



HAL
open science

La Maison des bois : le bonheur retrouvé de Maurice Pialat

Rose Baldous

► **To cite this version:**

Rose Baldous. La Maison des bois : le bonheur retrouvé de Maurice Pialat. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-02184689

HAL Id: dumas-02184689

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02184689>

Submitted on 16 Jul 2019

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.

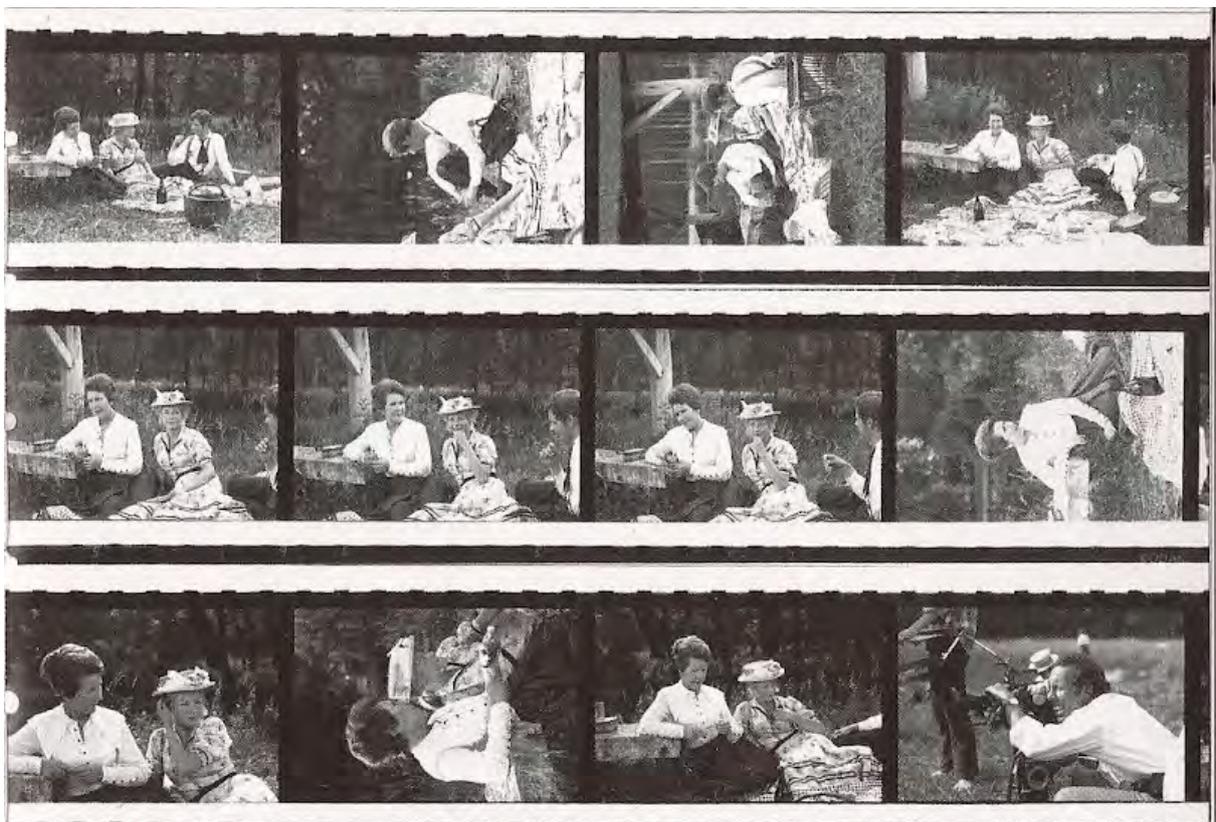
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

La Maison des bois : le bonheur retrouvé de Maurice Pialat

Rose Baldous



Mémoire de Master Recherche
Cinéma et audiovisuel, parcours
« Histoire et esthétique du cinéma »

Sous la direction de Gilles Mouëllic

Soutenu en juin 2019

Université Rennes 2 - Haute Bretagne

UFR Arts, Lettres, Communication

Mémoire de Master Recherche
Cinéma et audiovisuel, parcours
« Histoire et esthétique du cinéma »

La Maison des bois : le bonheur retrouvé de Maurice Pialat

Rose Baldous

En couverture : Pellicule des rushes de *La Maison des bois*.

Sous la direction de Gilles Mouëllic

Soutenu en juin 2019

Sommaire

Introduction.....	8
Première partie : un bonheur dérobé.....	16
Chapitre I. Un bonheur lié au collectif	17
I.1. La communauté de <i>La Maison des bois</i>	17
I.2. La vie des petites gens face à l'Histoire.....	22
Chapitre II. Un bonheur lié à l'ordinaire.....	29
II.1 La vie familiale au premier plan.....	29
II.2 Esthétique du quotidien et de l'intime.....	34
Chapitre III. Un bonheur lié à l'enfance.....	41
III.1 Une veine comique et une légèreté de ton.....	41
III.2 L'école : du rire aux larmes	44
III.3 La séquence du pique-nique comme acmé du bonheur.....	49
Deuxième partie : un bonheur menacé.....	55
Chapitre IV. Un bonheur miné par la guerre.....	56
IV.1 Le motif de la Grande Guerre	57
IV.2 Les signes annonciateurs de la mort et la rumeur de la guerre.....	62
IV.3 La guerre entre dans le champ.....	68
Chapitre V. <i>La Maison des bois</i> , rempart fragile contre la mort.....	73
V.1. Le miracle de la maison	73
V.2 Un équilibre fragile.....	78
V.3 La disparition des enfants.....	83
Troisième partie : un bonheur perdu.....	87
Chapitre VI. Un lieu perdu.....	88
VI.1. La fin d'un monde.....	88
VI.2 Un lieu voué à disparaître.....	91

VI. 3 Le retour impossible.....	95
Chapitre VII. Un temps perdu.....	100
VII. 1 Une jeunesse sacrifiée.....	101
VII. 2 Un temps de la liberté.....	104
VII. 3 Un temps poétique : celui de la nostalgie.....	108
Chapitre VIII. Un monde hors du temps.....	115
VIII. 1 Un temps sériel.....	116
VIII. 2 La création d'un monde.....	121
VIII. 3 L'universalité.....	125
Conclusion.....	129
Bibliographie.....	133

*Sensation d'un bonheur inouï.
D'où peut-elle bien provenir ?
Que tout cela est mystérieux et insensé !
Il n'y a rien de plus énigmatique que la joie.*

Emil Cioran, *Cahiers*, 1957-1972

Remerciements

Je tiens à remercier sincèrement Gilles Mouëllic, mon directeur de recherche, pour son enthousiasme, son aide et sa confiance, ainsi que sa disponibilité tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Je souhaite également remercier Jean-Paul Diboues de l'Institut national de l'audiovisuel à Rennes ainsi que la Cinémathèque Française pour m'avoir permis d'accéder à des documents précieux, dont certains sont d'une valeur inestimable.

Je souhaite aussi remercier chaleureusement les personnes qui, de près ou de loin, m'ont soutenue et encouragée : ma soeur, mes frères, mes amis et tout particulièrement Laura Pascoët et Emmie Le Galès.

Mon père, pour ne jamais douter de moi.

Stéphane Cattalano, pour m'avoir transmis sa passion du cinéma.

Hind Kaddouri avec qui j'ai partagé mes longs questionnements, mes doutes et mes cigarettes.

Enfin, je tiens à remercier tout particulièrement ma mère, pour son écoute infatigable, sa présence et son soutien sans faille qui m'ont été d'une aide précieuse.

À tous, un grand merci.

Introduction

Un faux misanthrope

Maurice Pialat est aujourd'hui un réalisateur connu du grand public pour ses excès de colère, ses tournages chaotiques et son fameux coup d'éclat lors de la réception de sa Palme d'or à Cannes en 1987 pour *Sous le soleil de Satan*, où il déclara le poing levé devant une foule de journalistes qui le sifflaient : « Et si vous ne m'aimez pas, je peux vous dire que je ne vous aime pas non plus ! » Le personnage et la réputation que s'est construit Pialat, tout au long de sa carrière, a parfois tendance à faire oublier au plus grand nombre, l'originalité et la modernité toujours si surprenante de son œuvre. En dix films et un feuilleton télévisé, le cinéaste qui réalisa son premier film *L'Enfance nue* en 1968 à l'âge de 43 ans, après une première carrière de peintre, n'a cessé de chercher à représenter sa vision du monde et des hommes.

Ses personnages évoluent souvent seuls dans un environnement qui les ignore ou avec lequel ils se sentent en inadéquation : François de *L'Enfance nue*, multiplie les familles d'accueil ; les adolescents délaissés de *Passe ton bac d'abord* (1978) sont sans perspective d'avenir ; Nelly dans *Loulou* (1980) cherche à fuir, au contraire, un chemin tout tracé ; ou encore Vincent dans *Van Gogh* (1991) reste l'éternel incompris par excellence. Pialat filme des destins dont il se sent proche, en y incorporant souvent des éléments de sa propre vie : sa rupture amoureuse dans *Nous ne vieillirons pas ensemble* (1972) où il ira jusqu'à tourner sur les mêmes lieux des disputes passées, ou son propre fils qui jouera dans son dernier film *Le Garçu* (1995). Les personnages de Maurice Pialat nous apparaissent souvent brisés par une blessure originelle ou la perte d'un idéal, errant toujours en quête d'amour et pourtant se retrouvant si souvent confrontés à l'abandon ou à la perte comme par exemple, la jeune Suzanne d'*À nos amours* (1983). Pour creuser toujours plus loin cette plongée au cœur des affects, le metteur en scène applique une méthode parfois cruelle mais jamais sans bonne raison. Sa confiance absolue envers le cinéma et le pouvoir des images ne lui donne qu'un seul objectif : servir le film et son intensité. Pour atteindre une justesse absolue des émotions, tout moyen sera le bon même s'il doit pour cela se disputer avec ses collaborateurs. Il bouleverse ainsi les codes préconçus du jeu d'acteur, travaillant souvent avec des non-

professionnels pour une plus grande spontanéité, cherchant l'imprévu ou l'accident, quitte à le créer lui-même. On se souvient notamment de l'anecdote fameuse du cinéaste sciant un pied du lit en secret avant de demander à Gérard Depardieu et Isabelle Huppert de tourner une scène d'amour dans *Loulou*. Pialat n'a de cesse de chercher à capturer le moment où personne, ni lui, ni ses acteurs ni ses techniciens, ne savent ce qui va advenir de la scène. Alors qu'importe si celle-ci comporte des ratés, des faux-raccords ou des regards caméra, si, au détour d'une phrase ou d'un geste, elle contient ce supplément de vérité, elle sera retenue lors du montage final.

Pour celui qui découvre le cinéma de Maurice Pialat, il y a souvent un premier moment de fascination pour ces images d'un réalisme cru et dur, comme si personne n'avait osé, avant lui, représenter de tels moments. Qui peut oublier les reproches de Jean (Jean Yann) à Catherine (Marlène Jobert) dans *Nous ne vieillirons pas ensemble* alors qu'il sent qu'il commence à la perdre : « Parce que t'es vulgaire, irrémédiablement vulgaire. Non seulement t'es vulgaire, mais t'es ordinaire en plus » ? Ou la lente agonie de la mère, jouée par Nathalie Baye, dans *La Gueule ouverte* (1974) ? Le réalisateur captive par sa volonté de dénoncer l'hypocrisie qui entoure l'image que chacun se fait de soi-même. A la fin d'*À nos amours*, lors du repas, il décide seul de reprendre son rôle de père et d'arriver à l'improviste au milieu de la scène, créant alors un malaise général au milieu de ses acteurs et les obligeant à arrêter « leur cinéma ». Il n'aura ainsi de cesse de forcer son spectateur à rester alerte et attentif à la véracité de l'histoire qu'on lui raconte et qu'importe les ellipses temporelles. Pourtant, dans cette mise à nu des rancœurs et des souffrances, j'ai, à titre personnel, été marquée, par une séquence particulièrement émouvante d'*À nos amours*. Il s'agit d'un court dialogue où le père, joué par le réalisateur lui-même, doit annoncer à sa fille Suzanne qu'il quitte le domicile conjugal. Alors que les deux acteurs improvisent, il fait remarquer à la jeune fille qu'elle n'a plus qu'une fossette sur le visage avant que celle-ci ne lui réponde : « Oui, je sais. Elle en avait marre elle aussi, elle est partie ». Le réalisateur ne se sert pas, cette fois, des tensions ou des conflits sur son tournage, mais bien de la complicité qu'il a avec son actrice, Sandrine Bonnaire, et d'une conversation anodine qu'ils avaient eue la veille. Cette scène d'adieux douloureux, tout à coup, s'illumine. Maurice Pialat qu'on réduit généralement à son pessimisme, était donc capable de filmer des moments heureux et de douceur, faisant coïncider de manière troublante à l'écran, le réel et la fiction. Contrairement à ce que l'on

pense, le cinéaste a mis en scène tout au long de ses films, des personnages animés par l'amour et le bien : le policier Mangin de *Police* (1985) ira à l'encontre de l'éthique de sa profession pour protéger Noria et l'abbé Donissan sortira vainqueur de son affrontement avec le diable dans *Sous le soleil de Satan*.

Le chef-d'oeuvre oublié

Vers la fin de sa vie, Maurice Pialat a déclaré¹ que la plus belle chose qu'il avait réalisée était son feuilleton *La Maison des bois*. Pour tout cinéphile et surtout pour ceux qui connaissent bien le caractère du cinéaste, cette phrase sonne comme une nouvelle inespérée. Puisque le réalisateur a renié chacun de ses films à un moment ou à un autre de sa vie, cette affirmation n'a fait qu'attiser une certaine curiosité. Pourtant rares sont ceux qui ont vu *La Maison des bois*, même aujourd'hui. En effet, ce feuilleton commandé par l'ORTF en 1969 et diffusé en 1971 sur la deuxième chaîne, composé de sept épisodes d'environ 50 minutes chacun, n'a pu être accessible² que lors de la restauration de l'œuvre entière du cinéaste, entreprise par Serge Toubiana et éditée en DVD en 2005 chez Gaumont Vidéo. Sa dernière rediffusion télévisuelle, du vivant du cinéaste, datait de décembre 1980. Alors que beaucoup ont découvert le feuilleton, après avoir visionné l'intégralité des films de Pialat, ce fut paradoxalement pour moi l'inverse. Programmée en 2016 au ciné-club le Tambour de l'Université de Rennes 2, cette chronique sur un petit village de l'Oise de l'Arrière durant la Première Guerre mondiale, a constitué pour moi une véritable porte d'entrée dans l'œuvre du réalisateur. Ses films m'ont paru alors éclairés sous un nouvel angle que trop peu lui reconnaissent, celui d'une philanthropie incontestable.

La Maison des bois nous narre le quotidien de la famille Picard, composé du garde-chasse Albert (Pierre Dorris), de sa femme Jeanne (Jacqueline Dufrane) et de leurs enfants, Marcel (Henri Puff) et Marguerite (Agathe Nathason). Nous comprenons au cours des épisodes, qu'ils ont recueilli trois garçons que la guerre a fait temporairement orphelins : Hervé (Hervé Lévy), Michel (Michel Tarrazon) et Bébert (Albert Martinez). Leurs pères sont

¹ Agathe Natanson, propos sur *La Maison des Bois* de Maurice Pialat, Rétrospective Maurice Pialat, Cinémathèque Française, Paris, 24 janvier 2013, Accès Internet : <URL : <https://www.youtube.com/watch?v=TsZ4Ya1MMZQ>>.

² hors diffusion en festival.

partis au Front et leurs mères travaillent à Paris. Hervé est le seul sans nouvelles de sa mère depuis presque quatre ans. Dans leur maison au milieu des bois, à la limite du village, tous vont cohabiter joyeusement ensemble. Durant presque sept heures, nous allons vivre au rythme des jeux en plein air, des leçons données par l'instituteur (Pialat lui-même) et des repas dominicaux. Dans un contexte historique pourtant tragique qui ne manquera pas de bouleverser l'ordre et l'harmonie instaurés un temps par la famille, le feuilleton de Maurice Pialat reste sans aucun doute l'œuvre la plus heureuse de sa filmographie. Comment cette œuvre oubliée peut-elle remettre en question la réputation si bien établie du réalisateur ? Comment *La Maison des bois* se différencie-t-elle des longs-métrages qui suivront, même si elle comporte déjà tous les thèmes que le cinéaste développera par la suite ? Comment le feuilleton met-il en scène la représentation d'un bonheur si vif qu'il semble abolir entièrement la frontière entre fiction et réalité ? Et pourquoi se cantonne-t-il au statut de « trésor enfoui » que déterrent certains cinéphiles ?

Le laboratoire de *La Maison des bois*

Je me souviens de Serge Daney qui aimait à répéter, avec un petit rire d'intelligence, que la véritable critique d'un film, ce serait probablement de raconter l'histoire de son tournage. Non qu'on s'y serait intéressé à ses anecdotes pour elles-mêmes et à la peopolisation du discours sur les films, mais à des signes précis, formant critiquement système, des enjeux de toutes sortes - production, mise en scène, acteurs, sons et lumières - qui se sentaient investis dans le film et y auraient joué en amont le rôle régulateurs des décisions prises. Appliquer ce genre de critique à Pialat, proverbialement connu pour ses tournages difficiles, ses changements d'équipage en pleine traversée, je n'en aurais pas le masochiste projet. Mais dans *La Maison des bois*, oui, cela se sent qu'il y a eu, dès l'étape du tournage, qui pourtant a dû être bouclé en quatorze semaines, comme une grâce qui est passée, qui n'était plus là sur bien d'autres longs métrages "de cinéma" de l'auteur.

- Sylvie Pierre, « *La Maison des bois* loin des tranchées »

Dans son article³ sur *La Maison des bois*, Sylvie Pierre a résumé sans le vouloir tout le projet, « masochiste » donc, de ce présent mémoire. En nous intéressant tout d'abord au contexte de production du feuilleton et à tout ce qui entoure le film à proprement parler - c'est-à-dire les acteurs, les conditions de tournage, les producteurs, les techniciens ainsi que la réception critique - nous pouvons réaliser l'importance de ce que l'on appellerait en opposition à la fiction, *le non-film*. Dans ce dernier, se couple à l'aspect technique, la multitude de repères que le cinéaste intègre à son récit : références biographiques mais aussi culturelles, sociétales et historiques. On peut retrouver des traces de la genèse de *La Maison des bois* dans les archives du Fond Maurice Pialat à la Cinémathèque Française mais également celles de la BnF François Mitterrand, de la BnF Richelieu et enfin dans les archives de l'INA. Le cinéaste a été assistant à la télévision pendant un an, en 1961, et a effectué des courts reportages pour des télévisions étrangères, *Les Chroniques de France* entre 1963 et 1966 pour Pathé, mais il n'y a jamais travaillé directement. Pourtant il apparaît paradoxalement, que c'est à l'intérieur des contraintes très précises qu'impose le format télévisuel que Maurice Pialat a joui d'une liberté unique qu'il ne retrouvera plus par la suite. Par l'expérimentation formelle constante et l'utilisation de nombreuses techniques de mise en scène que permet la longueur du feuilleton, Pialat perfectionne une méthode de filmer, déjà partiellement esquissée dans *L'Enfance nue* et qui deviendra caractéristique de son style. En 2002, le cinéaste qui s'exprime sur le feuilleton, ajoute encore : « Malgré tous les obstacles qu'il y a eu, c'est le seul bon souvenir de tournage de tous mes films. Cela se sent dedans, je trouve⁴. » En regroupant différents témoignages de ses collaborateurs, on constate en effet que toute l'équipe du film semble garder un souvenir intense de ce tournage pourtant mouvementé. La présence des enfants et l'ambiance de jeu perpétuel qu'entretenait Pialat avec eux, contribua grandement à instaurer ce climat. Le cinéaste qui les avait appelés René, Lulu et Pilou dans le scénario initial, gardera finalement les prénoms des acteurs eux-mêmes, signe d'une première *concession faite au réel*.

Car il est essentiel pour révéler et comprendre les enjeux que soulève le feuilleton, de mettre en avant l'influence réciproque et l'échange constant qu'il y eu entre le film et le *non-film*. Pialat n'a eu de cesse d'exploiter le réel pour tenter de représenter la vie dans son plus

³ Sylvie Pierre, « *La Maison des bois* loin des tranchées », *Trafic*, n°69, printemps 2009, pp. 73-82, p. 77.

⁴ Maurice Pialat, « La part du jeu. Extrait de la conférence donnée par Maurice Pialat au Festival d'Angers en 2002 », Archives CAPA, Suppléments DVD *La Maison des bois*, Gaumont Video, 2005.

simple appareil si bien que la fiction semble alors parfois acquérir une autonomie propre. C'est bien d'une esthétique du débordement dont il est question, celui de la fiction qui semble sans cesse repousser les limites du cadre cinématographique et celui de la vie qui semble à tout prix vouloir y entrer. Il en ressort un « effet de réel » saisissant dans la peinture des émotions et un sentiment de familiarité profond pour le spectateur. Mais parler de « réalisme » serait réduire et classer trop rapidement la portée des images de *La Maison des bois*, car celles-ci contiennent également leur part de poésie, et même un certain fantastique, notamment dans le traitement de la temporalité du récit. Il s'agira donc dans le présent mémoire de coupler analyse esthétique et perspective *génétique* de l'œuvre.

Rectifier le passé

Maurice Pialat au moment de la réalisation du feuilleton est une personnalité méconnue du grand public comme du monde du cinéma. Son premier film, *L'Enfance nue*, a été un échec commercial mais lui a procuré la reconnaissance de certains. Il gagne notamment l'appui de François Truffaut, celui de Claude Chabrol ou encore celui de Claude Berri. Pourtant ces professionnels, comme ses proches, lui déconseillent d'accepter ce projet de télévision. Le mouvement de la Nouvelle Vague a débuté et les « Jeunes Turcs » des *Cahiers du cinéma* s'insurgent en partie contre l'académisme du septième art français, que la télévision incarne avec le genre des « dramatiques ». Certains réalisateurs, qui vont notamment finir leur carrière en travaillant pour le petit écran comme Christian-Jaque, Gilles Grangier, Bernard Broderie ou encore André Hunebelle, personnifient une tradition obsolète du cinéma. Pialat, charmé pour de nombreuses raisons par le potentiel du scénario qu'on lui propose, accepte néanmoins sans hésitation. Mais par sa nature d'objet télévisuel, *La Maison des bois* est emportée dans le flux ininterrompu des programmes et restera par conséquent, longtemps invisible. Charles Tesson dans son éditorial du Numéro spécial des *Cahiers du cinéma* en 2003⁵ sur le cinéaste, avoue la lente reconnaissance de son travail : rien n'est écrit à la sortie de *Nous ne vieillirons pas ensemble*, de *La Maison des bois* et de *La Gueule ouverte*. Toutes ces conditions expliquent le peu d'articles et de sources publiés sur le feuilleton, lequel est le plus souvent absent des études généralistes sur l'œuvre du cinéaste.

⁵ Charles Tesson, Editorial : « Nous vieillirons ensemble », « Numéro spécial Maurice Pialat », *Cahiers du cinéma*, n°576, février 2003, p. 8.

Aujourd'hui, si le feuilleton fait l'objet d'un regain d'intérêt de la part du monde cinématographique, il est important de contribuer à le replacer au cœur des études sur le cinéma de l'auteur, car le réalisateur y exprime peut-être plus que jamais, son intérêt pour les autres et par conséquent, son intérêt à les filmer.

Dans cette fiction qui se déroule majoritairement dans la campagne d'Ile-de-France — seul le dernier épisode alterne des séquences à Paris — Pialat réinvestit les lieux et les visions d'un cinéma français qui a marqué son enfance, notamment celui de Jean Renoir. L'époque de 1917, lui rappelle la France d'antan, celle des espoirs et des idéaux, que les horreurs de la guerre n'avaient pas encore anéantis. Se concentrant sur de très jeunes personnages ainsi que sur leur quotidien au milieu des différents groupes auxquels ils appartiennent — l'école, la famille ou le village — le cinéaste enregistre une variété de situations qui lui permettent de décortiquer nombre de comportements humains. Or, s'il a vécu une enfance ressentie comme douloureuse, Pialat, dont Hervé semble parfois le double solitaire, offre des moments de joie uniques à son spectateur ; le réalisateur est en effet porté par le jeu de son jeune acteur et par celui de personnalités comme la douce Maman Jeanne ou le marquis. Il vient ainsi métaphoriquement à travers la fiction, se replonger dans ses propres souvenirs et corriger peut-être quelques injustices passées.

Sortir de l'âge tendre

La Maison des bois effectue symboliquement, durant les sept épisodes, une avancée subtile à travers les différentes étapes de l'enfance. Si le bonheur représenté dans le feuilleton est si profond, c'est qu'il se fonde sur les traits de caractère de ses jeunes protagonistes : la spontanéité, l'urgence mais aussi l'ignorance ou l'insouciance vis à vis du malheur à venir. Pialat par la description d'actions banales s'éloigne des codes du genre du feuilleton historique et supprime les rebondissements scénaristiques constants qui le caractérisaient. Il s'attarde au contraire sur un quotidien banal comportant ses moments d'ennui et de silence. Par là, il prend le temps d'approcher ses personnages, de les laisser évoluer et grandir sous les yeux du spectateur.

Dans un premier temps, il s'agira d'étudier en quoi le bonheur de *La Maison des bois* semble dérobé au temps historique dans lequel il s'installe. La mort et la guerre, reléguées

toujours au hors-champ, semblent rejetées un temps par les habitants de la maison. Conscients pourtant du chaos qui les menace, les instants de joie n'en seront alors que plus intenses. Cette première partie nous permettra d'étudier le collectif représenté dans le feuilleton mais également les choix du cinéaste qui donne au film ce ton unique, entre douceur et légèreté.

Puis dans un second temps, nous observerons la manière dont progressivement la guerre met à mal le collectif et son harmonie initiale. Dans ce contexte de Première Guerre mondiale, Pialat ne s'emploie pas à représenter les combats mais bien leurs répercussions à l'arrière. Par différents détournements formels ou des détails d'apparence anodine, celle dernière s'immisce dans la vie des habitants de *La Maison des bois*, ce qui permet au cinéaste de développer les thèmes centraux de la perte, du manque et de la solitude. Il confère par là, à sa représentation du bonheur, l'idée de sa fugacité et effectue une critique antimilitariste subtile.

Enfin, dans la troisième partie du mémoire, nous aborderons le caractère éminemment nostalgique du feuilleton. À travers la représentation d'un lieu et d'un temps qui semblent voués à disparaître, le cinéaste développe dans *La Maison des bois* sa vision poétique du monde. Par une étude centrée sur le temps de la fiction, nous verrons comment sa vision du bonheur fait appel à la faculté des hommes de se souvenir.

Par l'entreprise cinématographique et la fiction, Pialat, comme Proust et comme de nombreux artistes avant lui, part donc à la recherche d'un bonheur oublié.

Première partie : un bonheur dérobé

*C'était une prison, formée de longues enfances,
le supplice de trop beaux jours d'été.*
Tristan Tzara, *L'Antitête*

L'histoire de *La Maison des bois* démarre en 1917. Alors que les États-Unis rejoignent les Alliés dans le premier conflit mondial, les bombardements⁶ allemands menacent de nouveau la population parisienne. Or rien de tout cela ne nous est expliqué lorsque l'on entre dans le feuilleton de Maurice Pialat. Lors des premiers épisodes, le cinéaste se concentre davantage sur le quotidien tranquille de la famille recomposée des Picard : le couple de Papa Albert et Maman Jeanne a recueilli en pension Hervé, Michel et Bébert. Ses enfants parisiens se retrouvent donc en pleine liberté dans cette maison au milieu des bois. Leur quotidien composé de micro-événements, comme le bain familial ou le repas du dimanche, nous est détaillé alors que la guerre, reléguée au hors champ, bat son plein. Jusqu'au pique-nique de l'épisode 3, Pialat semble faire vivre ses personnages dans un temps hors du monde. Grâce à l'isolement du lieu, la famille vit un bonheur que rien n'inquiète ou presque. Un bonheur qui nous apparaît comme dérobé, non seulement aux temps sombres qu'impose normalement la guerre, mais aussi dérobé par les enfants qui en sont les principaux garants. Comme l'écrit Pascal Mérigeau :

Il ne cessera jamais de le dire, le tournage de *La Maison des bois* fut pour Pialat le plus heureux de sa vie. [...] Pourtant l'ambiance était souvent tendue, cela n'alla pas sans bagarres, certaines douloureuses, mais la présence continue des enfants, le bonheur qu'ils exprimaient de vivre là, à la campagne, comme en vacances, le travail sur des personnages simples, quotidiens, des gens d'hier, des êtres d'avant, tout contribue à faire naître un plaisir de chaque instant⁷.

Pialat vient donc nous révéler, à travers sept épisodes, le secret d'un bonheur indéfectible. Pour y parvenir, le cinéaste doit d'abord rétablir une confiance entre son spectateur et l'image

⁶ En mars 1915 et janvier 1916, la capitale est bombardée de nuit.

⁷ Pascal Mérigeau, *Pialat*, Ramsay, coll. Ramsay poche cinema, Paris, 2007, p. 87.

cinématographique. Pour supprimer la frontière entre fiction et réel, il nous plonge au coeur de la communauté des personnages de la *Maison des bois*, de celle de ses acteurs et de celle du film.

Chapitre I. Un bonheur lié au collectif

L'action de *La Maison des bois* se déroule à l'Arrière durant la Grande Guerre. Les sept épisodes laissent se déployer une histoire aux nombreux personnages. Sans en faire un film choral, Pialat s'attache plutôt à représenter la communauté en tant qu'unité, avec ses rassemblements ou lieux privilégiés. Il montre en particulier le quotidien des petites gens, que la guerre menace mais que paradoxalement elle réunit aussi. Par là, il révèle à son spectateur, que le bonheur est rarement solitaire.

I.1. La communauté de *La Maison des bois*

Dans une archive retrouvée au Fond Pialat à la Cinémathèque Française, qui date sûrement des années 1980, Pialat décrit tous ses films réalisés jusque là (de *L'Enfance nue* à *Loulou*) avec une mention commune : « narcissiques. Leur sujet : un homme entre deux femmes. » Pourtant il rajoute une note, à la fin de cette liste : « MdB [acronyme du feuilleton] élimine narcissisme et fait apparaître la vie des autres / générosité dans ce film car oubli de soi⁸. » Cette mention spéciale montre bien la place particulière du feuilleton dans sa filmographie, où pour une unique fois peut-être, le réalisateur n'a de cesse de représenter une communauté dans son ensemble plus qu'une figure solitaire. C'est en suivant ce principe que le cinéaste réécrit entièrement (à 80% dit-il⁹) le scénario initial de René Wheeler. En effet, en 1969, Pialat accepte la commande de l'ORTF qui lui confie la réalisation du feuilleton. Son premier film *L'Enfance nue* (1968) est un échec commercial malgré l'obtention du prix Jean Vigo et un certain succès critique. Yves Laumet, le conseiller de production de l'ORTF, se rappelle : « *L'Enfance nue* ne marchait pas bien, ce qui nous arrangeait. S'il avait été en plein

⁸ Fonds d'archives BiFi, Cinémathèque Française, Paris, Fonds Maurice Pialat, PIALAT 61B18 (transaction n°9529)

⁹ Fonds d'archives BiFi, Cinémathèque Française, Paris, Fonds Maurice Pialat, PIALAT 252B47 : « Maurice Pialat : Entretien inédit avec Claude-Marie Trémois pour *Télérama* », 254 feuilles non publiées, p. 30

succès, il aurait certainement enchaîné tout de suite sur un autre projet de cinéma¹⁰. » À l'origine du projet, les producteurs de l'ORTF reçoivent un scénario de René Wheeler. Scénariste du feuilleton *Fanfan la Tulipe* (Christian-Jaque, 1952) ou réalisateur de *L'éventail de Séville* (1968), il souhaite tourner lui-même le feuilleton où il décrivait de manière romanesque sa propre enfance. On peut retrouver une trace, un court résumé significatif du scénario initialement nommé « La Maison dans les bois », dans un dossier d'archives de TF1 lors du rachat des droits de la série en 1980. On y lit en effet que René (qui deviendra Hervé par la suite chez Pialat) est un enfant abandonné par sa mère et qui vit en pension chez Maman Jeanne :

[René] rencontre un jour une jolie parisienne qui s'est égarée dans le bois. Emu par sa beauté et par sa gentillesse, il joue d'abord à croire que Michèle est sa mère venue en cachette pour le voir. [...] René ressent pour Michèle un amour exclusif et violent. La jolie parisienne, souvent esseulée, entre dans le jeu et s'attache au gamin. Georges, le fiancé, les trouve toujours ensemble et finit par être importuné de la présence continuelle de l'enfant. Il l'éconduit un jour, sans ménagement. René souffre tant d'être éloigné de la jeune femme qu'il risque sa vie pour attirer son attention¹¹.

Yves Laumet qui reçoit cette trame, la qualifie d' « une mièvrerie invraisemblable¹² » et se rappelle alors du génie dont a fait preuve Pialat pour filmer les enfants dans son premier film. Yves Jaigu qui à l'époque dirige le service des co-productions de l'ORTF, sur les conseils d'Yves Laumet, propose alors le projet à Pialat. Ce dernier accepte à condition que Laumet l'aide dans la réécriture du scénario. Ils suppriment ensemble tout le *pathos* et s'attardent sur des moments plus anodins. Mais surtout, ils enlèvent le monopole de l'histoire à l'enfant et s'attache à faire de *La Maison des bois* une aventure collective. Les négociations avec le producteur Van Mullem et René Wheeler dureront six mois avant que ce dernier ne cède définitivement sa place à Maurice Pialat. René Wheeler finira d'ailleurs par sortir son propre livre pendant la diffusion du feuilleton, mécontent des altérations que l'histoire subit et refusant même d'être crédité au générique, mais imposant tout de même la clause d'être le seul à toucher les droits d'auteur. Yves Laumet à qui Pialat demande d'être un collaborateur

¹⁰ Clélia Cohen, « Une clairière : genèse de *La Maison des bois* au sein de l'ORTF », *Cahiers du cinéma*, n°576, février 2003, pp. 64-66, p. 64.

¹¹ Fonds d'archives INA, Bibliothèque François-Mitterrand, Paris, Téléfilms et séries télévisées (9), Fonds TF1 : dossiers d'émissions, auteur : TF1, thématique : télévision, dossier n°56, 1980, p. 32.

¹² Clélia Cohen, *op.cit.*, p. 64.

pour la réécriture explique « J'étais stupéfait de la confiance qu'il me témoignait, au fond je n'étais qu'un bureaucrate¹³ ». Le conseiller de production a par ailleurs trois tournages à charge au même moment : Pialat dans l'Oise, *Du côté d'Orouët* de Jacques Rozier en Vendée, et *Le petit théâtre de Jean Renoir* dans le midi. Les deux hommes passeront pourtant une semaine ensemble, comme l'explique Clélia Cohen : « le cinéaste se rend chez Laumet tous les après-midi, et ils élaguent, épurent tout ce que le scénario peut contenir de guimauve¹⁴. » Yves Laumet complète :

Chacun avec notre serpe, nous avons travaillé à deux voix, l'un rebondissant sur les propositions de l'autre, sans aucun heurt et même avec beaucoup de joie partagée. Je crois qu'il était rassuré de voir que je mouillais ma chemise. Nous avons enlevé beaucoup de choses qui étaient du niveau de *Nous Deux*¹⁵ dans la vision des rapports humains, mais cet élagage de fond a, forcément, laissé de nombreux trous dans le récit. Pendant le tournage, j'ai bien souvent vu Arlette sous la direction de Maurice, écrire la veille une scène pour le lendemain¹⁶.

En effet, Maurice Pialat et Arlette Langmann ont tout au plus quatorze jours d'avance sur le tournage¹⁷. Si un squelette de dialogue solide existe, le cinéaste laisse une liberté de mouvements ou de gestes à ses acteurs. L'effet de réel si flagrant que le feuilleton semble contenir provient bien d'une « méthode Pialat », que Youri Deschamp détaille comme « une fragile et subtile alchimie entre écriture et improvisation, inspiration et composition¹⁸. » Par là, chaque habitant de ce village fictif, joué majoritairement par des acteurs non professionnels, semble vivre sa vie au delà du cadre strict de la fiction. Le spectateur s'attache alors à l'avenir de cette collectivité. Et pour supprimer tout fossé entre ce qu'il filme et ce qui se passe réellement devant sa caméra, Pialat souhaite que chaque technicien, acteur ou producteur participe également à l'élaboration du film. Les acteurs doivent utiliser leur propre vécu pour incarner leurs personnages tout comme chaque technicien doit proposer une vision novatrice, ne pas se cantonner à une méthode préconçue. Tout ceci dans l'idéal d'une création

¹³ Clélia Cohen, *op.cit.*, p. 65. Yves Laumet quittera d'ailleurs la télévision pour devenir, lui-même, réalisateur.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ *Nous deux* est un magazine créé en 1947, spécialisé dans la publication d'histoires sentimentales sous la forme de romans-photos.

¹⁶ Clélia Cohen, *op.cit.*, p. 65

¹⁷ Pascal Mériageau, *op.cit.*, p. 84.

