvent issus comme lui de milieux plus favorisés. Son discours, tenu en dégustant un met délicat, petit doigt presque en l'air, ne convainc pas entièrement et l'on ne peut s'empêcher de sentir une légère ironie traverser les plans. De même, lors des scènes qui se déroulent le jour suivant, le film prend un malin plaisir à placer, en avant-plan de l'action, la figure du vieux jardinier Léonce à qui l'on a demandé de creuser la tombe de Madame Vieuzac. Tout le jour, on le verra travailler sans un mot, s'acharner à la pioche sur un trou qui ne semble jamais grandir. Devant la voiture de sport rouge rutilante de Daniel qui fonce dans l'allée, devant la DS grise de Paul (Hubert Saint-Macary), le mari de Camille, qui s'éloigne en trombe par le même chemin, devant le cortège des lycéens chantant faux *L'Internationale*, drapeaux rouges (pour le communisme) et noirs (pour l'anarchisme) au poing, devant la famille Vieuzac en promenade bucolique et utopique, rêvant à l'abolition du mariage sur des accords du même chant politique joué par un violon et un accordéon extradiégétiques, Léonce creuse. Il creuse même toujours, à la nuit tombée, alors que la famille danse et festoie dans la maison. Le fantôme de Madame Vieuzac, qui lui rend visite à ce moment-là, est le seul à se

soucier un tant soit peu du sort du pauvre jardinier, représentant des classes populaires.







Léonce creuse, encore et encore, *Milou en mai*, 01:02:45, 01:04:45, 01:06:30, 01:10:52 et 01:12:41

L'arrivée consécutive de M. et Mme Boutelleau, les voisins dont nous avons déjà tiré le portrait, sonne le glas des utopies soixante-huitardes familiales et sert de point de bascule de la claustrophobie à une nouvelle agoraphobie. Une deuxième coupure de courant, alors que les personnages tentent d'obtenir des nouvelles de Paris à la radio, vient conclure cette phase d'ouverture. Elle sera suivie d'une fuite mémorable et ubuesque de toute cette troupe de personnages à travers les champs et les bois au petit jour, transportant leurs biens de valeur (tableaux, bibelots) sur des mulets et tentant de survivre comme ils peuvent (mais en mangeant toujours bien), pour échapper à des assaillants communistes imaginaires qui seraient à leur poursuite. Cette paranoïa bourgeoise et matérialiste est traitée de manière comique

par le film, qui ne prend à aucun moment au sérieux les idéaux temporaires des personnages.

- La maison qui sépare et qui relie.

S'ils sont très marqués dans *Milou en mai*, ces flux et reflux, ouvertures et fermetures, sont souvent plus discrets dans les autres films, mais ils existent néanmoins. Exemple en est la séquence finale de *L'Heure d'été*, sur laquelle nous nous sommes penchés plus haut, et qui fait suite à la séquence des adieux d'Éloïse à la maison. Éloïse a menti aux enfants Marly en leur disant que maintenant qu'elle ne travaille plus chez eux, elle va partir rejoindre sa famille dans le midi de la France. Aucun d'eux ne songera même à vérifier comment va dorénavant vivre celle qui s'est occupé d'eux, de leur mère et de leur grand-oncle toute sa vie. Après avoir observé la maison une dernière fois, cantonnée par son statut social inférieur et par sa condition de pièce rapportée à rester à l'extérieur, elle rentrera seule dans son HLM gris et disparaîtra, petite silhouette devant une grande porte austère, dans un fondu au noir dans lequel on entend déjà les cris et les rires des adolescents, comme si elle était déjà presque oubliée.

L'Heure d'été se caractérise aussi par le relatif petit nombre de champs-contrechamps qui y sont utilisés. Les scènes de conversations, pourtant très nombreuses, sont soumises au même mouvement flottant de la caméra que le reste du film. Ainsi, des panoramiques filés sont régulièrement utilisés pour remplacer les

champs-contrechamps et placer un personnage ou un autre au centre du cadre et de l'attention pendant qu'il parle. Ces effets filmiques ont pour conséquence de provoquer des flous de bougé lors des déplacements de la caméra d'un personnage à un autre, et permettent d'évoquer visuellement le flou des relations familiales. En effet, nous l'avons vu, celles-ci ont tendance à se détériorer ou à ne plus signifier autant que par le passé. Un deuil et la présence de la maison peuvent cependant les rendre plus fortes, mais souvent cela ne dure qu'un temps. Lors de la séquence chez Frédéric où se décide la vente de la maison de Valmondois, les coupes se font rares et discrètes quand la caméra passe des uns aux autres en suivant le rythme de la conversation. Le flou des volontés de chacun et la difficulté qu'ils ont à s'en parler mutuellement ressort à l'image malgré l'apparente cordialité du discours, grâce aux panoramiques mais aussi à la distance que semble en permanence garder la caméra. Au contraire, lorsque Jérémie et Frédéric discutent à cœur ouvert de leur relation à leurs parents et de leurs difficultés personnelles, dans un café à la sortie de chez le notaire, la caméra semble se placer au plus proche des deux frères. Ils sont assis sans bouger en face l'un de l'autre, filmés en plans rapprochés et en champ-contrechamp. Pour ce moment d'intimité totale et de parole vraie, la caméra cesse son tourbillonnement habituel, ses travellings permanents, pour rester fixement accrochée aux épaules des deux personnages. Autre trait remarquable du film, qui lui s'applique aussi aux *Dernières Vacances*, la maison n'est que très rarement filmée en plans d'ensemble. Hormis le générique qui ouvre le film en la faisant apparaître d'un noir, la maison reste visuellement fragmentée, tant et si bien

que même après plusieurs séquences passées en son sein, il reste difficile pour le spectateur de se créer une représentation mentale complète de celle-ci. Nous n'avons, par exemple, jamais accès au premier étage, où se trouvent les chambres, bien que l'on nous révèle son existence par la présence des escaliers et, à la toute fin du film, par les indications que donne Sylvie à ses amis durant la fête. Cet espace intérieur fragmenté se fait lui aussi le marqueur des relations intrafamiliales tendant à se fragiliser.