¹⁸ Deschamps Youri, « Si vous ne m'aimez pas », *Eclipses, revue de cinéma*, n°58, 2016, pp. 2-7, p. 4.

collective spontanée¹⁹. Jacques Siclier affirmera lors de la première diffusion du feuilleton : « Mais si ces méthodes de travail ont leur importance dans la vérité du comportement et l'intimité du style, ce qui compte ici c'est l'élan d'inspiration commun à toute l'équipe. Cela donne au récit le mouvement même de la vie²⁰. » Jacques Loiseleux, son chef opérateur sur de nombreux films par la suite, confirme cette dite méthode : « Maurice ne dirige personne. Il induit. Il met en scène aussi bien les acteurs que les techniciens sur le plateau. L'ensemble des techniciens sur le plateau font partie de la scène²¹. »

Pialat met en avant dans *La Maison des bois* un bonheur lié au collectif. Celui d'une communauté d'un village, avec des camarades de classe ou de travail, des voisins et des représentants. Cette communauté renvoie donc également à celle du film dont elle devient la mise en abyme. Comme il l'a exprimé dans une interview à Michel Fauré et François Favre : « je ne veux plus faire de peinture. Je veux faire du cinéma... parce que je crevais de solitude²² ». Le réalisateur, avec ce feuilleton, est au cœur d'une grande entreprise télévisuelle. Grâce aux sept épisodes, il prend le temps de déployer l'entremêlement d'histoires et de personnages, qui dans le contexte de la Grande guerre, permettent un temps des moments de communion et de joie. La vérité des émotions de *La Maison des bois* et son caractère universel sont donc mis en avant par la multiplicité des destins qu'elle rend visible. Pourtant le réalisateur n'utilise pas les codes traditionnels du genre, qui supposent de présenter d'entrée chaque personnage principal, censé tenir un rôle clé dans la future fiction. Au contraire, il les laisse naturellement aller et venir dans le cadre sans indications particulières. Comme l'explique Matthieu Darras :

Les personnages sont juste captés de manière désordonnée, pris dans le réel. C'est au spectateur, en faisant aller son regard de l'un à l'autre,

¹⁹ Jacques Siclier, *Le Monde*, 12 octobre 1971 : « Il y a dans "La Maison des bois" un tel phénomène de création spontanée dans la réalisation et dans toute l'interprétation, une telle vérité humaine dans la succession ou la simultanéité des détails quotidiens, tant d'humour, de tendresse et d'émotion. »

²⁰ *Id.*

²¹ Fonds d'archives INA, Fonds TV nationale, « Maurice Pialat ou la mise à nu », *Etoiles et toiles*, TF1, 12 novembre 1983.

²² Michel Fauré et François Favre, « L'enfance se perd en imitant les adultes », entretien avec Maurice Pialat, septembre ou octobre 1968 (les souvenirs des deux auteurs étant assez flous), repris dans *Positif*, n°517, mars 2004, pp. 80-82, p. 81.

d'émettre des hypothèses, de découvrir qui sont ces gens, en observant ce qu'ils font, ce qu'ils disent, et non par ce que le réalisateur dit d'eux²³.

Ainsi Pialat accorde une confiance particulière à son spectateur qu'il fait entrer dans la fiction en le plaçant au cœur de la communauté. Dès l'ouverture du feuilleton, les trois enfants Hervé, Michel et Bébert nous sont montrés au milieu de leurs camarades dans l'ensemble que constitue la classe et non de manière isolée. La vie des enfants et des habitants est réglée par différents rassemblements, ainsi « Le film s'organise moins à partir d'une ligne dramatique tenue que sur une mise en perspective, celle des groupes dont les enfants se voient successivement les membres, école, catéchisme, famille, bistrot, armée²⁴. » Lors du premier épisode par exemple, on assiste à l'enterrement très solennel de la marquise où le curé et les proches sont réunis à l'extérieur devant la sépulture et chantent en latin. La scène rappelle d'ailleurs fortement le tableau de Gustave Courbet, *Un enterrement à Ornans*. La caméra les filme en plongée et conserve ainsi l'intimité des personnages, l'événement n'est pas filmé comme une attraction ou un objet propice au voyeurisme. Alors que la caméra s'éloigne doucement de la scène, en contraste avec la pudeur de ce mouvement, des messes basses entrent alors dans le champ, par le son d'abord, puis par l'image des corps groupés des habitants du village, tous en train de médire sur le très jeune âge de la marquise et sur le mystère qui planerait autour de l'accident. Ce mouvement ironique confirme le regard bienveillant mais toujours acerbe que porte Pialat sur ses personnages. Le cinéaste nous montre par là, non sans humour, le quotidien d'une communauté réduite où chacun intervient, de manière volontaire ou non, dans la vie d'autrui.

Ainsi, dès le début, le village devient la représentation d'une micro-société : Mahu par exemple, le tenancier du bistrot joué par Jean Mauvais²⁵, est la figure du socialiste qui s'oppose à celle de l'aristocratie, représentée par le marquis. Il dit notamment à la fin de l'épisode 1, suite à l'enterrement de la marquise, morte prématurément lors d'un accident au début du feuilleton : « On dira que c'est parce que je suis socialiste, que j'attaque un aristocrate. Ça n'a rien à voir. [...] Si [le marquis] De Fresnoy a tué sa femme, y a pas de raisons qu'il passe à côté. » Pourtant il reste muet et enlève sa casquette devant le marquis qui

²³ Matthieu Darras, « Prendre le parti de la vie. La Maison des bois. », *Positif*, n°517, mars 2004, pp. 86-88, p. 87.

²⁴ Pascal Mériageau, *op.cit.*, p. 90.

²⁵ Sylvie Pierre soupçonne d'ailleurs Pialat d'avoir confié le rôle à l'acteur à cause de son nom.

entre soudainement dans le bistrot et lui demande : « Je ne vous ai pas vu aux obsèques Mahu, est-ce à cause de vos opinions politiques ? ». Si le marquis achète *L'Action Française*²⁶ et appelle le curé par son prénom, symbole d'une familiarité entre l'aristocratie et l'Eglise, il dira à ce dernier à propos du journal que cela ne l'intéresse plus mais qu'il « faut bien que la vie continue, Etienne. ». Le personnage est d'emblée affecté d'une profondeur, suite au deuil de sa femme, et ne peut se résumer à une simple figure du pouvoir. Si la représentation des classes est présente, le cinéaste n'en fera pas un objet central et ne transformera pas le film en un manifeste politique. Il s'attarde à représenter la complicité particulière qui s'instaure entre ces habitants, en dépit de leur rang social. Dès l'épisode suivant, le marquis protège Albert, soupçonné à juste titre de vol, devant la loi. Alors que les gendarmes s'en vont, il dit à Jeanne en souriant : « Et que la justice passe, Jeanne ». C'est sans doute pour cela qu'Albert protège à son tour, devant le marquis, le braconnier qu'il a pourtant traqué de nombreuses heures, lors de l'épisode 5. En effet, rien ne semble important face au malheur de la guerre qui environne cette société de 1917. La menace constante des combats qui encerclent le village crée un besoin de solidarité. Le réalisateur exprime ainsi subtilement un point central dans sa représentation du bonheur : celui-ci est rarement solitaire. Pour le spectateur comme pour le cinéaste, une première appréhension ethnologique de ce monde prend place²⁷, comme l'écrit Matthieu Darras : « Pour cet homme obsédé par l'idée de la France, hanté par son histoire, *La Maison des bois* offre aussi l'occasion unique de visiter les lieux de mémoire qui fondent la patrie : l'Eglise, l'école républicaine, le café du village, le marquis et son château. Cette plongée au coeur des mentalités de l'époque est passionnante²⁸. » Le feuilleton met donc en scène différents destins qui se croisent et se rassemblent sous la menace grandissante de la guerre.

I.2. La vie des petites gens face à l'Histoire

L'interdépendance qu'impose le lieu mais aussi le contexte historique met à égalité les habitants du village de *La Maison des bois*. Et même si le rationnement alimentaire n'est pas

²⁶ Journal royaliste français, d'extrême droite, paru de 1908 et interdit en 1944.

²⁷ Pialat dit à propos de son premier film *L'enfance nue* : « J'ai fait dans le Nord de la France de l'ethnologie sans le savoir », dans Michel Fauré et François Favre, *op.cit.*, p. 80.

²⁸ Matthieu Darras, *op.cit.*, p. 86.

le même, puisque le garde-manger des officiers est rempli de denrées qu'envie Papa Albert ou que le marquis peut déguster des escalopes de veau Marengo alors que Jeanne manque de sucre, tous doivent pourtant partir sans exception lors de l'exode de l'épisode 5. La guerre redéfinit la place de chacun dans ce collectif et face à une menace si grande, tous ne peuvent que se sentir petits. Le cinéaste représente le quotidien de gens principalement modestes face à l'Histoire qui n'épargne personne. Pour cela, Pialat s'attarde à individualiser cette masse et, même lors de scènes aux nombreux figurants comme celle de l'exode, il filme chaque visage fatigué par la marche pénible. Par là, chaque destin devient digne d'intérêt pour le spectateur. Il en résulte une véritable proximité avec ce monde fictionnel qui pourtant prend place durant le premier conflit mondial et qui nous apparaît presque familier alors que déjà en 1971, il n'existe que dans le récit des plus âgés. Pialat évite par là l'écueil d'une reconstitution historique trop stricte qui mettrait à distance le spectateur. En nous montrant la vie des gens les plus simples, dérangés dans leur quotidien par une guerre qui ne les concerne pas, Pialat sensibilise son spectateur sans discours supplémentaire venant déposséder l'image de son pouvoir propre. Le cinéaste explique cet attrait pour ses personnages : « J'ai vécu toute mon enfance et mon adolescence parmi les petites gens, ce qui fait que je m'intéresse davantage à eux²⁹. » Il dit également dans un entretien avec Christian Fevret et Serge Kaganski :

Une autre des raisons de mon intérêt pour les petites gens : les études. [...] Je n'ai pas supporté de redoubler et j'ai foutu le camp. Je n'ai pas fait d'université ou de grande école et j'en souffre beaucoup. C'est un handicap permanent. Ça m'empêche de m'exprimer clairement, je cherche mes mots. Ça, c'est une chose qui renvoie irrémédiablement dans le camp des petites gens, ce n'est pas comme si j'avais fait Henri IV ou Louis-le-Grand³⁰.

Déjà présente dans son court-métrage *L'Amour existe* (1960), qui décrivait la vie des habitants des banlieues parisiennes, la préoccupation de rendre visible les plus démunis est constante chez le cinéaste et cela se traduit dans sa mise en scène. À la fin de l'épisode 4 par exemple, deux avions apparaissent dans le ciel et des bruits de tirs se font entendre. Un plan centre Michèle, la femme du lieutenant, filmée en contre plongée à l'église, le regard au loin telle une *mater dolorosa* moderne, comme le deviendra Jeanne par la suite. Puis le montage

²⁹ Christian Fevret et Serge Kaganski, « Des petits miracles. Interview de Maurice Pialat », *Les Inrockuptibles*, n°52, numéro double hiver 1994, pp. 76-92, p. 78.

³⁰ *Id.*

alterne les plans dans les rues du village où les habitants, levant les yeux au ciel, tentent de suivre le combat et les plans sur les deux avions virevoltant. On reconnaît alors Mahu, un policier, Birot le maire et les enfants qui crient des encouragements. On voit même le bedeau craintif qui se baisse d'abord avant de déclamer « Oh tous ces hommes qui se déciment. Les oiseaux



dans le ciel qui crachent le feu ! Où tout cela nous mènera-t-il ? ». Mais Pialat s'attarde également en gros plan sur d'autres visages inconnus : un vieil homme, un autre homme et une petite fille. Lorsque l'avion allemand semble touché et que tous s'exclament « Il l'a eu ! », trois vieilles femmes apparaissent dans le cadre d'une fenêtre et l'une d'elle intervient : « Bien fait, encore un qui nous emmerdera plus. ». C'est tout un village représenté à travers la singularité de chacun de ses habitants qui apparaît soudainement rassemblé derrière une nation. L'action est vécue par le spectateur, à travers les yeux de ceux qui l'aperçoivent difficilement d'en bas et non ceux des héros de guerre se battant en duel. Ce choix de point de

vue domine l'ensemble du feuilleton et confirme la place centrale donnée au collectif et en particulier aux petites gens. Cette proximité avec ces personnages résulte également de l'amincissement de la frontière entre la fiction et le réel, et cela est dû notamment au choix d'acteurs non-professionnels. Si la joie semble bien réelle lors de l'Armistice par



exemple, c'est sûrement parce qu'elle est ressentie par ces figurants heureux de tourner dans un feuilleton télévisé. « Il me semblait que la vie, le cinéma prenaient une autre couleur avec

ces gens-là³¹ » exprime le cinéaste. Il dit également dans un entretien avec Michel Fauré et François Favre en 1968, une vérité qui s'appliquera à beaucoup de ses tournages par la suite : « J'aimerai toujours mes acteurs ! Parce que ce sont des personnages dans la réalité et non, comme beaucoup de professionnels, des personnages seulement dans la fiction³². »

C'est toujours dans cette même dialectique, d'individualiser le groupe, que Pialat filme la fête de l'Armistice lors de l'épisode 6. La nouvelle est d'abord communiquée par le maire Birot à son adjoint, avant que ce dernier ne l'apprenne à toutes les personnes qu'il croise dans la rue. L'excitation se propage alors dans tout le village. Le curé par exemple, en pleine confession, est interrompu et laissé seul par sa fidèle. Alors que la Marseillaise éclate dans le bistrot, chantée en chœur, elle est continuée grâce au montage, par les enfants chantant à plein poumons dans la classe. On l'entend encore par la suite, chantée par les arrivants du train puis par ceux qui repartent de la gare, avant qu'elle ne soit reprise une dernière fois par la fanfare lors de la commémoration des morts sur la place publique.

Véritable fil rouge entre les plans, l'hymne devient le symbole de la vie communautaire où sont partagés les moments de fête comme de deuil. Nous reviendrons sur cette utilisation particulière du son, et surtout du chant. Après la commémoration, nous retrouvons l'instituteur dans sa classe qui fait un discours sur l'importance du devoir de mémoire vis à vis des morts et blessés. À la fin de celui-ci,



les enfants partent en criant « Vive la France ! ». La joie se caractérise alors par une suite de plans dans la rue, où une foule compacte danse et crie. Les gens jettent des fleurs, tentent de monter sur les voitures des officiers et agitent des drapeaux tricolores. Le plan est obstrué, plein à craquer de ce bonheur inespéré et de ce soulagement inattendu. Mais le cinéaste, encore une fois, choisit d'isoler des visages dans une série de plans qui apparaissent

³¹ Clélia Cohen, *op.cit.*, p. 64.

³² Michel Fauré et François Favre, *op.cit.*, p. 82.

semblables à des images d'archives : une femme seule envoie des baisers, une enfant sur les marches bat la mesure avec ses jambes, une autre femme agite un drapeau à une fenêtre, une mère porte son enfant pour qu'il assiste au spectacle et un groupe de vieilles personnes agitent des drapeaux depuis un balcon. En plan fixe, la caméra revient ensuite dans la rue où la foule défile hilare, on reconnaît un lieutenant mais aussi Bébert entouré de serpentins et Hervé en tête de la fanfare. Et alors que la foule disparaît au fur et à mesure, la scène se poursuit et le cinéaste filme la rue vide où les derniers à la traîne se dépêchent de rejoindre les autres. Le bruit de la fanfare se fait enfin de plus en plus faible. Il ne reste bientôt plus que le silence et la solitude après le passage fulgurant de la joie. Rares et éphémères, les moments de joie collective de *La Maison des bois* se teintent d'une intensité toute particulière dans ce contexte historique. Par ces différents portraits qui personnifient le groupe, le cinéaste n'oublie jamais de rendre concret à l'image chaque destin touché par cette guerre. Cela lui permet d'être au plus près de ces personnages modestes qui sont habituellement relégués au second plan des trames historiques.

Un autre exemple emblématique de cet intérêt pour le collectif et en particulier celui des petites gens, est l'utilisation de la musique. Comme l'explique Jérôme Lauté :

Maurice Pialat est un cinéaste qui fait un usage parcimonieux de la musique, c'est le moins que l'on puisse dire. Qu'il s'agisse de morceaux intra ou extradiégétiques, les interventions musicales sont d'autant plus rares que le cinéaste était un véritable amateur de musique. [...] s'il retient un morceau de Ravel, c'est une "simple" chanson et non une de ses pièces maîtresses [...] comme si Pialat avait peur d'être taxé de snobisme, y compris dans ses choix musicaux. Ce qui frappe néanmoins, dans ces instants musicaux, c'est la manière dont ils se distinguent, voire s'opposent, au reste du film, tout en trouvant néanmoins leur place dans la cohérence globale de la diégèse³³.

En effet, chez Maurice Pialat, la musique ne vient pas accompagner les scènes pour appuyer une quelconque action. Au contraire, si elle est intradiégétique, elle s'envisage comme partie prenante des situations, comme l'est la fanfare qui dirige l'ensemble de la foule de l'Armistice. Comme l'explique le titre choisi par Matthieu Darras à propos de son article sur *La Maison des bois*, Pialat « prend le parti de la vie » et ainsi, comme dans la vie réelle, aucune musique ne vient ponctuer les joies ou les tristesses de chacun. Le chant devient alors

³³ Jérôme Lauté, « Abîme de la contemplation et contemplation de l'abîme », *Eclipses, revue de cinéma*, n°58, 2016, pp. 140-148, p. 140.

un repère précis des différents groupe qui appartiennent à cette communauté. Il est par exemple lié à l'Eglise, que cela soit le chant des enfants au catéchisme ou celui du prêtre lors de l'enterrement. Il peut être rattaché à l'armée : l'air de la garde républicaine apparaît dans l'épisode 5 et revient à l'épisode suivant alors que la guerre ne cesse de menacer le village. Il y a également le chant du soldat qui lors du campement de l'épisode 4, tente de reconforter ses camarades. Mais le chant est principalement lié à l'enfance et la famille. De nombreuses comptines apparaissent dans le feuilleton : tous chantent « Son voile qui volait au vent » pour partir pique-niquer, avant de jouer au « renard qui passe ». Les deux mères parisiennes chantent tour à tour « Un éléphant, ça trompe énormément » et « L'empereur sa femme et le petit prince ». À l'école également, des jeunes filles chantent « Mademoiselle, voulez-vous danser ? » lors de l'épisode 6. Liée au jeu, la chanson vient renforcer un sentiment d'innocence et d'ignorance comme pour faire face tel un rempart à l'enfer de la guerre qui éclate non loin. La chanson, quand elle concerne les habitants de *La Maison des bois*, est toujours envisagée comme populaire et faisant partie du quotidien. Le contraste est d'autant plus grand alors, lorsqu'Hervé est en visite chez la famille bourgeoise de sa belle-mère Hélène lors du dernier épisode. Dans le salon parisien, on joue la sonate n°14 de Beethoven au piano et une chanteuse lyrique chante « L'invitation au voyage » de Charles Baudelaire. Pour le spectateur qui a en tête la récitation ratée de « l'Albatros » du petit Bébert en classe lors de l'épisode 4, le contraste est criant. La musique est donc un marqueur social : liée au jeu et au vivre ensemble pour les enfants, elle devient une revendication culturelle dans le milieu bourgeois. S'il est si rare, c'est que le son est envisagé par Pialat comme participant à l'intensité d'une scène tout comme le sont l'acteur ou les costumes. Et si la scène se passe de musique, il est inutile pour Pialat de venir la rajouter en post-production. Ainsi le répertoire du cinéaste reste réduit car il est employé avec précision. On retrouvera alors des récurrences dans son oeuvre entière, notamment la chanson « Frou frou » chantée par les soldats dans *Passe ton bac d'abord* (1978), mais aussi « Le temps des cerises » chanté par le facteur Jeannot dans *Van Gogh* (1991) et enfin un morceau de Haydn, « La Création », à la fin de *Nous ne vieillirons pas ensemble* (1972). Ces répétitions peuvent être vues également comme le signe du réemploi d'une méthode, dont *La Maison des bois* fut le laboratoire.

La musique extradiégétique, quant à elle, se fait extrêmement rare. Le quatuor d'Haydn dit « L'Empereur », c'est à dire l'hymne allemand, vient accompagner un plan de

presque deux minutes sur un soldat allemand mort à la fin de l'épisode 4, sur lequel nous reviendrons dans la troisième partie. Il vient ici, comme l'hymne français, marquer l'universalité plus que le nationalisme et participe au discours réprobateur du cinéaste sur la guerre. « La lettre à Elise » de Beethoven, jouée à l'accordéon, marque l'arrivée à Paris d'Hervé puis son départ lors du dernier épisode. Air populaire très reconnaissable, il vient accompagner l'imaginaire du garçon et délimiter une frontière sonore entre la campagne où règne le bruit des oiseaux, et la capitale grise parasitée de bruits en tout genre. Enfin et surtout, le générique est la principale musique extradégétique qui vient marquer le spectateur dans son souvenir du feuilleton. Sept fois, comme le nombre d'épisodes, est entendu « Trois Oiseaux du Paradis » pour chœur mixte *a capella*, composé en 1914 par Maurice Ravel. Fervent patriote, le compositeur n'est pas admis à cause de sa taille et ne peut finalement pas aller au front. Ici accompagnant le générique, « Les voix féminines renvoient à l'innocence de l'enfance et à une atmosphère de conte de fées dans laquelle s'insinue la réalité menaçante³⁴ » explique Jérôme Lauté. En effet, les trois oiseaux dont il est question dans la chanson renvoient aux trois couleurs du drapeau français mais le spectateur les associe aux trois enfants de *La Maison des bois*. Au fur et à mesure des épisodes, alors que le bonheur est menacé, le patriotisme initial de la chanson se voit mis à mal. Celle-ci parle initialement d'une jeune fille à laquelle trois oiseaux viennent annoncer la mort de son fiancé parti au front :

“Un joli coeur tout cramoisi
 Ton ami z-il est à la guerre”
 “Ha! je sens mon coeur qui froidit...
 Emportez le aussi.”

La jeune fille, pour le spectateur, renvoie dans le feuilleton à Jeanne à qui on apprend la mort de son fils Marcel. Se faisant d'ailleurs plus rare, la chanson du générique n'accompagne pas l'épisode 5 et apparaît seulement lors des deux génériques de fin des deux derniers épisodes. Dès la moitié du feuilleton, elle renvoie progressivement pour le spectateur, à un idéal perdu et vient accompagner le sentiment nostalgique qui prend place dans la fiction.

Comme nous l'avons vu à travers l'exemple de la musique, Pialat avec *La Maison des bois*, s'emploie à mettre en images la culture populaire de l'époque. Il choisit toujours de prendre le parti des petites gens et de leur donner un visage à travers sa fiction. Sans en faire

³⁴ Jérôme Lauté, *op.cit.*, p. 141.

une revendication, c'est en nous représentant leur quotidien qu'il attire l'attention de son spectateur et également qu'il suscite sa tendresse.

Chapitre II. Un bonheur lié à l'ordinaire

Dans cette communauté du village, le cinéaste porte son attention sur une maison que les bois isolent du reste des habitants. C'est celle de la famille Picard où les trois orphelins de guerre vont séjourner quelques temps. Le spectateur va vivre, durant les sept épisodes, au rythme des repas, des jeux en plein air et des actions quotidiennes de chacun. Par cette peinture discrète et intimiste, que la mise en scène sobre permet, Pialat nous montre le charme d'une vie paisible que la guerre laisse exister provisoirement.

II.1 La vie familiale au premier plan

Dans cet ensemble que constitue le village, le spectateur découvre la fameuse maison qui donne son titre au feuilleton, en retrait dans une clairière ensoleillée : celle de la famille Picard. Les trois enfants Bébert, Michel et Hervé se séparent du groupe de leurs camarades de classe lors du début de l'épisode 1 pour aller prendre le goûter chez celle qu'ils surnomment Maman Jeanne. Alors qu'elle distribue un morceau de sucre à chacun avant de leur demander d'aller jouer dehors, une première interrogation se pose : pourquoi le jeune Hervé bénéficie-t-il d'un deuxième morceau ? Ces interrogations simples qui semblent anodines marquent, tout au long du feuilleton, l'intérêt du spectateur. On comprend au détour d'une raillerie de son mari Albert, « T'es une drôle de mère toi, tu t'attaches moins aux tiens qu'aux autres » que ces trois enfants sont recueillis en pension chez le couple. Jeanne et Albert font office de parents de substitution pour remplacer les pères qui sont au Front et les mères qui travaillent à Paris. Leur gentillesse est mise en avant dès les premières scènes : Albert offre une maison de bois à Hervé pour la pie qu'il a attrapée alors que leur fils, Marcel, réprimande les enfants. Il dit à son père « car faut bien que quelqu'un le fasse de temps en temps. Pas vrai Papa ? », ce à quoi, Albert répond « Bah... c'est pas obligatoire. » Comme nous l'avons dit précédemment, le cinéaste n'introduit pas ses personnages de manière classique, ce que souligne Matthieu Darras :

Dans les deux premiers épisodes de *La Maison des bois*, Pialat opère une sorte de mise en condition du spectateur au réel, et cela par la façon dont il aborde ses personnages. Grâce à la forme du feuilleton, Pialat a le temps, il n'est pas obligé d'expliquer d'emblée qui sont Albert, Jeanne, Marguerite, Marcel, Hervé, Michel, Bébert³⁵.

Le cinéaste guide son spectateur mais semble le laisser se faire un avis propre sur chaque réaction qu'il entrevoit. En effet, avant de nous donner les raisons de la présence de chacun, Pialat nous montre d'abord le quotidien de la famille recomposée. On voit Marcel jouer avec les enfants, en imitant le soldat allemand ; Marguerite, la fille du couple, aller chercher de la confiture alors que son père Albert prend le café et que Jeanne donne à manger aux poules. Ce n'est qu'au cours d'une discussion entre le marquis et Albert lors de l'épisode 2 que le spectateur apprend qu'Hervé a été abandonné par sa mère. Si *La Maison des bois* est une histoire collective, elle repose bien sur Hervé qui en est le personnage pivot et dont la solitude ne se comprend que par rapport à ceux qui l'entourent. Il est le seul des trois enfants à ne pas recevoir de lettres par la poste et à prendre la fuite le dimanche quand les mères de ses camarades arrivent. Pialat filme alors le vagabondage d'Hervé à travers les champs et ce que représente l'ennui : pêcher ou jeter des pierres dans un étang avant de se faire attraper par le gardien. Et c'est au bout de ses pérégrinations qu'il trouve le marquis, double solitaire lui aussi, qui devient une figure protectrice pour l'enfant. Le cinéaste nous rapporte, telle une chronique, les faits, anecdotes et humeurs de chaque personnage. Ce n'est pas, comme on l'attendrait, une chronique de guerre, ni même celle de l'Arrière mais bien celle de cette famille recomposée que les événements rassemblent pour quelque temps dans cette maison qui fait office de refuge. Cette vie des plus simples dans le voisinage de la mort ne cesse d'apparaître précieuse.

La Maison des bois illustre le quotidien à la manière d'une « longue digression³⁶ » nommée ainsi par Pialat lui-même. Un critique de *Télé 7 jours*, Rémy Le Poittevin, écrit lors de la diffusion du feuilleton en 1971 :

Parce qu'on n'avait jamais entendu, ni à la télévision ni au cinéma, des gens parler exactement comme dans la vie, l'instituteur entrecouper de « hein » les phrases, poignantes, de son discours aux élèves, le jour de l'armistice. Parce qu'on voit rarement un cinéaste s'adressant au grand

³⁵ Matthieu Darras, *op.cit.*, p. 87.

³⁶ Claude-Jean Philippe et Caroline Champetier, « Entretien avec Maurice Pialat », *Cinéma des cinéastes*, France Culture, 14 décembre 1980.

public, ménager tranquillement de longs silences, des plans presque fixes, faire succéder pendant dix minutes, une Marseillaise à une autre, un carillon à un autre. Parce qu'il n'y a pas d'exemples d'un réalisateur retenant six heures durant - par tranches d'une heure - l'attention du grand public devant une histoire où il ne se passe apparemment rien³⁷.

Le cinéaste dépeint, comme beaucoup de critiques aiment à le remarquer, tel un peintre impressionniste, la vie par d'innombrables détails. Ces moments triviaux, dont nous privent habituellement les films de guerre à tendance dramatique, se trouvent ici foisonnants. C'est surtout à travers le manque d'intrigues que Pialat étonne : les rebondissements sont mineurs et souvent sans suite. Nombre de pistes dont on pense d'ailleurs, dans un premier temps, qu'elles constituent la trame du scénario, sont abandonnées. On peut penser à la mort de la marquise, dont la voiture est sortie de la route et sur laquelle s'ouvre le feuilleton, dont il ne sera pourtant plus question. Tout comme la mort des poules dans l'épisode 1 ne donne lieu à aucune enquête. Il est intéressant de noter que ces mystères renvoient à chaque fois à la mort, qu'on relègue au hors champ dès les premiers épisodes comme pour préserver, un temps encore, les personnages. Dans cet enchaînement de questions sans réponses, « Tout se passe comme si Pialat ne cherchait pas à enlever de son récit ce qui n'y fait pas directement sens. Dans la vie, il n'est pas nécessaire que les événements fassent sens³⁸ » explique Matthieu Darras, qui ajoute : « C'est qu'il n'y a pas de hiérarchisation des scènes : une conversation anodine et un événement dramatique ont la même importance, ils prennent autant de temps³⁹. » Pialat n'hésite pas à installer des silences, pourtant sans apparente utilité narrative. À la trente-troisième minute de l'épisode 1, alors qu'Hervé part sur le vélo d'Albert, puisqu'il a trouvé la réponse à une devinette, Michel et Bébert restent seuls dans le plan. Bébert récite alors fièrement sa réplique « Tant pis, il va louper la chorale » puis les deux enfants se regardent ne sachant que faire d'autre. Pialat fait durer cette scène, car couper au montage après une réplique, ce serait confirmer au spectateur sa stricte utilité narrative. En gardant, un moment de gêne, il nous montre également le caractère même des enfants qui continuent évidemment de vivre alors même que la scène est supposément finie. C'est ce rappel constant que c'est la vie que l'on observe et non une simple illusion cinématographique qui accentue la vraisemblance : « Tous ces moments où le film semble dérapé donnent un supplément de

³⁷ Rémy Le Poittevin, « Avez-vous vu *La Maison des bois* ? », *Télé 7 jours*, n°601, 30 octobre 1971, p. 96.

³⁸ Matthieu Darras, *op.cit.*, p. 87.

³⁹ *Id.*

vérité⁴⁰.» Le spectateur croit alors inconsciemment à ce qu'il voit. Avec ces silences, le cinéaste « arrive à faire saisir les pensées des personnages, même s'ils ne les formulent pas⁴¹ » commente Bernard Dubois, son assistant sur le feuilleton. L'idée du débordement constant de la vie sur la fiction est centrale dans *La Maison des bois*.

Le réalisateur vient donc incorporer la temporalité du réel au scénario de son feuilleton. Comme l'explique son biographe Pascal Mériegeau :

Si la durée impose ses contraintes, elle ouvre aussi le champ des possibles. *La Maison des bois* offre ainsi à Pialat le temps dont il a besoin. Le temps d'approcher les personnages, de leur donner à vivre, à changer, à se transformer, le temps aux semaines et aux mois de faire leur oeuvre sur les visages et dans les têtes, le temps à l'histoire d'imposer sa respiration, dans la lignée de Dickens, l'écrivain préféré de Pialat. Affirmer que *La Maison des bois* est le plus beau film de Pialat parce qu'il est le plus long ne tient pas uniquement de la boutade⁴².

Ces temps longs que comprennent les épisodes sont une originalité pour l'époque comme pour aujourd'hui, dans le monde télévisuel. Le genre du feuilleton porte, depuis 1950, une longue tradition : celle des « dramatiques » de l'école des Studios des Buttes Chaumont, des feuilletons d'aventures aux multiples péripéties et épisodes comme *Thierry la Fronde* (Jean-Claude Deret, 1963) ou *L'Homme de Picardie* (Jacques Ertaud, 1968). À travers la dramatique, la télévision se dote dès ses débuts d'une forme fictionnelle qui lui est propre et Stéphane Benassi le considère comme « le premier genre fictionnel télévisuel de l'Histoire⁴³. » C'est notamment à travers elle que se révèlent des grands réalisateurs de télévision comme Claude Barma, Jean Lucot ou Stellio Lorenzi. Ce genre est pourtant très méprisé par le monde du cinéma : à propos des dramatiques, Serge Daney écrit dans les *Cahiers du cinéma*, « plus bas, plus bas que tout : la dramatique télévisée⁴⁴. » Le souci permanent est de fidéliser le spectateur et la forme feuilletonesque apparaît comme un idéal,

⁴⁰ Matthieu Darras, *op.cit.*, p. 88.

⁴¹ Martine Giordano et Bernard Dubois, « Entretiens de Martine Giordano et Bernard Dubois avec Serge Toubiana le 8 septembre 2004 », Suppléments DVD *La Maison des bois*, Gaumont Video, 2005.

⁴² Pascal Mériegeau, *op.cit.*, p. 88.

⁴³ Stéphane Benassi, *Séries et feuilletons T.V. : pour une typologie des fictions télévisuelles*, Editions du Céfal, Coll. Grand écran petit écran. Essais, Liège, 2000, p. 10.

⁴⁴ Monique Sauvage et Isabelle Veyrat-Masson, *Histoire de la télévision française : de 1935 à nos jours*, Nouveau monde, coll. Nouveau monde poche : histoire, Paris, 2014, p. 113.

reprenant le grand principe des romans-feuilletons de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle : des personnages attachants que l'on aime retrouver chaque semaine et une intrigue dont on ne connaîtra le dénouement que lors du dernier épisode. L'écriture codée et une série de clichés garantissaient la lisibilité immédiate de l'histoire, avec des variations scénaristiques superficielles, ce qui apparaissait notamment comme antagoniste aux revendications de la Nouvelle Vague. Stéphane Benassi explique que « L'un des atouts du feuilleton réside donc dans le fait que l'unité diégétique de l'histoire n'existe que dans la totalité des épisodes. Si le téléspectateur entre dans l'intrigue dès le premier épisode, il est "condamné" à regarder tous ceux qui suivent⁴⁵. » Pourtant Pialat échappe bien vite aux classifications. Certes *La Maison des bois* est un feuilleton historique comme il en existe bien d'autres, mais le héros « dont le modèle est le pionnier dynamisé par la quête (*Thierry la Fronde, Janique Aimée*⁴⁶) » est, nous l'avons dit, multiple. À l'époque, la télévision française tente déjà d'égaliser les feuilletons anglophones à la construction dramatique solide et où chaque épisode doit contenir sa pointe de suspense pour faire languir le spectateur. Une vérité toujours actuelle comme le rappelle Matthieu Darras : « Le feuilleton d'aujourd'hui n'est qu'une succession de climax ; *La Maison des bois* n'est qu'une succession de temps libres⁴⁷. » Dans le feuilleton de Pialat au contraire, comme l'explique Jacques Siclier dans *Télérama* en 1974 :

C'est une chronique où les temps morts ont autant d'importance que les temps forts, ce qu'on n'avait jamais osé faire dans le feuilleton, genre dramatique par excellence et avec de perpétuels rebondissements. C'est un genre nouveau, une écriture nouvelle⁴⁸.

Dans *La Maison des bois*, les plans débordent de ce temps qui ne leur est pas habituellement accordé. Sans suspense, ni coups de théâtre, c'est bien autre chose qui fera revenir les spectateurs à chaque épisode. Pialat explique dans un entretien non publié avec Claude-Marie Trémois :

⁴⁵ Stéphane Benassi, *op.cit.*, pp. 28-29.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 44 : Benassi cite Noël Nel, *Téléfilm, feuilleton, série, saga, sitcom, soap-opera, telenovela : quels sont les éléments clés de la sérialité ?*, in *CinémaAction*, n°57, « les feuilletons télévisés européens », Corlet/Télérama, octobre 1990, p. 64.

⁴⁷ Matthieu Darras, *op.cit.*, p. 88.

⁴⁸ Jacques Siclier, « On a envie de rester dans *La Maison des bois* même lorsqu'il ne s'y passe rien », *Télérama*, du 20 au 26 avril 1974, pp. 14-15, p. 15.

Dans le cinéma qui est pratiquement fait par tout le monde, que ce soit des films avec de l'argent ou sans argent, on se plie à une discipline qui est établie depuis toujours [...] tout le reste du cinéma dans le monde a plus ou moins copié Hollywood, même jusqu'au ridicule [...] Mais, il faudrait avoir de l'imagination et faire autrement et puis les gens qui mettent un peu d'argent dans un film, ça les effraie de s'écarter de ce qui se fait d'habitude [...] Je n'ai pas dit "qu'est ce que je vais bien pouvoir faire pour être original et pour faire autrement que les autres" pas du tout, mais au bout d'un moment, j'ai eu envie de tourner comme ça⁴⁹.

Pialat, par l'originalité d'un scénario moins rigide que ne l'est habituellement le feuilleton traditionnel, rejoint peut-être les ambitions de ses contemporains de la Nouvelle Vague, souhaitant bouleverser les codes d'un académisme du cinéma français pour s'expérimenter à des formes nouvelles.

Le cinéaste s'attache à représenter des anti-héros par excellence : des enfants puis un couple des plus ordinaires, un garde-chasse et une femme au foyer. Contrairement à *L'Enfance nue*, où la cellule familiale ne cesse d'être remise en cause et rejetée par François le protagoniste, elle est ici le seul équilibre fragile offert à ces enfants. Comme le dit Jeanne lors de l'épisode 4 : « Ici ils sont comme des princes, au milieu des bois. » Le réalisateur s'emploie à nous montrer le bonheur des instants triviaux que permet un temps la maison du couple. On observe alors une vie qui comporte ses moments d'ennui, de silence mais aussi qui devient également synonyme de quiétude. Le scénario semble être une suite de scènes longues que le réalisateur tente de faire durer le plus possible. C'est pour une plus grande fidélité à la réalité, qu'il s'attarde alors à nous peindre le quotidien de cette famille, dans son existence la plus simple.

II.2 Esthétique du quotidien et de l'intime

Pialat n'a de cesse de filmer ses personnages dans le cadre domestique. Par là, il rappelle que la vie continue dans son quotidien le plus banal, qu'importe le contexte extraordinaire dans lequel elle se situe. Il aime ainsi représenter le cours régulier des choses, l'ensemble des faits quotidiens que contient l'existence, autant que l'événement tragique. C'est dans la même logique qu'il filme par la suite *La Gueule ouverte* (1974), où Philippe

⁴⁹ Fonds d'archives BiFi, Cinémathèque Française, Paris, Fonds Maurice Pialat, PIALAT 252B47 : « Maurice Pialat : Entretien inédit avec Claude-Marie Trémois pour *Télérama* », 254 feuilles non publiées, pp. 9-10

(Philippe Léotard) enchaîne les infidélités conjugales alors qu'il doit s'occuper de sa mère agonisante. Sans discours moralisateur, Pialat ancre toujours ses personnages dans une réalité prosaïque, non pour autant dénuée de poésie. Cette peinture intime d'un quotidien des plus simples, se fait souvent par des scènes de repas, nombreuses dans *La Maison des bois* comme dans sa filmographie par la suite. Dès les premières minutes du feuilleton, Hervé, Marcel et Bébert courent pour prendre le goûter, vers la maison des bois qui apparaît pour la première fois, foyer baigné de soleil, dans le fond du plan. Pialat place ainsi ses personnages dans un cadre privé, et débarrasse ses acteurs de tout superflu : quoi de plus naturel que de s'asseoir à table ? Si pour Charles Tesson, il s'agit pour Pialat de « revenir au cinéma de Renoir avant ce qu'a fait la Nouvelle Vague. [...] retrouver ce cinéma du Front Populaire, proche des petites gens⁵⁰ », on peut penser que le cinéaste, qui est aussi peintre, s'inscrit dans une tradition picturale plus ancienne : la peinture de genre. Un exemple serait la préparation d'une tarte aux pommes par Maman Jeanne et les mères de Michel et Bébert, au début de l'épisode 4. Les enfants jouent aux quilles dehors dans l'herbe alors que Jeanne épluche les fruits debout près de la porte. La fenêtre à droite baigne la pièce d'une lumière jaune. Jeanne se tient face au mur où un miroir accroché ajoute un nouveau jeu de lumière. Les couleurs s'harmonisent et renvoient à la chaleur du foyer dont elle est la maîtresse et la figure maternelle par excellence. Certains critiques font référence à Jean Siméon Chardin, le grain de l'image rappelant le caractère poudré de sa peinture. On ne peut également s'empêcher de penser à la peinture hollandaise du siècle d'or : à Pieter de Hooch, par exemple, et à son tableau *La Peleuse de pommes* (1663), à la *Femme pelant une pomme* (1651) de Gerard Ter Borch ou encore à *La Laitière* (1658) de Vermeer. Le luxe des intérieurs n'est certainement pas le même mais l'on retrouve ce même éloge de la beauté du concret. Immédiatement, le spectateur se retrouve à habiter ce qu'il regarde. Le choix de filmer des personnages communs mais également de les filmer dans leurs actions quotidiennes révèle une prise de position tout aussi subversive que celle des peintres du XVII^{ème} siècle. Tzvetan Todorov écrit à leur sujet une description que l'on peut appliquer à Pialat :

gratter des navets et peler des pommes devient, pour la première fois, un acte aussi digne de figurer au centre d'un tableau que le couronnement d'un

⁵⁰ Charles Tesson, « Le saumon. Une vie, une oeuvre à contre courant », *Cahiers du cinéma*, n°576, février 2003, p. 24.

monarque ou les amours d'une déesse ; les femmes en train de faire le ménage sont mises sur le piédestal des saints et des héros antiques⁵¹.

S'il n'est plus rare d'assister à de telles scènes ordinaires dans le monde de l'art au XX^{ème} siècle, il est rare en revanche qu'elles soient si nombreuses. Comme l'explique François Chevassu :

Parce que l'époque (la guerre 14) l'impose, parce que, aussi, Pialat ne serait pas tout à fait Pialat dans un monde sans histoire, les sept épisodes de *La Maison des bois* sont parfois marqués de fortes séquences dramatiques [...] Pourtant, c'est peut-être dans des scènes bien plus innocentes (comme le déjeuner d'Hervé chez le marquis ou la partie de campagne), plus encore dans des regards échangés ou dans la tendresse des phrases banales qu'on trouvera le mieux le sujet et l'intérêt de *La Maison des bois*⁵².

Le coup de force du feuilleton est de faire de ces scènes les moments véritablement extraordinaires et sacrés de l'histoire. Elles apparaissent miraculeusement dans un contexte incertain et le spectateur sent bien qu'elles ne dureront pas et sont vouées à disparaître. Le cinéaste sublime par là ses personnages d'apparence si banale. La figure de Maman Jeanne par exemple, en comparaison directe avec les deux autres mères, ne cesse de renvoyer à celle d'une sainte. Elle leur dit à propos des enfants alors que Mme Pouilly se plaint : « Bien sûr qu'ils sont diables, seulement quand ils ne font pas de bêtises, je crois qu'ils sont malades... Si bien que je ne suis jamais tranquille. » Comme le fait remarquer Tzvetan Todorov à propos de la peinture de Pieter de Hooch :

L'intention élogieuse est, la plupart du temps, sans ambiguïté ; elle se traduit à la fois dans la sérénité qui émane de la figure de la femme, dans le regard heureux et admiratif de l'enfant et, d'un autre côté, dans la représentation magnifiée de ces chambres et de ces cours intérieures, impeccablement propres et inondées de lumière : on se croirait à l'église⁵³.

⁵¹ Tzvetan Todorov, *Éloge du quotidien : essai sur la peinture hollandaise du XVII^e siècle*, Ed. du Seuil, Coll. Points. Essais, Paris, 1997, p. 110.

⁵² François Chevassu, « Visite à La maison des bois. Pialat la tendresse », *Image et son - La Revue de cinéma*, n°473, juillet 1991, pp. 74-75, p. 74.

⁵³ Tzvetan Todorov, *op.cit.*, p. 83.



La Maison des bois, Épisode 4, 00:13:12 : Jeanne épluchant les pommes.



Johannes Vermeer, *La Laitière*, Rijksmuseum, Amsterdam, Pays-Bas, huile sur toile, 1658.



Pieter de Hooch, *La Peleuse de pommes*, Wallace Collection, Londres, Royaume-Uni, huile sur toile, 1663.

Par cet intérêt particulier pour des actions d'apparence insignifiante, Pialat rejoint l'ambition des peintres hollandais et nous donne à voir « un hymne à la vie tout entière⁵⁴. » Lors de l'épisode 5 par exemple, nous assistons au bain familial. Pendant près de huit minutes, nous verrons défiler les enfants, Albert, le chien puis enfin Marguerite se lavant dans une baignoire en bois dans le jardin. La corvée pénible au départ pour les enfants se transforme vite en terrain de jeu où tous s'éclaboussent. La caméra passe d'un enfant à l'autre, suivant l'action de chacun. Albert rechigne, il aurait préféré continuer à lire. Et alors qu'il est dans la baignoire, les enfants viennent l'arroser d'eau froide dans un fou rire général. Puis, alors qu'Hervé et Jeanne lisent une revue et rient des images, c'est au tour de Marguerite. Là encore, la scène vient rappeler la peinture intimiste du XIX^{ème} siècle et le motif de la jeune fille au bain, rare au cinéma. On pense notamment à la peinture impressionniste de Renoir ou



de Degas. Cachée derrière un drap, que Bébert contourne, l'actrice Agathe Nathanson n'a de cesse de sourire. Sûrement gênée devant toute l'équipe technique du film, après quelques regards caméra, elle lève les yeux aux ciels. Pialat ne coupe pas cette scène ni ne la recommence, il garde la spontanéité du jeu de son actrice.

Agathe Nathanson donne à ce moment une profondeur et une justesse à son personnage : une timidité naturelle qu'elle n'aurait pas pu aussi bien « jouer » artificiellement si elle ne l'avait vécue à cet instant même. Le scénario répond bien au modèle de « scénario ouvert » défini par Gilles Mouëllic, où « écrire dans la perspective de laisser les oeuvres s'inventer en partie au moment du tournage nécessite une écriture qui prenne en compte les potentialités d'invention de l'acteur⁵⁵. » C'est en plaçant ses personnages dans un cadre familier que Pialat réussit à capter ces instants où la frontière entre la fiction et le réel ne semble plus exister.

⁵⁴ Tzvetan Todorov, *op.cit.*, p. 107.

⁵⁵ Gilles Mouëllic, *Improviser le cinéma*, Yellow Now, coll. Côté Cinéma, Belgique, 2011, p. 25.

Cette représentation, par de nombreuses scènes, d'un quotidien simple et heureux permet au réalisateur d'affirmer sa conception du bonheur.



La caméra, qui est souvent attentive à suivre de près l'action d'une scène d'où peut surgir l'inattendu, par moment s'arrête au contraire et s'efface. On peut penser notamment à la fin de l'épisode 5 où le père d'Hervé

revient en permission voir son fils. Dans l'espace central mais pourtant étroit de la cuisine, un plan comprend cinq personnages dans une diagonale que délimite le bord de table : Marguerite est visible dans le fond de l'image en train de tricoter, alors que Jeanne et Paul et les deux enfants discutent assis. La composition minutieuse de ce plan permet de nous donner l'image d'un foyer protecteur où tous peuvent un temps cohabiter pacifiquement. Mais cette composition rigoureuse des plans est loin d'être une norme dans la méthode du cinéaste. À travers *La Maison des bois*, Pialat s'essaye en effet, de manière inédite, à de nombreuses techniques. Comme le raconte Pascal Méridgeau, sur un feuilleton télévisé :

Il faut aller vite, s'adapter aux rythmes de la production télé, sept épisodes (un de plus que prévu) d'une cinquantaine de minutes en seulement quatorze semaines, il est impensable de perdre du temps. Le minutage est une préoccupation permanente, qui conduit à une diversité de techniques qui demeurera unique dans l'oeuvre de Pialat. Pialat s'en tient aux objectifs "naturels", ceux qui restituent la vision la plus conforme à celle de l'oeil humain (du 35mm au 50mm), zoom, caméra fixe, travellings, plan-séquence. Une véritable orgie, comparée à l'austérité, au jansénisme presque, de la mise en scène de *L'Enfance nue* et des films à venir⁵⁶

Le cinéaste expérimente dans un format carré constant qui assure le caractère intimiste du style. Il est important de souligner que ces plans très construits, qui répondent à la définition de « cadre géométrique⁵⁷ » de Deleuze, comme celui de Jeanne épluchant les pommes, viennent vite être dérangés par le mouvement des personnages. Ce dernier ne dure en effet que quelques secondes avant que Jeanne ne rejoigne les deux mères à table. La vie ne tarde

⁵⁶ Pascal Méridgeau, *op.cit.*, p. 88.

⁵⁷ Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Editions de Minuit, Coll. Critique, Paris, 1985.

pas à reprendre son cours et les enfants viendront vite perturber l'harmonie et le calme de la cuisine pour demander quand ils mangent. La circulation est permanente dans le champ de la caméra. Les personnages n'ont de cesse de se déplacer. Ils vont et viennent : à pied – la marche est capitale, synonyme de l'errance dans la forêt pour Hervé, de l'exode pour les habitants du village ou de la fête lors du défilé de l'armistice –, mais aussi en charrette, en taxi ou encore en train. Tous ne cessent de s'enfoncer ou de sortir de ces bois qui entourent la maison. Le cadre chez Pialat, répond mieux à la définition bazinienne de « cache » de la réalité :

Les limites de l'écran ne sont pas, comme le vocabulaire technique le laisserait parfois entendre, le cadre de l'image, mais un *cache* qui ne peut que démasquer une partie de la réalité. Le cadre polarise l'espace vers le dedans, tout ce que l'écran nous montre est au contraire censé se prolonger indéfiniment dans l'univers. Le cadre est centripète, l'écran centrifuge⁵⁸.

Comme le rappelle André Bazin, « l'écran détruit radicalement l'espace pictural⁵⁹. » Il déborde et devient un « cadre physique », même lorsqu'il isole des personnages, Pialat s'amuse au décadrage constant. La caméra semble saisir rapidement le passage et l'écoulement du temps, du mieux qu'elle peut. C'est donc bien d'une fresque vivante et non d'un tableau figé qu'il s'agit, d'un débordement constant de la vie quotidienne du collectif hors de l'image. Chaque épisode s'ouvre par exemple par un plan que le spectateur croit fixe avant qu'il ne s'anime. Les épisodes 4 et 5 s'ouvrent sur un plan large sur les champs. On croit là le tableau d'un paysage avant qu'il ne soit, à chaque fois, dérangé par l'arrivée de soldats, à pied ou en charrette. Chez le cinéaste, nous l'avons dit, le cadre ne semble capter qu'un fugace moment d'une vie qui suit son cours en dehors du film.

Dans les six premiers épisodes de son feuilleton, Pialat place ses personnages dans le cadre familier de la maison, des rues du village ou des champs alentour. En filmant les actions ordinaires de chacun, avec une mise en scène sobre mais également travaillée et avec un travail précis pour que le cadre cinématographique semble disparaître, le cinéaste renforce cet « effet de réel ». Il permet au spectateur de croire à ce qu'il voit, d'en apprécier la beauté et de se préoccuper avec d'autant plus d'inquiétude du sort de la famille Picard.

⁵⁸ André Bazin, « XII. PEINTURE ET CINÉMA », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Editions Cerf-Corlet, Coll. 7e art, Paris, 1958, pp. 187-202, p. 188.

⁵⁹ *Id.*

Chapitre III. Un bonheur lié à l'enfance

Le sentiment d'enchantement que nous laisse certains passages de *La Maison des bois* est majoritairement dû à la présence des enfants. Ces derniers ne cessent de pousser à la légèreté et à la farce chaque acteur avec lequel ils entrent en relation. Libres dans ce terrain de jeu grandeur nature que constitue la campagne, ils illuminent certaines scènes avec une parole ou un rire que Pialat capture presque secrètement. On trouve déjà dans la peinture du cinéaste, des tableaux d'enfants solitaires et énigmatiques. Ils les filme également seuls et égarés dans son court métrage *L'Amour existe*. Or dans le feuilleton, si Pialat filme la solitude et le manque d'affection d'Hervé qui apparaît par là comme un frère de François de *L'Enfance nue*, il capture surtout cet « esprit d'enfance » lié à l'amusement et à l'euphorie. Cela semble contaminer le reste des scènes même lorsque les enfants en sont absents. On retrouvera cela peut-être une deuxième fois, lors de son dernier film *Le Garçu* (1995), où le cinéaste filme son propre fils Antoine.

III.1 Une veine comique et une légèreté de ton

La légèreté qui se dégage de l'ensemble de *La Maison des bois* provient de moments comiques, inédits dans l'œuvre de Pialat. Le réalisateur explique dans un entretien avec Serge Kaganski et Charles Frevet en 1994 :

J'aurais aussi bien aimé filmer la joie, le comique. Vous savez, je ne mène pas une vie qui ressemble à mes films. C'est curieux, mais à chaque fois que je pars dans des choses drôles, je vais dans la tristesse. [...] J'ai souvent été tenté de faire un film comique. Je me suis abstenu, d'abord parce que je risquais de me péter la gueule... Mais après tout, qu'est-ce que ça peut foutre ? Le comique est plus difficile, c'est une évidence. C'est dommage, mais je n'arrive pas à écrire pour la comédie⁶⁰.

Si Pialat n'arrive pas à traiter la vie de manière amusante dans ses films et que pour lui, « le gag entraîne vers l'in vraisemblance⁶¹ », c'est peut-être également par manque de temps. Il faut habituellement, pour le réalisateur, aller à l'essentiel : toucher « ce qui fait mal où ça fait

⁶⁰ Christian Frevet et Serge Kaganski, op.cit., p. 84.

⁶¹ *Id.*

mal⁶² ». Mais dans *La Maison des bois*, du moins dans les trois premiers épisodes avant que le malheur ne la menace, Pialat s'essaye à l'humour. Des personnages en deviendront emblématiques, comme le bedeau ou le facteur Jeannot. Ce dernier, très maladroit n'est pas sans rappeler celui de *Jour de fête* (1949) de Tati. Il tombe sans cesse de sa bicyclette dans les buissons en chantant « Le temps des cerises » et se plaint, parlant à lui-même : « Je finis ma journée et puis je crève ». S'il n'apparaît que dans de courtes scènes, c'est la répétition de celles-ci qui fait rire le spectateur. Le bedeau, quant à lui, apparaît à la vingtième minute du premier épisode où on le voit préparer le vin de messe dans la sacristie avant que ne commence l'enterrement. La séquence démarre très calmement, Henri Saulquin⁶³, un acteur non-professionnel que Pialat a rencontré dans un bistrot près de République à Paris, récite tant bien que mal ses répliques. Il prépare « le petit vin blanc de Monsieur le curé. » Alors que Michel le prévient que la vierge arrive, il déclare « Oh mes enfants, il ne faut pas mélanger la bière et le vin ». Aucun des deux enfants ne semblent saisir la plaisanterie. Pendant qu'il s'éloigne, ces derniers en profitent pour boire tour à tour le vin de la messe avant que le



bedeau ne les chasse et décide tout de même de s'octroyer une gorgée lui aussi. Hervé et Michel réapparaissent alors dans l'encadrement de la porte, le visage malicieux, l'un au dessus de l'autre. La scène perd de son sérieux une première fois lorsque le bicorne du bedeau, que lui a mis Michel sur la tête, tombe sur le vin. Gêné, il regarde en

direction de la caméra en étouffant un « Oh 'pristi ». Puis la scène dégénère, devenant presque burlesque, lorsque sous l'impulsion d'Hervé qui décide de remettre du vin dans le récipient, tous continuent chacun leur tour à boire « encore un petit coup ». Le rire d'Hervé, qui fait tomber la moitié du vin par terre, devient communicatif et tous finissent par rire à l'unisson.

⁶² Jean Narboni, « Le mal est fait », *Cahiers du cinéma*, n°304, octobre 1979, pp. 4-6, p. 5.

⁶³ Henri Saulquin apparaîtra dans *Nous ne vieillirons pas ensemble* et *La Gueule ouverte*.

Pialat se désole que cela soit « lourdingue⁶⁴ », pourtant cet humour grotesque fonctionne dans sa courte durée et comme élément central dans la représentation d'un quotidien heureux qui rythme l'enfance d'Hervé. Même dans la situation tragique d'un enterrement, l'enfant trouve à rire et entraîne spontanément les autres à le suivre.

Les mères de Bébert et Michel constituent le duo comique de *La Maison des bois*. Lors de l'épisode 3, Hervé qui a déchiré les lettres venant de Paris, provoque un malentendu. Alors que nous venons de voir toute la famille Picard partir pique-niquer, nous retrouvons les deux mères, jouées par Micha Bayard⁶⁵ et Marie-Christine Boulart, en train d'attendre à l'entrée de la gare. Un montage parallèle, entre les scènes montrant la famille ignorante de leur venue, et les scènes de marche des Parisiennes provoque un contraste comique digne du vaudeville. Ne voyant personne arriver, elles décident de s'occuper. Elles trouvent tout d'abord une balance dans le hall et se pèsent à tour de rôle. Mme Latour râle « Vous me prenez pour une vache laitière, vous ! » et provoque une dispute. Les deux mères se comportent comme leurs deux enfants respectifs, se chamaillant sans cesse. Alors que chacune se moque de l'autre, Mme Latour prend l'initiative « Oh vous me fatiguez, on va à pied parce que vous m'énervez. » Après une séquence sur la famille Picard au soleil, on les retrouve qui décident de s'asseoir, fatiguées par la marche. « Quel pays ! » se lamente Mme Pouilly. Alors que l'une s'inquiète pour son enfant, l'autre surenchérit et une nouvelle dispute éclate. Mme Latour déclare que son fils, Michel, est un artiste alors que Mme Pouilly le nomme « le grand tueur ». Pialat explique que les deux actrices ont improvisé en grande partie leurs dialogues, comme on peut le supposer de la réplique de Mme Latour à sa camarade « Oh vous comparez l'esprit avec les chapeaux ! » Après une nouvelle séquence du côté du pique-nique, nous retrouvons les mères qui arrivent enfin au seuil de la maison fermée. Pour combler sa faim, Mme Latour décide d'aller chercher à manger. Elle revient avec trois carottes à peine déterrées dans chaque main, ce qui déclenche l'hilarité de Mme Pouilly. Là encore, le rire semble bien dépasser le cadre strict de la fiction puisque ce ne sont plus les personnages mais bien les actrices qui rient d'elles-mêmes, les larmes aux yeux. Alors que Mme Pouilly trouve une unique oeuf dur dans le poulailler, elles perdent définitivement leurs bonnes manières et commencent toutes deux à jurer. Elles finissent finalement allongées de

⁶⁴ Christian Fevret et Serge Kaganski, *op.cit.*, p. 85.

⁶⁵ Micha Bayard est figure connue du petit écran.

tout leur long dans l'herbe. Finalement, après un dernier aperçu d'Albert et Jeanne jouant avec les enfants, un plan large nous montre les mères arriver du bout de la route en plein soleil. Elles se querellent sur la comptine à chanter et se retrouvent à en chanter deux différentes simultanément. Le réalisateur se moque gentiment



de ses personnages, en les installant dans un milieu qui leur est opposé. « Quelle dimanche, comme vous dites ! Ah la campagne ! J'adore ! » s'exclame ironique Mme Latour. Surtout, Pialat leur fait perdre leur sérieux et leur maturité, ne faisant apparaître que leur côté puéril et infantile. Elles découvrent pour finir la famille Picard qui arrive au bout de la route en chantant. « Et bah on peut dire qu'on en a mangé du lapin aujourd'hui » s'insurge Mme Latour. « On s'en souviendra » disent-elles avant d'être ramenées à la gare en calèche. Comme le rappelle Albert lors de l'épisode suivant : « Elles ne sont pas méchantes mais elles sont pas faites pour une maison dans les bois. » Le regard du réalisateur est ironique mais en rien cruel.

Au milieu des bois, loin des conventions de la ville, chaque personnage semble retrouver une liberté propre à l'enfance et faire « l'école buissonnière ». Engrangée par la spontanéité des enfants, la joie semble contagieuse pour les autres personnages comme pour le réalisateur qui se permet une légèreté de ton unique dans son oeuvre entière.

III.2 L'école : du rire aux larmes

À travers les sept épisodes de *La Maison des bois*, nous voyons évoluer les personnages des enfants. La surprise pour le spectateur est grande, quand ayant en tête le contexte sombre, il découvre qu'un rien les amuse. Ces derniers se soucient peu de la guerre, qui reste la préoccupation des adultes. Pour autant, le cinéaste ne les représente pas comme des figures naïves. Au contraire, il se penche sur leur quotidien et leur appréhension du

monde. Il donne la parole à ces personnages sans en faire des enfants stars comme dans de nombreux feuilletons dont ils sont les protagonistes, ni même des héros épiques comme peut l'être Antoine Doinel dans *Les quatre cents coups* (1959). Comme l'écrit Roland Carrée :

Les scènes *a priori* anodines qui irriguent *La Maison des bois* (repas, discussions, bains, jeux, etc.) permettent à Pialat de focaliser son attention sur ce qui échappe au scénario ainsi qu'aux conventions de mise en scène, et qui concerne, dans un rapport bien plus propre à l'enfance ainsi qu'à ses nombreux satellites (observation, découverte, apprentissage, filiation, construction de soi, etc.), la spontanéité ainsi que la capacité d'improvisation dont font régulièrement preuve ses jeunes comédiens⁶⁶.

La vision des enfants et leurs ressentis ont la même importance, si ce n'est même plus, que ceux des autres membres du feuilleton. Et c'est peut-être pour une plus grande impulsivité que Pialat préfère travailler avec les enfants, qu'il filme souvent à leur insu. Aucun « moteur » ne sort de la bouche du cinéaste, ce que confirme Agathe Natanson la jeune actrice qui joue Marguerite⁶⁷. Pialat pensait le cinéma comme l'inverse du théâtre et refusait alors cette tradition du lever de rideau. Pas de répétition donc, mais les traces des dialogues conservées au Fond d'archives Pialat à la Cinémathèque, ont confirmé que les enfants avaient également du texte. Agathe Nathanson se remémore :

Pialat leur racontait les choses, les stimulait par des questions. Alors les enfants partaient, nous suivions, et lui tournait, tournait, tournait. C'était un film d'amusement, on ne savait pas ce qu'on allait tourner, il mettait les enfants dans un état d'esprit qui leur ressemble, celui du jeu, et qui se poursuivait même quand la caméra ne tournait pas. Il déjeunait tous les midis à la cantine avec nous, ne s'isolait pas entre les prises, il y avait quelque chose de continu entre la vie du tournage et le film lui-même. Pas de rupture. Le fait qu'il n'y ait pas non plus de technique lourde, ni beaucoup de maquillage, ajoutait à cette sensation. Il devait faire un signe discret au cameraman. On ne sentait rien⁶⁸.

Pialat s'accroupit à la hauteur des enfants, entre dans un jeu avec eux mais n'hésite pas non plus à les monter les uns contre les autres. Il utilise parfois les tempérament de chacun pour qu'ils se disputent : Hervé le plus téméraire, Michel le plus brutal ou Albert le plus sensible. « Il avait le don de tout utiliser⁶⁹ » ajoute l'actrice. Jouant lui-même l'instituteur dans le

⁶⁶ Carrée Roland, « Chroniques d'enfance », *Eclipses, revue de cinéma*, n°58, 2016, pp. 74-87, p. 75.

⁶⁷ Clélia Cohen, *op.cit.*, p65. Agathe Nathanson affirme : « On n'entendait jamais "moteur !" »

⁶⁸ *Id.*

⁶⁹ *Id.*

feuilleton, Pialat dirige la mise en scène de l'intérieur. Il dira notamment une chose rare, ayant l'habitude de dénigrer son travail :

Bon n'oublions pas que si je suis l'instituteur, je suis aussi le metteur en scène dans le champ. Ce qui facilitait pas mal les choses avec les mouflons. J'étais d'ailleurs beaucoup moins sévère avec eux sur le tournage que je le suis avec la classe. [...] Y a cette scène de classe où vraiment, personne ne savait ce qui allait se passer, moi le premier. [...] C'est peut-être grâce à ces enfants que j'ai tourné ce qui a été le plus loin. On n'en revient pas d'avoir fait ça⁷⁰.

L'école, et en particulier la salle de classe, est en effet très présente dans le feuilleton puisqu'elle apparaît dans trois épisodes. Au milieu de l'épisode 4 par exemple, les enfants entrent en classe alors qu'une caricature de l'instituteur est dessinée au tableau. Elle n'est pas sans rappeler les graffitis qu'il filmera sur les tables des lycéens, dans le générique de *Passe ton bac d'abord* (1978). On peut supposer que la scène est tournée avec deux caméras voire



Photographie de tournage de *La Maison des bois*

⁷⁰ Claude-Jean Philippe et Caroline Champetier, *op.cit.*

peut-être trois⁷¹, qui filment simultanément la classe pour capter chaque réaction. Alors qu'un élève récite « Après la bataille » de Victor Hugo, la classe s'agite. Des gros plans isolent des élèves en train de rire. L'instituteur qui le remarque, intercepte des photos érotiques qui circulent. Pialat montre que les préoccupations de l'enfance restent semblables qu'importe l'époque. Chaque enfant souhaite s'affirmer, contester l'autorité du maître et braver quelques interdits. L'instituteur réprimande malicieusement Bébert, le plus fragile et sans doute le moins concerné : « Qu'est ce qu'elle va penser ta maman quand elle le saura ? Je crois que tu vas au catéchisme ? On t'apprend pas la pureté au catéchisme ? » Et lorsque vient le tour de l'enfant de réciter son poème au tableau, Albert oublie le nom du poète qui a composé les vers de « L'Albatros ». Alors que le reste de la classe lui souffle la bonne réponse, l'enfant hésite et affirme « Charles de Godet ». Pialat n'hésitera pas à rebondir sur cette erreur de l'acteur, malgré son envie de rire. Après deux vers, Albert s'arrête ne sachant plus la suite. La caméra s'adapte à la scène,



faisant des allers-retours entre l'instituteur et l'élève, allant là où la parole surgit. « Dis donc tu fais des alexandrins boiteux » lui dit l'instituteur moqueur. La scène atteint alors un moment de grâce lorsque le réalisateur met un bonnet d'âne à Bébert pour le punir. Ce dernier se met à pleurer automatiquement, puis lorsque l'instituteur annonce « Je vais t'enlever ton bonnet d'infamie, tu vas nous faire un beau sourire », l'enfant se met à rire. Elodie Issartel affirme :

la scène d'humiliation entre Bébert et l'instituteur, [est] clairement placée sous le signe de l'ambivalence car l'instituteur Pialat fait vraiment rire et pleurer le petit garçon pour obtenir de lui un Janus aux expressions motivées autant pour lui-même que pour le rôle. On ne sait plus très bien dans ces

⁷¹ Une chose rare pour le cinéaste qui n'aimait pas les dispositifs imposants.

moments-là si les comédiens jouent ou s'ils improvisent tant ils vivent intensément devant nous⁷².

Le cinéaste en metteur en scène légèrement sadique, manipule gentiment Albert et fait en ressortir toute son innocence à l'image. Pour capturer ces moments sans intimider les enfants avec une caméra trop présente, la mise en scène comprend de nombreux zooms. Comme l'explique Roland Carrée : « L'usage prépondérant, de la part du cinéaste, d'objectifs à focales variables se trouve ainsi justifié, les nombreux zooms effectués au fil de la mini-série lui permettant d'approcher ses personnages tout en maintenant une distance spatiale qui ne neutralise pas, ainsi, son effacement⁷³. » Priska Morrissey, citée par Roland Carrée, rappelle que le zoom est privilégié par les opérateurs de télévision depuis les années 1950, leur permettant de s'adapter en temps réel à un direct parfois imprévisible⁷⁴.

Par cet effacement de la caméra, Pialat continue son approche ethnologique et permet au spectateur d'entrevoir toutes les réactions des enfants. En créant ce cadre familial, il permet à ces acteurs en herbe de s'exprimer librement ou du moins, de dire leurs répliques comme ils le souhaitent, presque sans s'en rendre compte. Comme nous l'avons dit, les enfants dictent le ton des scènes. Le réalisateur s'adapte alors quand un enfant se met à pleurer pendant la scène pourtant joyeuse du chant de la Marseillaise de l'épisode 6. Plus loin également dans l'épisode, Pialat filme la cour de récréation, où Albert et Michel discutent de leur départ imminent à Paris à Hervé et Pascal, un autre camarade. Un plan d'ensemble rassemble les garçons au pied d'un arbre dans la cour. L'instituteur apparaît derrière eux, demandant à Hervé s'il n'était pas au courant de cette



⁷² Elodie Issartel, « La Maison des bois », *Ecrivains en séries : un guide des séries télévisées 1948-2008*, dir. Rabu Emmanuel, coll. Laureli ed. Léo Scheer (éditions), 2009, p. 261.

⁷³ Carrée Roland, *op.cit.*, p. 82.

⁷⁴ Priska Morrissey, « Naissance et premiers usages du zoom », *Positif*, n°564, février 2008, p. 88.

nouvelle. Puis Pascal fait une blague « Mon père est poilu oui... comme un singe. » pour faire rire ses copains. Mais c'est Pialat lui-même qui est pris d'un fou rire et est alors obligé de quitter le champ. Cette complicité du cinéaste avec ses acteurs transparaît sur les photos de tournage⁷⁵ et beaucoup de critiques s'étonnent de le voir si souriant.

L'école est un lieu familier pour les enfants et Pialat, acteur lui-même dans ces scènes, peut faire ressortir avec éclat leur naturel. Dans le huis-clos de la classe, grâce au stratagème de la mise en scène, le cinéaste fait une mise en abyme de son propre rôle sur le tournage. Il pousse ses acteurs jusqu'à obtenir d'eux une émotion pure, avant d'être attrapé lui-même parfois à son propre jeu.

III.3 La scène du pique-nique comme acmé du bonheur

La scène qui reflète le mieux l'enfance heureuse dont bénéficient un temps les garçons de *La Maison des bois* est sans aucun doute celle du pique-nique de l'épisode 3. Nous l'avons dit, un montage parallèle fait alterner les scènes au bord de la rivière et celles des mères que personne n'attend. Celles-ci ne sont pourtant pas tournées au même moment puisque le pique-nique est filmé en juin pour des raisons météorologiques alors que le tournage se déroule d'août à novembre 1969. On sent d'ailleurs la joie que les acteurs ont à se retrouver dans le cadre extraordinaire de la campagne au soleil. La scène reflète le bonheur d'une famille qui le temps d'une après-midi oublie le conflit, comme le souligne Marguerite : « On est bien ici, on oublie qu'il y a la guerre ». Cela fait notamment le bonheur d'Hervé qui, à cause des lettres qu'il a déchirées, peut profiter lui aussi d'un dimanche en famille sans être jaloux de ses camarades auxquels les mères rendent habituellement visite.

Pialat s'attarde comme nous l'avons dit précédemment à représenter un bonheur collectif, qui n'existe que s'il est partagé, ici par l'ensemble de la famille. Tous partent donc un matin, coiffés de chapeaux de paille, en calèche en chantant en chœur « Son voile qui volait au vent ». Marcel qui ne voulait pas qu'Hervé monte sur son vélo, cède au caprice de l'enfant, ce dont se souviendra Jeanne avant de mourir. Tous ensemble, ils vont chanter, manger et jouer pendant les longues heures de cette après-midi ensoleillée. Ils saluent au passage le bedeau à vélo sur la route, qui en profite pour boire à leur santé avant de les

⁷⁵ Elles sont notamment visibles dans le catalogue d'exposition de Serge Toubiana, *Maurice Pialat, peintre & cinéaste*, Somogy Editions d'Art, La Cinémathèque Française, Paris, 2013, p. 84.

rejoindre. Pendant que Marcel cherche un coin pour pêcher et pique-niquer, Hervé et Michel jouent sur le pont. Leurs chemises blanches se reflètent dans l'eau. Dans ce cadre naturel, les scènes sont éclatantes de lumière. La bande sonore est essentiellement composée des bruits de la faune et de la flore environnante. Rien dans le décor ne peut indiquer un contexte historique particulier, si ce n'est une époque vague à laquelle renvoie les costumes. Ici plus qu'ailleurs, on sent que le réalisateur filme le bonheur d'un temps paisible s'écoulant lentement, hors de l'agitation du monde. Ce temps de loisir et d'oisiveté vient presque faire offense à celui auquel se rattache la guerre, un temps minuté par l'industrie et centré sur l'efficacité. Les repères historiques se référant aux batailles et à l'avancée des combats sont ici dissous au profit de ceux imprécis des saisons. Alors que la famille s'installe au soleil dans l'herbe verte, près d'un bras d'eau, Albert annonce « Voilà M. Saulquin ! » Sans y prêter attention, Pierre Doris appelle l'acteur par son vrai nom. La limite entre le réel et la fiction semble alors presque définitivement abolie. C'est dans cette répétition anhistorique du quotidien que met en scène Pialat, qu'est possible l'annulation de cette frontière où « fiction » et « réalité » deviennent des notions sans pertinence.

Le cinéaste s'attarde en effet encore une fois, sur un moment simple d'un quotidien à la campagne. On retrouve Albert allongé de tout son long en train de dormir au soleil. Bernard Bénoliel commente : « En tête du cortège, Albert, le père de famille (Pierre Doris comme on ne l'a jamais revu), garde-chasse de son état, guère plus heureux avec les braconniers que ce pauvre Schumacher de *La Règle du jeu* mais jovial et bon comme le père Poulain (Renoir lui-même) de *Partie de campagne*⁷⁶. » En effet, la référence à *Une partie de campagne* (1946) de Renoir est explicite. Peut-être plus qu'au père Poulain, c'est à Monsieur Dufour que ressemble Albert. Il est d'ailleurs allongé dans l'exacte même position lors de sa sieste. Martine Giordano, la monteuse du feuilleton, explique qu'elle et Pialat sont allés faire des repérages sur les bords du Loeng, où s'est tourné le film de Renoir⁷⁷. L'endroit ne fut finalement pas retenu car les lieux avaient changé et les scènes seront tournées à Gambais. Martine Giordano ajoute que même le nom des poissons cités par les personnages, est identique à ceux du film. La référence à Jean comme à Auguste Renoir sera également présente dans le *Van Gogh* (1991) du cinéaste mais elle sera alors conçue en décalage, la

⁷⁶ Bernard Bénoliel, « Comme un boomerang », *Cahiers du cinéma*, n°533, mars 1999, pp. 8-9, p. 8.

⁷⁷ Martine Giordano, *op.cit.*

vision du peintre étant à l'opposé de celle de Renoir. Dans le feuilleton, elle s'entend plutôt comme un hommage. Pialat fait référence au cinéma d'entre deux-guerres, de Duvivier par exemple, et à l'idée retrospective d'une époque bénie où rien ne manquait. Alors qu'Albert se réveille, on lui ressert à boire. Le couple des parents se regarde avec amour et s'embrasse. Puis le père demande à sa fille un baiser, avant de soupirer « Ah ce qu'on est bien ». L'enivrement et la béatitude semblent, à première vue, absolus. Le réalisateur profite de la scène pour faire également une peinture discrète des deux adolescents. Marguerite semble ennuyée par l'absence de son amoureux alors que Marcel, qui pouvait sortir avec ses copains voir des filles, dit à sa mère « Je suis mieux avec toi. » La séquence continue par un plan sur l'eau où deux barques se rapprochent du bord. On reconnaît le lieutenant et le sergent. Ils accostent et apostrophent la famille avant d'inviter les dames pour une promenade nautique. Le lieutenant porte d'ailleurs une marinière comme un des canotiers du film de Renoir. Pendant ce temps, Albert montre aux enfants comment attraper un poisson avec ses mains. À travers ces moments si simples, dépossédés de tout artifice, le réalisateur semble atteindre la représentation la plus pure de l'ataraxie que vivent les personnages de *La Maison des bois*.