La maison devient alors à la fois un espace qui relie, mais aussi qui sépare. Ceux qui vivent dans la maison et ceux qui y travaillent, par exemple, ou encore ceux qui font les films et ceux qui les regardent. Si l'on assiste aujourd'hui, selon Alain Brassart, à « l'émergence de familles post-modernes dont le modèle est la famille négociée et temporaire, dans lequel les liens du sang comme les liens conjugaux ne sont plus primordiaux »¹⁰⁰, les représentations cinématographiques, elles, restent majoritairement très traditionnelles. Nous sommes, dans la plupart des cas et dans tous ceux que nous étudions ici, face à des familles nucléaires, bourgeoises, hétérosexuelles et blanches. La façon dont ces cinéastes envisagent la maison est attachée à une vision de plus en plus obsolète de la famille, ancrée dans des images traditionnelles de la famille bourgeoise brillante. Elle s'éloigne donc du quotidien réel de la majorité de la société française, en n'en représentant pas la diversité non seulement sociale, mais aussi ethnique ou encore celle des modèles

¹⁰⁰ Alain BRASSART, « “Familles je vous hais” ou comment les cinéastes homosexuels français portent un regard critique sur l'institution familiale », in Magalie FLORES-LONJOU et Estelle EPINOUX (dir.), *La famille au cinéma. Regards juridiques et esthétiques*, op. cit., p. 486.

familiaux modernes (familles monoparentales, recomposées, homoparentales, etc.). Nous trouvons-nous alors devant des images archaïques qui ne peuvent plus parler à celles et ceux qui en constituent le public ? Est-ce une fatalité qui touche les films d'héritage de maison, puisque seules héritent les familles aisées et que le temps de la maison reste immanquablement lié au passé ? « La maison, d'espace de la construction de soi, peut devenir celui de la négation ou de l'oubli de soi et de l'autre »¹⁰¹, explique Alice Laguarda. Elle engendre donc des représentations qui peuvent être parfois contenues dans des cercles fermés – comme les boucles de temps arrêté qui la peuplent, dont nous parlions précédemment –, faute de ponts et d'ouvertures construits par ses habitants (et par les cinéastes) pour la lier à son environnement.

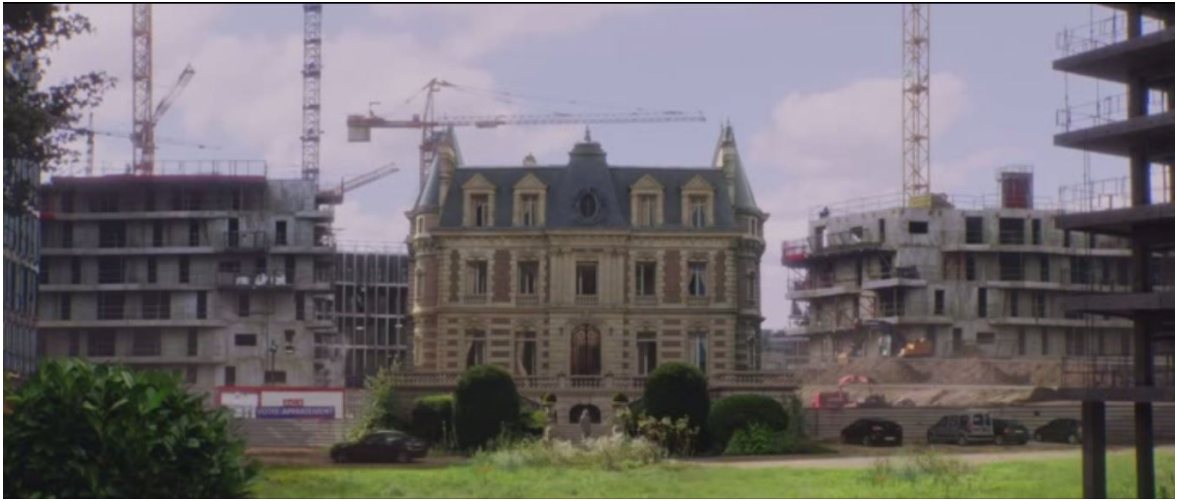
- Des êtres qui ne demeurent plus : le temps de la maison est-il révolu ?

Face à une crise de la modernité qui touche de plein fouet ces personnages et à un monde contemporain et une société consumériste qui perturbent nos manières traditionnelles d'habiter, faut-il conclure que le temps de la maison est révolu ? C'est *a priori* ce que semblent répondre ces films, dont la fin implique immanquablement la vente de la maison ou en tout cas un changement radical dans sa forme. Selon Alice Laguarda, « le cinéma serait aussi, dès le départ, un art de

¹⁰¹ Alice LAGUARDA, *Des films et des maisons. La périlleuse trajectoire de l'homme vers son humanité*, op. cit., p. 24.

l'évaluation, de la remise en cause, voire de la destruction de la maison comme structure archaïque et instrument d'objectivation, au profit de la recherche d'autres lieux, d'autres "maisons" et d'autres relations à ces maisons. »¹⁰² Dans *Belles familles*, la maison revient finalement à Florence (Karin Viard) qui décide de la conserver mais vend tout de même le terrain à la mairie d'Ambray qui y construit des immeubles. La maison perd donc son parc boisé et une partie de son intimité. Le monde extérieur y fait irruption de manière visible et audible. À la fin du film, lorsque Suzanne Varenne (Nicole Garcia) rend visite à Florence dans la maison qui fut autrefois la sienne, c'est un tout nouveau décor qui s'offre à nos yeux. Coincée entre les grues et les squelettes des immeubles en construction, elle est maintenant loin de l'image paisible de refuge qu'elle pouvait avoir au début du film. De plus, à l'intérieur le bruit des travaux, assourdissant, a remplacé celui des oiseaux et les violons extradiégétiques. La peinture fraîche et les cartons encore empilés dans les coins des pièces évoquent un changement récent dans la maison, une nouvelle relation à celle-ci.

¹⁰²Alice LAGUARDA, *Des films et des maisons. La périlleuse trajectoire de l'homme vers son humanité*, op. cit., p. 13.



La maison en prise avec le monde moderne, *Belles familles*, 01:44:51

« J’ai longtemps pensé que le cinéma était l’endroit où l’on pouvait plus facilement qu’ailleurs changer les choses, changer les meubles de place dans la maison ou même reconstruire la maison autrement »¹⁰³, dit Jean-Luc Godard en parlant de la puissance de réaménagement et de transformation de la maison.