Lors des dernières scènes qui constituent la séquence du pique-nique, Pialat filme la famille Picard accompagnée du bedeau assise en rond pour jouer au « renard qui passe ». La caméra du réalisateur, une nouvelle fois, s'efface pour laisser vivre ses personnages librement devant elle. Tous rigolent dans le cadre baigné de lumière. Les enfants se courent après en riant alors que la caméra, avec des zooms, tente de suivre l'action qui ne cesse de lui échapper. On voit ensuite Albert qui joue avec Hervé qu'il porte à bout de bras. Par là, comme l'écrit Bernard Bénoliel : « [Pialat] laisse voir là comme nulle part ailleurs, lui à la fausse réputation de misanthrope, son amour éperdu des hommes⁷⁸. » Le réalisateur leur attribue d'ailleurs tout le mérite de la beauté de ces scènes :

Ils ne se connaissent pas. Y en a qui s'aiment pas beaucoup. Mais ils étaient réellement comme était une famille dans cette situation-là. J'étais surpris, car on ne peut pas réunir des gens et les mettre dans cet état-là. C'est vraiment comme si une famille était là⁷⁹.

⁷⁸ Bernard Bénoliel, *op.cit.*, p. 8.

⁷⁹ Claude-Jean Philippe et Caroline Champetier, *op.cit.*



La Maison des bois, Épisode 3 : Albert faisant une sieste



Une partie de campagne : Monsieur Poulain faisant une sieste



La Maison des bois, Épisode 3 : Jeanne et sa fille Marguerite



Une partie de campagne : Madame Dufour et sa fille Henriette



La Maison des bois, Épisode 3 : le pique-nique de la famille Picard



Une partie de campagne : le pique-nique de la famille Dufour

Mais cette séquence qui semble dénuée de tout mal, comporte déjà une part de tristesse notamment à travers l'inquiétude des deux femmes. Jeanne ne peut s'empêcher de penser discrètement à la guerre. « Moi j'y pense à cause de Marcel » répond-t-elle à Marguerite. Et le spectateur ne voit qu'une triste prémonition de l'appel à venir lorsque Marcel la rassure en disant « D'ici à ce que je sois appelé, la guerre sera terminée ». Marguerite, quant à elle, apparaît effacée pendant toute la durée du pique-nique. Ses yeux semblent parfois se remplir de larmes. « T'es pas bien avec nous ? » lui demande sa mère, avant que la jeune fille ne réponde « Bah si... Mais ce n'est pas pareil. » À travers ces deux figures féminines, Pialat insère en filigrane l'angoisse du lendemain. Ainsi la joie totale et le détachement qu'elle suppose s'avèrent peut-être appartenir uniquement aux enfants.

Grâce aux personnages des enfants, Pialat dépeint dans *La Maison des bois*, une vision du monde hédoniste qui ne manque pas de surprendre quand on la compare à celle des longs métrages qui suivront. Comme l'explique Sylvie Pierre : « Le monde de Pialat tout à coup, et pour une seule fois, franchement s'illumine, ce qui ne manque pas d'être paradoxal s'agissant d'une fiction située en pleine guerre, où on aurait pu s'attendre à ce que Pialat trouve au contraire tout l'espace des cercles de son propre enfer⁸⁰. » Dans le feuilleton, les enfants semblent être les garants de la possibilité d'un bonheur indéfectible.

Lors de la conclusion de son ouvrage et lorsqu'il souhaite résumer le sens de la peinture hollandaise, Tzvetan Todorov écrit :

On peut surprendre chez un enfant de bonne humeur des moments de jubilation que rien pourtant ne motive : c'est la joie à l'état pur, la plénitude vécue dans un regard, dans un geste anodin. L'adulte ne s'en sent pas capable, sauf sans des moments exceptionnels dont il garde longtemps après la nostalgie : moments bénis, moments de grâce où il habitait tout entier sa propre présence. La peinture hollandaise, qui n'a rien d'enfantin ni d'idyllique, nous est peut-être précieuse pour cette raison exacte : elle nous rassure sur l'existence de ces moments, elle nous indique un sentier que, même sortis des limbes de l'enfance, nous pourrions suivre⁸¹.

Pialat à travers *La Maison des bois*, effectue une opération semblable. Le cinéaste nous donne l'exemple d'un bonheur possible, qui fait fi des conditions dans lesquelles il naît. Pour y parvenir, il libère premièrement son spectateur des rouages scénaristiques classiques.

⁸⁰ Sylvie Pierre, *op.cit.*, pp. 77-78.

⁸¹ Tzvetan Todorov, *op.cit.*, p. 147.

Évacuant dès les premiers épisodes l'attente que crée le suspens, il invite son spectateur à appréhender le monde fictionnel comme celui du réel. Grâce à l'entremêlement de personnages ordinaires et à leurs différentes interactions dans un quotidien des plus simples, le cinéaste rationalise un contexte historique pourtant insolite. De ce fait, il permet également à ces acteurs, souvent non-professionnels, un plus grand naturel et une liberté de jeu que la mise en scène sobre et l'effacement de la caméra nous restituent avec fidélité. En se concentrant sur la perception des enfants et des différents groupes auxquels ils appartiennent, comme la communauté du village ou celle de la famille, Pialat donne une légèreté de ton unique à la fiction. Ce qui, selon François Chevassu :

fait finalement de *La maison des bois* un réquisitoire contre la guerre et les contraintes d'une société gouvernée par "la sécheresse des sentiments". En refusant la facilité de sacrifier à un optimisme béat au profit d'un affrontement de la réalité, Maurice Pialat signe ainsi un beau plaidoyer pour l'amour en même temps que son film le plus tendre⁸².

Ce bonheur vient donc s'incarner tout entier dans un éclat de rire d'Hervé ou dans un regard de Maman Jeanne, ce qui rappelle aussi au spectateur, qu'il ne dure qu'un fragile instant.

⁸² François Chevassu, *op.cit.*, p. 75.

Deuxième partie : Un bonheur menacé

*Je dis ma Mère. Et c'est à vous que je pense, ô Maison !
Maison des beaux étés obscurs de mon enfance, à vous
Qui n'avez jamais grondé ma mélancolie, à vous
Qui saviez si bien me cacher aux regards cruels, ô
Complice, douce complice!*

Oskar W. de L. Milosz, « Insomnie »

Dans la première partie du présent mémoire, il s'agissait de comprendre tout d'abord comment Pialat fait de *La Maison des bois* un véritable hymne au bonheur où se révèle une philanthropie que peu de spectateurs lui connaissent. Ce bonheur ne se donne pas à voir d'emblée par son histoire ancrée dans un contexte historique tragique, l'Arrière pendant la Grande Guerre, mais il s'installe bien au fur et à mesure des sept épisodes par les thèmes centraux du collectif, de l'ordinaire et de l'enfance. Il était donc important de souligner dans ces premiers chapitres comment le bonheur filmé avait été aussi celui *de* filmer pour ce cinéaste qui avait pu s'adonner à une méthode nouvelle rassemblant prise unique, mise en scène de l'intérieur et improvisation, brouillant sans cesse la frontière entre fiction et réalité sur le tournage. L'analyse durant ce premier mouvement s'est terminée par l'étude de la scène emblématique du pique-nique de l'épisode 3, la définissant comme acmé de ce bonheur si particulier. Mais cette scène centrale représente également le bonheur sous un deuxième aspect, qui va nous intéresser pour cette deuxième partie, celui de l'éphémère. En effet, comme l'explique Bernard Bénoliel :

La maison dans les bois est donc l'Arcadie retrouvée, l'espace et le temps où l'un et l'autre ne semblent plus exister, dissous dans le spectacle bonhomme d'une petite humanité en liesse, suite de pique-niques, vie au grand air, rires et jeux d'enfants. Mais avec Pialat, si le bonheur est palpable, il est aussi une denrée rare et très périssable : sa décomposition commence dans son instant même⁸³.

⁸³ Bernard Bénoliel, *op.cit.*, p. 8.

Ce bonheur, s'il ressort avec puissance de scènes anodines du quotidien de Maman Jeanne et Papa Albert et des trois orphelins de guerre qu'ils accueillent à la campagne, retentit peut-être également car il ne cesse d'être menacé par le conflit qui entoure le village. La condition même de l'existence du pique-nique est créée par un malentendu : le couple ignore tout de la venue des mères de Michel et Bébert, car Hervé, jaloux, a déchiré les lettres venant de Paris. Il y apprend notamment le remariage de son père et réalisait donc que sa mère l'avait définitivement abandonné. Cela annonce déjà peut-être que ce bonheur n'est voué qu'à disparaître et que sa condition même naît du malheur.

Il s'agit donc d'étudier ici comment la guerre va elle aussi, au fur et à mesure des épisodes, mettre à mal le collectif et faire de la maison des bois un dernier rempart fragile contre la cruauté du monde. En effet, si Pialat réalise l'oeuvre la plus joyeuse de sa carrière, on voit s'enraciner pourtant déjà les thèmes qu'il ne cessera d'approfondir par la suite comme celui du manque d'affection, de la mort ou de la solitude. Nous questionnerons donc cette représentation complexe d'un bonheur existant peut-être uniquement par le mal qui l'environne et qui le conditionne.

Chapitre IV. Un bonheur miné par la guerre

Sylvie Pierre écrit « Les différents plans dans lesquels se déploie cette fiction n'admettent aucune focalisation uniforme, ou fédératrice, sur "le mal qui est fait" dans cette histoire de guerre⁸⁴. » Si Pialat ne filme pas directement la Première Guerre mondiale, il en filme les effets destructeurs sur le destin des habitants de l'Arrière, qui semblent pourtant si éloignés au début du feuilleton des horreurs du Front. La mort arrive avec du retard, par lettres postales. La guerre menace ce coin de paradis et s'inscrit en filigrane dans le quotidien des habitants. Elle infiltre les plans par des détails anodins, comme une discussion au goûter ou une photographie. On entend les bruits des canons au loin et les soldats sont appelés. La guerre se rapproche et ne cesse de défier l'équilibre fragile qu'avait pourtant instauré *La Maison des bois*. Il s'agit dans ce chapitre d'étudier comment le cinéaste traite son sujet, semant les signes d'un malheur à venir, et contribuant par là à renforcer l'intensité des moments filmés.

⁸⁴ Sylvie Pierre, *op.cit.*, p. 78.

IV.1 Le motif de la Grande Guerre

Lors des premiers épisodes, la guerre n'apparaît pas frontalement pour les personnages comme pour le spectateur. Elle reste un horizon lointain que chacun semble percevoir de manière plus ou moins vive. Dans l'épisode 1 par exemple, les enfants jouent à la guerre en tirant à la courte paille pour savoir qui sera « le Boche » dans le jardin ensoleillé derrière la maison. Après que Michel s'est emparé du drapeau français et est allé prévenir les filles dans la cuisine de sa victoire, il remet finalement à Hervé et Bébert la légion d'honneur. Papa Albert quant à lui, s'offre une imitation burlesque de présentation des armes devant les enfants, dans l'épisode 4, renouant pour l'acteur avec la vedette de cabaret qu'il redevient chaque soir lorsqu'il rentre à Paris au volant de sa Mercedes. La guerre semble ici lointaine, inoffensive ou du moins prétexte à l'amusement. Cela est vrai dans la fiction comme sur le tournage, puisque dans la séquence qui suit celle du jeu des enfants du premier épisode, la caméra traverse le camp d'aviation suivant Papa Albert dans son devoir de réserviste. On peut alors apercevoir Pialat lui-même déguisé en aviateur, riant avec d'autres figurants, et traversant à pied le plan. La caméra quitte ensuite Albert pour se concentrer sur le déchargement d'une voiture pleine de provisions alimentaires, avant de rentrer avec le soldat à l'intérieur de la réserve. Le spectateur comme le personnage est surpris du canular qu'a manigancé Albert, déguisé avec un manteau de fourrure, canular qu'il appelle « Le retour du poilu ». La caméra est alors complice de cette farce, bon enfant, et s'invite dans cette ambiance décontractée et chaleureuse où les militaires se blaguent en buvant du vin pour l'anniversaire de l'un d'entre eux. On imagine que l'ambiance devait être similaire sur ce grand plateau en plein air, pour les acteurs comme pour le metteur en scène. La guerre dans ces premiers temps de la fiction, reste avant tout un *jeu*.

Ce ton que Pialat fait ressortir dans ces premiers épisodes, n'est pas sans évoquer l'article polémique de Sartre, même si celui-ci a été écrit au cours de la deuxième Guerre Mondiale : « Nous n'avons jamais été aussi libres que sous l'Occupation allemande⁸⁵ ». Le philosophe y explique que l'exposition permanente au danger ne cesse de rappeler le caractère mortel et vulnérable de chacun. Chaque action ou pensée quelle qu'elle soit a donc un poids

⁸⁵ Jean-Paul Sartre, « Nous n'avons jamais été aussi libres que sous l'Occupation. », *La République du silence*, 9 septembre 1944 in *Situations*, III, Paris, 1964, pp. 11-14.

plus important qu'en temps de paix. La liberté est d'autant plus chérie. « Tout est permis si c'est sur le plan de la liberté » ajoute-t-il. Tout devient action et engagement contre l'oppression subie. Ainsi la scène du pique-nique peut s'entendre en tant qu'offense et revendication contre la guerre. Mais comme Jeanne, le spectateur ne peut s'empêcher de s'inquiéter pour l'avenir de ces personnages. Comme l'affirme Matthieu Darras : « [...] le spectateur est aussi dans le suspense de ce qui va arriver aux personnages. C'est à cela, que servent ces moments de vérité : s'attacher au sort de la communauté de la *Maison des bois*⁸⁶. » Pialat aborde le sujet même de la guerre par des détournements multiples, imitant le mouvement de celle qui s'insinue doucement dans la vie des habitants de l'Arrière sans qu'ils y prennent véritablement garde.

Pour observer le traitement que le cinéaste fait de son sujet, il est intéressant d'en comprendre la genèse. Il peut sembler original, l'année suivant mai 1968, pour Pialat de choisir de traiter de la guerre 14-18. Cela le place en marge du cinéma et surtout de ses contemporains de la Nouvelle Vague. Pialat confie en effet au micro de Claude Jean Philippe en 1979 sur France Culture : « 68 ne m'a pas donné beaucoup de boutons. [...] Moi je suis resté à la guerre 14 (rires) donc j'étais dans le sujet⁸⁷. » Laurent Véray explique de plus, que si la Première Guerre mondiale est traitée dans le cinéma dans ces années, c'est de manière « critique, anticonformiste, avec une tendance affirmée à la transgression (de 1947 à 1989), voire à l'antimilitarisme, surtout à partir de 1957 avec *Les Sentiers de la gloire*⁸⁸ de Stanley Kubrick⁸⁹». Regard critique qui n'apparaîtra pas si explicitement dans *La Maison des bois*. Si le sujet est quelque peu original pour le cinéma, il ne l'est pas pour la télévision comme l'affirme Dominique Campet :

Il y a une prédilection française pour des thèmes qui sont à la télévision nationale ce que la Conquête de l'ouest est à la série B américaine : la guerre et ses rumeurs, qui parcourent, assourdies, l'arrière ; les difficultés de ravitaillement, l'univers guerrier des enfants [...] “c'est comme dans le temps” disent les grands-mères ravies, avec ses vues sucrées de la nature qui

⁸⁶ Matthieu Darras, *op.cit.*, p. 88.

⁸⁷ Claude-Jean Philippe et Caroline Champetier, *op.cit.*

⁸⁸ Le film ne sera pourtant visible qu'en 1975 en France, soumis à la censure.

⁸⁹ Laurent Véray, *La grande guerre au cinéma : de la gloire à la mémoire*, Ramsay, coll. Ramsay cinéma, Paris, 2008, pp. 8-9.

laissent entrevoir une saine émulation avec Renoir ou Manet, la télévision a créé une imagerie de “la France profonde⁹⁰”.

Isabelle Veyrat-Masson ajoute quant à elle, qu’« en France, au cours des années 1960-1970, [...] la télévision ne propose qu’une “conception indolore de l’Histoire⁹¹.” » La télévision exclut en effet des programmes, un grand nombre de sujets dérangeants. Selon Laurent Véray, « Après la violence paroxysmique de la Seconde Guerre mondiale, l’horreur de la Shoah, les séquelles laissées par la période de l’Occupation, la référence à la Grande Guerre devient moins évidente, voire insensée⁹². » Mais c’est également à cause de cela et d’un certain contrôle plus ou moins autoritaire de la censure, que la référence au premier conflit mondial trouve un sens nouveau, cherchant dans la résurgence de ce passé un éclairage plus significatif sur le présent et contribuant à un nouveau cinéma pacifiste. Dans ce contexte et respectant sûrement le formatage qu’impose le petit écran, la manière dont Pialat rend compte de cette vie si particulière de l’Arrière et de la violence qu’elle subit devient alors plus intelligible. Mais ce n’est pas la seule raison. Si le scénario n’est certes pas le sien, ce thème lui tient à cœur. En effet, à quatorze ans, le cinéaste a lui-même vécu l’exode, en 1939 avec ses parents, événement dont il dit avoir toujours voulu faire un film⁹³. Pascal Mérigeau précise : « En 1940, Pialat, lui aussi, a été déplacé, il n’a pas quitté ses parents, mais il s’est retrouvé à la campagne, en Auvergne, loin de Montreuil, loin de la ville, il sait qu’il va pouvoir ressusciter ses propres souvenirs, il sent qu’il va être en accord avec cette histoire⁹⁴ », ou encore : « La grande boucherie de 14-18, le pays saigné à blanc, des enfants sans père et, pour certains, sans mère, transportés dans un milieu qui n’est pas le leur, auprès des petites gens qui *a priori* ne

⁹⁰ Dominique Campet, « Six fois une heure », *Cinématographe*, n°57, mai 1980, p. 20.

⁹¹ Isabelle Veyrat-Masson, *Quand la télévision explore le temps : l’histoire au petit écran, 1953-2000*, Fayard, Paris, 2000, p. 316.

⁹² Laurent Véray, *op.cit.*, p. 139.

⁹³ Christian Fevret et Serge Kaganski, *op.cit.*, p. 79. Pialat explique « Comme beaucoup de gens, j’ai fait l’exode avec mes parents, j’avais 14 ans. D’ailleurs on aurait tout aussi bien pu rester, mais il y avait toutes ces légendes sur les Prussiens qui coupaient les mains des enfants. Toujours est-il qu’un matin, pof ! on part. On ferme la boutique et on se retrouve à Clermont-Ferrand. A l’époque, on était élevé avec des valeurs qui n’ont plus cours aujourd’hui : le courage, le patriotisme, etc. Alors assister à cette défaite, à cet exode, à cet abandon... [...] J’ai longtemps voulu faire un film sur l’exode. Je ne peux pas m’empêcher de penser que la France est moralement un sous-pays et, d’une certaine façon, j’ai honte. Je porte cette honte que les autres n’ont pas. »

⁹⁴ Pascal Mérigeau, *op.cit.*, p. 83.

leur sont rien, quelque part dans la campagne de France, tout est de nature à l'attirer⁹⁵. » Pialat sait que par la longueur qui lui est accordée (sept fois environ cinquante minutes), il va pouvoir traiter les différentes conséquences du conflit dans plusieurs intrigues entremêlées, dans la vie de ces petites gens. Comme le confirme Laurent Véray : « La Grande Guerre contient une formidable brassée de destins glorieux ou tragiques où se mêlent l'individuel et le collectif. Elle permet d'exprimer des espoirs et des craintes. D'où la place exceptionnelle qu'elle occupe au cinéma⁹⁶. »

Si Pialat évite donc toute représentation frontale du conflit avec les scènes habituelles de tranchées par exemple, il s'agit bien pour lui de montrer une violence seconde qui arrive par à-coups, à retardement. Comme l'explique Bernard Bénoliel :

La réussite de *La Maison des bois* est peut-être là : sa narration reproduit la logique de cette guerre en enfonçant les défenses du récit, procède par percées, par trouées, assiège le fortin du père Albert et des siens. Le front, au départ circonscrit au lointain champ de bataille, avance et atteint, à la volée ou au contraire comme un tireur d'élite, les endroits les plus reculés, ne laissant personne indemne. Tenu pour le seul indésirable en cette maison cachée qui sait pourtant faire honneur à chaque étranger, le hors-champ, c'est-à-dire la Mort, se venge et frappe à la table où il n'est pas invité. C'est la fiction elle-même qui est défaite par la brutalité du documentaire⁹⁷.

Prenons pour exemple cette scène de l'exode sur laquelle s'ouvre l'épisode 5. Alors qu'on suit cinq soldats sur une charrette en train de traverser les champs, la caméra effectue un léger panoramique et nous montre le canon qu'ils tirent derrière eux. La musique de Ravel, « Trois beaux oiseaux de Paradis », est ici remplacée par une musique de bataillon très rythmée par les caisses claires qui entament l'air militaire de la garde républicaine. Tout le générique défile alors en police blanche sur le plan fixe d'un coucher de soleil rouge de mauvais augure. La caméra balaye dans la scène suivante, une rue encombrée de nuit où chaque habitant essaye de charger les charrettes de valises, malles ou matelas. Le départ de ces civils nous est montré comme hâtif et le brouhaha mêle des bruits d'animaux et d'enfants. Le plan suivant nous montre cette fois-ci la rue au petit matin. Des femmes, enfants et vieillards se mettent en marche portant difficilement ce qu'ils tentent de préserver. Les soldats et surtout le canon

⁹⁵ Pascal Méridgeau, *op.cit.*, p. 83.

⁹⁶ Laurent Véray, *op.cit.*, p. 7.

⁹⁷ Bernard Bénoliel, *op.cit.*, pp. 8-9.

qu'ils tirent, les frôlent en sens inverse et roulent vers les combats que les villageois fuient. S'ensuivra le long plan fixe d'un chemin entre les champs où défilent en silence habitants, animaux et charrettes pendant que les bombardements se font entendre en fond sonore. Le front invisible n'a jamais alors paru aussi près. La reconstitution de



l'événement est sobre et la mise en scène astucieuse se passe de commentaires supplémentaires de la part du cinéaste. Comme le dit Sylvie Pierre « un exode est rapidement évoqué dans l'un des épisodes, et avec quelles force et sobriété de drame on voit qu'il s'agit d'une agitation de déménagement malaisé et forcé, imposée aux hommes, aux bêtes (vaches, chèvres, chiens récalcitrants à tels remuements de charrettes), aux meubles et aux literies⁹⁸. » La monteuse du feuilleton, Martine Giordano ajoute, impressionnée par le choix de chaque visage des figurants que l'on voit durant l'exode : « [Pialat] a du choisir chaque visage. Ils n'ont pas un mot de texte, on les voit passer et on y croit tout de suite, les gens, les animaux⁹⁹. »

C'est par une mise en scène discrète, par un scénario qui ne semble faire de la guerre qu'une toile de fond, que Pialat va au contraire montrer tout l'impact de cette violence sur des habitants qui, naïfs peut-être, s'en sont crus un temps éloignés. Sylvie Pierre confirme :

C'est que, peut-être pour lui en donner d'autres, nouveaux, inédits, on dirait qu'il veut enlever ici au cinéma ses pouvoirs d'être du cinéma. Du cinéma de guerre, par exemple. *La Maison des bois* est tout sauf un film de guerre, et pourtant, sur la guerre, même les plus grands films ont rarement dit des choses aussi profondes et aussi justes que celles-ci [...] Pour le sien, il ne veut montrer de la guerre que ses effets de réalité, pas de cinéma, induits dans la vie ordinaire. Ses effets de situation, de relations¹⁰⁰.

⁹⁸ Sylvie Pierre, *op.cit.*, p. 79.

⁹⁹ Martine Giordano, *op.cit.*

¹⁰⁰ Sylvie Pierre, *op.cit.*, pp. 78-79.

Lors de la leçon de catéchisme de l'épisode 2, lorsque la catéchumène demande aux enfants rieurs, « Qu'est ce que le bonheur ? » et que personne ne sait répondre, un enfant arrive en courant, interrompant la leçon pour annoncer l'arrivée d'une ambulance et de blessés. On peut voir ici résumé tout le propos qu'induit *La Maison des bois* : si une certaine innocence bénie a existé, la guerre ne l'épargnera pas.

IV.2 Les signes annonciateurs de la mort et la rumeur de la guerre

Si le scénario de *La Maison des bois* est pratiquement écrit au jour le jour par Maurice Pialat et Arlette Langmann, il n'en reste pas moins consciemment construit, incorporant des indices de la mort à venir mais qui ne cesse d'être reléguée au hors-champ. Comme le dit Pascal Mérigeau : « Le film délaisse sans cesse la ligne de force du scénario, pour n'y revenir que par mégarde, épousant ainsi les contours d'une chronique, celle d'un pays bouleversé par une guerre dont pourtant ne lui est donné à percevoir que la rumeur¹⁰¹. » Cette rumeur de la guerre et de la mort ne cesse de peser sur le sort des habitants de ce petit village de l'Oise et de s'accroître au cours des épisodes. Pialat renoue alors, au fur et à mesure des épisodes, avec un élément fondamental de l'histoire du feuilleton télévisé : le suspens qui retient le spectateur. L'originalité du cinéaste est d'incorporer cet élément à la vie quotidienne aux scènes anodines et non de le réserver à des scènes à teneur dramatique forte. Si la nouvelle de la mort de Marcel, le fils de Jeanne et Albert, n'intervient qu'à la fin de l'épisode 5, la scène ne vient pas rompre un bonheur qui jusque là se trouvait exclusif et certain : elle n'est que la confirmation de son caractère ambivalent. La barbarie, sous une forme édulcorée ou suggérée, n'est donc pas absente de *La Maison des bois*. Le feuilleton tisse par là des liens étroits avec les autres films du cinéaste. Michel (Michel Tarrazon) a notamment gardé des similitudes avec le personnage qu'il jouait dans *L'Enfance nue*¹⁰² (1968). Michel poursuit cette même cruauté envers les animaux, car si Raoul jetait un chat du haut des escaliers, Michel dans l'épisode 2, tente de donner la pie d'Hervé à manger au chien. Dans le même épisode, il n'oublie pas de rappeler à Bébert que son lapin a fini dans son assiette : « Tiens Bébert, tu le

¹⁰¹ Pascal Mérigeau, *op.cit.*, p. 89.

¹⁰² La grand-mère jouée par Marie Marc dans le film, est également présente dans l'épisode 7, jouant la grande tante dans la famille d'Hélène à Paris.

reconnais, c'est Kiki ton lapin. On le bouffe. » Et l'on remarque alors déjà la singularité du cinéaste : ne jamais omettre la noirceur inhérente au genre humain.

La Maison des bois n'est donc pas pour autant la « maison du bonheur. » Le feuilleton s'ouvre en effet, lors du premier épisode, sur l'annonce de la mort de la marquise, Madame de Fresnoy. Un homme vient prévenir l'instituteur en pleine classe que la voiture de cette dernière s'est renversée. Les enfants courent voir l'accident avant qu'on ne les repousse. Alors qu'ils prennent leur goûter que prépare Maman Jeanne, qui sera aussi la mère nourricière dans *Loulou*, Hervé annonce la nouvelle. Et Jeanne lui répond « Tu vois personne n'est à l'abri du malheur. » S'ensuit alors une discussion des trois enfants sur le sujet de la mort. On aurait sans doute imaginé plus gai pour un goûter. Mais à la question de Michel « Tu l'as vue la marquise ? Ça t'a rien fait ? », Bébert répond naïvement « Si ça m'a fait ». Pialat nous montre alors que la mort fait partie de la vie des ces enfants, qu'elle plane au-dessus d'eux en ces temps de guerre où la confiture est rationnée. C'est notamment ce qui fera dire à Jean Narboni que Pialat possède « un trait commun à une sorte de courant *ethnographique* du cinéma français, cruel et exact¹⁰³. » D'entrée, comme toujours chez Pialat, « Le mal est fait¹⁰⁴. » La maison peut être alors vue d'après Elodie Issartel, comme « une maison hantée. Hantée par le front d'où l'on revient, d'où l'on (re)part et disparaît, une maison hantée par la perte, les revenants et les spectres [...] (L'origine scandinave du mot hanter, *heimta* signifie “conduire à la maison¹⁰⁵”). » Pourtant même hantée, la maison reste un foyer protecteur, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, car la mort est toujours repoussée dans le hors-champ. On aperçoit la charrette de la marquise renversée dans le ravin mais non le corps, comme on n'apprend la mort de Marcel par le biais d'une lettre qu'apport Birot, le maire.

Pialat intègre donc la mort par différents signes ou détournements. La première scène programmatique de l'épisode 1 est suivie de l'enterrement de la marquise, et offre plusieurs lectures au spectateur. Hervé, habillé en enfant de chœur, se trouve au premier plan face au cercueil. Cette femme, dont tout le monde rappelle l'âge si jeune, n'est pas sans évoquer la propre mère d'Hervé qui l'a abandonné et qui ne reviendra jamais. Elle inclut d'emblée l'acceptation du deuil et de la solitude comme éléments centraux pour chacun : pour Hervé

¹⁰³ Jean Narboni, *op.cit.*, p. 6.

¹⁰⁴ *Id.*

¹⁰⁵ Elodie Issartel, *op.cit.*, p. 259.

mais également pour Jeanne qui perdra son fils ou pour Albert qui perdra sa femme. Ces tristes prémonitions ne cessent d'intervenir dans chaque épisode. Lors de l'épisode 2, alors que tous rient à propos de l'accident d'Albert, qui s'est fait tirer dessus alors qu'il volait de la nourriture, Marcel s'insurge : « Et on donne des fusils à des gens comme ça ! » avant que le maire Birot lui rétorque « Attends d'en avoir un de fusil, tu verras ce que ça donne ! ». Seule Jeanne, dont nous étudierons plus tard la figure maternelle, s'exclame « Oh parlez pas de malheur, j'espère bien que ça n'arrivera jamais ! ». Même lors du pique-nique que l'on croyait

si éloigné du conflit, nous l'avons dit, Jeanne s'inquiète de l'avenir de son fils. Pialat inscrit la mort dans ce quotidien par un autre élément signifiant : les photographies. En effet, lors de leur recrutement pour la guerre à l'épisode 3, les jeunes se mettent en rang. La caméra prend alors la place de l'appareil photo et chacun



se fige, comme déjà relégué au rang d'image, de souvenir ou même de fantôme¹⁰⁶. Pascal Méridgeau attribue cette impression à l'absence de son : « Ensuite, les conscrits réunis pour la photo traditionnelle, le silence se fait, silence de mort¹⁰⁷. » Dans l'épisode 4, lorsqu'elle répond aux mères de Michel et Bébert « J'aurais donné cher pour partir à la place de Marcel », Jeanne regarde une photographie de son fils. Celui-ci est réduit à un être de papier et cela annonce sa mort future. Comme le rappelle Roland Barthes dans *La Chambre claire*¹⁰⁸, la photographie enregistre le « Ça a été », preuve de la vie d'une personne mais suggère par là également sa mort. L'image de l'homme photographié ne lui appartient plus. Lors de l'épisode 6, Hervé doit quitter la maison des bois. Paul donne alors à Jeanne un médaillon

¹⁰⁶ Marcel revient à Maman Jeanne, sous la forme d'une apparition lors du dernier épisode.

¹⁰⁷ Pascal Méridgeau, *op.cit.*, p. 91.

¹⁰⁸ Roland Barthes, *La Chambre claire : notes sur la photographie*, Gallimard : Seuil, Paris, 1981.

contenant une photographie du garçon. Jeanne demande l'âge d'Hervé sur la photo et Paul répond « Oh, juste avant de vous l'amener ». Cet Hervé de la photographie n'est déjà plus celui du présent, lui aussi n'existe plus. Jeanne doit une nouvelle fois faire le deuil d'un enfant qui la quitte. À bout de force, c'est elle cette fois qui succombera, ne pouvant



supporter cette absence. Pialat rappelle avec *La Maison des bois* ce lien si étroit entre le cinéma et la vie, dont les images reproduisent le mouvement et le son, contrastant avec celui de la photographie représentant la mort par euphémisme.

La mort de Marcel quant à elle n'est pas non plus conçue comme un événement autonome. Elle est préparée tout au long de l'épisode 5, et même en amont, par différents avertissements. En effet, lors de la mobilisation à la fin de l'épisode 3, tous les jeunes partent célébrer la nouvelle au bistrot. Alors qu'Hervé et Michel lancent des pétards dehors, Marcel commence à se battre avec un homme. La caméra se place alors au cœur du corps à corps. La joie de la mobilisation se transforme en violence et inquiétude sans que le spectateur comprenne réellement la situation. La scène devient « simulacre initiatique, une sorte de répétition à blanc du combat à venir¹⁰⁹ ». Hervé, malgré son jeune âge, semble le plus enclin à sentir cette angoisse, devenant un double possible du spectateur. De la même manière, il sera le seul à accompagner le deuil de Maman Jeanne et à tenter de la reconforter au début de l'épisode 6. Il s'en revient, après la bagarre, avec Marcel, à la maison et la scène se termine avec un gros plan sur le



¹⁰⁹ Elodie Issartel, *op.cit.*, p. 263.

regard caméra de Marcel, le visage ensanglanté. Le plan se charge ici d'une intensité sans pareille qui dit toute l'horreur de la guerre et le sacrifice de la jeunesse.

L'annonce de la mort de Marcel est alors inscrite dans toute la mise en scène de l'épisode. En effet, si l'épisode 4 se termine par les adieux aux soldats à la gare, l'épisode 5 s'ouvre sur la maison que l'on observe en plan large, seule la silhouette noire de Jeanne apparaît à l'intérieur. La maison habitée ne parvient pourtant pas à rassurer le spectateur. Les enfants sortent alors et Hervé s'exclame « T'as vu le ciel est rouge ! », « C'est les canons ! » lui répond Michel. Si pour la deuxième fois, le ciel a pris la couleur du sang, les éléments extérieurs ne sont pas les seuls à contenir cette inquiétante étrangeté. Freud dans son essai¹¹⁰ paru en 1919, théorise cette notion parlant d'*unheimlich*, qui vient de *heim* qui signifie le foyer, la maison. Ce plan en est la parfaite illustration. Le spectateur a beau retrouver ce qu'il connaît maintenant comme le refuge idéal pour ces enfants contre toute la cruauté qui sévit aux alentours, la maison se charge d'une inquiétude nouvelle. C'est notamment par la longueur inhabituelle des plans que Pialat va renforcer ce sentiment. Plusieurs scènes anodines s'enchaînent : les enfants mangent en silence, prennent leur bain, Jeanne donne à manger aux poules. Le calme est presque trop grand, le temps se dilate à outrance lorsqu'Albert part seul marcher dans les bois, sortant du cadre. Deux plans d'ensemble isolent alors chaque parent. Le montage les sépare. De retour à l'intérieur de la maison, Jeanne et Hervé épluchent des champignons. Le plan dure une minute entière avant que la nouvelle tombe enfin : Marcel est mort.

Les plans débordent d'un temps qui ne leur est pas habituellement accordé, surtout à la télévision. Arlette Langmann, la compagne de Pialat, qui devait monter initialement le feuilleton finira par partir suite à une dispute. Pialat insistera alors auprès des producteurs pour que son assistante Martine Giordano (et amie d'enfance d'Arlette), novice en la matière, reprenne le montage. Elle estime avoir beaucoup appris auprès du réalisateur, probablement plus qu'avec n'importe qui. Pialat se bat contre un certain traditionalisme peut-être avant tout car il est un amateur lui-même. Commencant très tard le cinéma, il préfère s'entourer de techniciens amateurs qui débudent autant que lui. Surtout il souhaite que tout le monde participe au processus de création et ne se cantonne pas à effectuer le travail pour lequel il est payé. Pialat qui avait en effet monté chacun des ses courts métrages possédait une vraie

¹¹⁰ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, Éd. Interférences, Paris, [1919], 2009.

liberté par rapport à sa matière qu'il ne considérait pas comme sacrée, chose rare chez les monteurs. Le cinéaste n'aime pas avoir affaire à une certaine raideur des professionnels, et certains monteurs à l'époque ne veulent pas couper dans les mouvements par exemple, explique-t-elle¹¹¹. Martine Giordano affirme que « La leçon de montage de *La Maison des bois*, c'était ne pas couper. Résister. Garder ces plans d'une durée inhabituelle. Même à l'époque dans les feuilletons, il n'y avait pas ces plans incroyables qu'il a osé faire ¹¹². » Pierre Laumet, qui visionne les premiers rushes affirme : « Comme il tournait en plans très longs, c'était presque du prémontage. Les scènes étaient là. Ces deux heures de rushes sont ce que j'ai vu de plus beau dans ma vie¹¹³. » *La Maison des bois* ne ressemblait effectivement pas au feuilleton type de l'époque. Les épisodes ne sont pas de durée égale, chose en apparence anodine mais invraisemblable dans la production d'un feuilleton télévisé. Comme l'explique Mathieu Darras « Ce qui serait aujourd'hui considéré comme étant *en trop* fait le corps dans *La Maison des bois*¹¹⁴ ». Cela reste innovant même aujourd'hui. Martine Giordano souligne : « Je pense que cela est totalement inenvisageable de passer *La Maison des bois* sur une chaîne maintenant. Quand un plan dure plus de trois secondes, les chaînes disent non car les gens vont zapper¹¹⁵. » Pialat, par cette longueur, impose une respiration, remplit les plans et le quotidien d'une incertitude vis à vis de ce qui va advenir. Il affirme concernant sa méthode :

Je n'aime pas ce travail à l'américaine parce que c'est un travail entièrement d'artifice. Moi, je joue sur la durée, quitte à couper et à faire finalement comme tout le monde, à tout tripatouiller au montage. Le montage, c'est un bien, parce qu'à partir d'une chose amorphe, on fait un film ; mais c'est aussi le plus grand mal du cinéma. Un mal nécessaire. Je tripatouille le moins possible... en quantité¹¹⁶.

Le réalisateur, par un montage enchaînant de longues scènes et contenant des détails inquiétants, plonge son spectateur dans l'angoisse du quotidien d'un pays en guerre.

¹¹¹ Martine Giordano, *op.cit.*

¹¹² *Id.*

¹¹³ Clélia Cohen, *op.cit.*, p. 66.

¹¹⁴ Mathieu Darras, *op.cit.*, p. 86.

¹¹⁵ Martine Giordano, *op.cit.*

¹¹⁶ Christian Fevret et Serge Kaganski, *op.cit.*, p. 84.

IV.3 La guerre entre dans le champ

La mort entoure *La Maison des bois* mais elle reste toujours hors-champ, contrairement à la guerre qui se rend visible par différents détournements. François Chevassu écrit : « Le contexte socio-politique reste toujours présent. Même si on évite tout didactisme, au profit de son insertion quotidienne à partir d'un événement, d'une phrase, d'une leçon d'histoire ou de morale¹¹⁷. » En effet, la guerre est évoquée quotidiennement par les personnages et ses effets s'inscrivent à l'image dès l'épisode 2. Ce dernier s'ouvre sur l'intérieur du bistrot, nous sommes dans la salle attenante au bar, filmée en plan large, où des soldats jouent au billard alors qu'un autre est assis et discute avec sa mère. La caméra s'attarde premièrement sur les deux joueurs, qu'elle centre dans le cadre. On les entend alors évoquer leur chance : alors que certains retournent au front, eux sont épargnés. Un des soldats explique que sa mère travaillant au ministère de la guerre en tant que femme de ménage, a réussi à le faire rester à l'Arrière. Mais tout le monde n'a pas cette chance et certains n'échapperont pas à leur sort. La caméra pivote à droite et effectue un zoom sur le soldat attablé. Celui-ci est habillé avec son uniforme de poilu et écoute les recommandations de sa mère contre le froid. Il tente de la rassurer, lui promettant son retour alors qu'elle se met à pleurer. Au premier plan, la partie de billard continue sur laquelle la caméra revient une fois comme pour se détourner pudiquement de la mère, la laisser à sa douleur. « On y reste pas tous. Faut bien que cela finisse un jour. » lui dit-il. Puis il finit par se lever et partir. Le cinéaste fait un léger zoom sur la mère seule qui se rassoit et commence à pleurer. La mise en scène est sobre, la séquence de trois minutes ne contient que trois plans et se déroule sans musique. L'intensité dramatique est ailleurs. Elle est dans ce départ vide de sens pour cette mère. La douleur apparaît, sensible, sur son visage et sonore, dans la voix finalement peu sincère du soldat. Sylvie Pierre commente : « Cézanne peint. Non, c'est Pialat qui filme en volume cette merde de séparation. C'est marché dedans, pas autour. C'est grand¹¹⁸. » En effet, au détour de deux affiches d'époque accrochées au mur et d'un costume, Pialat nous montre sans moralisme mais de manière acerbe que la guerre brise des destins. Et alors que l'épisode 2 s'ouvre sur un départ et une absence à venir, il se termine par un retour : celui des blessés

¹¹⁷ François Chevassu, *op.cit.*, p. 75.

¹¹⁸ Sylvie Pierre, *op.cit.*, p. 82.

qu'une ambulance amène au château du marquis pour manger un repas et se reposer un temps. Les enfants prévenus courent voir le triste spectacle, puis ralentissent et le silence se fait. La caméra suit la marche des enfants dans un travelling lent vers la gauche et nous fait découvrir l'étendue de la scène. Pas un bruit ne se fait entendre : chaque soldat est blessé, avec bandeaux à la tête ou plâtres, et regarde dans le vide en attendant la soupe que distribue le marquis. Ce dernier demande aux enfants de partir puis son regard s'arrête quelques secondes sur un cadavre qu'on transporte en civière. La séquence se termine, toujours en silence, sur l'intérieur d'une ambulance où un soldat, le visage ensanglanté, reçoit une perfusion sommaire par un camarade. Un gros plan se fait sur son visage hagard. Puis les ambulances repartent de nuit sous le regard du marquis, pas une parole ni un mot d'encouragement n'est prononcé. Le gardien fermera ensuite la grille du château. Et le générique défile sur fond noir sur la musique de Ravel. C'est l'absence de son qui marque ici l'absence de vie ou d'espoir. La guerre est entrée physiquement dans le village et dans champ de la caméra et personne ne peut maintenant l'ignorer.

La présence de la guerre ne cessera de croître. L'épisode 4 s'ouvre sur un groupe de soldats qui pose son campement dans un champ non loin du village. La guerre est personnifiée par des gros plans sur des visages fatigués. Le bivouac, presque fordien, est filmé par des travellings latéraux qui rendent visibles ces corps abattus. Chacun chantonne et s'affaire : à laver son linge dans la rivière, à polir son arme ou à se faire couper les cheveux. Hervé danse avec un soldat et chante sur la chanson « Frou frou ». Les trois garçons observent les photos des familles que leur montrent les soldats, « enfant sans père au milieu de ces pères sans enfants¹¹⁹ » commente Pascal Mériageau. Un soldat se lève alors et décide de chanter « La butte rouge », identifiée généralement comme la chanson anti-guerre par excellence de la Commune de Paris même si celle-ci date en réalité de 1923. Qu'importe l'anachronisme, Pialat centre en gros plan le visage du soldat et fait défiler lentement la caméra sur ceux qui l'écoutent à ses pieds. Le soldat prononce alors les paroles très dures « Mais qui boit ce vin là, boit le sang des copains ». Pourtant, après deux regards caméra hésitants, l'acteur finit par dire, l'air désolé, « Je sais plus après » au réalisateur qu'on imagine derrière la caméra. Mais Pialat garde cette scène, car le mal-être que ressent l'acteur correspond tout à fait à celui de son personnage : un soldat désemparé car la chanson avortée ne viendra en aucun cas

¹¹⁹ Pascal Mériageau, *op.cit.*, pp. 8-9.

annihiler le désespoir de la situation, bien au contraire. Fervent partisan de la prise unique, Pialat refuse souvent de recommencer une scène, pour qu'elle ne perde pas en spontanéité. Le cinéaste aimait à dire qu'« avec les non-professionnels, on peut toujours s'attendre à ce qu'ils prolongent le texte avec leur propre vécu¹²⁰ ». Matthieu Darras ajoute :

Tout au long de *La Maison des bois*, et surtout lorsqu'il filme les jeux d'enfants, « le Garçu » ne cesse de dérober ses acteurs. Ce n'est pas véritablement du vol parce qu'il leur donne l'occasion, sans même que ceux-ci soient pleinement conscients, de se donner. Cette improvisation - et le sentiment d'imperfection qui lui est lié - est source de réel. Le réel naît de l'écart entre la chose jouée et la chose prévue¹²¹.

Pialat garde toujours un squelette de dialogue solide mais laisse une liberté de mouvements ou de gestes aux acteurs. Il est donc furieux par exemple lorsque que l'équipe technique de *L'Enfance nue* décide de marquer au sol les positions des acteurs. Cette liberté par rapport au jeu d'acteur, mais aussi par rapport à la reconstitution historique stricte, lui permet de travailler sur l'intensité de la scène plus que sur l'évènement qu'elle représente. Matthieu Darras écrit « Car la tentation globalisante met le spectateur dans une attitude de recherche de l'erreur, l'empêchant de se concentrer sur le film. Poursuivant [au contraire] cette logique, la caméra n'est jamais omnisciente. Le spectateur ne possède pas de compréhension globale de la situation. L'effet de réel s'en trouve renforcé¹²². »

¹²⁰ Elodie Issartel, *op.cit.*, p. 261.

¹²¹ Matthieu Darras, *op.cit.*, p. 88.

¹²² *Id.*



Episode 1 00:33:52



Episode 1 00:33:57



Episode 4 00:04:02



Episode 4 00:05:05



Episode 4 00:10:05



Episode 4 00:10:20

Pialat, grâce à ce que permet la sérialité, travaille la construction interne des épisodes avec des effets de répétition ou de variation qui, inconsciemment, jouent sur le spectateur, qui voit alors ce petit monde progressivement s'étioler. Suite à la séquence du campement des soldats de l'épisode 4, un plan fait apparaître une nouvelle fois le soleil qui se couche et inonde le ciel d'une couleur rouge. On retrouve alors les enfants en train de jouer de nouveau à la guerre. Les soldats que l'on observait précédemment deviennent ici les personnages de ce petit théâtre. Contrairement à l'épisode 1, le jeu est ici plus poussé : on explose des pétards et l'on porte des masques à gaz en carton. Certains pleurent pour de vrai. Puis tous finissent par singer la mort, en plantant des croix de bois dans le sol. Cela rappelle le film du même nom, *Les Croix de bois* de Raymond Bernard (1932), un des premiers films que Pialat dit avoir aimé¹²³. Cette fois-ci le jeu n'est plus innocent, il n'est que la métaphore de ce qui va arriver. Dans la structure même, on remarque que les enfants qui jouaient aux futurs soldats de l'épisode 1 ont ensuite été remplacés par ces soldats avachis, enfants à leur tour abandonnés. Avant que tous ne se retrouvent dans cette dernière scène funèbre. Pialat renonce par là à la tentation d'un manichéisme trop grand, présent dans le premier scénario de René Wheeler extrêmement romancé. Sylvie Pierre explique : « Quand il construit donc un univers où d'un côté la guerre est préposée à la représentation du mal, et de l'autre la maison des bois et les braves gens à ce qui fait du bien, il est fatal qu'un jour cette dichotomie vole en éclats. Elle-même n'est pas tenable car les soldats sont possiblement de braves types des deux cotés, il n'y a pas d'«ennemi», ça n'existe pas¹²⁴. » Le discours antimilitariste de Pialat se fait sans didactisme ou moralisme. C'est au spectateur seul de le construire, en observant les effets de la guerre sur le sort des habitants de *La Maison des bois*. Pascal Mériageau écrit : « Aucune sentimentalité tout au long d'une histoire qui, sur le papier, devait en regorger. Aucune sollicitation du spectateur, et pourtant une implication de tous les instants, l'exact contraire, donc, de ce que proposait alors la télévision, de ce qu'elle n'a cessé depuis de donner encore davantage¹²⁵. » Par là Pialat donne sa confiance aux pouvoirs des images et à leur interprétation par son spectateur. C'est peut-être par là qu'il donne ses lettres de noblesse à la télévision.

¹²³ Pascal Mériageau, *op.cit.*, p. 23.

¹²⁴ Sylvie Pierre, *op.cit.*, p. 82.

¹²⁵ Pascal Mériageau, *op.cit.*, p. 89.

Chapitre V. *La Maison des bois*, rempart fragile contre la mort

Si l'on a vu les différentes manières dont la guerre s'inscrit dans le monde de *La Maison des bois*, il s'agit dans ce chapitre de voir l'impact de celle-ci et ses effets sur les principaux concernés, la famille recomposée de Jeanne et Albert. La maison a un rôle crucial, seule protection pour ces enfants mais l'équilibre qu'elle instaure ne dure qu'un temps. On se remémore alors la phrase que prononce Pialat, citant Van Gogh dans *À nos amours*, « La tristesse durera toujours ». Comme le petit Hervé à la fin du feuilleton, nous devons à notre tour quitter ce lieu extraordinaire.

V.1. Le miracle de la maison

La maison dans les bois et le village dans lequel elle s'insère à plus grande échelle deviennent une figure du foyer, du pays natal pour tous ces habitants que la guerre menace. Tous ne cessent de la quitter mais surtout d'y revenir : les soldats en permission (l'instituteur mais aussi le père d'Hervé, Paul), les mères par le train et Hervé lors d'un dernier retour nostalgique. Le feuilleton s'ouvre précisément sur le retour de l'instituteur en permission que l'on voit arriver par la route. Comment jouer l'embarras d'un soldat revenant des horreurs des tranchées et se retrouvant devant ses anciens élèves ? Pialat demande à Yves Laumet, son producteur de jouer l'ancien instituteur. Laumet refuse mais Pialat, capricieux tout autant que sûr de son idée sans doute, arrête alors le tournage pendant trois jours pour faire céder son producteur. Yves Laumet raconte :

Quand il m'a vu arriver, il a eu un sourire radieux, dont je me souviens encore. Il m'a emmené au maquillage et m'a fait mettre un costume de piou-piou de 14-18. [...] Dans la classe, les gosses, préalablement chauffés à bloc par Pialat, me tombent dessus avec mille questions sur la guerre. Puis il les congédie et on se retrouve tous les deux face à face. [...] On parle un peu, et il quitte la classe, me laissant seul devant les deux caméras ! Vous pouvez voir les scènes telles quelles, elles n'ont évidemment jamais été coupées¹²⁶.

Dans la scène, Pialat jouant l'instituteur remplaçant, lui dit dans la salle de classe « Alors, ça a l'air dur, hein ? » face à son producteur mal à l'aise de passer devant la caméra. Il gardera bien entendu cette réplique à double sens¹²⁷ au montage. Le cinéaste utilise donc le réel au

¹²⁶ Clélia Cohen, *op.cit.*, p. 65.

¹²⁷ Procédé que le cinéaste utilisera souvent, comme dans les dialogues avec Sandrine Bonnaire d' *À nos amours*.



profit de la fiction et montre par là que les deux mondes, celui de la guerre et celui du village, sont très éloignés lors du premier épisode. Mais comme nous l'avons dit, la guerre ne cesse de se rapprocher. Pourtant la maison, par les choix multiples de mise en scène du cinéaste, semble toujours faire face à l'atrocité du monde, comme

oubliée. Par exemple, Pialat ne filme pas le départ de la famille Picard durant l'exode lors de l'épisode 5, mais seulement son retour à la maison, où chacun tente de remettre les meubles à leur place. Par là, elle reste donc synonyme d'un havre de paix préservé que le mal ne vient jamais vraiment anéantir. Ce n'est pas un hasard si la maison donne son titre au feuilleton. Le complément du nom « des bois » symbolise habituellement la sauvagerie et l'absence de civilisation menaçante pour l'homme, et notamment pour les enfants (pensons à la matière des contes ou des fables que ce soit dans « Le Petit Poucet », « Le Petit Chaperon rouge » ou encore « Le Loup et l'Agneau »). Paradoxalement ici, les bois représentent une protection, un rempart. Et ceux qui quittent vraiment ce havre de paix, comme Marcel que la guerre appelle, ne reviendront plus. Le rôle de la nature est également important pour Hervé, il s'y réfugie notamment quand les mères de Michel et Bébert arrivent. Albert dit à propos de l'enfant dans l'épisode 7 : « Pendant des années, il a été élevé comme une petite plante sauvage ». En effet, Hervé part seul dans les bois où il croise des figures protectrices comme celle du marquis ou celle du facteur. Lorsqu'il revient une dernière fois à la maison des bois dans l'épisode 7, Hervé traverse les champs au milieu des herbes qui lui arrivent à la taille. Il s'arrête à l'écluse pour regarder l'eau. Il prend son temps dans le cadre bucolique, car c'est ici qu'il se sent protégé de la guerre mais aussi de la vie morose de Paris.

La maison devient donc synonyme d'espace protecteur. Bernard Bénoliel écrit : « la maison elle-même dans le film se tient à l'écart. Certes accueillante, généreuse, bonne pour tous, comme une halte ou un suspens, mais séparée du village, en autarcie, vivant de pêche et

de chasse. Le repli ouvert de ce petit coin de paradis est sa force et une nécessité¹²⁸. » Lors de sa première apparition dans l'épisode 1 que nous avons déjà évoqué, les enfants courent vers elle après que la mort a frappé les alentours du village. Les enfants s'y réfugient. Si l'on procède comme Gaston Bachelard, à une *topophilie*¹²⁹ de *La Maison des bois*, elle correspond bien à ce « coin du monde¹³⁰ » que le philosophe évoque. La maison devient alors « un instrument à affronter le cosmos¹³¹. » Il ajoute : « En coordonnant toutes ces valeurs de protection, on se rendrait compte que la maison est pour ainsi dire un contre-univers, ou un univers du contre¹³². » La maison, seule, protège un temps ces enfants, ce que Sylvie Pierre analyse :

Et du rapport des enfants à la guerre, par exemple, il est dit étrangement ici qu'ils en sont les privilégiés, qu'ils ont bien eu de la chance, ces enfants-là, d'avoir l'âge qu'ils avaient pour ne pas la faire [...] La maison des bois n'expose la nudité des enfants, dont ironiquement, et je suis sûre volontairement, il est encore question ici, qu'à un déshabillage complet pour la toilette, par les soins de Maman Jeanne¹³³.

De nombreux philosophes ont décrit le caractère tutélaire de la maison, comme Gilles Deleuze et Félix Guattari : « la maison ne nous abrite pas des forces cosmiques, tout au plus elle les filtre, elle les sélectionne. Elle en fait parfois des forces bienveillantes¹³⁴. » Pour rendre compte de ce pouvoir, elle est souvent personnifiée par la mise en scène. Par exemple, lors de l'épisode 3, Jeanne et Albert chargent la calèche pour se préparer au pique-nique. Hervé tente de la manoeuvrer sur les genoux d'Albert, ils tournent alors en rond devant la maison dans un fou rire général. La caméra filme leur départ en plan fixe pendant que les rires s'éloignent, comme à travers le regard bienveillant de la maison. Et lors de l'épisode 5, alors que les parents s'inquiètent des lettres qu'ils reçoivent de Marcel à la guerre, Marguerite et les

¹²⁸ Bernard Bénoliel, *op.cit.*, p. 8.

¹²⁹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, Paris, 1992, pp. 27-30. « La topo-analyse [est] l'étude psychologique systématique des sites de notre vie intime. ». Hors pour Bachelard, tous les espaces d'intimité incluent un bien-être, il parle donc de topo-phylie.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹³¹ *Ibid.*, p. 58.

¹³² Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Corti, coll. Les Massicotés, Paris, 2004, [1948], 2004, p. 128.

¹³³ Sylvie Pierre, *op.cit.*, p. 80.

¹³⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est ce que la philosophie ?*, Paris, Editions de minuit, 1991, p. 173.

trois enfants jouent par terre adossés à la maison. Bébert tente de raconter l'histoire de la chèvre de Monsieur Seguin puis chacun imite des animaux. Un plan large montre la maison ensoleillée, avec les enfants devant jouant avec le chien. Bachelard écrit encore « la maison [...] devient le véritable être d'une humanité pure, l'être qui se défend



sans jamais avoir la responsabilité d'attaquer¹³⁵. » Elle devient une maison Mère et elle renvoie par métonymie au corps même de Jeanne et lorsque cette dernière meure, nous quittons le feuilleton. Elle est « une maison-corps, une maison où l'on mange, où l'on souffre, une maison qui exhale des plaintes humaines¹³⁶. » Pour Hervé, elle évoque toutes les qualités maternelles dont il a été privé. En effet, le garçon a de nombreux points communs avec les personnages des autres films de Pialat. En premier lieu, celui de l'exclusion et de la recherche affective de l'autre. Pascal Mériageu le décrit comme : « un frère en solitude du François de *L'Enfance nue*. Qui comme François fait des bêtises et prend des colères, emmerde ses copains, parce qu'ils ont une mère et que lui n'en a pas¹³⁷. » En effet, lors d'un repas où les mères sont présentes, Hervé met la tête de Bébert dans son assiette car celui-ci commente sa mauvaise humeur : « Il est jaloux tous les dimanches quand maman vient ». Hervé puni dans sa chambre, décide alors de fuguer par la fenêtre. On le voit seul traverser un champ de fleurs violettes et marcher le long des chemins. La répétition des dimanches où personne ne vient lui rendre visite pousse Hervé à s'isoler mais aussi par-là même à s'affranchir, à grandir en maturité. On ne peut omettre le parallèle avec le réalisateur lui-même :

Hervé demeure néanmoins celui qui attend et souffre de l'absence tout en incarnant la figure de l'absent qui ne s'intègre pas car il disparaît régulièrement (notamment) lors des retrouvailles dominicales pour flâner près de l'étang, à la lisière du bois, à la limite du hors-champ. Tangente que

¹³⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op.cit.*, p. 56.

¹³⁶ Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, *op.cit.*, p. 143.

¹³⁷ Pascal Mériageu, *op.cit.*, p. 86.

prend aussi Pialat (d'ailleurs habitué aux disparitions pendant les tournages et jouant de la réapparition surprise avec maestria¹³⁸).

Pialat lui-même dans sa première carrière de peintre, a réalisé de nombreux tableaux d'enfants seuls¹³⁹. Alban Lefranc écrit, en

s'adressant au réalisateur : « C'est à croire qu'avant vous personne n'avait été abandonné, ou que ceux qui l'avaient été n'avaient rien fixé sur une bobine¹⁴⁰. » Cette solitude et la douleur qu'elle amène pour l'enfant sont indissociables de l'espace même de la maison dans les bois, reculée et loin de tout. Bachelard parle de l'importance de



la solitude¹⁴¹ dans l'appréhension de la maison, de ses images poétiques et par là d'un bonheur qu'elle appelle en chacun. Pialat, par le contexte de la première guerre mondiale, évoque également la difficulté de trouver sa place dans le monde, d'en accepter la dureté qu'il s'appliquera par la suite à représenter dans toute son œuvre : « l'abandon et la rupture comme des fatalités de la vie et de l'amour, les coucherries fatales à la place, la famille comme une sale ambiance, la société comme une sacrée vacherie, la mort une obscénité¹⁴² » Et peut-être également comme écrit Alban Lefranc : « De vivre cette contradiction aberrante qu'il fallut bien être enfant - avant d'être ici¹⁴³. » L'espace de *La Maison des bois* devient alors pour le cinéaste le moyen de construire le temps d'un feuilleton, d'un tournage, un abri et un refuge. C'est aussi pour cela que Sylvie Pierre parle d'une « véritable tentative, partiellement réussie,

¹³⁸ Elodie Issartel, *op.cit.*, p. 262.

¹³⁹ Serge Toubiana, *Maurice Pialat, peintre et cinéaste, op.cit.*

¹⁴⁰ Alban Lefranc, *L'amour la gueule ouverte (hypothèses sur Maurice Pialat)*, Helium, coll. Constellation, Paris, 2015, p. 55.

¹⁴¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace, op.cit.*, p. 34. « Heureux l'enfant qui a possédé, vraiment possédé, ses solitudes ! »

¹⁴² Sylvie Pierre, *op.cit.*, p. 75.

¹⁴³ Alban Lefranc, *op.cit.*, p. 20.

de réinnocemment du monde¹⁴⁴ ». Pialat fait en effet de cette époque, un moment merveilleux que la guerre elle-même a rendu possible, mais il n'omet pas d'évoquer son caractère fragile et périssable. C'est alors surtout pour le spectateur que *La Maison des bois* fait office de « maison onirique » bachelardienne. Elle s'inscrit en sept épisodes dans la mémoire du spectateur, « qui n'oublie pas la maison inoubliable¹⁴⁵. » Ce qui pousse même certains à la chercher. Théo Hoch suite à un numéro des *Cahiers du cinéma* concernant les lieux de tournage, leur envoie un article où l'on peut lire :

Lorsque l'on prend pour la première fois sur le domaine du Tard Avisé, situé à mi-chemin de la route de Gambaiseuil, dans les Yvelines (non loin de la forêt de Rambouillet) c'est le sentiment de retrouver une lointaine et précieuse maison de vacances qui nous étreint [...] Située au fond d'une clairière, elle donne, dans son dénuement, l'impression que nous l'avons toujours connue, que cette maison de cinéma appartient aux souvenirs de chacun, qu'elle est universelle. On la découvre telle que Pialat l'a filmée 47 ans auparavant¹⁴⁶.

C'est donc à son personnage Hervé tout comme à son spectateur que le réalisateur offre un temps l'image d'un paradis, du mot grec *paradeisos* signifiant « parc clos », à l'abri du monde.

V.2 Un équilibre fragile

La Maison des bois permet un temps seulement de restaurer un équilibre dans ce monde en perdition car elle offre à l'inverse, un monde sécurisant. Elle permet premièrement à Hervé, qui souffre de l'abandon de sa mère, d'intégrer une famille de substitution, celle de Jeanne et Albert. Pour François Chevassu : « Hervé est trop porteur d'amour, trop attirant aussi, pour que n'apparaisse pas très vite que ce sujet est la recherche affective de l'autre. Thème qui va courir au long des films de Pialat, mais jamais exprimé avec autant de franchise directe qu'ici¹⁴⁷. » Le petit garçon en effet dit à Brigitte, sa nouvelle demi-soeur, lors de l'épisode 7 : « Si ma mère revient, je partirai avec elle », avant de lui répondre tristement « Je sais qu'elle reviendra pas va... » Pialat donne une grande lucidité à son personnage, c'est

¹⁴⁴ Sylvie Pierre, *op.cit.*, p. 81.

¹⁴⁵ Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op.cit.*, p. 33.

¹⁴⁶ Théo Hoch, « Revoir la maison des bois », *Cahiers du cinéma*, n°747, septembre 2018, p. 51.

¹⁴⁷ François Chevassu, *op.cit.*, p. 75.

peut-être grâce à cela que beaucoup souligne son génie à filmer l'enfance. Cette mère de la maison des bois, Jeanne, vient donc combler un temps ce déséquilibre affectif. Hervé est d'ailleurs le seul des enfants à l'appeler « Maman ». Qui d'autre qu'une véritable mère peut penser à mettre la chemise de nuit au dessus des autres vêtements dans la valise, pour qu'Hervé l'ait tout de suite le soir en arrivant à Paris dans l'épisode 6 ? Mais le couple que forme Albert et Jeanne est âgé et la situation temporaire. Son bonheur et son équilibre ne tiennent paradoxalement que parce que la guerre continue. Une autre famille de substitution est alors possible pour Hervé dont la quête d'amour ne s'arrête jamais : celle de l'aviateur et de sa femme, Michèle, qui viennent d'emménager au village. Au début de l'épisode 4, alors qu'Hervé doit apporter des gâteaux à Michèle, il découvre la jeune femme et sa nouvelle maison. « C'est beau ici » dit-il, imaginant la vie qu'il pourrait sans doute avoir. Lors de l'épisode 4, Hervé demande au lieutenant s'il peut faire un tour en avion. Ce dernier porte alors Hervé et lui montre le fonctionnement des hélices des avions. Il devient lui aussi le temps d'un instant un père de substitution. Hervé le soir même est chez le couple et joue aux cartes avec Michèle. Le lieutenant rentre et embrasse sa femme sous le regard d'Hervé silencieux. Pour quelques secondes, ce sont ses potentiels parents qu'il regarde s'embrasser. Le lieutenant le prend alors sur ses genoux et lui raconte une histoire de bataille, il blague sa femme en lui disant « T'aurais pu l'élever ». Mais un sergent frappe à la porte du couple et annonce une mission d'urgence pour laquelle le lieutenant doit partir. La guerre vient cette fois briser le fantasme d'Hervé. Ce cocon familial idéal n'aura duré que quelques instants. Un dernier couple vient alors rappeler une famille potentielle, celui de Marguerite et son fiancé qui dans l'épisode 6, se balade amoureusement dans les bois. Ils retrouvent Hervé et la petite Magali agenouillés devant une statue de la vierge. Chacun prend par la main un enfant et la caméra en plan fixe les filme en train de s'éloigner, heureux. Mais ce couple est trop jeune, et Hervé ne fera pas partie de cette potentielle famille. Il doit partir vivre à Paris avec son père et sa nouvelle femme.

La guerre, une fois terminée, rend son père à Hervé, un père qui a été absent trop longtemps et qui ne connaît plus son enfant. Ce qui fait dire au marquis lors de l'épisode 6, « Ton père va être rudement content de te retrouver. Il va avoir un peu peur aussi. » Hervé n'a eu aucune nouvelle de son père, hormis une lettre qu'il intercepte lors de l'épisode 2, où celui-ci annonce son remariage avec une veuve de guerre puisqu'il n'arrive pas à retrouver la mère

d'Hervé depuis 4 ans. Cette nouvelle, Hervé la vit comme une trahison, un deuxième abandon. Lorsque Paul revient chez Maman Jeanne lors de l'épisode 5, les retrouvailles avec son fils se font en silence, gênées. Jacques Siclier commente : « La rencontre du petit Hervé (Hervé Lévy) et de son père soldat en bleu horizon fatigué (Paul Crauchet) cherchant instinctivement le contact avec l'enfant, est d'une vérité qui ne s'invente pas¹⁴⁸. » L'enfant doit s'habituer à cet inconnu, comme à ce nouvel acteur sans doute, qu'il vouvoie même au début de la séquence avant de demander des nouvelles de sa mère. Son père lui répond qu'il n'en a pas mais que lui reviendra le chercher très bientôt. Le père nous apparaît alors de dos assis sur le lit à gauche, Hervé à droite le regarde en silence dans un plan qui dure plus de dix secondes, avant de baisser les yeux. L'enfant semble juger son père avec rancœur, mais le regarde aussi avec compassion, compréhensif, comme s'il lui pardonnait. Comme si encore une fois, l'enfant avait compris que personne n'est vraiment responsable. Le père ne ressemblera jamais en effet à une figure stable dans le cinéma de Pialat. Même présent, il n'accomplit pas son rôle avec brio. On pense notamment au Garçu de *La Gueule ouverte*. Lors de l'épisode 7, on découvre par un gros plan, Hervé dormant, le visage trempé de sueur. Son père le réveille alors et le garçon raconte son cauchemar. Il a rêvé qu'un homme essayait de le tuer : « Toi t'as eu peur de venir. T'as fermé la porte à clé. Après il m'a tué à coups de couteau » dit-il à son père, avant de se rendormir en lui tenant la main. Pialat montre ici le peu de confiance accordée au père dont la lâcheté fait de lui le responsable de tous les malheurs. Tous lui jettent la pierre, l'ami ébéniste dit à Hervé lors du dernier épisode : « Je l'ai bien connu ta maman, elle était belle. Trop belle pour ton père. Lui il pensait qu'à son boulot. » Et au bistrot lorsque Paul explique à son fils, le départ de sa mère, Hervé lui dit « « T'étais méchant toi avec elle, tu criais tout le temps. »

Comme souvent chez Pialat, les pères sont inaptes à leur fonction mais le manque d'autorité paternel est pourtant un temps rétabli dans *La Maison des bois* par le personnage du marquis. Lui aussi a pu se rattacher à la figure d'un père ou grand-père protecteur et conseiller l'enfant. Il offre notamment à Hervé, *Le Magasin d'antiquités* de Dicken pour son départ lors de l'épisode 6. Et il lui promet même que quand sa jument mettra bas, il gardera le poulain pour lui. C'est par ses paroles sages qu'il raisonne Hervé lors de l'épisode 7 :

¹⁴⁸ Jacques Siclier, « “La maison des bois” : un feuilleton passionnant et émouvant comme la vie », *Télérama*, 24 octobre 1971, p. 13.

Alors je comprends que... je comprends qu'après avoir passé des années à la campagne en pleine liberté, tu te trouves tout à coup précipité dans la grande ville comme ça... avec si j'ose dire, de nouveaux parents, une nouvelle école, de nouveaux camarades alors faut s'adapter. Et bah pour ton père, c'est la même chose. Il est revenu de la guerre, il a fallu qu'il trouve une situation qu'il avait perdue. Et puis il s'est trouvé face à face avec un enfant qu'il avait connu tout petit et qui est devenu presque un étranger pour lui. Alors il faut que tu le comprennes.

Fernand Gravey qui joue le marquis, a une présence similaire pour le cinéaste. L'acteur est connu pour avoir tenu dans sa jeunesse un rôle chez Abel Gance (*Le Capitaine Fracasse*, 1961) puis à Hollywood, et Pialat l'admirait et est ravi lorsque la production lui recommande l'acteur. Pascal Mérigeau écrit : « À travers Fernand Gravey, le cinéma d'avant-hier croise celui de demain, rencontre de circonstance, mais qui convient à Pialat, lequel n'a jamais partagé le projet commun aux gens de la Nouvelle Vague de casser le cinéma, mais entend le régénérer de l'intérieur¹⁴⁹. »

Même si Hervé retrouve une stabilité à la fin du feuilleton dans la présence d'Hélène, sa belle-mère et de Brigitte, le bonheur qu'il a connu ne revient pas. Hélène reproche notamment à son nouveau mari sa présence néfaste : « Quand tu es là, je ne suis jamais détendue. Dès que tu as le dos tourné, je ne sais pas, je deviens gaie, normale. Je m'amuse, je rigole tout le temps. Quand tu reviens, je passe mon temps à te craindre, à craindre tes sautes d'humeur. » Le couple se divise, rappelant au spectateur celui à venir du film suivant *Nous ne vieillirons pas ensemble*, et la vie de famille devient difficile pour les enfants qui en sont les spectateurs. On peut voir une résonance directe avec le couple d'Arlette Langmann et Pialat qui sur le tournage, se déchire. Arlette, qui écrit avec Pialat les dialogues de *La Maison des bois*, s'en inspirera pour écrire par la suite le scénario de *Loulou*. Elle tente à plusieurs reprises de partir suite aux disputes. Pialat arrête les scènes pour la chercher en voiture. Pascal Mérigeau raconte : « Tout le monde est au courant, Pialat a prévenu : "Si Arlette s'en va, j'arrête le tournage¹⁵⁰." » De la même manière que la guerre vient peser sur le monde de la fiction, leur dispute affecte le tournage et inquiète l'ensemble de l'équipe. L'ambiance devient invivable pour tous, surtout pour l'assistant réalisateur Bernard Dubois que Pialat charge de surveiller Arlette. Bernard Dubois quittera le tournage et sera remplacé par Jean-Claude Bourlat avant qu'ils ne finissent tous deux par travailler ensemble les dernières semaines. Si la

¹⁴⁹ Pascal Mérigeau, *op.cit.*, p. 85.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 94.

guerre entoure *La Maison des bois*, la guerre privée entre le couple vient elle aussi s'inscrire à l'image par des dialogues à double sens. Le marquis dit par exemple à Hervé en montrant un tableau : « Ça c'est mon père. Là c'est ma mère. Mon père était un très brave homme et elle a passé son temps à lui empoisonner la vie. Il était très amoureux. » Pialat ne cesse de le répéter à la fin de sa vie, le tournage de *La Maison des bois* a été pour lui un des plus heureux mais il n'en a pas été pour autant tranquille. Et chaque tournage suivant sera tout autant chaotique. Maurice Pialat se construit déjà la réputation de réalisateur exigeant et capricieux. Il peut en effet quitter le lieu du tournage si un détail ne lui convient pas, comme la couleur des graviers, et ne revenir que la journée suivante.¹⁵¹ Son tempérament ne plaît pas à tous, l'équipe des techniciens lumière est notamment remplacée en cours de tournage suite à des altercations avec le réalisateur. Pascal Mériageau décrit :

D'ailleurs, il n'accepte jamais rien de ce qui ne lui plaît pas. Un accessoire ne lui convient pas ? Il ne tourne pas, il entre dans une rage folle. Un moyen pour lui de gagner du temps, de se disperser ? Peut-être un peu, certaines fois, mais aussi une manière de mettre tout le monde en condition, d'amener acteurs et techniciens à comprendre qu'ils ne doivent pas, qu'ils ne peuvent pas se satisfaire de ce qu'ils donnent d'ordinaire, qu'ils doivent aller au fond d'eux-mêmes pour trouver ce qui fera du film quelque chose qui ne ressemblera à rien de ce qu'ils ont déjà fait, à rien de ce qu'ils feront jamais. Et tant pis si ce jour-là, quelques dizaines de figurants (il y en eut jusqu'à quatre cents pour certaines scènes) ont été réunis, qui seront là pour rien, et qu'il faudra les payer. Pas son problème, ça. Celui de l'assistant, qui s'arrache les cheveux et tente de justifier devant la production ce que la production jamais ne jugera justifiable¹⁵².

Pialat le dit lui-même par la suite :

[...] il y a forcément des problèmes sur un tournage. Dans mon cas, ils viennent de ce que je suis, de ce que sont les autres, des rapports entre eux et moi. Ça a éclaté dès le premier film. Le premier tournage a été infernal, comme le seront après les tournages de tous mes films. Je dis bien : tous. A chaque fois pour les mêmes raisons. Comme quelqu'un qu'on laisserait au volant pour ensuite s'efforcer de le faire sortir de la route. Je vous assure que je n'ai pas le complexe de la persécution¹⁵³.

¹⁵¹ Agathe Nathanson, propos sur *La Maison des Bois* de Maurice Pialat, Rétrospective Maurice Pialat, Cinémathèque Française, Paris, 24 janvier 2013, Accès Internet : <URL : <https://www.youtube.com/watch?v=TsZ4Ya1MMZQ>>.

¹⁵² Pascal Mériageau, *op.cit.*, p. 93.

¹⁵³ Christian Fevret et Serge Kaganski, *op.cit.*, p. 81.

Mais si le réalisateur considère ce tournage comme le plus heureux, c'est peut-être parce que, pour ses personnages comme pour lui, *La Maison des bois* a permis un moment de grâce éphémère.