Nos sujets en prise avec la modernité se retrouvent face à deux manières d’aborder la maison, comme l’explique Jean-Paul Fargier : « Maison introuvable ou indésirable : c’est la recherche ou la fuite perpétuelle. Maison inévitable, au contraire, héritage insolvable : reste le devoir d’un réagencement, d’une reconstruction permanente. »¹⁰⁴ La fuite, c’est celle de Louise dans *Belles familles*, qui s’envole pour Zanzibar au moment même où elle obtient gain de cause en faisant reconnaître sa mère comme l’héritière légitime du docteur Varenne. C’est aussi celle de Jérôme qui s’est expatrié en Chine pour échapper aux souvenirs de la

¹⁰³ Jean-Luc GODARD cité dans Jean-Paul FARGIER, « Ma (non) maison même », in *Vertigo*, Hors-série « La maison », novembre 2003, p. 3.

¹⁰⁴ *Ibid.*

maison et de son enfance. La recherche, au contraire, c'est celle de Frédéric dans *L'Heure d'été*, qui retourne au musée d'Orsay pour contempler encore une fois les objets de sa maison perdue. Quant à la maison inévitable, elle l'est pour tous les personnages qui doivent prendre la décision de vendre. Elle a pour conséquence le réagencement de leurs vies, la reconstruction d'autres maisons ailleurs, si tant est que cela leur est possible.

Car la crise de la modernité fait des humains des êtres qui ne demeurent plus, ou plus dans des maisons telles qu'on les définissait traditionnellement. « “Le temps de la maison est passé” (Adorno), le temps de la maison avec cave et grenier, celui de la maison bachelardienne et de “l'espace heureux”. À l'âge des mégapoles, il n'y aurait plus de demeure, de *domus*, mais seulement des logements et des domiciles, des locaux domiciliaires, des abris décorés souvent nommés « appartements ». Ne subsisteraient des maisons que de ruines, ou des vestiges entretenus à usage patrimonial, des façades de maison »¹⁰⁵, écrit Benoît Goetz dans un article intitulé « La “maison” des philosophes (à partir d'une lecture de Martin Buber) ». Peut-on encore parler de maison à l'ère du logement collectif, de l'urbanisation de masse, de la mobilité et du temporaire ? La rupture moderne, explique Marie-Ange Brayer, « a introduit l'émergence d'un sujet mobile, contrastant avec la permanence de la maison. »¹⁰⁶ Selon elle, « la maison, quintessence du mythe de l'intérieur bourgeois,

¹⁰⁵ Benoît GOETZ, « La “maison” des philosophes (à partir d'une lecture de Martin Buber) », *MEI, Médiation et Information*, n°27 (« Habiter, communiquer »), mars 2008, p. 41.

¹⁰⁶ Marie-Ange BRAYER, « La maison : un modèle en quête de fondations », *Exposé*, n°3, vol. 1 (« La maison »), 1997, p. 2, http://www.editions-hyx.com/sites/default/files/public/media/expose_3_maison.pdf. Consulté le 9 septembre 2017.

où règnent le conventionnalisme, l'acceptation des valeurs, la répartition homogène des rôles qui se dupliquent dans la vie sociale, est devenue le lieu du conflit domestique, la scène émergente d'une crise de l'identité. »¹⁰⁷ Son existence en tant qu'espace de la constance, de la permanence, de l'immobilisme et du repli familial est mise à mal par les nouveaux nomadismes et la multiplication des logements collectifs. Nous ne demeurons plus dans la durée, la temporalité longue de la maison en est bouleversée : « Aujourd'hui, on ne s'installe plus à “demeure”. Pour Adorno, depuis la déportation, les guerres mondiales, la maison n'est qu'une étape dans l'exil »¹⁰⁸, explique encore Marie-Ange Brayer.

Le cinéma devient alors inventeur de « ses propres “maisons” et ses propres trajectoires dans un monde qui divise, sépare et isole les êtres, les prive de logis. »¹⁰⁹ Il n'est pas anodin que le cinéma nous propose des représentations de maisons bachelardiennes. « [...] j'ai aperçu soudain la vérité des rapports qui nous lient au cinéma, nous les cinéphiles énamourés qui habitons les films souvent comme des maisons aimées, trop aimées », dit Jean-Paul Fargier. Les films seraient donc, pour celui ou celle qui les regarde, ou même qui les fait, comme les maisons heureuses que nous ne pouvons plus habiter. Benoît Goetz évoque la possibilité que cette maison n'ait d'ailleurs jamais été qu'un rêve : « C'est ce que suggère Jean-François Lyotard dans *Domus et la Mégapole* : “[...] sans doute n'a-t-elle jamais existé, sinon

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 2.

¹⁰⁹ Alice LAGUARDA, *Des films et des maisons. La périlleuse trajectoire de l'homme vers son humanité*, op. cit., p. 25.

comme songe de l'ancien enfant qui s'éveille et qui la détruit en s'éveillant." Et Bachelard ne prétendait pas à autre chose qu'à explorer une rêverie. Par "maison", il ne faut donc entendre ni ce fantasme, ni cette image, ni les choses mêmes qui lui ressemblent et qui parsèment encore ici ou là le paysage. Il faut donc d'abord, à la manière d'un exercice socratique de définition qui pourra se révéler aporétique, entreprendre une recherche de définition de la "maison". »¹¹⁰ Ce que nous proposent les films d'héritage de maisons de famille seraient donc des morceaux de rêves, ou des souvenirs si l'on veut bien croire à l'existence de la *domus* ancienne. Si cette dernière était un symbole de la domination¹¹¹ des classes bourgeoises, la déconstruction de son modèle ne signifie pas pour autant la disparition des privilèges dans les sociétés modernes. « Au contraire, la domination aujourd'hui règne sans partage et sans médiation : "la vie sociale entre les hommes est devenue impossible dans les conditions qui sont les nôtres maintenant" (Adorno, *Minima Moralia*, p. 34). »¹¹² La remise en question de la place de la maison aujourd'hui ne fait néanmoins plus aucun doute, que ce soit dans le monde réel ou dans les films qui, finalement, le décrivent à leur manière.