V.3 La disparition des enfants

Si la maison des bois permet un temps de rétablir un équilibre dans la vie de ses personnages, qu'il soit familial ou affectif en général, celui-ci ne s'avère que temporaire et fragile. Et sa destruction résulte notamment de la disparition et du départ des enfants qu'elle protégeait. En effet, la maison ne cesse de se vider de ses habitants. La première disparition est celle de Marcel, que la guerre emporte. Nous l'avons dit précédemment, celle-ci est préparée tout au long de l'épisode 5. Alors qu'Hervé et Jeanne sont seuls dans la maison, s'affairant au repas, cette dernière aperçoit de loin le maire Birot et demande à Hervé d'aller à sa rencontre. Dans un mouvement de caméra rapide, nous sortons par la fenêtre pour accompagner l'enfant, souriant. Le maire lui demande de le laisser seul avec Jeanne et Hervé fait alors quelques pas avant de s'arrêter, suspicieux. Hervé, une nouvelle fois, permet l'identification immédiate du spectateur inquiet. La caméra suit en un travelling latéral gauche l'avancée de Birot jusqu'à l'entrée. Il ne dit rien mais Jeanne, sur le seuil de la porte, comprend et commence à pleurer. Alors qu'elle demande « C'est Marcel ? », le maire lui répond par un hochement de tête et lui dit « Faut aller chercher Albert, Jeanne. » Un premier mouvement la pousse à se retrancher dans la maison en criant, comme si le corps de cette mère ne pouvait contenir une telle douleur et comme si celle-ci cherchait désespérément une dernière protection en sa maison. Mais rattrapée par l'évidence, Jeanne sort, aidée de Birot, et se met à courir en hurlant le nom de son mari. Son corps est cette fois propulsé par l'intensité de la douleur. La caméra s'arrête et la filme en train de s'éloigner. Un plan nous montre ensuite les visages fermés d'Hervé et du maire, alors que les cris de Jeanne continuent de se faire entendre. Pialat marque par là une courte pause pour donner peut-être le temps au spectateur lui aussi, d'accepter la nouvelle. Par le son, la douleur lie les plans entre eux. On retrouve Albert seul qui marche à travers les bois. Lorsque celui-ci entend les cris de Jeanne qui s'accroissent, il se met à courir à son tour. Tous deux se retrouvent alors dans le même plan. Jeanne arrive à sa hauteur et prononce effondrée le nom de son fils. Albert hésite puis avance en trébuchant, tourne le dos à la caméra et touche le bras de sa femme en passant. Se

retournant une fois vers elle, il renonce et emprunte finalement son chemin à rebours. Sylvie Pierre commente « C'est le corps du mari [...] qui prend alors le relais de la douleur, qui lui tombe dessus ». Par là, Pialat nous montre également que l'événement les sépare, aucune entraide ne sera désormais possible. Si Albert avait tenté de préserver sa femme, en lui cachant les lettres de son fils qui se rapprochait des combats, il n'a ici plus aucun pouvoir. Jeanne de dos elle aussi, se met alors finalement en marche pour retourner à la maison des bois. C'est par le mouvement des corps qui tentent de se cacher, devenus tout à coup si lourds qu'ils tiennent à peine debout, que Pialat représente l'indicible. Jacques Siclier, à la sortie du feuilleton, commente le jeu de l'actrice : « À l'arrivée du messenger de malheur, une vague de douleur a submergé Jacqueline Dufranne, ses cris, ses sanglots ne relevaient pas d'une interprétation pathétique mais d'une identification spontanée aux sentiments intérieurs de Maman Jeanne¹⁵⁴. » En effet, on peut penser que le réalisateur a vu juste dans le choix de ses acteurs. Pierre Doris, acteur de cabaret habituellement si burlesque, ici utilisé à « contre emploi » et dans la retenue, exprime avec justesse la douleur de ce père. Le réalisateur par sa mise en scène nous montre ici frontalement l'effet de la guerre en même temps qu'il nous cache sa répercussion directe. Les personnages semblent fuir la caméra, ils ne cessent de s'en détourner et de sortir du cadre. La mort, comme la douleur, est toujours reléguée au hors champ. Elle reste cantonnée à cet « entre-deux » des plans, à ce hors cadre, car elle semble impossible à représenter par la fiction dans toute son essence. Et ce, car elle est dénuée de sens pour ce couple qui doit faire le deuil de leur enfant. En intervenant si loin de l'espace où Marcel a grandi et duquel la guerre est venue l'arracher, elle devient incompréhensible. Le plan suivant nous montre Hervé qui court à travers champs pour aller prévenir le marquis. Nous retrouvons ensuite la maison des bois qui recueille les pleurs de ses habitants. Marguerite en ferme alors la porte avant qu'un noir se fasse où s'inscrit « Fin de l'épisode », sans musique ni générique.

Une première rupture vient rompre l'harmonie fragile de *La Maison des bois* et alors que tous fêtent l'armistice au village lors de l'épisode 6, un long plan d'ensemble montre Jeanne seule assise devant la maison en noir, le regard dans le vide. Pialat en fait par là une autre *mater dolorosa*, une croix autour du cou. Puis c'est au tour de Michel et Bébert de partir avec leurs mères pour Paris. « Ils reviendront » annoncent les mères face à Jeanne qui n'y

¹⁵⁴ Jacques Siclier, *op.cit.*, 24 octobre 1971, p. 13.

croit pas tellement. Elle dit à Albert dans la scène suivante alors que tous deux sont assis devant la maison : « La maison est vide depuis le départ de Bébert et Michel. Je suis sûre qu'ils nous ont déjà oublié », avant d'ajouter « Quand Hervé sera parti, on sera tous les deux tous seuls. » Jeanne à son tour, comme chaque personnage de Pialat finalement, doit affronter la solitude et l'abandon. Chacun en est affecté, même Marguerite qui dit à sa mère qu'elle a de la peine car Hervé doit les quitter. Et alors que Jeanne lui demande son avis sur Hélène, la nouvelle belle-mère, elle lui

répond amèrement « Oh, un enfant est toujours heureux de toute façon. » Le couple accueille d'ailleurs une nouvelle orpheline, Magalie¹⁵⁵ qu'Albert amène un jour comme pour reconforter sa femme. Mais cette dernière ne viendra pas remplacer Hervé. Le garçon part avec son père un matin. Dans de longs plans où l'enfant s'habille et se prépare à



partir, Pialat repousse le moment fatidique des adieux. Même monté dans la voiture qui doit l'amener à la gare, Hervé enlace encore Marguerite puis embrasse Albert et Jeanne dans l'encadrement de la fenêtre. La caméra prend la place du petit garçon et s'éloigne dans un travelling arrière, sous le regard fixe de Marguerite et des parents devant la maison dans le fond du plan. Un travelling arrière identique viendra clore la fin de *La Gueule Ouverte* (1974), comme pour faire ressentir par un mouvement de caméra, tout le déchirement que signifie quitter un lieu qui appartient de plus en plus au passé au fur et à mesure que l'on s'éloigne. La caméra prend une dernière fois le point de vue de la maison et l'on regarde la voiture s'éloigner dans les bois, alors qu'on aperçoit encore Hervé qui salue de la main. Le générique commence sur la musique de Ravel sur le plan dont Hervé a maintenant disparu. Ce dernier départ entraîne Jeanne dans une dépression dont elle ne se remettra pas. Albert, de passage à Paris pour lui trouver un médecin, dit notamment à Hélène, à propos de sa femme : « C'est

¹⁵⁵ Magali est la petite-fille de M. Saulquin, qui joue le bedeau. Pialat le rencontre dans un bistrot à République. Ils vivent seuls tous deux dans une chambre de bonne à Paris raconte Pascal Méribeau, *op.cit.*, p. 86.

une femme qui ne peut plus réagir. Depuis le départ d'Hervé, elle n'a plus de volonté, elle n'a plus rien. Elle ne peut plus manger, des douleurs dans l'estomac. Elle souffre beaucoup. » Jeanne affaiblie, reste alors au lit. Le destin de la maison est bien lié à celui de la mère, dont elle imitait métaphoriquement les qualités, et lorsque celle-ci meurt, Hervé comme le spectateur doivent avec regret quitter *La Maison des bois*. Pialat montre, à travers le destin de Jeanne, qu'aucune préparation psychologique n'est possible, l'absence et l'abandon sont toujours vécus comme tragiques. La mort chez Pialat n'est pas seulement résumée à une obscénité, elle vient aussi confirmer la violence du monde.

La Maison des bois contient les thèmes de prédilection de Pialat que l'on retrouvera dans le reste de son oeuvre comme le manque d'affection, la mort et la solitude. Ils s'inscrivent à l'image premièrement par le contexte historique de l'histoire, la Première Guerre mondiale, dont le cinéaste représente les effets sur l'Arrière à travers différents moyens cinématographiques. Le chaos s'immisce alors progressivement dans la vie tranquille de ses personnages. Et le bonheur n'en devient que plus fragile et plus intense. Sylvie Pierre écrit :

Ce que fait Pialat "avec la guerre" dans *La Maison des bois*, qui est très beau, c'est qu'il n'en omet ni n'esquive la représentation frontale, mais on dirait cependant qu'il ne veut la faire voir que mise à distance, relativisée en quelque sorte par la vie qui l'englobe et qui la dépasse¹⁵⁶.

En effet, dans un second temps, il semble que le cinéaste utilise le prétexte historique et le scénario de René Wheeler pour filmer sa vision d'un monde passé. Il s'agit donc dans la troisième partie d'aborder les thèmes centraux de la nostalgie mais aussi de l'universel.

¹⁵⁶ Sylvie Pierre, *op.cit.*, p. 79.

Troisième partie : un bonheur perdu

*C'est parce que les souvenirs des anciennes demeures
sont revécus comme des rêveries que les demeures
du passé sont en nous impérissables.*

Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*.

L'histoire de *La Maison des bois* est le récit d'une perte : celle d'une harmonie et d'un bonheur passé, mais plus généralement et surtout, celui de l'âge de l'enfance. Le lieu et le temps auxquels se rattache initialement le microcosme de la Famille Picard semble disparaître au fur et à mesure des épisodes, emporté par les bouleversements de l'Histoire. Un sentiment nostalgique se met alors en place dès le début du feuilleton, par la poésie du monde que Pialat représente. Le septième épisode en devient l'incarnation paroxysmique avec l'ultime retour d'Hervé sur le lieu qu'il a quitté et sur lequel se termine le scénario.

François Chevassu affirme : « l'échec, s'il a un goût amer d'injustice s'avère moins pessimiste que ceux qui le suivront. Il ne parvient pas à endiguer le flot d'amour et de tendresse qui domine toute l'oeuvre¹⁵⁷. » Pialat vient rectifier sans doute, par la fiction, la douleur d'une sortie de l'enfance qu'il a vécue personnellement comme abrupte et cruelle. Dans *La Maison des bois* au contraire, même si la séparation et la solitude s'avèrent des expériences douloureuses pour Hervé, le garçon sera accompagné dans cette épreuve par le collectif des différents parents auquel il s'est attaché. Si cet échec s'avère moins pessimiste que celui des autres films du cinéaste, c'est également par la nature particulière de son objet.

Le réalisateur, soutenu par ses producteurs, prend le temps grâce au format du feuilleton, de créer une temporalité nouvelle. Le monde auquel appartiennent ces personnages semble acquérir une autonomie unique où se mêlent réalité et fantastique, temps passé et présent. Pialat cherche à retranscrire par là une vérité que Jean Narboni définit comme : « la plus grande tension entre le description, étape par étape, du mouvement de la vie comme démolition, et l'espoir fou, ouvert par une interrogation, que non, peut-être, "pas

¹⁵⁷ François Chevassu, *op.cit.*, p. 74.

définitivement foutue¹⁵⁸ ». Et Vladimir Jankélévitch l'explique ainsi : « comme l'espérance est celle d'un Paradis perdu, et irrémédiablement perdu, il faut bien admettre que l'espoir futuriste constitue l'essence même de la nostalgie passéiste¹⁵⁹ ». Ainsi *La Maison des bois*, au lieu de nous représenter l'espoir fou de retrouver ce qui vient d'être perdu, nous dépeint la beauté de l'action de se souvenir. Puisque la mémoire devient vivante, notamment par le film, les souvenirs, eux, sont impérissables.

Chapitre VI. Un lieu perdu

Si le feuilleton de Maurice Pialat est empreint de nostalgie, c'est notamment parce que le cinéaste met en image la fin progressive du monde dans lequel prenait initialement place la fiction. Au contexte historique mouvementé, qui modifiera en profondeur les mentalités de l'époque, s'ajoutent des bouleversements sociaux et environnementaux. Enfin, les différentes trajectoires que doivent suivre les personnages à fin de la fiction achèveront de faire disparaître l'harmonie qui régnait un temps au cœur de la maison des bois.

VI.1. La fin d'un monde

Pialat à travers *La Maison des bois* peint l'image de la « France d'antan » tel qu'il l'envisage. Comme l'explique son assistant réalisateur Bernard Dubois : « Il avait un souci de réalisme dans sa tête, il n'avait pas vécu l'époque mais il l'imaginait¹⁶⁰. » Il raconte notamment l'exigence du cinéaste, très pointilleux sur un tournage où rien n'est gratuit et où chaque détail compte. Bernard Dubois se remémore notamment l'anecdote d'un figurant, un soldat, dont les bandelettes n'étaient pas bien mises, ce qui agaçait profondément le réalisateur. Pialat, dont l'adolescence fut marquée par l'échec de la seconde Guerre Mondiale et l'infamie d'une France collaboratrice, explique ressentir un dégoût : « Je ne peux pas m'empêcher de penser que la France est moralement un sous-pays et, d'une certaine façon, j'ai honte. Je porte cette honte que les autres n'ont pas¹⁶¹ » dira-t-il. À l'inverse, c'est alors

¹⁵⁸ Jean Narboni, *op.cit.*, p. 5.

¹⁵⁹ Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, Coll. Champs Essais, 1974, p. 384.

¹⁶⁰ Bernard Dubois, *op.cit.*

¹⁶¹ Christian Fevret et Serge Kaganski, *op.cit.*, p. 79.

l'image d'une France honorable qu'il se fait de l'époque des années 1920 et 1930, celle de son enfance que Pascal Mérigeau détaille :

Entre-temps, une autre débâcle. Celle de la nation, la défaite, la honte, le pays occupé... [...] La fin d'un monde hérité du siècle dernier, qui avait fait de la famille le cœur de la patrie, déjà mis à mal par la Première Guerre, sans que l'on veuille le comprendre, et que Vichy s'essoufflera à ressusciter. Les Pialat réintégreront bientôt Montreuil, mais le gamin sait désormais que son pays est une terre de vaincus. L'héroïsme de 1918, qui a bercé son enfance, s'est noyé dans la défaite de 1940, les pères avaient tenu, le Boche n'était pas passé, l'armée des fils a explosé, l'Allemand est à Paris. Comment un garçon de quinze ans considère-t-il ce père qui n'a pas pu le défendre¹⁶² ?

Pour ce cinéaste qu'on a souvent qualifié de droite, à tort ou à raison, après son film *Police* (1985), *La Maison des bois* ne constitue pas, comme nous l'avons dit, une revendication politique. Les discours de l'instituteur sur l'identité nationale, explique-t-il sur France Culture¹⁶³, ne sont pas ironiques comme le contexte, l'année suivante 1968, pourrait le favoriser. Ils servent uniquement à décrire une époque où le patriotisme était présent, comme faisant partie de la morale catholique inculquée aux enfants du village. « La France est ma patrie, je l'aime comme j'aime mon père et ma mère. Afin de lui prouver mon amour, je veux maintenant être un enfant laborieux et sage, pour être quand je serais grand un bon citoyen et un brave soldat » fait réciter l'instituteur aux enfants lors de l'épisode 1. L'idéologie de la troisième République vient bercer ces élèves d'idéaux qui n'existeront plus, surtout dans les années 1970. Un élève récite par exemple le poème « Après la bataille » de Victor Hugo qui fait l'éloge du soldat français et de sa clémence. Pialat qui souhaitait réaliser un film sur la France de Vichy, nous montre ici une parole honnête mais candide peut-être, pour ceux incapables d'imaginer les récupérations politiques dont elle sera l'objet. Les limites de cette parole seront d'ailleurs exposées au fur et à mesure des épisodes avec l'avancée de la guerre et les ravages qu'elle causera. C'est ce qui fera dire notamment à Jérôme Lauté, à propos de la musique de Ravel, lors des derniers épisodes :

La chanson de Ravel se colore du coup d'une amertume, *a posteriori*, qu'elle ne possédait pas dans sa belle naïveté première et sa croyance à une France éternelle de conte de fées et de terres de légendes, symbolisée par la Maison elle-même, qui semble au départ un abri sûr, à l'instar des châteaux

¹⁶² Pascal Mérigeau, *op.cit.*, pp. 24-25.

¹⁶³ Claude-Jean Philippe et Caroline Champetier, *op.cit.*

des contes, mais qui ne pourra empêcher la réalité, et la mort, de se rappeler de manière brutale au souvenir de ses habitants¹⁶⁴.

Sans vision réactionnaire, Pialat représente plus généralement un monde qui disparaît sous nos yeux mais dont beaucoup ont le souvenir, et dont les ruraux qui montent à la capitale, gardent longtemps la nostalgie¹⁶⁵. On observe la fin d'un ordre ancien où le curé perd peu à peu le rôle central qu'il détenait dans la vie du village. Ce dernier est très peu aperçu dans les épisodes contrairement au maire par exemple. L'aristocrate, quant à lui, n'a pas de descendance et les valeurs dont il est le dernier garant, s'éteindront avec lui. Avec le personnage de Fernand Gravey, Pialat se rapproche une nouvelle fois du cinéma de Renoir. Dans *La Grande Illusion* (1937), les valeurs aristocratiques du commandant allemand Von Rauffestein et du capitaine français Boieldieu l'emportent sur leur patriotisme, pourtant elles semblent bien appartenir à un monde qui expire et dont l'idéal chevaleresque sera remplacé par l'idéal démocratique du lieutenant Maréchal, joué par Jean Gabin. De la même manière les valeurs du marquis de La Chesnaye, se croyant toujours au dessus de toute loi, paraissent dépassées à la fin de *La Règle du jeu* (1939). Le marquis de *La Maison des bois*, lui aussi, se retrouve être le dernier d'une tradition qui ne trouve plus sa place dans le monde mouvant de la première Guerre Mondiale. Ce que Pialat met en avant discrètement par exemple, avec l'incompréhension du jeune Hervé qui demande après le repas « Pourquoi on n'est pas resté dans la salle à manger ? Pourquoi on est venu là ? », c'est-à-dire, dans le petit salon du marquis lors de l'épisode 2. Le cinéaste ne fait pas pour autant du marquis un personnage qui s'attache particulièrement à cet héritage mais qui accepte au contraire son destin et essaye de transmettre sa sagesse à Hervé. Il lui dit notamment lors du dernier épisode : « Tu as du chagrin, on ne va pas te punir pour ça » ou « Écoute mon grand, on peut pas dire que tu aies eu de la chance. Non. Enfin tu as tout de même été heureux chez Jeanne et Albert hein ? » pour tenter de raisonner l'enfant qui a fugué. Il n'usera de ses derniers privilèges que pour défendre Albert face aux gendarmes dans l'épisode 1.

La nostalgie qui contamine les derniers épisodes du feuilleton de *La Maison des bois* ne renvoie alors qu'à celle d'un temps qui paraissait, *a posteriori*, plus simple. Avant que les horreurs de la guerre n'en viennent définitivement abîmer le souvenir. L'espace de la maison

¹⁶⁴ Jérôme Lauté, *op.cit.*, p. 141.

¹⁶⁵ Dans les années 1980, une émigration massive des ruraux comme les Aveyronnais s'effectue vers Paris.

des bois apparaît comme le dernier dépositaire de la vie d'avant-guerre, rempli d'espairs et de résolutions. Ce que confirme Pascal Mériageu :

Pialat compose le tableau d'une France dans laquelle son être propre, celui de ses acteurs et de ses techniciens, celui du spectateur enfin puisent leurs racines. La terre et le sang versé, la communauté du village et celle de la famille éclatée et reformée ailleurs, autrement, la maternité mise en cause par la guerre (Hervé a vu sa mère s'éloigner de lui, il voit son père se remarier) et par la mort, les effets de cette saignée à blanc sur une société qui jamais plus ne se rassemblera, donc ne se ressemblera, tels sont quelques-uns des enjeux mis au jour naturellement tout au long de ces quelque trois cent soixante minutes¹⁶⁶.

Le cinéaste vient alors reconstruire ce passé le temps de la fiction, comme par devoir de mémoire, de même que l'instituteur lors de l'épisode 6, viendra rappeler aux enfants avant de partir fêter l'Armistice qu'il est important d'avoir une pensée pour ceux qui sont morts et ne reviendront jamais chez eux.

VI.2 Un lieu voué à disparaître

Si le bonheur de la famille Picard au milieu de cette guerre émeut autant le spectateur de *La Maison des bois*, c'est qu'on le sait condamné à disparaître. Non seulement car la vie doit reprendre son cours - chacun des enfants rentre dans sa famille une fois la guerre finie - mais également car le lieu de la maison dans les bois paraît appartenir à un temps révolu. Pialat fait de son feuilleton, un hymne à la vie comme à la Nature. Un discours écologique s'observe en filigrane et vient participer au déchirement du départ d'Hervé. Cela renforce le



désespoir de retrouver ce lieu intact et ajoute à la sensation qu'il est désormais perdu définitivement. Par exemple lors de l'épisode 2, les mères arrivent à la gare par un plan sur le train qui n'est pas sans rappeler la vue des frères Lumière. On peut y voir une référence aux origines du cinéma comme plongée au cœur du réel mais également, la

¹⁶⁶ Pascal Mériageu, *op.cit.*, p. 90.

mise en avant du progrès technique comme nouvelle attraction. Les mères montent ensuite dans la calèche qui paraît alors en décalage comme un mode de transport devenu obsolète. Alors que leur venue n'est appréciée ni d'Hervé qui les observe méfiant, de loin, ni de Mahu, qu'elles croisent sur la route et qui leur reproche leur confort, les mères s'enfoncent dans les bois. Un plan large et fixe montre la calèche avancer dans une nature luxuriante, ensoleillée accompagnée du bruit des oiseaux. Le trot du cheval ralentit : on prend le temps de faire le chemin, d'admirer le paysage ou de lire une lettre. Le temps en province contrairement à celui de Paris, semble calme et paisible. Alors qu'elles arrivent à la maison et que tous se saluent, Mme Pouilly s'exclame devant Marguerite : « Mais regardez-la, une vraie parisienne, faudrait venir à Paris ! » Ce à quoi la jeune fille répond : « Oh non j'aime pas les villes. On étouffe ! » . Au cours du repas, une voiture arrive transportant le maire Birot, Cottin le réserviste et le sergent. Tous chantent « Frou frou » ivres avant de s'étouffer avec la fumée de la voiture. Un dialogue s'ensuit alors entre Albert et les deux mères, le père commence : « Avec leurs voitures, ils viennent empester nos forêts. Ça fait partir toutes les bêtes. » « Oui mais c'est le progrès ça » répond Madame Latour, « J'en ai vu plus d'une à Paris » renchérit Mme Pouilly. « À Paris peut-être mais à Paris, y a plus de bêtes, plus d'oiseaux, plus rien » dit Albert. « On peut pas tout avoir » conclut Mme Latour. Pour le cinéaste, cette ode à la Nature vient donc se doubler d'une méfiance vis à vis de la modernité. La voiture semblable à un oiseau de malheur pour la maison des bois, reviendra une nouvelle fois lors de l'épisode 6. Très



broyante, elle couvre les voix de Paul et de Jeanne. Elle repartira avec Hervé à son bord, dans un plan cette fois très sombre et silencieux comme si le paysage lui-même était en deuil.

La maison dans cette clairière et la Nature tout entière par substitution, semblent donc menacées par la modernité et la pollution qui l'accompagne. Un exemple nous est donné par la vision péjorative de Paris où se passe presque entièrement le dernier épisode de *La Maison des bois*. Le contraste avec les six épisodes précédents est grand dans ce nouvel

environnement. Les espaces extérieurs se font rares : la cour de l'immeuble où Albert apprend à Hélène que Jeanne est malade, une parcelle de jardin et un pont parisien sous la neige lorsqu'Hervé décide de fuguer pour retourner au village. Le jardin dans lequel jouent les enfants lors du repas de la famille d'Hélène ne nous est montré qu'à travers un vitrail quadrillé et renvoie là encore à un espace réduit. Les espaces intérieurs parisiens sont eux souvent clos et confinés : le salon de la belle-famille, le petit appartement de Paul et Hélène, l'atelier ou encore la salle du bistrot. Nombreux seront les films de Pialat qui par la suite traiteront également d'aller-retour entre Paris et la campagne. Comme le raconte Pascal Mériegeau, cette nostalgie de la campagne est un trait grandement autobiographique pour l'auteur qui a presque vécu toute son enfance en banlieue :

Nostalgie de l'enfance, d'une vie remémorée, fantasme, souvenirs d'un passé de campagne, très français en cela déjà, Pialat, qui n'a jamais vécu vraiment à la campagne, mais qui aimait tant ses grands-parents, plus que ses parents peut-être, qui chaque fois qu'il revient en Auvergne passe des heures dans les bois à ramasser des champignons qu'ensuite il cuisine, se sent alors plus lui-même que jamais, et qui se penche sur cet autrefois qui est aussi un ailleurs. Le monde ne se ressemble plus, l'humain n'a plus sa place, où se terrent-elles, les foules du début du film, quand elles ne sont pas dans la rue, le métro, les magasins¹⁶⁷ ?

Pour son court métrage *L'Amour existe* (1960), Pialat rédige un texte récité en voix off par Jean-Loup Reinhold. Il écrit notamment : « L'agglomération parisienne est la plus pauvre du monde en espaces verts. Cependant la destruction systématique des parcs anciens n'est pas achevée. Massacre au gré des spéculations qui sert la mode de la résidence de faux luxe, cautionnée par des arbres centenaires. » Cette dichotomie entre la ville et la Nature est au cœur de l'épisode 7. En effet, c'est Hervé qui dit à sa demie-soeur Brigitte au début de l'épisode : « Là où j'ai été le plus heureux, c'est chez Maman Jeanne et Papa Albert. Paris c'est bête. » Toutes les scènes parisiennes nous montrent un quotidien des plus pénibles. L'épisode s'ouvre sur le repas dans la belle-famille peu accueillante où Paul ne cesse d'être rabaisé à sa condition modeste. Un cousin avare explique qu'il ne peut pas l'aider pour son entreprise et un autre qu'on sollicite pour ses capitaux, ne propose qu'un lit en fer qu'il a trouvé dans son grenier. Le cousin est d'ailleurs appelé dans le scénario « le zinzin » par Pialat qui le décrit comme « le fils de l'un des entrepreneurs du métro. Il n'a jamais rien fait

¹⁶⁷ Pascal Mériegeau, *op.cit.*, p. 39.

de ses dix doigts. Il ne parle que des cours de la bourse¹⁶⁸. » Le personnage n'est pas sans rappeler le Paris qu'évoque Madame Latour lors de l'épisode 4 : « Il y en a qui souhaitent que ça dure [la guerre]. C'est pas comme ici, à Paris, y en a qui se font du beurre. » Paris est donc représenté comme un lieu où règnent les motivations marchandes et l'égoïsme. Hervé qui se montre d'abord joyeux et indifférent à ce changement, ne cesse pourtant d'être épié par les membres de la famille qui semblent s'en méfier. Une tante demande à la petite Brigitte : « Tu t'entends bien avec Hervé ? Vous vous disputez pas trop ? Mais à l'école, quel est celui qui travaille le mieux ? Oui tu es plus sage, plus raisonnable. Mais enfin tu l'aimes bien ? » Et alors qu'on lui montre les photos de famille, Hervé casse un verre qui se trouvait sur le buffet. Hélène dit alors à Paul, « Il en loupe pas une ton fils. Ils en parleront encore pendant 30 ans dans la famille. » Puis enfin, la grande Tante Marie, qui est aussi la grand-mère de *L'Enfance nue*, montre à Hervé les certificats de l'oncle pour lui prouver combien il était raisonnable, alors que toute la famille les entoure. Elle lui dit « Je voudrais que tu en prennes de la graine et plus tard que tu me donnes la même joie ». Alors que chez Maman Jeanne, Hervé était accepté tel qu'il était et libre de ses choix, il est ici redevable à tous d'une bonne conduite sous peine de menace et d'intimidation. Le spectateur ressent alors d'emblée une compassion pour l'enfant qui évolue dans ce monde si peu accueillant. Il dérange en effet dans l'atelier d'ébénisterie, son père le laisse d'ailleurs seul pour aller boire un verre avec des amis de passage. Il assiste également aux disputes du couple dans la cuisine, il est ensuite traîné, au bistrot d'abord puis dans un immeuble, par Hélène qui cherche son mari absent. Il est ignoré lorsqu'il fait ses devoirs alors qu'Hélène félicite sa fille. Enfin, lorsque l'entente revient entre le couple, il est extérieur à ce bonheur. Les enfants doivent d'ailleurs aller seuls à la messe alors qu'Hervé fait remarquer : « Vous n'allez pas à la messe avec nous ? Chez Maman Jeanne, tout le monde y allait. » La communion et le partage semblent



¹⁶⁸ Fond d'archives BiFi, Cinémathèque française, Fonds Maurice Pialat, Paris, Pialat 20B3 (transaction n°9529)

réservés au monde de la maison des bois.

Au milieu de l'épisode, Hervé apprend finalement la maladie de Jeanne et déclare vouloir accompagner Albert. Alors qu'on le lui refuse dans la scène suivante, Hervé fugue et prend les indications de train que lui donne un camarade sur un pont enneigé. Un montage cut nous montre ensuite l'enfant à la gare alors que le train repart. Il semble faire chaud, le ciel est bleu et Hervé traverse les champs. Une incohérence climatique apparaît, entre l'hiver parisien et l'été de la maison des bois, mais

celle-ci s'explique par le retour symbolique à la Nature et à ce lieu enchanté. Le bruit des oiseaux a remplacé « La lettre à Élise ». Le garçon prend le temps d'admirer ce qui l'entoure. Il s'assoit prenant place au milieu des éléments, alors que l'eau passe sous le pont. Comme revenu dans son environnement



premier, le garçon s'arrête dans ce microcosme qui ne semble pas soumis à la même temporalité que le reste du monde. Il profite alors de cet endroit où il fait toujours beau et le regarde peut-être pour la dernière fois, puisqu'il sait Jeanne mourante et devine sûrement que rien ne sera plus jamais identique.

VI. 3 Le retour impossible

L'époque à laquelle appartient la maison des bois et le lieu même dans lequel elle existe, semblent donc engloutis dans la marche inexorable de l'Histoire et du Progrès. Par là, le dernier retour nostalgique d'Hervé semble donc vain, puisqu'il ne retrouvera pas la maison qu'il a quittée. Durant les seize dernières minutes du septième épisode, Pialat laisse le temps à Hervé, comme à son spectateur, de faire ses adieux à Jeanne et à la maison des bois. Trois séquences s'enchaînent : Jeanne se meurt seule au cœur de la maison alors qu'Hervé revient discrètement mais ne se résout pas à la réveiller ; Hervé rend visite au marquis et ce dernier raisonne l'enfant ; enfin, le garçon fait ses adieux définitifs et part. C'est ainsi que se termine

le feuilleton. Ces trois séquences sont dénuées de musique. Pialat confronte son spectateur à des adieux sobres sans les rendre dramatiques ou pathétiques. En seulement trente-sept plans, Pialat permet au garçon, comme à son spectateur de réaliser que la maison des bois et ce qui la définissait a disparu, et que le temps heureux du pique-nique en famille au soleil appartient définitivement au passé.

La première séquence montre Jeanne et Albert ensemble dans un plan fixe. Jeanne est couchée dans le fond alors qu'Albert au premier plan nous fait face et lui tourne par conséquent le dos. Alors qu'ils discutent des préparatifs du départ de la petite Magali dont Jeanne ne peut plus s'occuper, cette dernière dévie sur l'organisation de l'avenir qui suivra sa mort. Albert répète alors par deux fois, essayant d'apaiser sa femme comme sa propre angoisse : « Ne t'inquiète pas, on a tout le temps. » Or le temps est bien ce qui manque à Jeanne, comme à la fiction qui prend fin. La mère évoque ensuite un rêve où elle revoyait Hervé et formule le vœu programmatique : « J'aurais tant voulu le revoir au moins une fois ». Un zoom avant nous montre alors les larmes d'Albert qui s'est tu. Celui-ci finit par sortir du cadre où Jeanne reste seule. On retrouve par la suite Hervé, traversant les champs de manière déterminée, pour arriver au bout de cette route qu'il connaît par cœur. Dans un léger travelling, il passe devant la caméra, il se cache et regarde la maison silencieuse qui apparaît en face de lui. Les gendarmes arrivent à vélo et rejoignent Albert, abattu, qui sort de la maison. Ils lui demandent des nouvelles de Jeanne mais Albert leur répond « Y a plus rien à faire. » Les gendarmes lui apprennent alors la disparition d'Hervé avant de l'emmener au commissariat faire une déclaration. Un cut fait le raccord entre Hervé qui sort doucement de sa cachette et les trois hommes qu'on aperçoit partir à vélo dans le fond du plan. En silence, l'enfant s'avance avec précaution vers la maison, regardant par la fenêtre puis aux alentours. Hervé revient comme un fugitif dans cette maison qu'il n'habite plus. Il entre par une porte sur le côté, dans son ancienne chambre, enjambe son lit et pénètre enfin dans la cuisine. La caméra suit son déplacement avant de s'arrêter, pudique, au seuil de la porte. Jeanne est dissimulée



derrière un drap. Un plan les rassemble, identique à celui où Albert et elle discutaient, sauf que cette fois, Hervé la regarde et c'est à nous qu'il tourne le dos. Jeanne est endormie, Hervé semble hésiter puis quitte la pièce rapidement comme s'il n'était pas prêt à affronter cette dure réalité. Comme Albert, le petit garçon ne parait pas pouvoir faire face à la mort de Jeanne et préfère s'en détourner. La cuisine, si conviviale autrefois, où tous se réunissaient, s'est transformée en chambre mortuaire. Le garçon ne semble pas reconnaître cette femme et fuir ce visage si étranger de celui de la mère qu'il a connue. Bernard Dubois affirme que cette scène fut une des toutes premières du tournage, filmée le troisième ou quatrième jour de la première semaine. Ce faisant, le réalisateur en a supprimé tout *pathos*. Tourner cette scène à la fin du tournage aurait sûrement rajouter une émotion pour le garçon qui aurait fait de véritables adieux à l'actrice. Seul un acteur adulte comme Pierre Dorris peut sans doute pleurer sur commande. Ici le temps du tournage influe donc sur la fiction, et le jeu apathique d'Hervé permet des adieux sans effusion mais remplis de douceur.

On retrouve ensuite Hervé de dos, dans un plan large. Il s'avance vers le château du marquis. Ce plan, identique à celui de l'épisode 1, vient rappeler la première rencontre entre les deux personnages, alors qu'Hervé, voulant gagner un pari lancé par ses camarades, avait décidé d'entrer seul dans la demeure. Maintenant, il vient chercher de l'aide et sûrement du courage auprès de la seule figure paternelle qu'il connaît. Alors qu'on le voit entrer dans le salon, on entend la voix surprise du marquis en hors champ. Un plan sur le visage du marquis les



rassemble alors que le reflet d'Hervé s'inscrit dans un miroir. Les deux personnages sont très vite apparus comme des doubles solitaires, ce qui les a rapprochés dès le début du feuilleton. Dans un champ-contrechamp, Hervé va répondre à l'interrogatoire du marquis, sans expliquer la raison de sa présence. Il évoque son nouveau quotidien, les disputes entre son père et sa belle-mère puis enfin Jeanne endormie. Le marquis qui comprend que l'enfant réalise progressivement la triste situation, lui dit alors : « Tu sais depuis la mort de Marcel, Maman

Jeanne est très malade, alors écoute Hervé tu vas rentrer chez toi parce que tes parents doivent être terriblement inquiets. » Comme tous, le marquis ne justifie la maladie de Jeanne que par la mort de son fils Marcel. Hervé, filmé en gros plan, le visage fermé, refuse la proposition. Dans un zoom arrière, le marquis s'approche de l'enfant puis s'assoit à sa hauteur. Il résume la situation et aide Hervé à faire face à cet événement de manière raisonnable : « Ecoute Hervé, je te parle comme à un grand garçon, et je suis sûr que tu m'as compris et que tu verras les choses sous un tout autre jour. » Pialat donne à son personnage, le rôle d'un père compréhensif, qui fait confiance à l'intelligence du garçon. Alors qu'il lui fait promettre de lui écrire, le marquis dit à Hervé de retourner à la maison des bois, où tout le monde l'attend sûrement. Il restera seul filmé dans un gros plan. Là encore, la promesse d'écrire qu'on devine sans suite, permet d'adoucir les adieux. L'enfant est guidé par cette figure parentale pour traverser cette épreuve.

Dans la séquence finale, la caméra prend cette fois la place de la maison des bois alors qu'on observe le garçon qui s'avance de face vers nous. Un léger panoramique vers la gauche le suit, on le regarde entrer et s'approcher du rideau. On entend alors la voix de Jeanne en hors champ qui s'exclame : « Hervé ! » Dans un plan fixe, Pialat nous fait assister au dernier dialogue entre les deux personnages. Alors qu'Hervé lui demande si elle est malade, c'est Jeanne cette fois, qui minimise son état pour ne pas inquiéter l'enfant : « Oh un petit peu mais c'est rien. » Les paroles échangées sont simples et courtes, Jeanne s'étonne de la taille d'Hervé, qui lui répond qu'il a pris deux centimètres avant d'évoquer quelques souvenirs liés à Marcel : « Tu m'as manqué tu sais mon petit ange. Quand j'étais trop triste, je pensais à toi et à Marcel. Tu te rappelles quand il te prenait sur son vélo ? » Puis elle se désole du temps

passé trop vite et de sa vieillesse avant qu'Hervé, comme Albert plus tôt, ne lui dise d'arrêter. En prise à une fatigue trop grande, Jeanne finit par fermer les yeux pendant qu'Hervé la prie de les rouvrir. « J'peux plus. Je me sens fatiguée. Tu vas m'embrasser et puis tu vas t'en aller. » lui dit-elle. Là encore, chaque adulte pousse l'enfant à aller de l'avant. Hervé



l'embrasse et quitte le plan. Un gros plan nous montre une dernière fois Jeanne seule, les yeux clos comme pour représenter par euphémisme sa mort. On suit alors Hervé vers qui la main d'Albert est tendue. Le personnage était à côté de l'enfant sans que le spectateur le sache. La caméra est à la hauteur du garçon. Albert l'enlace. Puis, dans un travelling arrière, les deux personnages sortent de la maison ensemble, laissant la mort derrière eux. Marguerite et son fiancé entrent dans le plan, la jeune fille embrasse Hervé puis le garçon s'éloigne, seul, le visage fermé, sous le regard des derniers habitants de la maison des bois. La caméra le suit, le plaçant toujours au centre du plan, alors que son père l'embrasse ainsi que sa belle-mère qui l'attendait dans la voiture. Les bruits du véhicule remplissent la bande sonore. Un plan rapproché revient sur les regards d'Albert, Marguerite et son fiancé. Puis Paul ferme la porte de la voiture, Hervé a le temps de jeter un dernier regard vers la maison des bois, avant que la voiture ne commence à rouler. Un plan large nous montre la voiture qui avance alors que la maison semble déjà loin et que l'on voit Albert et sa fille rentrer. *La Maison des bois* se termine sur un plan de la voiture qui s'enfonce dans la forêt avant qu'il ne devienne fixe et que le générique, ainsi que la musique de Ravel que le spectateur redoute d'entendre, ne commencent.