¹¹⁰ Benoît GOETZ, « La "maison" des philosophes (à partir d'une lecture de Martin Buber) », *op. cit.*, p. 41-42.

¹¹¹ Le mot domination descend étymologiquement du terme latin *dominus* qui signifie "propriétaire", et plus tard "seigneur".

¹¹² Benoît GOETZ, « La "maison" des philosophes (à partir d'une lecture de Martin Buber) », *op. cit.*, note n°1, p. 41.

CONCLUSION

C'est une représentation de la maison pleine d'ambiguïté et d'ambivalence que nous proposent les films de Roger Leenhardt, Louis Malle, Olivier Assayas et Jean-Paul Rappeneau. Chacun à sa manière dépeint très justement le tiraillement intrinsèque à chaque habitant de vieilles pierres : les maisons de familles sont à la fois des trésors de nostalgie dont il est agréable de jouir des pouvoirs de contrôle sur le temps, et des fardeaux sous le poids desquels on peut vite étouffer. La liaison du temps et de l'espace y est si forte qu'il est parfois difficile de distinguer le passé du présent, et encore plus de se projeter dans le futur. C'est une force qui nous tire en arrière et pourtant sans laquelle nous nous retrouvons démunis. Car dans les souvenirs entassés dans la maison, c'est toute l'histoire de nos vies et de celles des gens que l'on aime qui s'inscrit. Le monde moderne et ses enjeux économiques tendent à vouloir déconstruire le modèle de la maison traditionnelle en nous enjoignant à la location, synonyme de durée temporaire et de mobilité. De même, la société de consommation nous empêche de plus en plus de créer des liens émotionnels avec nos objets personnels, tout en nous dictant la nécessité de posséder toujours plus et en plus grand pour matérialiser notre réussite. « [...] on peut présumer que la fascination si répandue pour les demeures des riches ne traduit pas forcément, ou pas seulement, chez les gens ordinaires, le rêve d'un train de vie luxueux ou un désir de distinction sociale : on les envie parce que leurs maisons, spacieuses, solides, parfois entourées d'hectares de terrain, sont des paroxysmes de

maison. Elles sont des univers autonomes, puissants, protecteurs, pleinement capables de faire pièce au monde extérieur. »¹¹³ Pourtant, certains choisissent et revendiquent de vivre dans des espaces minuscules que l'on appelle *tiny houses*. Ce phénomène intéressant, développé dans un article du *New Yorker*¹¹⁴, permet d'explorer la capacité d'adaptation de l'être humain aux espaces exigus, mais aussi de se demander si le choix d'habiter dans une *tiny house* en est vraiment un. En louant les vertus d'un mode de vie plus simple, plus économique et plus écologique dans des logements étriqués, les habitants de ces *tiny houses* ne font-ils pas le jeu d'un ordre social inégalitaire ?

Bien loin de ces préoccupations les personnages des films de notre corpus font tout de même tous, en renonçant à leur maison de famille, le choix de l'ouverture sur le monde contre celui du repli sur soi. En cela, ils se révèlent plus proches du commun des mortels que ce que l'on aurait pu imaginer à première vue. Le medium cinéma permet de donner corps aux problématiques que génèrent la maison et sa possible vente. Comme la maison, il a le pouvoir de faire revivre les morts, de donner vie aux objets inanimés, de faire exister plusieurs époques en même temps. En cela, le cinéma est le peintre parfait du portrait de la maison. Il n'est pas anodin que les écrits de Serge Daney aient été rassemblés après sa mort sous le titre *La Maison cinéma et le monde*¹¹⁵. On décrit souvent le cinéma comme

¹¹³ Mona CHOLLET, *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, op. cit., p. 102.

¹¹⁴ Alec WILKINSON, « Let's Get Small. The rise of the tiny-house movement », *The New Yorker*, 25 juillet 2011, <https://www.newyorker.com/magazine/2011/07/25/lets-get-small>. Consulté le 11 septembre 2017.

¹¹⁵ Serge DANEY, *La Maison cinéma et le monde*, Paris : P.O.L, 4 tomes entre 2001 et 2015.

une famille, l'une de celles que l'on se choisit, mais c'est aussi, de manière moins évidente, une maison que l'on peut habiter. Pour cela, écrit Jean-Paul Fargier, « il nous suffit de replacer une cassette, un DVD avec ou sans bonus, dans une machine et c'est parti, elle me parle, à moi à rien qu'à moi, elle me dit : ma face, tu l'aimes ? et mes fenêtre, tu les aimes ? et ma porte, elle te plaît ? et ma crête ? et mes murs ? et la couleur de ma peau ? et ma nuque crénelée en forme d'escalier ? et mes trous, tous mes trous percés à contre-ciel... etc. Oui je les aime. Alors, répond-elle, tu m'aimes toute entière. Et partagée à la fois. Tu m'aimes comme un film. Viens, je suis à toi. »¹¹⁶

¹¹⁶ Jean-Paul FARGIER, « Ma (non) maison même », *op. cit.*, p. 9.

FILMOGRAPHIE

Corpus primaire

- *L'Heure d'été*, Olivier ASSAYAS, 2008.

Réalisation : Olivier Assayas

Scénario et dialogues : Olivier Assayas

Image : Éric Gautier

Son : Nicolas Cantin et Olivier Goinard

Montage : Luc Barnier

Directrice de la production : Sylvie Barthet

Assistant-réalisateur : Matthew Gledhill

Scripte : Clémentine Schaeffer

Casting : Antoinette Boulat

Décors : François-Renaud Labarthe

Costumes : Jürgen Doering et Anaïs Romand

Coiffures : Morgane Bernhard

Maquillage : Lydia Pujols

Producteurs : Claire Dornoy, Charles Gillibert, Marin Karmitz et Nathanaël Karmitz