La fin de *La Maison des bois* permet à Hervé aidé par les trois pères que sont Albert, le marquis et Paul, de faire ses adieux. L'enfant est guidé et soutenu par tous les adultes pour accomplir seul la tâche difficile de dire au revoir à Maman Jeanne, et par conséquent et par métonymie à la maison elle-même. Ces trois séquences deviennent alors la métaphore de la sortie de l'enfance. Hervé doit grandir et quitter le lieu de son innocence d'enfant. Comme l'explique Jankélévitch dans son ouvrage *L'irréversible et la nostalgie*, l'étymologie de la nostalgie est « le mal du pays » puisque « retour » vient du grec ancien *nostos* et *álgos* renvoie à la « douleur ». Or si Ulysse dans *l'Odyssée* revient, comme Hervé, dans sa patrie natale, le retour est inefficace car Ulysse comme Hervé ne retrouveront pas leurs années passées. « L'exilé courait à la recherche de lui-même, à la poursuite de sa propre image et de sa propre jeunesse, et il ne se retrouve pas¹⁶⁹. » Ce qui rend ce retour vain est l'irréversibilité du temps et Jankélévitch émet l'hypothèse que « c'est parce que notre enfance est à jamais

¹⁶⁹ Vladimir Jankélévitch, *op.cit.*, p. 370.

inaccessible qu'elle nous paraît heureuse¹⁷⁰. » Le philosophe compare d'ailleurs l'écoulement du temps de la vie à celui d'un film :

La vie vécue est comme le déroulement d'un film auquel on assiste pour la première fois, qu'on n'a encore jamais vu tout dérouler : le témoin regarde les images et séquences qui défilent sur l'écran et reçoit les impressions visuelles au fur et à mesure qu'elles se succèdent, en attendant un dénouement inconnu¹⁷¹.

Jankélévitch invente la notion d'« hapax existentiel¹⁷² » auquel correspond notre vie : tout n'advient qu'une seule et par conséquence, dernière fois. Aucune répétition n'est possible, chaque événement est *semelfactif* et *primultime*¹⁷³, c'est à dire premier et unique, ce qui le rend précieux.

Pialat, à travers la fin du feuilleton, enjoint à son spectateur comme à son personnage Hervé, d'accepter que le monde qu'il a vu à l'oeuvre pendant sept épisodes disparaît. C'est avec une douceur devenue caractéristique de nombreuses scènes de *La Maison des bois*, que ce fait un adieu tendre. La fin n'est pas tragique. Jeanne évoque d'ailleurs l'idée que Marguerite pourrait vivre dans la maison avec son fiancé et qu'ainsi une continuité est possible. Mais rien ne nous ramènera aux instants partagés par cette famille rassemblée par la guerre, ce qui teinte chaque plan d'une nostalgie sensible.

Chapitre VII. Un temps perdu

Si le lieu et le monde de *La Maison des bois* sont voués progressivement à disparaître, les instants qu'elle a permis sont eux, perdus à jamais. Le bonheur passé comme une apparition évanescence ne réside, à la fin du feuilleton, que dans les souvenirs d'Hervé. Le cinéaste s'attache pourtant à nous montrer la poésie que permet le sentiment nostalgique et le privilège qu'il constitue.

¹⁷⁰ Vladimir Jankélévitch, *op.cit.*, p. 368.

¹⁷¹ Vladimir Jankélévitch, *op.cit.*, p. 28.

¹⁷² *Ibid.*, p. 102.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 251.

VII. 1 Une jeunesse sacrifiée

Le discours que tient Pialat à travers l'ensemble de *La Maison des bois* est un discours nostalgique sur un bonheur ressenti comme trop bref. Dans le contexte de la guerre, une critique antimilitariste discrète prend alors part à son regard sur l'enfance et la jeunesse. Le réalisateur qui a filmé de nombreux enfants ou jeunes adolescents au début de sa carrière, explique dans un entretien avec Michel Fauré et François Favre, à propos de l'âge du protagoniste de *l'Enfance nue* : « Mais c'est aussi l'âge [douze ans] où l'enfance se perd en imitant les adultes. Quand l'enfant cherche délibérément à plaire, c'est foutu, sauf si l'adulte responsable arrive à s'effacer¹⁷⁴. » Lui qui a vécu une enfance ressentie comme douloureuse, en se sentant ignoré par ses parents, décrit bien ce souhait paradoxal de chercher à être adulte sans pourtant mesurer toute l'absurdité de ce vœu. Il en ressort que toute enfance se perd dans ces aspirations naïves, et qu'on « passe à côté » de ce temps précieux. Ainsi toute enfance serait « ratée », comme l'écrit Jankélévitch :

toute jeunesse est par avance et presque par définition une jeunesse perdue car il est sans exemple qu'un jeune ait sur le moment et *opportunément* "profité" de sa jeunesse ; la jeunesse est, elle aussi, une heureuse opportunité rétrospective reconstituée après coup par un adulte en retard¹⁷⁵.

La jeunesse devient donc, *a posteriori*, l'objet de prédilection d'une nostalgie pour tout un chacun. Et Hervé l'expérimente lors du dernier épisode, se rendant compte, à Paris, du quotidien béni que lui a accordé la maison des bois. Pourtant, il y a dans le feuilleton un personnage qui n'aura pas cette opportunité : Marcel. Deux séquences à la fin de l'épisode 3, montrent cette contradiction entre Hervé, trop mature pour son âge qui tente d'échapper à sa condition et Marcel, trop jeune pour le destin qui lui est réservé, qui l'ignore.

Alors que vient de se terminer la



¹⁷⁴ Michel Fauré et François Favre, *op.cit.*, p. 82.

¹⁷⁵ Vladimir Jankélévitch, *op.cit.*, p. 258.

scène du pique-nique, Marcel et Hervé rentrent seuls à pied pendant que tous sont allés raccompagner les mères à la gare. Les deux garçons regardent en silence partir la famille et les mères avant de se mettre en route, comme deux enfants abandonnés. Marcel, qui se doute qu'Hervé a une responsabilité dans l'histoire des lettres perdues, le questionne. Alors qu'il l'interroge avec insistance, Hervé se défend en jouant les durs : « Tu veux te battre toi ? » « Je vais te donner un coup de poing sur la figure » menace l'enfant, qui avoue ensuite avoir détruit les lettres parce qu'elles annonçaient que son père allait se marier « avec une dame ». Le garçon tente de cacher sa colère et sa tristesse, imitant l'homme viril que rien n'atteint. Il préfère se battre qu'énoncer cette vérité qui le

blesse. Très vite pourtant, les deux garçons se réconcilient. Pialat filme en contre-plongée les arbres qui les entourent. Dans cette nature luxuriante que la guerre menace, le cinéaste nous rappelle que l'heure n'est pas à la dispute. Marcel et Hervé s'arrêtent pour tenter de reconnaître les oiseaux qui chantent. Ce moment partagé vient marquer là leurs



derniers instants de complicité avant l'appel du recrutement pour la guerre qui conclura l'épisode. Hervé demande alors : « Tu veux être soldat toi ? » ce que confirme Marcel. « Tu veux tuer des boches hein avec ta maillonette ? » se trompe-t-il. Là encore, le petit garçon ne se soucie que du futur adulte qu'il pourrait devenir, ne profitant pas de son âge et de l'immunité dont il dispose. Ils rentrent ensuite à la maison. Jeanne remarque leur retard et demande à son fils d'aller couper du bois. Elle le rejoint et Marcel lui avoue la faute d'Hervé. Jeanne commente : « Tu te rends compte, d'un gosse, il sait ça depuis plusieurs jours et il n'a rien dit ? Il n'a rien montré ? » Le comportement d'Hervé étonne, un enfant du tempérament de Bébert aurait sans aucun doute pleuré en apprenant une telle nouvelle. Mais Pialat fait d'Hervé un double de lui-même, un enfant solitaire. Il est cet enfant qui « cherche délibérément à plaire » dit le réalisateur, « en imitant les adultes » car ce n'est qu'en grandissant qu'il pense qu'on l'écouterait ou du moins qu'il acquerra une autonomie.

Dans la scène suivante, Marcel prend son bain assisté par Hervé qui l'arrose. Alors que toute la famille prend un bain en riant lors de l'épisode suivant, le jeune homme se

prépare ici à l'examen médical. Marcel est nu, ses pieds dépassent de la baignoire : il trop grand pour cette baignoire trop petite. Hervé finit de l'arroser puis sort du cadre, le laissant seul quelques dizaines de secondes. Alors que Maman Jeanne aide chaque enfant à se laver, Marcel est décidément trop vieux et doit se nettoyer seul. Le plan dure avec un



attardement suspect de la caméra sur ce corps qui ne semble plus à sa place. L'enfant qu'il était, n'est déjà plus là. Un montage cut nous fera passer directement dans la salle de la mairie, où la caméra, dans un travelling gauche, nous montre les corps multiples cette fois, des adolescents qui attendent leur tour d'être inspecté. Un jury présidé par le maire Birot décidera s'ils sont aptes à aller à la guerre. Jeannot, le facteur, est ajourné à cause de sa faible vue alors que Marcel, au gabarit pourtant très maigre et au visage très jeune, est déclaré « solide » avec enthousiasme par ces juges. L'adolescent, à peine sorti de l'enfance n'a le droit à aucune chance. Tous vont fêter naïvement le recrutement au bistrot et seul Jeannot, ironie du sort, se désole de son privilège à échapper à une mort certaine. Pialat nous montre bien cet entre-deux où se situe Marcel, lui qui jouait avec les enfants à la guerre lors de l'épisode 1, n'est pas assez jeune pour échapper aux combats. Sans choisir et dans l'ignorance de ce qui l'attend, il sera sacrifié pour sa patrie. Pialat subtilement évoque toutes ces vies brisées par la guerre, mais plus encore la jeunesse avortée de ces adolescents inconscients.

Le cinéaste fait de *La Maison des bois*, un hymne à l'enfance et rappelle à tous l'erreur de ne pas profiter du temps de l'innocence. Il incrimine une guerre destructrice de vies innocentes et nous montre l'absurdité de ces jeunesses perdues au combat. Cependant, cette forme d'épicurisme du cinéaste n'est pas flagrante. Comme l'exprime Jankélévitch : « C'est la vie dans son ensemble qui est une vie perdue ; car la vie, apparition disparaissante de quelques décennies, est brève comme un songe¹⁷⁶. » La vie se résume à des tourments perpétuels mais lorsqu'on est enfant, nous montre le cinéaste, on tente de nous en préserver un temps.

¹⁷⁶ Jankélévitch, *op.cit.*, pp. 138-139.

VII. 2 Un temps de la liberté

Si la vie qu'offrait la maison des bois est si difficile à quitter, c'est qu'elle offrait un temps libre de toute contrainte. En effet, la guerre ayant paralysé un moment ce lieu à l'arrière



de l'Arrière, les trois parisiens semblent exempts de tous devoirs. Jeanne, maîtresse de sa maison, préfère les chasser dehors plutôt que de les avoir entre ses jambes. L'école et le catéchisme apparaissent comme des activités où les enfants retrouvent les copains plus que des obligations contraignantes : ils jouent, perchés sur des échasses, rient en chœur quand l'un d'eux se trompe, font une

crasse au professeur... Et le reste des journées semble consacré à l'aventure. Lors de l'épisode 1 par exemple, alors qu'Albert rentre de la chasse et qu'il surprend Marguerite et son amoureux en train de discuter, les trois garçons partent dans les bois ensoleillés à la recherche de nids. Hervé en découvre un et décide de monter dans l'arbre aidé par Michel. Bébert toujours peureux, explique qu'il n'est « pas dans le coup » et qu'il n'est que spectateur alors que Michel lui rétorque « Ça va, on commence à le savoir hein ». Le visage d'Hervé, parvenu au bout de son ascension, soudain s'illumine. Il crie à ses camarades restés sur terre : « Une pie ! » Sous leurs encouragements, il l'attrape et la jette au sol. Michel et Bébert la récupèrent, la caressent en souriant alors qu'Hervé tente de descendre. Marcel arrive en sifflotant sur son vélo et les réprimande alors tour à tour : Bébert parce qu'il ne dit jamais rien, Michel parce qu'il encourage et Hervé parce qu'il prend les initiatives. Pialat dessine avec humour les trois personnalités des enfants. Mais c'est bien Hervé, personnage sur lequel se concentre le plus le réalisateur, qui s'épanouit le mieux dans ce décor.

Lors du dimanche de l'épisode 4, alors que le repas avec les mères se prépare, Michel et Bébert jouent aux quilles. Hervé jaloux, jette la balle à leur place et crie « J'ai gagné » avant de partir en courant. Insolent, le garçon qu'on envoie dans sa chambre pour avoir embêté Bébert, décide donc de fuguer par la fenêtre. Il part s'amuser seul dans les bois dont il

est le roi. On le retrouve alors en train de pêcher avec une canne fabriquée à partir d'une branche d'arbre. Cet environnement est tout autant pour lui un terrain de jeu idéal comme un refuge. Pialat filme Hervé, seul, en train de commenter chacun de ses gestes, visiblement heureux d'échapper à ce repas qui l'ennuyait, libre de faire ce qui lui plaît sans que personne ne vienne lui reprocher. A un autre moment, l'enfant,



que tout le monde sait abandonné, regagne, un temps, l'attention dont il manquait. Vers le milieu de l'épisode 4, lorsque les trois garçons arrivent en courant et en riant au camp d'aviation, ils sont accueillis par Albert qui fait le pitre. La voiture du lieutenant et de sa femme Michèle arrive et le lieutenant s'exclame : « Tiens voilà Hervé, je parie qu'il va te demander de faire un tour en avion ! » Ce qui ne manque pas d'arriver puisqu'Hervé grimpe à bord de la voiture et les supplie. Pris d'affection pour le garçon, le couple accepte. « Et tes camarades qu'est-ce qu'ils vont dire ? » demande alors le lieutenant à Hervé. « Bah ils seront jaloux ! » répond-il fièrement. Un plan large nous montre alors Michel et Bébert qui regardent leur camarade partir pour son tour en avion. « C'est interdit par le règlement » précise Bébert à Michel, avant que ce dernier lui réponde que si un boche arrive, à sa place il le mitraille et « crac l'allemand ! ». Pialat effectue un gros plan sur Hervé souriant dans l'avion qui démarre. On le voit heureux, saluer ses camarades depuis les airs. Michel demande alors à Albert pourquoi lui n'a pas le droit à cette faveur, « T'as qu'à faire la cour à la femme d'un officier, comme Hervé » dit en riant Albert. Avant que Bébert annonce, ce qui fait rire son audience : « Moi je pourrais jamais y monter en avion. Parce que ma mère serait malade ». Cette attention dont Hervé est pour une fois le centre, poussera l'enfant par orgueil à déclarer à Michèle, lorsqu'un des deux avions est touché dans le combat aérien qui marque la fin de l'épisode, que c'est celui de son mari qu'on voit chuter. Par ce mensonge innocent mais qui révèle tout le bonheur qu'Hervé prenait à être un temps l'objet de toute l'affection de Michèle, Pialat nous montre également que l'enfant sait l'impossibilité de ce qu'il demande. Il sait que ces faveurs ne dureront pas car ces parents de substitution ne sont pas les siens et il

devra les quitter comme il devra quitter la maison des bois. Il sera d'ailleurs le dernier des enfants à partir. Hervé avait pourtant trouvé une véritable famille à la maison des bois puisque même Bébert offre finalement ses quilles au garçon comme pour le consoler, lors des adieux à la gare de l'épisode 6. Et quand on demande à Hervé d'écrire



une rédaction sur sa plus belle journée de vacances, il raconte au marquis qu'il a décrit le pique-nique avec Maman Jeanne et Marcel.

Ce soutien apporté à Hervé et la liberté dont il jouit à l'écran font vraiment de l'enfant un double du réalisateur car Pialat bénéficie justement sur le tournage d'une confiance et d'une liberté de choix inédites. Peu après le début du tournage, le premier producteur Van Mullem demande à Yves Jaigu, directeur du service des coproductions de l'ORTF, de changer de réalisateur car il ne supporte pas les méthodes laxistes de Pialat, ni le retard accumulé ni les railleries du cinéaste. « Je ne peux pas travailler avec des gens comme ça, disait-il. Mademoiselle Langmann met ses pieds sur le bureau, et monsieur Pialat passe, quant à lui, son temps à faire des allusions sur les relations sexuelles que j'aurais avec ma coassociée. Je ne peux pas le supporter¹⁷⁷ » rapporte Yves Laumet. Van Mullem propose donc le réalisateur Gilles Grangier comme remplaçant, emblème d'un cinéma français sur le déclin mais qu'il décrit comme « un homme sérieux qui sait tenir son devis et son plan de travail¹⁷⁸ ». Yves Jaigu répondra alors « Je comprends mais je vous propose autre chose, vous voulez remplacer Pialat et moi je vais remplacer le producteur¹⁷⁹ ». Toute confiance est alors accordée au cinéaste, qui pourtant rappelons-le est encore méconnu. La Société MAINTENON FILM est donc remplacée par la société SON et IMAGE et Van Mullem par le producteur Pierre Long.

¹⁷⁷ Clélia Cohen, *op.cit.*, p. 64.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 65.

¹⁷⁹ Fonds d'archives INA, Yves Jaigu, « Yves Jaigu : 2ème émission », *À voix nue : grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui*, France Culture, 21 juin 2011.

Au cours des années 1960, le développement des téléviseurs (en 1967 : la moitié des foyers français en est équipée) a pour conséquence l'augmentation des ressources de la Télévision Française, ce qui entraîne notamment une augmentation de 65% du budget de l'ORTF. Stéphane Bénassi explique :

C'est donc à cette époque que la production française de fictions et notamment de fictions à épisodes connaît un essor remarquable. Beaucoup de ces feuilletons et séries sont co-produits par l'O.R.T.F. et des sociétés de production privées de cinéma (Gaumont, Pathé), ou spécifiquement télévisuelles (Telfrance) [...] Selon Régine Chaniac, c'est l'année 1971 qui semble correspondre à l'apogée de la production française de feuilletons et de séries¹⁸⁰.

Le montant du devis de production de *La Maison des bois* en 1969 s'élève à 2 555 000 francs et l'enregistrement à 350 000 francs (la série financée à 30% par la société Son et Lumière et à 70% par l'O.R.T.F.¹⁸¹). Cela correspond à des moyens conséquents pour un feuilleton télévisé mais ils s'avéreront insuffisants puisque la R.A.I. est ajoutée au projet le 17 septembre 1970 et y insuffle de nouveau 600 000 francs. Six épisodes sont prévus initialement, un dernier est donc ajouté en cours de tournage, ce qui démontre encore que le feuilleton s'est construit progressivement selon les libres choix de Pialat. Si le souvenir de ce tournage est le plus heureux du réalisateur c'est sans doute grâce à la liberté et la confiance qu'on lui accorda. Ce que confirme Martine Gordiano : « Pialat était très heureux sur ce tournage grâce aux conditions de production qu'il n'a jamais retrouvées¹⁸² ».

La fiction tout comme le tournage de *La Maison des bois* représente une parenthèse de liberté pour le cinéaste et pour son personnage principal. Hervé, sans s'en rendre compte, a bénéficié d'une famille aimante et soucieuse de son bien-être avec des parents attentionnés et des frères de jeu. Pialat quant à lui, n'a cessé de répéter par la suite que c'est l'unique projet où il eu le sentiment d'avoir des producteurs, c'est à dire préoccupés par son travail et respectant ses choix.

¹⁸⁰ Stéphane Benassi, *op.cit.*, pp. 31-32.

¹⁸¹ Fonds d'archives BnF François Mitterrand, Fonds TF1 : dossiers d'émissions, *op.cit.*

¹⁸² Martine Giordano, *op.cit.*

VII. 3 Un temps poétique : celui de la nostalgie

Lorsque se termine *La Maison des bois*, le spectateur tout comme les personnages à la fin du feuilleton, ne souhaite pas quitter ce paradis que lui a offert la fiction. Pialat fait de cette œuvre, une entreprise éminemment nostalgique. Ce sentiment provient notamment d'une forme de poésie qui émane des images que constitue l'ensemble des épisodes. Dans le feuilleton, nombreux sont les *topoi* poétiques comme celui de la maison, celui de la Nature, celui de l'enfance et même celui de la Mort. Nous l'avons dit, la maison évoque un temps et un espace suspendus, propres au conte. Le terme « maison » implique immédiatement une forme d'intimité et de familiarité pour le spectateur. Bachelard rappelle notamment, nous l'avons dit, l'imaginaire que ce terme évoque chez chacun. Le philosophe explique que nous avons tous habité un espace dans lequel nous nous sommes enracinés un instant. Ce lieu, surtout si nous l'avons habité enfant, reste à jamais ancré dans notre mémoire : « les maisons à jamais perdues vivent en nous. En nous, elles insistent pour revivre, comme si elles attendaient de nous un supplément d'être¹⁸³. » Ces maisons du passé, par les valeurs de protection auxquelles on les associait, deviennent des objets propices à la nostalgie comme à la poésie. Le bonheur et la naïveté de l'enfance passée sont donc liés à cet espace qui les abritait. Les épisodes du feuilleton introduits et clos de nombreuses fois par la chanson du générique de Ravel, viennent également imprégner l'imaginaire du spectateur d'une douce mélancolie provoquée par la ballade qui fait alterner la voix céleste de la soprano, reprise par un chœur et ensuite continuée par un ténor. Par la suite, toutes les scènes de la vie quotidienne que permet l'espace de la maison des bois, s'offrent à nous comme des visions poétiques du monde. Ces dernières prennent place dans la cuisine de Jeanne, la maison ou le jardin où la lumière joue un rôle primordial dans la puissance poétique auxquelles elles peuvent être associées. En effet, la lumière éclatante qui entoure la maison ne cesse d'évoquer la chaleur et par association, la convivialité que la maison semble générer contrairement, rappelons-le, au froid et à l'indifférence des espaces parisiens. Par les plans longs, Pialat attache également à cet espace la sensation d'une dilatation du temps. Et comme l'explique Jankélévitch, la nostalgie se développe dans la lenteur, elle est une délectation morose de la conscience passéiste. Ce qu'il appelle l' « *adagio* du regret » en opposition au « *presto* fulgurant du

¹⁸³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op.cit., p. 65.

présentéisme¹⁸⁴ ». Le passé vis à vis duquel nous n'avons aucun impératif est donc propice à la contemplation comme le sont ces images cinématographiques pour le spectateur.

Si on peut suggérer que *La Maison des bois* contient de nombreuses images poétiques, c'est qu'elles résonnent elles-mêmes avec les poèmes qui sont récités par les personnages dans certains épisodes. Lors de l'épisode 4, une première amorce est effectuée par le cinéaste : Bébert récite quelques vers de « L'Albatros » de Baudelaire. Dans la scène suivante, Hervé se rapproche de la métaphore de l'oiseau, puisqu'il s'envole lui aussi dans les airs à bord de l'avion du lieutenant. Avant que l'image ne soit reprise une dernière fois par le bedeau, levant les yeux au ciel, pour décrire le combat aérien : « Les oiseaux dans le ciel qui crachent le feu ! » La métaphore poétique est ainsi filée par différents moyens cinématographiques. Hervé, quant à lui, se rapproche souvent, dans ses longues promenades solitaires, d'un personnage baudelairien, expérimentant le *spleen* : forme d'ennui, de solitude et de nostalgie. Le *spleen* est profondément lié pour le poète, à une forme de rêverie mais aussi de jouissance dans la contemplation de la beauté du monde. Celle-ci est reconstituée pour le spectateur par les images de la Nature dans laquelle s'enfonce Hervé. Enfin, la nostalgie est particulièrement suggérée lors du dernier épisode où sont entendus trois poèmes. Tout d'abord, lors du repas dans la belle-famille d'Hélène, une femme nommée Marguerite chante accompagnée au piano, la chanson de Gabriel Fauré, « Au bord de l'eau », inspirée d'un poème de René-François Sully Prudhomme. On entend notamment la strophe :

*Entendre au pied du saule où l'eau murmure
L'eau murmurer
Ne pas sentir, tant que ce rêve dure,
Le temps durer.
Mais n'apportant de passion profonde
Qu'à s'adorer,
Sans nul souci des querelles du monde,
Les ignorer ;
Et seuls, tous deux devant tout ce qui lasse,
Sans se lasser,
Sentir l'amour, devant tout ce qui passe,
Ne point passer!*

¹⁸⁴ Vladimir Jankélévitch, *op.cit.*, p. 256.

On y entend une ode à l'amour, vécu comme exclusif et absolu dans la Nature, puisqu'il impose une temporalité propice à la contemplation et fait abstraction des « querelles du monde ». Peu après, Marguerite chante également « L'invitation au voyage » de Baudelaire, on peut entendre alors la première strophe et le refrain :

*Mon enfant, ma soeur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble !
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble !
Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.*

*Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.*

Le poème semble s'adresser directement à Hervé avec l'apostrophe « mon enfant ». Il évoque pour le spectateur, la nostalgie du paysage de la maison des bois. Il souligne sa dimension onirique tout comme il accentue son caractère idyllique, puisque le paysage est maintenant fantasmé par le souvenir du garçon qui l'a quitté. Mis en musique, les deux poèmes viennent interrompre le temps de la fiction et instaurer une pause dédiée à la nostalgie du paradis perdu. Plus loin dans l'épisode, un dernier poème sera récité par Brigitte à sa mère : « Le lac » de Lamartine. La jeune fille déclame le début du poème dans son entier jusqu'au refrain :

*Ô temps ! suspends ton vol, et vous, heures propices !
Suspendez votre cours :
Laissez-nous savourer les rapides délices
Des plus beaux de nos jours !*

Là encore, la fuite inexorable du temps est évoquée tout comme le malheur d'un bonheur vécu comme fugace et éphémère. Le poète par les descriptions romantiques de la Nature, sur laquelle le temps n'a pas de prise, souligne le sentiment d'impuissance de l'homme face à l'écoulement du temps. Mais la poésie ici, tout comme les images du cinéaste tout au long du

feuilleton, viennent cristalliser cette fuite du temps pour nous permettre, sept heures durant, de contempler la beauté du monde et particulièrement celle du temps de l'enfance. Sylvie Pierre inscrit notamment *La Maison des bois* dans une généalogie précise :

Entre *L'Enfance nue*, *Allemagne, année zéro*, *Zéro de conduite* et Charles Dickens (auquel Pialat rend explicitement hommage dans *La Maison des bois*), il y a comme une remontée de lignage, une généalogie des affects et des procédures : c'est toute la souffrance du sujet en tant qu'enfant, dont la vie d'adulte est mémoire, qui constitue en ces oeuvres-là l'élaboration d'un poème, et la stratégie de soulagement, de revanche par la création¹⁸⁵.

Dans une archive du Fond Maurice Pialat à la Cinémathèque Française¹⁸⁶, on peut retrouver la trace d'un monologue semblant appartenir au père d'Hervé, Paul, sans que soit précisée la scène. Ce monologue n'apparaîtra pas dans le feuilleton, et sa forme, dans ses neuf différentes versions, se modifie et devient progressivement un poème écrit par Pialat lui-même. On peut lire notamment :

¹⁸⁵ Sylvie Pierre, *op.cit.*, p. 76.

¹⁸⁶ Fonds d'archives BiFi, Cinémathèque Française, Fonds Maurice Pialat, Paris, Pialat 20B3 (transaction n°9529)

Mon fils
un jour tu reviendras
près de la maison.
la lumière sera éteinte
les arbres morts et le puits tari
tu entendras ~~encore~~ ^{encore} ~~la~~ ^{le} puits ~~se~~ tari
~~tu~~ ~~entendras~~ ~~encore~~
l'espace d'un instant
~~est~~ ^{est} ~~voix~~ ^{voix} ~~de~~
ceux que tu aimais
~~le~~ ~~puits~~
~~tu~~ ~~entendras~~ ~~le~~ ~~bruit~~
~~du~~ ~~seau~~ ~~remonté~~
dans le puits
l'herbe tendre et
l'odeur des fougères.

Alors
ta propre voix
ta voix d'enfant
elle aussi
reviendra du passé

Mon fils
Un jour tu reviendras
près de la maison.
la lumière sera éteinte
les arbres morts et le puits tari
tu entendras encore
l'espace d'un instant
la voix de ceux que tu aimais

Alors
ta propre voix
ta voix d'enfant
elle aussi
reviendra du passé

Ne sois pas triste mon petit.
tu ne les quittes pas.
tu ne pourras jamais les oublier.

Ne sois pas triste mon petit
tu ne les quittes pas.
tu ne pourras jamais les oublier

quand tu seras grand
 tu reviendras ici
 regarder ton enfance
 la maison sera là
 petite et lasse
 au fond du jardin
 comme aujourd'hui
 apparemment
 comme elle
 la maison
 aujourd'hui

la maison sera là
 et tu la reverras
 l'espace d'un instant
 comme d'autrefois
 la maison sera là
 mais tout sera parti
 les êtres si chers
 et les choses mêmes
 les pierres
 comme les distances
 te paraîtront rétrécies
 ton front touchera presque le toit
 l'herbe aura poussé ~~avec ton pas~~
 et tu feras ^{en} trois pas ~~pas~~
 pour atteindre le puits
 où souviens-toi
 tu courais tout essoufflé
 La vie
 est-ce le temps qui va
 ou le temps d'un instant

Quand tu seras grand
 tu reviendras ici
 regarder ton enfance
 la maison sera là
 petite et lasse
 au fond du jardin
 comme aujourd'hui / apparemment
 comme elle est aujourd'hui
 et tu la reverras
 l'espace d'un instant
 la maison d'autrefois
 mais tout sera parti
 les êtres si chers
 et les choses mêmes
 les pierres
 comme les distances
 te paraîtront rétrécies
 ton front touchera le toit
 l'herbe aura poussé
 et tu feras trois pas
 pour atteindre le puits
 où souviens-toi
 tu courais essoufflé
 La vie
 est-ce le temps qui va
 ou le temps d'un instant

Quand tu seras grand
~~Un jour viendra mon fils~~
 tu reviendras ici
 regardes ton enfance
 la maison sera là
 (comme aujourd'hui
 au fond du jardin)
 petite et lasse
 comme aujourd'hui
~~la même si possible encore~~
 l'espace d'un instant
 Mais ~~ce~~
 tout sera parti
 les êtres si chers
 et les choses pythiques
 les choses si belles -
 les fleurs
 le chien
 et les bruits
 touchera
 respirera
 le toit
 l'herbe
 devra
 pousser
 et tu feras 3 pas
 pour atteindre le puits
 Il n'y a plus de vie quand l'amour est parti
 Il n'y a plus d'amour ~~qui~~ est fini
 quand la vie ~~est~~ finie
 Quand tu ~~vi~~ reviendras mon fils
 Sera-t-elle morte la maison
 ou vivante encore ?
 avec d'autres gens
 que tu n'as pas connus ?
 Combien de pluies seront passées
 Combien d'herbes nouvelles
 Combien d'arbres arrachés -

une encre
 un peu
 de la même
 de la même
 de la même

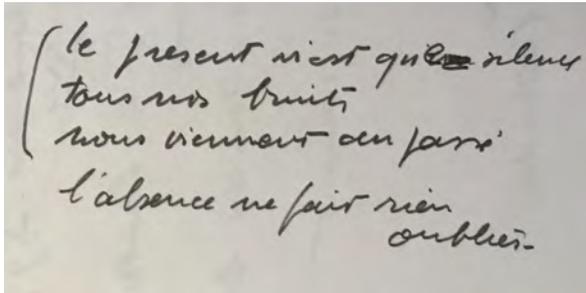
et le rêve agrandi
 de ton enfance
 fera place
 à la réalité

tu la verras ~~comme~~
 comme avant

Les pierres mêmes
 comme les distances
 te paraîtront rétrécies.
 ton front touchera
 presque le toit
 et tu feras 3 pas
 pour atteindre
 le puits

Quand tu seras grand
 tu reviendras ici
 / et le rêve agrandi
 de ton enfance
 fera place
 à la réalité /
 regarder ton enfance
 la maison sera là
 au fond du jardin
 petite et lasse
 comme aujourd'hui
 l'espace d'un instant
 tu la reverras comme avant
 Mais tout sera parti
 les êtres si chers
 et les choses mêmes
 les pierres [mêmes]
 comme les distances
 te paraîtront rétrécies
 ton front touchera presque le
 toit
 l'herbe aura poussé
 et tu feras trois pas
 pour atteindre le puits
 Il n'y a plus de vie quand
 l'amour est parti
 Il n'y a plus d'amour
 quand la vie est finie
 Quand tu reviendras mon fils
 Sera-t-elle morte la maison
 ou vivante encore
 avec d'autres gens
 que tu n'as pas connus ?
 Combien de pluies seront
 passées
 Combien d'herbes nouvelles
 Combien d'arbres arrachés.

On peut lire encore dans d'autres versions, les vers suivants :



le présent n'est que silence
tous nos bruits nous viennent du passé
l'absence ne fait rien oublier.

Ces vers du cinéaste viennent confirmer le caractère profondément nostalgique de *La Maison des bois*. Pialat évoque le flux inexorable du temps qui mène à la mort de toute chose, « les arbres morts et le puits tari », sauf à celle des souvenirs. Ainsi l'enfant, Hervé ou le cinéaste lui-même par substitution, revient sur les lieux du passé comme dans un retour sur soi-même et sur sa propre histoire : « tu reviendras ici [...] regarder ton enfance ». Cette enfance est toujours rêvée et devient une illusion qui nous submerge : « le rêve agrandi / de ton enfance / fera place / à la réalité ». Bachelard écrivait notamment : « L'enfance est certainement plus grande que la réalité¹⁸⁷ » ou encore « Nous voudrions, par-delà les souvenirs ressassés, revivre nos impressions abolies et les songes qui nous faisaient croire au bonheur¹⁸⁸ ». Pialat évoque dans ces derniers vers, une vie dont l'essence même est la nostalgie puisque le « présent n'est que silence ». Le cinéaste traduit par là, la difficulté de grandir, de sortir de cet état idéal de l'enfance pour faire face au monde et à la cruauté du manque : « l'absence ne fait rien oublier ». Mais il exprime également la beauté à se remémorer ces instants perdus : « Ne sois pas triste mon petit / tu ne les quitte pas » et nous montre par là l'importance de se souvenir.

Chapitre VIII. Un monde hors du temps

Le feuilleton de Maurice Pialat impose au spectateur une expérience cinématographique unique. Par son format particulier, le cinéaste joue sur la temporalité et la

¹⁸⁷ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op.cit.*, p. 33.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 65.

manipule à travers les sept épisodes. Ainsi il crée un monde fictionnel singulier où l'idée d'un bonheur éphémère s'inscrit dans la nature même de son objet.

VIII. 1 Un temps sériel

Si l'on peut percevoir dans *La Maison des bois* un sentiment nostalgique à l'œuvre tout au long des sept épisodes, c'est notamment par le traitement particulier du temps dans la fiction. Nous l'avons dit, les scènes semblent durer plus que nécessaire et permettent ainsi de créer une atmosphère indolente. Cette sensation est accentuée par le découpage en épisodes qu'oblige le format feuilletonesque et la volonté du cinéaste d'oblitérer de son histoire des repères temporels précis. En effet, à chaque début d'épisode, nous entrons dans une scène sans indications particulières en amont sur le lieu ou le mois durant laquelle elle se déroule. Ainsi nous ne savons pas, par exemple, depuis combien de temps Marcel a quitté le domicile conjugal après son recrutement pour la guerre. Quelques lettres sont mentionnées mais indiquent uniquement son état physique ou le moral de ses compagnons. C'est seulement lors de l'épisode 5 que nous prendrons connaissance, grâce à Albert, qu'il se trouve près de Villers-Bretonneux, dans la Somme, où s'est déroulée une bataille fin avril 1918¹⁸⁹. Lors de l'épisode suivant, la fête de l'Armistice nous apprend que sept mois se sont écoulés entre les deux épisodes sans que le spectateur puisse pourtant le remarquer. De plus, le temps semble déroger à la règle cyclique des différentes saisons puisque le beau temps s'avère presque toujours constant. Seule la visite dominicale des mères ou la sortie de la messe des enfants, nous indiquent le jour de la semaine. Ainsi Pialat entretient l'illusion que la fiction poursuit son cours hors du cadre de la caméra, sans pour autant que son spectateur en soit informé. Cela amplifie alors l'impression de la fuite perpétuelle du temps et le sentiment d'impuissance qui lui est lié. Le cinéaste gardera ce procédé, qui deviendra caractéristique de son style, lors de la réalisation de ces futurs longs métrages dont beaucoup comportent de nombreuses ellipses temporelles. Isabelle Huppert le résume ainsi :

Les films de Pialat ont une façon très spécifique de jouer à la fois sur la dilatation et la contraction du temps. Cela exclut toute chronologie normale, tout déroulement logique. C'est quelque chose qui échappe évidemment aux comédiens, parce que cela se trouve au montage. Le montage était d'ailleurs

¹⁸⁹ La date de cette bataille n'est pas précisée par Albert.

un autre moment de tension paroxystique de Maurice, sûrement plus encore que le tournage. On pouvait très bien commencer une scène avec un pull et la terminer avec un autre, j'exagère à peine. La chronologie n'était tellement pas un problème pour lui. Ses films mettent en place une chronologie des affects, mais pas du tout des faits, c'est ce qui leur donne une telle épaisseur de sentiments¹⁹⁰.