Production : MK2 Productions

Durée : 103 minutes

Date de sortie : 5 mars 2008

Charles Berling : Frédéric Marly

Juliette Binoche : Adrienne Marly

Jérémie Renier : Jérémie Marly

Édith Scob : Hélène Berthier

Dominique Reymond : Lisa Marly

Valérie Bonneton : Angela Marly

Isabelle Sadoyan : Éloïse

Alice de Lencquesaing : Sylvie Marly

Emile Berling : Pierre Marly

Kyle Eastwood : James

Éric Elmosnino : Le commissaire de police

Christian Lucas : Le neveu d'Éloïse

Arnaud Azoulay : Le petit ami de Sylvie

Synopsis :

Dans sa maison perdue au milieu du Vexin français, dans la petite commune de Valmondois, la famille Berthier-Marly se retrouve pour fêter les 75 ans d'Hélène, la cheffe de famille. L'aîné, Frédéric, est économiste et est le seul des trois enfants à vivre encore en France, avec sa femme Lisa et leurs enfants, Sylvie et Pierre. Adrienne, la cadette, a émigré à New York où elle est designeuse d'objets d'art et vit avec James, son compagnon. Jérémie, le benjamin, s'est installé, lui, en Chine avec sa femme Angela et leurs enfants car il y a obtenu un poste de cadre chez Puma. Ce déjeuner par une belle journée d'été est l'occasion des retrouvailles de la famille dans la maison qui appartenait à Paul Berthier, l'oncle d'Hélène, artiste peintre et collectionneur d'art réputé. Hélène garde de cet oncle une passion pour les objets d'art et s'occupe de mettre en valeur le patrimoine artistique de la famille.

Après la mort d'Hélène, les trois enfants héritent de ce patrimoine considérable dont ils doivent décider quoi faire. Si Frédéric souhaite garder intacte la mémoire de Paul Berthier en conservant telle quelle leur maison de famille, ce n'est pas le cas de son frère et de sa sœur qui préfèrent, eux, faire don de la collection au musée d'Orsay et vendre la maison. Frédéric accepte ce choix à contrecœur, et laissera Sylvie et Pierre s'emparer une dernière fois des lieux pour une fête avec leurs amis, avant que de nouveaux habitants ne s'y installent.

- *Les Dernières Vacances*, Roger LEENHARDT, 1948.

Réalisation : Roger Leenhardt

Scénario : Roger Leenhardt et Maurice Junod

Dialogues : Roger Leenhardt et Roger Breuil

Image : Philippe Agostini

Son : René-Christian Forget

Montage : Myriam Borsoutsy

Directeur de la production : Robert Prevot

Assistants-réalisateur : Émile Roussel et Jean Leduc

Musique : Guy Bernard

Scripte : Jacqueline Loir

Décors : Nicolas Châtel et Robert Clavel

Costumes : Yvonne Gerber

Maquillage : Marcel Rey

Producteur : Pierre Gérin

Production : Les Productions Cinématographiques

Durée : 91 minutes

Date de sortie : 24 mars 1948

Odile Versois : Juliette Lherminier

Michel François : Jacques Simonet

Jean Lara : Pierre Gabard

Renée Devillers : Cécile Simonet

Pierre Dux : Valentin Simonet

Frédéric Munié : Édouard

Raymond Farge : Augustin

Marcelle Monthil : Amélie

Christiane Barry : Tante Odette

Berthe Bovy : Tante Délie

Jean d'Yd : Walter Lherminier

Paul Faivre : M. Bonnal, le jardinier

Lucie Valnor : Jeanne Lherminier

Roger Leenhardt : le professeur (non crédité)

Synopsis :

Jacques Simonet se souvient avec émotion, durant un cours au lycée, des dernières vacances d'été qu'il a passé en famille dans leur domaine de Torrigne. Jacques y a passé des moments merveilleux avec sa cousine Juliette dont il est très proche. Alors qu'ils ont appris que les adultes (Walter, père de Juliette, Cécile, mère de Jacques et Édouard, père d'Augustin) comptent, pour des raisons financières, se séparer de la maison, tous les enfants de la famille décident de faire échouer la transaction de vente dont vient se charger un prospecteur immobilier du nom de Pierre Gabard. Ils échaufdent des plans pour faire fuir Pierre de la propriété, mais à son arrivée, Juliette découvre qu'elle n'est pas insensible à son charme. Jacques, jaloux, entraîne ses cousins dans des manigances de plus en plus dangereuses, jusqu'à ce qu'Augustin, le plus fragile de tous, finisse par y risquer sa vie. Torrigne finira par être vendue et les vacances par se terminer. Jacques et Juliette, eux, auront laissé derrière eux leur enfance pour entrer dans l'âge adulte.

- *Milou en mai*, Louis MALLE, 1990.

Réalisation : Louis Malle

Scénario : Jean-Claude Carrière et Louis Malle

Image : Renato Berta

Son : Jean-Claude Laureux
Montage : Emmanuelle Castro
Directeur de la production : Gérard Molto
Assistant-réalisateur : Michel Ferry
Musique : Stéphane Grappelli
Scripte : France La Chapelle
Casting : Jeanne Biras
Décors : Willy Holt et Philippe Turlure
Costumes : Catherine Leterrier
Coiffure : Christine Berroyer et Laurence Le Bourvelec
Maquillage : Joël Lavau et Françoise Chapuis
Producteurs : Louis Malle et Vincent Malle
Production : Nef, TF1 Films Production, Ellepi Films
Durée : 103 minutes
Date de sortie : 24 janvier 1990

Michel Piccoli : Milou
Miou-Miou : Camille
Michel Duchaussoy : Georges
Bruno Carrette : Grimaldi
Harriet Walter : Lily
Martine Gautier : Adele
Rozenn Le Tallec : Marie-Laure
Jeanne Herry : Françoise
Renaud Danner : Pierre-Alain
François Berléand : Daniel
Dominique Blanc : Claire
Paulette Dubost : Mme Vieuzac
Marcel Bories : Leonce
Hubert Saint-Macary : Paul
Valérie Lemercier : Mme Boutelleau
Etienne Draber : M. Boutelleau

Synopsis :

Durant le mois de mai 1968, la famille Vieuzac est réunie dans sa maison du Gers après la mort de la mère. Les fils, Milou qui vit à plein temps dans la maison, et Georges correspondant du *Monde* à Londres, et Claire, leur nièce antiquaire, doivent décider ensemble du sort de la maison et des vignes qui l'entourent. Milou,

très attaché à la propriété dont il s'occupe refuse de vendre alors que c'est ce que veulent sa fille Camille et les autres, qui préfèrent se partager l'argent que de s'occuper d'une bâtisse dont ils n'ont pas l'usage. Les événements de ce mois de mai, d'abord cantonnés à Paris, vont finir par parvenir jusqu'à eux et l'effervescence révolutionnaire par les toucher. Pendant une belle journée ensoleillée, ils élaborent des plans pour conserver la maison et y vivre en autosuffisance. Mais leur condition de propriétaire les rattrape bien vite, alors que les voisins les informent que la révolution en marche pourrait les déposséder de tous leurs biens, ou même pire. S'en suit une folle échappée dans la campagne, à travers champs et forêts, avec tous les objets qu'ils ont pu récupérer dans la maison, pour échapper à la supposée « menace rouge ». Ils finissent par se rendre compte de l'absurdité de leur fuite et rentrent à la maison. Claire et Georges prennent la décision de vendre et de se partager les meubles. Tout le monde s'en va et Milou se retrouve seul dans la maison vide.

- *Belles familles*, Jean-Paul RAPPENEAU, 2015.

Réalisation : Jean-Paul Rappeneau

Scénario : Philippe Le Guay, Jean-Paul Rappeneau et Julien Rappeneau, d'après une idée originale de Jean-Paul Rappeneau et Jacques Fieschi

Image : Thierry Arbogast

Son : Michel Rejas, Jean Goudier et Jean-Paul Hurier

Montage : Véronique Lange

Directeur de la production : Bernard Bolzinger

Assistant-réalisateur : Joseph Rapp

Musique : Martin Rappeneau

Scripte : Chantal Pernecker

Casting : Antoinette Boulat

Décors : Arnaud de Moléron

Costumes : Camille Janbon

Coiffure : Virginie Duranteau

Maquillage : Laurence Azouvy

Producteurs : Laurent Pétin et Michèle Pétin

Production : ARP Sélection, TF1 Films Production

Distribution : ARP Sélection

Durée : 113 minutes

Date de sortie : France : 14 octobre 2015

Mathieu Amalric : Jérôme Varenne
Marine Vacth : Louise Deffe
Gilles Lellouche : Grégoire Piaggi
Nicole Garcia : Suzanne Varenne
Karin Viard : Florence Deffe
Guillaume de Tonquédec : Jean-Michel Varenne
André Dussollier : Pierre Cotteret
Gemma Chan : Chen-Lin
Noël Hamann : le docteur Varenne

Synopsis :

Jérôme Varenne a émigré en Chine depuis quelques années pour des raisons professionnelles et revient en Europe pour des négociations avec son associée et compagne Chen-Lin. Il en profite pour passer voir sa mère Suzanne et son frère Jean-Michel, et pour demander des nouvelles du projet de vente et de transformation de leur maison de famille située à Ambray, dont ils ont hérité de leur père décédé. Jean-Michel lui apprend que la vente est bloquée à cause d'un désaccord entre le promoteur immobilier Grégoire Piaggi (ami d'enfance de Jérôme) et le maire d'Ambray qui ont conçu des projets différents. Jérôme se rend sur place pour essayer d'en savoir plus et rencontre par hasard Louise, la fille de la deuxième femme de son père, qui est aussi la fiancée de Piaggi. Louise est très attachée à la maison d'Ambray où elle a vécu plusieurs années avant d'en être expulsée avec sa mère à la mort de son beau-père, le docteur Varenne. Amère, elle garde une dent contre les héritiers Varenne.

Décidé à régler l'affaire une bonne fois pour toute, Jérôme prolonge son séjour à Ambray, quitte à manquer d'importants rendez-vous à Londres et à abandonner Chen-Lin. En faisant des recherches dans les archives de la ville, Jérôme finit par découvrir des traces de malversations impliquant le testament du docteur Varenne. En effet, il prévoyait que la maison revienne à sa deuxième femme, Florence, et Jean-Michel l'a donc trafiqué pour que le bien revienne à Suzanne. Ayant mis à jour la machination et étant, entre-temps, tombé amoureux de Louise, Jérôme confronte son frère et réhabilite la juste propriétaire de la maison, quitte à perdre son héritage.

Corpus secondaire

- *Le Cas Howard Phillips Lovecraft*, Patrick-Mario BERNARD et Pierre TRIVIDIC, 1998.
- *Les Fils de l'homme (Children of Men)*, Alfonso CUARÓN, 2006.
- *Un Conte de Noël*, Arnaud DESPLECHIN, 2008
- *Life Dances On*, Robert FRANK, 1980.
- *The Present*, Robert FRANK, 1996.
- *La Collectionneuse*, Éric ROHMER, 1967.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

Ouvrages généraux sur le cinéma :

- Serge DANEY, *La Maison cinéma et le monde*, Paris : P.O.L, 4 tomes entre 2001 et 2015.
- DELEUZE, Gilles, *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris : Les éditions de Minuit, 1983.
- JACQUES, Francis et LEUTRAT, Jean-Louis, *L'autre visible*, Paris : Méridiens Klincksieck, collection Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998.
- LEUTRAT, Jean-Louis, *Vies de fantômes*, Paris : Cahiers du cinéma, collection Essais, 1995.
- VAN DEN OEVER, Annie (dir.), *Ostrannenie*, Amsterdam : Amsterdam University Press, collection The Key Debates, 2010.
- VERNET, Marc, *Figures de l'absence*, Paris : Cahiers du cinéma, collection Essais, 1988.

La maison et le cinéma :

- AGEE, James, « Notes for a moving picture : The house », in *The Collected Short Prose of James Agee*, Londres : Calder and Boyars, 1968, p. 151-173.
- FLORES-LONJOU, Magalie et EPINOUX, Estelle (dir.), *La Famille au cinéma. Regards juridiques et esthétiques*, Paris : Mare et Martin, collection Droit et cinéma, 2016.
- JACOBS, Steven, *The Wrong House : The architecture of Alfred Hitchcock*, Rotterdam : 010 Publishers, 2007.

- LAGUARDA, Alice, *Des films et des maisons. La périlleuse trajectoire de l'homme vers son humanité*, Aix-en-Provence : Rouge Profond, collection Raccords, 2016.
- VON MOLTKE, Johannes, *No place like Home - Locations of Heimat in German cinema*, Berkeley et Los Angeles : University of California Press, 2005.
- PALLASMAA, Juhani, *The Architecture of image. Existential space in cinema*, Helsinki : Rakennustieto Oy, 2001.
- PRIME, Rebecca (dir.), *Cinematic homecomings. Exile and return in transnational cinema*, New York : Bloomsbury Academic, 2014.

Ethnologie, phénoménologie et sociologie de la maison :

- AMPHOUX, Pascal, *et al.*, *Le sens du lieu*, Bruxelles : Ousia, 1996.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris : PUF, collection Quadrige, 2012 [1957].
- BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objets*, Paris : Gallimard, collection Tel, 2008 [1968].
- BAUDRILLARD, Jean et NOUVEL, Jean, *Les Objets singuliers*, Paris : Calmann-Lévy, collection Petite bibliothèque des idées, 2000.
- BÉGOUT, Bruce, *La Découverte du quotidien*, Paris : Allia, 2005.
- BERQUE, Augustin, *Histoire de l'habitat idéal. De l'Orient vers l'Occident*, Paris : Le Félin, 2016.
- BERQUE, Augustin, « La case de l'oncle TOM », in NUSSAUME, Yann, PERYSINAKI, Aliko-Myrto et SERY, Johanna (dir.), *La maison individuelle. Vers des paysages soutenables ?*, Paris : Éditions de la Villette, 2012.
- BOZZANO, Ernest, *Les Phénomènes de hantise*, Paris : Exergue, collection Deux Mondes, 2000 [1920].

- DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien*, tome II : « Habiter, cuisiner », Paris : Gallimard, 1994 [1980].
- CHOLLET, Mona, *Chez soi. Une odyssée de l'espace domestique*, Paris : La Découverte, 2015.
- DIBIE, Pascal, *Ethnologie de la chambre à coucher*, Paris : Grasset, 1987.
- DIBIE, Pascal, *Ethnologie de la porte. Des passages et des seuils*, Paris : Métailié, 2012.
- FILIOD, Jean-Paul, *Le Désordre domestique. Essai d'anthropologie*, Paris : L'Harmattan, 2003.
- FRÈRE-MICHELAT, Claude, « Collectionneurs dans leurs murs », in LE WITA, Béatrix et SEGALIN, Martine (dir.), *Chez-soi. Objets et décors : des créations familiales ?*, Paris : Autrement, 1993.
- GOETZ, Benoît, *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise*, Paris : Verdier, collection Art et architecture, 2011.
- GUERRAND, Roger-Henri, *Les Lieux. Histoire des commodités*, Paris : La Découverte, 2009 [1985].
- HEIDEGGER, Martin, « Bâtir, habiter, penser », in *Essais et Conférences. La question de la technique*, Paris : Gallimard, 1958, p. 170-193.
- LEGROS, Robert, *L'idée d'humanité*, Paris : Grasset, 1990.
- LEVINAS, Emmanuel *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, Paris : Le Livre de Poche, 1991 [1961].
- ONIMUS, Jean, *La maison corps et âme : essai sur la poésie domestique*, Paris : PUF, 1991.
- PEDLER, Emmanuel, *L'Esprit des lieux. Réflexions sur une architecture ordinaire*, Paris : Éditions de l'EHESS, 2016.
- PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris : Galilée, 1974.
- PEREC, Georges, *La Vie mode d'emploi*, Paris : Hachette, 1978.
- PERROT, Michelle, *Histoires de chambres*, Paris : Seuil, 2014.

- PINÇON-CHARLOT, Monique et PINÇON, Michel, *Les Ghettos du gotha*, Paris : Seuil, 2007.
- DE RADKOWSKI, Georges-Hubert, *Anthropologie de l'habiter. Vers le nomadisme*, Paris : PUF, 2002.
- RAPOPORT, Amos, *Pour une anthropologie de la maison*, Paris : Dunod, 1972.
- SERFATY-GARZON, Perla, *Chez soi. Les territoires de l'intimité*, Paris : Armand Colin, 2003.
- SIMMEL, Georg, « Pont et la porte », in *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris : Rivages, 1993 [1907].
- SLOTERDIJK, Peter, *Écumes (Sphères III)*, Paris : Fayard, 2003.
- TANIZAKI, Junichirō, *Éloge de l'ombre*, Paris : Verdier, 2011 [1933].
- VIDLER, Anthony, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, Cambridge et Londres : The MIT Press, 1992.
- VOLANT, Éric, *La maison de l'éthique*, Montréal : Liber, 2003.

Architecture :

- LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris : Editions Flammarion, collection Champs Arts, 2008 [1923].
- ETLIN, Richard A., *Symbolic Space. French Enlightenment Architecture and Its Legacy*, Chicago et Londres : The University of Chicago Press, 1994.

Ouvrages théoriques sur la modernité :

- LIPOVETSKY, Gilles, *Les Temps hypermodernes*, Paris : Grasset, collection Nouveau collège de philosophie, 2004.
- VEBLEN, Thorstein, *Théorie de la classe de loisir*, Paris : Gallimard, 1970 [1899].

Fictions :

- DIVRY, Sophie, *La Condition pavillonnaire*, Paris : Noir sur blanc, 2014.
- TCHEKHOV, Anton, *La Cerisaie*, Paris : Actes Sud, collection Babel, 2002 [1904].

Revue

- AUBRON, Hervé et NEYRAT, Cyril (dir.), *Vertigo*, Hors-série « La maison », Marseille : Images en manœuvres, novembre 2003.
- FARGE, Arlette, MAZUREL, Hervé et VIDAL-NAQUET, Clémentine (dir.), *Sensibilités*, n°2 « Les sens de la maison », Paris : Anamosa, avril 2017.
- FLEURY, Elizabeth (dir.), *Terrain*, n°9 « Habiter la maison », Paris : Association Terrain, octobre 1987.
- MOTTET, Jean (dir.), *MEI, Médiation et Information*, n°27 « Habiter, communiquer », Paris : L'Harmattan, mars 2008.

Articles en ligne

- Marie-Ange BRAYER, « La maison : un modèle en quête de fondations », *Exposé*, n°3, vol. 1 (« La maison »), 1997, http://editions-hyx.com/sites/default/files/public/media/expose_3__maison.pdf, page consultée le 9 septembre 2017.
- DUMOUSSEAU, Nezumi, « *L'Heure d'été*, film français d'Olivier Assayas, sorti en 2008 », <http://nezumi.dumousseau.free.fr/film/lheuredete.htm#dec>. Consulté le 7 septembre 2017.
- FERENCZI, Aurélien, « Critique de *L'Heure d'été* », *Télérama*, 3 Mars 2008, <http://television.telerama.fr/tele/films/l-heure-d-ete,9904158,critique.php>, page consultée le 9 septembre 2017.
- HALLET, Arnaud, « La question de l'héritage cinématographique à travers trois films français », *Il était une fois le cinéma*, <http://www.iletaitunefoislecinema.com/chronique/2585/la-question-de-lherit>

age-cinematographique-a-travers-trois-films-francais, page consultée le 9 septembre 2017.

- KAGANSKI, Serge, « L'Heure d'été », *Les Inrocks*, 5 mars 2008, <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/lheure-dete/>, page consultée le 9 septembre 2017.
- LAMAISON, Pierre et LÉVI-STRAUSS, Claude, « La notion de maison. Entretien avec Claude Lévi-Strauss », *Terrain*, n°9 « Habiter la maison », octobre 1987, p. 34-39, <http://terrain.revues.org/3184>, page consultée le 10 septembre 2017.
- MANDELBAUM, Jacques, « Un grand film intimiste », *Le Monde*, 4 mars 2008, http://www.lemonde.fr/cinema/article/2008/03/04/l-heure-d-ete-un-grand-film-intimiste_1018618_3476.html, page consultée le 9 septembre 2017.
- MORTAIN, Blandine, « Transmettre des objets à ses enfants : “petites choses”, grands enjeux ? », *Recherches familiales*, n°8 (« Lien intergénérationnel et transmissions »), 2011, p. 7-18, <http://www.cairn.info/revue-recherches-familiales-2011-1-page-7.htm>, page consultée le 7 septembre 2017.
- VASSART, Sabine. « Habiter », *Pensée plurielle*, vol. 12, n°2, 2006, p. 9-19, <http://www.cairn.info/revue-pensee-plurielle-2006-2-page-9.htm>, page consultée le 9 septembre 2017.
- WILKINSON, Alec, « Let's Get Small. The rise of the tiny-house movement », *The New Yorker*, 25 juillet 2011, <https://www.newyorker.com/magazine/2011/07/25/lets-get-small>, page consultée le 11 septembre 2017.

Émissions de radio

- DELMAS, Laurent (prod. et anim.), JACUBOUVIEZ, David (réal.), « Dans la maison ! », *Le goût des nôtres*, France Inter, samedi 27 août 2016, <https://www.franceinter.fr/emissions/le-gout-des-notres/le-gout-des-notres-27-aout-2016>, page consultée le 9 septembre 2017.

- BESSERIE, Maylis (prod. et anim.), VILA, Véronique (réal.), « Habiter (5/5), Carte blanche cinéma “Humain Téléphone Maison” », *Les Nouvelles vagues*, France Culture, vendredi 9 juin 2017, <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/habiter-5-carte-blanche-cinema-humain-telephone-maison>, page consultée le 9 septembre 2017.

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire	p. 2
Remerciements	p. 8
Introduction	p. 10
1. La maison-mère	p. 14
a. Un lieu existentiel	p. 14
• Exploration des relations des sujets aux lieux et leurs différents niveaux d'expérience de la maison.	p. 14
• Lieu de la construction de soi par rapport au monde.	p. 19
• Espace de la concentration des émotions et assise existentielle.	p. 22
• Lieu à valeur anthropomorphique.	p. 25
b. Mémoire et imagination	p. 28
• Lieu à valeur psychanalytique.	p. 28
• Maisons bachelardiennes : des espaces heureux ?	p. 31
• Souvenirs idéalisés.	p. 36
• Au delà des histoires personnelles, les mythes.	p. 42
c. Un espace peuplé d'esprits	p. 45
• Lieu de passage entre les mondes.	p. 45
• Après la mort, la maison vide.	p. 50
• Le cas d'Hélène dans <i>L'Heure d'été</i> : le fantôme vivant.	p. 54
• La caméra fantôme : points de vue à distance dans <i>L'Heure d'été</i>	p. 58
• Fantômes et apparitions symboliques des êtres disparus (les souvenirs dans le présent dans <i>Belles familles</i> et les animaux dans <i>Milou en mai</i>).	p. 61
2. Une utopie de la fixation du temps	p. 64
a. La maison-refuge	p. 64
• L'opposition ville/nature.	p. 64
• La maison comme point fixe dans le monde.	p. 69
• L'idée de permanence.	p. 72

b. La maison-musée	p. 76
• Ces objets qui incarnent les relations humaines.	p. 76
• Intérieurs bourgeois : mobilier et structures familiales.	p. 80
• Des êtres et des objets fixés dans l’atemporalité.	p. 83
• Le rôle des œuvres d’art dans <i>L’Heure d’été</i> (un film-musée ?)	p. 87
c. Vaincre le temps, vaincre la mort	p. 89
• Quand l’espace de la maison retient le temps.	p. 89
• Finitude des hommes, éternité des objets.	p. 92
• Collectionner pour abolir le temps.	p. 95
3. Questions d’héritage : quelle place pour la maison ?	p. 98
a. De la difficulté d’hériter	p. 98
• Une inertie mouvante.	p. 98
• Conflits générationnels.	p. 101
• Enjeux d’argent, enjeux affectifs.	p. 105
• Analyse de la scène finale de <i>L’Heure d’été</i> : et les jeunes dans tout ça ?	p. 109
b. En pleine crise de la modernité	p. 114
• Personnages modernes : entre agoraphobie et claustrophobie.	p. 114
• La maison qui sépare et qui relie.	p. 123
• Des êtres qui ne demeurent plus : le temps de la maison est-il révolu ?	p. 126
Conclusion	p. 132
Filmographie	p. 136
Bibliographie	p. 143
Table des matières	p. 150