L'actrice cite d'ailleurs le réalisateur qui affirme que « les meilleurs films, malheureusement, on ne les verra jamais car se sont ceux qui se déroulent avant “moteur” et après “coupé¹⁹¹” ». Cette absence de progression marquée dans la chronologie ou dans la construction des personnages, explique certaines tensions sur le tournage et l'incompréhension de certains acteurs. Yves Laumet raconte notamment l'inquiétude de Pierre Dorris et Jacqueline Dufranne lors des premières semaines de tournage, qui sont venus lui confier : « Nous ne comprenons pas ce qui se passe, nous ne savons pas ce que nous faisons, on n'a jamais de texte, nous sommes très inquiets¹⁹². »

Or si la distorsion du temps deviendra une pratique courante chez le cinéaste, elle est dans *La Maison des bois*, contrairement à ses autres films, accentuée par le mode de diffusion du feuilleton. À raison d'un épisode par semaine diffusé le dimanche soir sur la deuxième chaîne, entre le 12 septembre et 24 octobre 1971, le matériau même de *La Maison des bois*, autant que le bonheur qu'elle représente, est par nature éphémère. L'idée du passage fugace du feuilleton dans le flux des programmes télévisés autant que dans la mémoire du spectateur, est essentielle non pas seulement dans la postérité de *La Maison des bois* mais dans sa diffusion même. En effet, comme l'explique François Chevassu, le « drame de la télévision » est qu'« elle cultive l'amnésie. Son passé reste très sagement rangé sur d'inaccessibles rayons¹⁹³. » Le critique n'est en effet capable d'écrire que suite à une rediffusion sur FR3 en 1990. Ce que confirme également Jean-Michel Frodon : « Durée, multiplicité des personnages, découpage du récit : ce n'était jamais arrivé à la télévision, cela n'arrivera plus. Et *La Maison des bois* deviendra ensuite invisible¹⁹⁴. »

¹⁹⁰ Isabelle Huppert, « Ce qu'on avait tourné, on avait l'impression de l'avoir vécu », *Cahiers du cinéma*, n°576, février 2003, pp. 47-48, pp. 47-48.

¹⁹¹ Fonds d'archives INA, « Maurice Pialat ou la mise à nu », *Etoiles et toiles*, TF1, 12 novembre 1983.

¹⁹² Clélia Cohen, *op.cit.*, p. 66.

¹⁹³ François Chevassu, *op.cit.*, p. 74.

¹⁹⁴ Jean-Michel Frodon, « Maurice Pialat, cinéaste d'amour et de colère », *Le Monde*, 12-13 janvier 2003, p. 18.

L'enthousiasme des critiques fut dès la sortie, teinté d'un sentiment d'indignation. La réception du feuilleton fut excellente mais très restreinte. *La Maison des bois* est diffusée pour la première fois à 19 heures, excepté les deux derniers épisodes programmés à 20h30. Elle se place ainsi dans la case habituellement réservée aux « séries familiales » ce qui constitue déjà, au plus grand regret des critiques de l'époque, une première erreur. En effet, à cette période de l'année, les téléspectateurs traînent leurs habitudes de vacances et ne sont que très peu présents devant leur poste de télévision. Aucune promotion particulière n'a été faite, sauf une courte notule dans *Le Figaro*¹⁹⁵ sur Pierre Dorris, célèbre à l'époque dans le paysage télévisuel français en tant qu'humoriste. La réception critique transparaissant dans la vingtaine d'articles de neufs journaux différents que j'ai pu rassembler, est unanimement positive. Nombre de critiques, à la sortie du feuilleton, soulignent son originalité. *Le Figaro*, le 26 octobre 1971, titre son article « La Maison des bois : UN EXEMPLE A SUIVRE ». On peut lire encore « 85% des téléspectateurs ont manqué, depuis six semaines, une belle occasion de dire bravo à l'ORTF. La meilleure émission, le meilleur feuilleton, l'un des plus beaux films français de l'année peut-être, vient de s'achever dimanche soir¹⁹⁶ ». Beaucoup regrettent ainsi le manque d'attention qui lui a été porté et le mépris des directeurs de l'ORTF, et Philippe Aubert continue, sans concession :

“La Maison des bois” était diffusée le dimanche soir sur la seconde chaîne en concurrence avec le film de la première. Autant dire que cette mesure de brimade annihilait beaucoup de son impact. Pour une fois donc, un feuilleton français est de qualité, son sujet a de quoi passionner sans les abêtir des millions de téléspectateurs et on le confine dans une “case” horaire défavorable. “La Maison des bois”, c'est donc bien le symbole de notre télévision. D'un coté un talent, des talents, une qualité et une intelligence que beaucoup de télévisions étrangères peuvent envier. De l'autre côté, une programmation et un mépris qui sont en Europe et sans doute au monde les pires dans une télévision publique. [...] On voit que le cadavre est encombrant¹⁹⁷.

En effet, le feuilleton est diffusé dans un moment de bouleversement profond pour l'ORTF. Suite à l'élection présidentielle de George Pompidou, en juin 1969, le ministère de l'information est supprimé, ce qui fait disparaître symboliquement le cordon ombilical entre l'ORTF et le gouvernement. Mais cette tentative de libéralisation de l'information pratiquée

¹⁹⁵ « Pierre Dorris garde forestier dans un nouveau feuilleton télévisé », *Le Figaro*, 10 octobre 1969.

¹⁹⁶ Rémy Le Poittevin, *op.cit.*, p. 96.

¹⁹⁷ Philippe Aubert, « Sur un feuilleton... », *Combat*, 20 octobre 1971.

par le premier ministre, Jacques Chaban-Delmas, est un échec puisqu'elle n'empêche pas l'office de plonger dans une triple crise, politique, financière et structurelle, au début des années 1970. Cela entraîne alors une série de petites réformes qui visent à libéraliser le statut des personnels, à réformer le contrôle financier et à organiser la concurrence entre les chaînes avec la nomination d'un directeur pour chacune : Pierre Sabbagh pour la première et Maurice Cazeneuve pour la deuxième. Xavier Larère, lui, est chargé de la coordination des deux chaînes. La deuxième chaîne est née sous le signe du divertissement et l'influence de son nouveau directeur, réalisateur à la fois d'adaptations littéraires et de séries populaires, donne un ton nouveau à la création artistique. Maurice Cazeneuve souhaite diversifier les contenus et cherche pour cela de jeunes auteurs qui auraient moins le souci de la forme que du fond. Il aspire à ce que les réalisateurs quittent les studios et abandonnent les costumes d'époque. Durant cette courte période, la deuxième chaîne dispose alors de moins de moyens que la première mais acquiert une plus grande liberté. Pourtant suite à la baisse considérable de l'audience, Maurice Cazeneuve dépose sa démission et une volonté de retour à l'autre « tradition de la télévision », celle du spectacle et du divertissement, s'organise avec la nomination de Pierre Sabbagh. On peut lire à ce sujet dans une critique de l'époque :

Cazeneuve, qui tenait à cette belle histoire, l'inscrit d'urgence au programme pour succéder à "Tang". Il avait, en effet, des raisons de craindre que « La Maison des bois » ne restât dans un tiroir : si certains responsables de l'ORTF, au service des coproductions notamment, étaient chaleureusement "pour", d'autres par contre, l'avaient déclarée "vulgaire" (!) ou trop peu publique¹⁹⁸.

En effet, Claude Guisard, du service des co-productions de l'ORTF se remémore un visionnage avec Pierre Sabbagh, qui aurait déclamé « Mais qu'est ce que je vais faire avec ça¹⁹⁹ ? ». Il explique que le feuilleton ne ressemblait pas du tout au feuilleton type de l'époque : « Il se passait pas grand chose, contrairement à ce qu'on dit de la télévision : il doit toujours se passer quelque chose. C'était magnifique. Et en plus c'était pas calibré du tout²⁰⁰. » Pierre Sabbagh programme les derniers épisodes à 20h30. La place semble certes meilleure dans la grille horaire mais *La Maison des bois* doit alors concurrencer le film de la première chaîne.

¹⁹⁸ Rémy Le Poittevin, *op.cit.*, p. 96.

¹⁹⁹ Fonds d'archives INA, Autres fonds, Entretien avec Claude Guisard, Entretiens patrimoniaux Inathèque, Divers fonds vidéo, 01 mars 2011

²⁰⁰ Fonds d'archives INA, Autres fonds, Entretien avec Claude Guisard, *op.cit.*

Ainsi le feuilleton ne réalise que 10% d'audience. Pourtant il passionne son public puisque l'indice de satisfaction s'élève à 80%. Co-produit par la R.A.I (Télévision italienne), celle-ci demande la copie-antenne pour le faire démarrer en Italie. Le feuilleton est ensuite vendu aux télévisions suisse, belge et canadienne de langue française « et les perspectives auprès des autres pays sont, dit-on à l'ORTF, excellentes²⁰¹ ».

Le statut des différentes rediffusions dont le feuilleton fait l'objet reste lui aussi ambigu. Comme l'explique Stéphane Bénassi :

Au cours des années soixante-dix, le volume total de fictions à épisodes diffusées augmente considérablement, et passe de 362 heures en 1971 à 793 heures en 1980. En revanche, la production nationale n'augmente pas au même rythme, passant de 43% à 27% du volume total entre 1971 et 1980. Ce déficit est essentiellement compensé par les importations étrangères (américaines pour la plupart) et les rediffusions qui, toutes deux, quadruplent au cours de ces mêmes années²⁰².

La Maison des bois fut rediffusée quatre fois : du 22 avril au 3 juin 1974 vers 21 heures sur la première chaîne puis, du 23 mars au 1^{er} avril 1976 vers 12 heures sur la deuxième chaîne. TF1 rachète ensuite les droits en 1980 auprès de la société Son et Lumière pour 160 500 francs²⁰³ pour une diffusion (du 23 novembre au 4 janvier 1980) en hommage à Fernand Gravey, jouant le marquis du village. La série est également rediffusée fin 1990 par FR3²⁰⁴ et par TV5 France Belgique Suisse en 2003 à la mort du cinéaste. Le feuilleton est également projeté aux fameuses semaines des *Cahiers du cinéma*, au cinéma République en 1979²⁰⁵. Si l'on peut y voir une marque de reconnaissance et de succès pour le feuilleton, Jacques Siclier affirme en 1974 que la rediffusion n'est due qu'à la crise que traverse l'ORTF, en prise avec de nombreuses grèves. Il dénonce ainsi le manque d'attention porté au chef d'œuvre :

Un âge d'or pouvait s'ouvrir au feuilleton français de télévision à partir de cette expérience. Mais l'ORTF., emporté dans la valse des changements de direction, de chefs de service, soumis, de plus en plus à des impératifs de rentabilité, de fabrication industrielle a préféré s'orienter vers des productions de "prestige littéraire" : *L'éducation sentimentale*, *Les Thibault*, *Lucien Leuwen*. Et si *La Maison des bois* connaît aujourd'hui une deuxième

²⁰¹ Rémy Le Poittevin, *op.cit.*, p. 96.

²⁰² Stéphane Bénassi, *op.cit.*, p.32.

²⁰³ Fonds INA BnF François Mitterrand, Fonds TF1 : dossiers d'émissions, *op.cit.*

²⁰⁴ Aucune source de l'INA n'a pas pu encore me confirmer cette rediffusion.

²⁰⁵ Charles Tesson, « Le saumon. Une vie, une oeuvre à contre courant », *op.cit.*

diffusion, ce n'est pas le signe d'une reconnaissance. C'est parce que l'ORTF ne songe plus qu'à faire des économies et pioche dans les stocks pour garnir l'antenne à peu de frais²⁰⁶.

Rémy Le Poitevin écrit, quant à lui : « Cette fois, les Français ont tourné le dos à la sacro-sainte recette²⁰⁷. »

Ainsi *La Maison des bois* semble avoir bénéficié du court espace de liberté et de recherche artistique qu'a permis le service des coproductions d'Yves Jaigu, qui eut, un temps, une certaine indépendance vis à vis des dirigeants de la chaîne. Ce service semble avoir eu des ambitions semblables à celles du cinéma en terme de qualité, de création et d'écriture. Mais à cause de sa nature d'objet télévisuel, les éloges resteront donc sans suite, le feuilleton manquant sans doute de l'attention du monde cinématographique pour atteindre un public plus large et une juste reconnaissance. Comme l'explique la monteuse du feuilleton Martine Giordano²⁰⁸, le feuilleton fut longtemps oublié. Par son mode de diffusion et la temporalité particulière qu'il impose, la notion d'un bonheur éphémère apparaît inhérente à l'objet même. Le temps qu'impose la diffusion télévisuelle crée ainsi de l'attente chez son spectateur autant que de la mémoire.

VIII. 2 La création d'un monde

Si la nature feuilletonesque de *La Maison des bois* a pu contribuer un temps à son oubli, elle participe néanmoins à la construction d'une temporalité nouvelle et d'un monde fictionnel qui semble repousser les limites du *simple* film. Abolissant les repères temporels durant les sept épisodes et brouillant sans cesse la frontière entre la fiction et la réalité, « par moments, *La Maison des bois* paraît en effet atteindre, comme presque jamais aucun film n'y est parvenu ni avant ni après, cet horizon inaccessible qu'est au cinéma le réel²⁰⁹ » annonce Matthieu Darras. Enfin, Serge Toubiana dirige la restauration du feuilleton ainsi que celle de toute l'œuvre du cinéaste, et l'édite en DVD en 2005 chez Gaumont Vidéo. L'objet semble

²⁰⁶ Jacques Siclier, *op.cit.*, p. 15.

²⁰⁷ Rémy Le Poitevin, *op.cit.*, p. 96.

²⁰⁸ Martine Giordano, *op.cit.* : « *La Maison des bois*, personne n'en parlait plus de ce film. Et c'est Maurice à la fin de sa vie, qui a dit que c'est ce qu'il avait fait de mieux et a suscité cette curiosité. Mais peut-être a-t-il dit cela, aussi, quand il a compris qu'il n'y avait plus de copies »

²⁰⁹ Matthieu Darras, *op.cit.*, p. 86.

aujourd'hui s'écarter des contraintes liées à son premier mode de diffusion. Ce qui pousse notamment Dominique Campet à écrire :

Il y va d'un masochisme à voir sur un écran de cinéma une série télévisée de six heures, mais cela procède aussi du secret espoir de lever l'opacité qui pèse sur l'image télévisuelle, de l'absoudre de son mode de réception qui la broie jusqu'à la rendre insignifiante et transparente²¹⁰.

Le feuilleton par sa durée et son découpage en épisodes, s'apparente à un journal où sont consignés les souvenirs de l'enfance d'Hervé. Tout comme dans l'entreprise proustienne, le temps perdu semble retrouvé grâce au film et à sa capacité de créer un monde dans lequel se révèle l'essence de ces souvenirs. Matthieu Darras insiste :

Le feuilleton impose au spectateur une temporalité (que la vision se fasse d'un tenant ou non) qui crée de l'expérience, de la mémoire, du vécu. Dès lors, le film s'apparente à la vie elle-même. C'est une vie, une autre que Pialat nous donne l'occasion de vivre. Et si *La Maison des bois* nous touche tant, c'est qu'en nous offrant continuellement des moments d'émotion partagés, le cinéaste entretient continuellement l'illusion que tout ceci ne se terminera pas²¹¹.

Le spectateur grâce à la durée du film, s'attache à ces personnages et partage lui aussi les souvenirs créés par le cinéaste. Il est intéressant de noter l'expression « une autre vie », utilisée par le critique. Si dans la lignée du théoricien et critique André Bazin, le cinéma a toujours été envisagé comme se rapprochant ou s'écarter d'une représentation fidèle de son matériau premier, le réel, *La Maison des bois* semble au contraire construire un monde qui lui est propre où le réel nous aide, à l'inverse, à l'interpréter. C'est ce qui permet à Rémy Fontanel de définir plus généralement l'ensemble du cinéma de Pialat telle l'« œuvre ouverte » d'Umberto Eco, car elle nécessite une « coopération interprétative²¹² ». Le feuilleton paraît alors « hanté par les autres films de Maurice Pialat²¹³ » affirme Élodie Issartel, ou, convoque des références plus anciennes pour Yannick Lemarié :

Dans *La Maison des bois*, on a l'enfant abandonné, les frères, la maison de la forêt, le chasseur, de sorte que le spectateur est partagé entre deux

²¹⁰ Dominique Campet, *op.cit.*, p. 20.

²¹¹ Matthieu Darras, *op.cit.*, p. 87.

²¹² Rémy Fontanel, *Formes de l'insaisissable : le cinéma de Maurice Pialat*, Aléas, Lyon, 2004, p. 14.

²¹³ Élodie Issartel, *op.cit.*, p. 259.

temps : celui de la Première Guerre mondiale, qui sert de cadre aux événements narrés, et celui, plus lointain, presque archaïque, des champs²¹⁴.

Le monde de la maison des bois semble donc hors des lois du temps. L'ensemble du feuilleton s'apparente parfois à un rêve, à la représentation de la « mémoire vivante » d'Hervé où le présent peut côtoyer le futur comme le passé. Pour Jean Narboni, « Dire qu'il existe un devenir-fiction de tout documentaire et un poids documentaire de toute fiction, est devenu aujourd'hui une généralité creuse. C'est proprement d'effets de *fantastique* qu'il s'agit dans le cinéma dont je parle, et notamment chez Pialat²¹⁵. » Il faut d'ailleurs remarquer que les personnages dans la filmographie du réalisateur nous sont souvent présentés, endossant des blessures originelles que rien ne peut adoucir. Pourtant, leur mélancolie est couplée à un sentiment nostalgique profond. Tous rêvent d'un idéal perdu : « Un des enfants de *L'Enfance nue* rêve d'une vie auprès d'un père chasseur en Afrique ; dans *À nos amours*, Suzanne rappelle à Luc le souvenir d'un séjour à Courchevel empreint d'un bonheur tellement intense qu'elle aurait voulu mourir à ses côtés²¹⁶ ». Hervé, quant à lui, se remémore dans les deux

derniers épisodes la joie des instants passés avec Maman Jeanne et Papa Albert. Grâce à cette nostalgie omniprésente qui semble déformer le cours linéaire de la temporalité, le fantastique s'immisce discrètement dans une représentation pourtant réaliste de la vie. Lors de l'épisode 6 par exemple, une nouvelle pensionnaire, Magali, arrive à la



maison des bois suite au départ de Michel et Bébert. Alors qu'Hervé lui montre sa chambre, la caméra les filme en gros plan. Les deux enfants se ressemblent. Ils possèdent tous deux des cheveux courts. Hervé s'amuse à chatouiller Magali, avant que la petite fille ne demande s'il y a une glace, « pour [se] refaire une beauté ». Cette remarque rappelle l'envie d'Hervé de

²¹⁴ Yannick Lemarié, « Porte, centre et marge chez Pialat », *Positif*, n°517, mars 2004, pp. 83-84, p. 83.

²¹⁵ Jean Narboni, *op.cit.*, p. 6.

²¹⁶ Évelyne Jardonnet, dans Antoine De Baecque (dir.), *Le Dictionnaire Pialat*, Paris, L. Scheer, 2008, p. 151.

grandir et d'imiter les adultes. Son reflet apparaît dans le miroir, alors que dans un champ-contrechamp, Hervé la questionne. Elle lui apprend alors la mort de sa mère et la solitude qu'elle éprouve. Puis la scène se termine sur le reflet du regard de l'enfant, dos à la caméra, qui s'observe. Peu après Hervé et Magali se promènent dans les bois, avant de s'agenouiller devant une statue de la vierge au bord d'un chemin. Marguerite les rencontre et leur demande ce qu'ils font avant que la petite fille lui réponde qu'ils attendent la sainte vierge. Ces deux séquences font de Magali, un double possible d'Hervé. Les deux enfants ont été abandonnés par leur mère et pourtant, elle comme lui, attendent également le miracle de leur retour. Elodie Issartel écrit :

Mais le garçon n'a pas vraiment d'alter ego, si ce n'est le marquis. Et la petite Magali qui prend sa place lorsqu'il part à Paris. Dans une très belle scène, étrange par la séduction qui s'y exprime, Hervé aide l'orpheline, bientôt seule chez les Picard, à se regarder dans le miroir, comme si son reflet pouvait abolir sa solitude tout en lui constituant une identité de petite fille jolie²¹⁷.

Ces scènes contiennent une part de mystère causée par la mise en scène et le jeu de reflets qu'elle installe autant que par le rapprochement avec la religion. Ce peu d'éléments suffit au cinéaste à instaurer une atmosphère onirique et à créer un trouble chez le spectateur.

Ce sentiment provient également de l'enchaînement des événements lors de l'épisode 6. La maison se vide peu à peu de ses habitants. Les moments de calme accentuent alors la dilatation du temps et le sentiment de manque pour les personnages. Paul et Hélène viennent de partir après le repas, organisé à la maison. Jeanne et Marguerite débarrassent la table, préoccupées par le futur départ d'Hervé. Puis la caméra filme Jeanne, seule, en gros plan, dans le poulailler. Alors qu'elle se retourne, un panoramique gauche, rapide, s'arrête sur la silhouette de Marcel souriant. Effectuant le mouvement inverse, la



²¹⁷ Elodie Issartel, *op.cit.*, p. 253.

caméra revient ensuite sur le visage de Jeanne. Elle regarde son fils et baisse les yeux avant de sortir de l'enclos. Alors qu'elle referme la grille, Marcel a disparu. En plan fixe, la caméra nous montre enfin la lente marche de Jeanne qui rentre à la maison et ferme la porte derrière elle. Cette apparition est l'unique instant où Pialat a recours véritablement au surnaturel. Plusieurs hypothèses peuvent être émises : cette visite fantomatique vient annoncer la mort prochaine de Jeanne, qui lorsqu'elle quittera définitivement son rôle de mère, cessera d'exister. Elle peut aussi représenter les adieux du fils à sa mère. Jeanne ne semble en aucun cas surprise, et l'échange des regards est dénué de peur. Un simple grillage vient marquer la séparation entre la prétendue réalité et l'imaginaire.

Par la mise en scène, Pialat ne fait pas cohabiter ses deux personnages dans le même plan, c'est le spectateur qui, par le montage, établit ce lien. Le cinéaste développe par l'image, les thèmes du souvenir et de la mémoire. Il fait coïncider le passé et le présent et vient par là symboliquement déjouer l'idée d'*hapax* : si les événements n'arrivent qu'une seule et unique fois, ils peuvent pourtant être revécus indéfiniment dans notre mémoire.

VIII. 3 L'universalité

Lorsque se termine le feuilleton de Maurice Pialat, l'impression d'avoir contemplé la vie telle qu'elle *est*, ou plutôt telle qu'elle *devrait être*, envahit le spectateur. Durant sept épisodes, le cinéaste expérimente différents moyens d'atteindre avec justesse les émotions humaines. Par le choix de personnages, interprétés par des enfants, il effectue une plongée au cœur des affects, cherchant à débarrasser toute réaction de ses artifices. Isabelle Huppert, suite à la mort du cinéaste, évoquait cette recherche qui animait son travail :

Il cherchait la vie inlassablement. C'était fatigant pour lui ; c'était fatigant pour les autres. Ce qui l'intéressait, ce n'était ni le beau ni le laid. C'était le vrai. Il n'était pas marginal. Il n'était pas incompris. Mais il était dans l'exigence jusqu'à la douleur. Il refusait le compromis, c'était aussi simple que cela. S'il avait décidé que le gris d'un mur devait être d'une nuance et non d'une autre, il n'admettait pas que cela fût autrement. Il s'emportait, il s'insurgeait, mais plutôt avec étonnement qu'avec haine. Il était toujours en liaison avec l'enfance, la sienne, celle des autres. Il la comprenait, il la recherchait. D'ailleurs, quand il était heureux, il était un peu comme un enfant malicieux. C'est cela que je retiendrai de lui²¹⁸.

²¹⁸ Isabelle Huppert, *Libération*, 13 janvier 2003, p. 33, dans Archives BiFi, Paris, Cinémathèque française, Fonds Maurice Pialat, PIALAT 251B53.

Dans cette quête de vérité, l'histoire, son contexte, tout comme les personnalités des acteurs et les accidents de tournage deviennent des moyens d'arriver à ce but qui les dépasse. La fiction ne cesse d'être alimentée par l'environnement dans lequel elle s'invente pour finalement nous donner l'illusion d'une autonomie propre. C'est par l'universalité des thèmes que développe *La Maison des bois* que cette dernière outrepassa le simple récit de faits particuliers. Le critique Nils Ahl affirme : « Pour qui a été enfant un jour, cela tient de la magie, tant les émotions véhiculées par *La Maison des bois*, malgré leur ancrage dans un contexte historique aussi précis que tragique, sont universelles²¹⁹. » Par la restitution des tourments et des joies de l'enfance, le discours de Pialat s'élargit. Comme l'écrit Vladimir Jankélévitch : « La nostalgie de la jeunesse ne peut en effet être séparée de l'angoisse de la mort²²⁰. » Nous l'avons vu, par le contexte de la Première Guerre mondiale, le réalisateur adresse une critique antimilitariste notamment à travers la mort du personnage de Marcel. Une autre séquence vient compléter ce discours.

À la fin de l'épisode 4, suite au combat aérien entre l'avion français et l'avion allemand, l'un d'eux est touché et vient s'écraser dans un champ aux alentours du village. Les habitants, qui avaient suivi l'action depuis le sol, se mettent alors tous en mouvement pour rejoindre ce lieu. Hervé offre son vélo à Michèle, puis monte à l'avant en équilibre sur le guidon et lui indique l'endroit de la chute. La caméra, mobile elle aussi, les devance. Tous s'engagent dans une course qui vient personnifier une curiosité, frénétique autant qu'inquiète, partagée par le spectateur. Alors qu'ils arrivent à proximité de l'avion, un plan fixe filme la carcasse de l'engin d'où s'échappe une fumée grise. Certains tentent d'éteindre le feu et un homme déclare « Il est mort ». Michèle vient enlacer de ses deux bras Michel et Hervé qui regardent, les sourcils froncés, la scène. Le lieutenant, accompagné d'autres hommes, arrive en voiture, et se rapproche de l'avion. Ils s'arrêtent tous et effectuent le salut militaire, signe de respect et de fraternité entre soldats. Hélène annonce qu'il faut partir mais Hervé et Michel restent, obnubilés par ce corps dont nous n'apercevons que le dos et la tête courbée. Le plan suivant s'attarde sur les habitants alignés qui regardent la scène en silence. Alors que l'excitation accompagnait le spectacle du combat dans les airs, celle-ci retombe et se mue

²¹⁹ Nils Ahl, *Les 101 meilleures séries télévisées*, Paris, Philippe Rey, 2012, chapitre 52, p. 166.

²²⁰ Vladimir Jankélévitch, *op.cit.*, p. 89.

finalement en tristesse. Le duel n'était pas sans conséquences et c'est seulement devant cet avion que tous semblent enfin le réaliser.

La caméra suit ensuite le départ de la voiture des officiers et la séquence se termine sur un long travelling de trois minutes pendant lequel est entendu le quatuor à cordes opus 76

(dit « L'Empereur ») de Joseph Haydn. Le plan démarre sur la vision large de l'avion devant lequel un soldat français monte la garde à côté du cadavre recouvert d'un drap. La caméra se rapproche ensuite très lentement avant de finir sur le visage du soldat français alors que commence sur fond noir la musique de Ravel. Il y a une incertitude concernant la



technique employée par le cinéaste : ce mouvement ne semble pas être un travelling puisque le trajet parcouru est constamment visible, et la stabilité de l'image semble écarter la piste d'une scène filmée en caméra à l'épaule. Pourtant, il ne semble pas non plus que cela soit un zoom avant. Cela ajoute donc au trouble que provoque ce plan chez le spectateur et confirme que Pialat n'a cessé dans le feuilleton de travailler et d'expérimenter formellement la mise en images de sa fiction. Jean-François Buiré a écrit un article sur cette scène, intitulé « La sentinelle », paru dans le numéro 69 de la revue *Trafic*. Il y décrit notamment les peintures militaires de l'avion : « les deux grandes croix inscrites sur le flanc et le gouvernail de l'appareil allemand chiffrent pathétiquement ses deux derniers emplois, de cible puis de tombeau²²¹ ». Il signale que ce plan correspond à un « événement cinématographique » résultant du choc entre cette musique émouvante et la froideur de l'image. Il poursuit :

Ce contraste, émotionnellement très productif, est amplifié par une partition franco-germanique et audio-visuelle : l'image, précipité pictural de Millet, Cézanne et Bernanos, est tout empreinte de francité, mais la mélodie quant à elle est immédiatement reconnaissable comme celle qui fut reprise en 1841 pour le *Chant des Allemands*, lequel allait devenir en 1922 l'hymne

²²¹ Jean-François Buiré, « La sentinelle. Sur un plan de La Maison des bois », *Trafic*, n°69, printemps 2009, pp. 70-72, p. 70.

national de l'Allemagne après avoir été celui de l'Autriche. L'idée est bouleversante, surtout de la part d'un cinéaste parfois soupçonné de franco-centrisme plus ou moins xénophobe : par-delà l'infléchissement nazi de l'hymne en question, revenir à l'"innocence" première de cette musique, est constitutive d'un désir d'identité nationale plus que d'un nationalisme agressif (les violons de Haydn ont toujours raison.) Il retrouve par là un art de la compassion et de la réconciliation musicales, s'exerçant ici à l'égard de l'ennemi abattu, ce qui n'est pas sans rappeler celui de John Ford²²².

Il ajoute que Pialat a organisé par cette mise en scène, la « coexistence apaisée, pacifiée » des deux corps, l'un vivant, l'autre, mort, l'un allemand, l'autre français. De même, le cinéaste organise une continuité entre l'hymne allemand et la musique de Ravel, qui se dote d'un sens nouveau : celui d'une fraternité et d'une unité entre les nations. Au début de l'épisode 4, alors que les enfants doivent quitter le campement des soldats français, un soldat raccompagne Hervé dans un travelling vers la droite. Le garçon se met à pleurer : « Mon père est à la guerre » dit-il. Le lieutenant lui répond : « Moi aussi j'suis à la guerre. Moi aussi j'ai un gosse. Tiens tous ceux là, ils ont des gosses » puis sortant du cadre, on l'entendra dire hors-champ : « Et ils les verront pas. Pendant longtemps. » C'est en faisant de ces soldats des frères de souffrance que le cinéaste les rassemble et les rend identiques aux yeux du spectateur, qu'importe leur nationalité.

Pialat vient donc inscrire dans son étude nostalgique de l'enfance, un discours sous-jacent sur la difficulté d'être adulte et les souffrances que cela comporte : l'expérience de la perte, du manque, ainsi que de la confrontation au monde. Le spectateur vit par procuration cette drôle de guerre, comme Hervé et tous les habitants de la maison des bois, et en restera alors marqué qu'importe la distance qui le sépare de cette époque.

²²² Jean-François Buiré, *op.cit.*, p. 71.

Conclusion

À travers l'étude de *La Maison des bois* et de ce qui l'entoure, le *non-film*, il était déterminant de comprendre comment le feuilleton de Maurice Pialat réussit l'exploit d'illustrer un bonheur qui l'emporte sur la représentation de la vie parce que cette dernière est perçue comme une inlassable marche vers la perte et la douleur. Le spectateur, à la fin du feuilleton, garde, tel le personnage d'Hervé, le vif souvenir des moments de joie passés en famille dans cette maison à l'orée des bois. Rien, ni la mort, ni la disparition, sur lesquelles se termine le dernier épisode, ne pourra entacher cette précieuse mémoire. Le philosophe Clément Rosset, qui a analysé le sentiment de la joie à travers ses ouvrages, soutient que ce dernier se trouve au cœur d'un paradoxe. Il écrit dans *La force majeure* : « la joie est une réjouissance inconditionnelle de et à propos de l'existence ; or il n'est rien de moins réjouissant que l'existence, à considérer celle-ci en toute froideur et lucidité d'esprit²²³. » Comment *La Maison des bois* réussit-elle à dépasser ce paradoxe ? À quoi est finalement dû ce qui fait du feuilleton une exception dans l'œuvre entière du cinéaste, dont tous les films, par la suite, ne contiendront plus la même tendresse ?

Nous l'avons vu, le feuilleton met en avant un collectif qui se réunit sous la menace pressante de la guerre. Pour autant, la multiplicité des personnages, si elle peut contribuer à l'apparition de moments de partage heureux, n'est en aucun cas garante de leur condition. Chez Pialat, ni l'amour, ni la guerre ne sont à l'origine du bonheur. Si le couple de Maman Jeanne et Papa Albert, par sa gentillesse, favorise le bien-être des jeunes garçons, il ne l'induit pas. Le philosophe rappelle qu'il ne faut pas confondre les causes et les effets de cette joie : « l'accumulation d'amour en quoi consiste la joie est au fond étrangère à toutes les causes qui la provoquent, même s'il lui arrive de ne devenir manifeste qu'à l'occasion de telle ou telle satisfaction²²⁴. » De même la guerre, et le malheur qui l'accompagne, n'empêche pas le surgissement du bonheur mais permet, au contraire, de rendre les moments paisibles, plus intenses et délectables. Clément Rosset le résume ainsi : « Dès lors que règne la joie de vivre, il n'est aucun fait, aucune circonstance qui puissent la perturber ou la contrarier. En un mot,

²²³ Clément Rosset, *La force majeure*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. Critique, 1983, p. 22.

²²⁴ *Ibid.*, p. 12.

elle est étrangère aux événements, au domaine de l'événementiel. Les meilleures circonstances, comme les pires ont peu de prise sur elle²²⁵. »

On pourrait alors admettre que c'est par la peinture d'un *quotidien* heureux, par la quiétude des journées ensoleillées que Pialat marque son spectateur. « On a souvent assimilé, assez justement d'ailleurs, cette joie - joie d'aucune chose en particulier - à la délectation de ce qu'on appelle parfois le *merveilleux quotidien*. Cette expression semble faire oxymore, puisque le quotidien est précisément étranger à l'extraordinaire et au merveilleux²²⁶. » De ce temps, qui gagne en poésie dès lors qu'il ne semble pas soumis aux mêmes diktats que le reste du monde, on garde l'infinie nostalgie. Le temps dans *La Maison des bois* semble en effet s'accorder avec celui de la Nature qui l'entoure. Hervé, sensible à son appel, y revient dans le dernier épisode, irrémédiablement attiré par ce lieu magique alors que Marcel, qui s'éloigne de sa fonction apotropaïque, ne reviendra pas. Ce lieu retiré, par la protection qu'il offre, est également source de solitude. Celle-ci permet à Hervé de s'y confronter très jeune comme comme au cours d'une quête initiatique. Ce lieu hors du temps, devient pour Jeanne, un écran sur lequel se projettent ses souvenirs passés.

Dans le feuilleton de Maurice Pialat, la joie qu'expérimente le spectateur à travers ces représentations heureuses se couple très vite avec un sentiment nostalgique. Clément Rosset rapproche les deux émois : « On remarquera immédiatement [...] que cette sorte de "vague à l'âme" de la joie, ainsi définie, correspond terme à terme à ce qui en est l'exact contraire : le vague à l'âme romantique, qui incline à la mélancolie et à la tristesse²²⁷. » Tout comme l'homme joyeux ne peut mettre des mots pour expliquer l'origine de son émotion, le philosophe explique que la même incommunicabilité frappe l'homme mélancolique. Mais pour lui, une différence sépare pourtant la joie de la tristesse : « la joie a toujours maille à partir avec le réel ; tandis que la tristesse se débat sans cesse, et c'est là son malheur propre, avec l'irréel²²⁸. » C'est peut-être une des raisons premières de l'intensité avec laquelle nous frappent les scènes de *La Maison des bois* : la fiction semble rompre l'*illusion* cinématographique et se donner à voir comme réalité pure. Grâce à la méthode employée par

²²⁵ Clément Rosset, *L'endroit du paradis : trois études*, Paris, Encre Marine, 2018, pp. 11-12.

²²⁶ Clément Rosset, *L'endroit du paradis : trois études*, *op.cit.*, p. 12.

²²⁷ Clément Rosset, *La force majeure*, *op.cit.*, p. 9.

²²⁸ *Ibid.*, p. 10.

le cinéaste, le réel ne cesse d'influencer la fiction et vient naturellement l'intégrer. Si les réactions des enfants nous semblent *plus vraies que nature*, c'est parce qu'ils les vivent sous nos yeux. Et pour capturer ce moment fragile où l'acteur oublie la caméra, Pialat met en place un dispositif qui permet l'effacement de cette dernière. Le rituel qui caractérise la prise de vue disparaît : plus de « coupé », ni de « moteur », mais simplement le film comme une continuité de la vie. Si un texte précis doit être récité, il faut qu'il corresponde à la personnalité de son acteur : Michel est taciturne, Bébert est sensible et Hervé est effronté. Ainsi cette coïncidence *presque* parfaite entre le jeu de l'acteur et la réalité prime sur tout autre facteur censé pourtant d'habitude accroître la véracité de l'histoire : la linéarité du récit, les raccords garantis par le montage et les repères temporels. Par la confiance donnée à ses acteurs, avec qui Pialat aura toujours une relation de collaboration très forte, et celle donnée à son spectateur qu'il invite à un travail interprétatif, le cinéaste explore les grands thèmes de l'enfance et fait de son feuilleton, un hymne à la vie.

Pour Clément Rosset, « toute joie parfaite consiste [...] en la joie de vivre, et en elle seule²²⁹. » En s'ancrant paradoxalement dans une réalité douloureuse, elle « consiste en une approbation de l'existence tenue pour irrémédiablement tragique²³⁰ ». La joie est souvent rattachée à la folie, ou dans le feuilleton, à une euphorie à laquelle seule l'enfance accède :

Cette indifférence au malheur, sur laquelle je vais revenir, ne signifie pas que la joie y soit inattentive, encore moins qu'elle prétende l'ignorer, mais au contraire qu'elle y est éminemment attentive, partie prenante et première concernée ; cela précisément en raison de son pouvoir approbateur qui lui permet d'en connaître plus et mieux que quiconque. C'est pourquoi je dirai, pour résumer en un mot, qu'il n'est de joie véritable que si elle est en même temps contrariée, en contradiction avec elle-même : la joie est paradoxale, ou n'est pas la joie²³¹.

Si pour le philosophe reprenant et commentant la philosophie de Nietzsche, la musique est source d'extase, il n'est pas exagéré de remplacer celle-ci par le cinéma pour Maurice Pialat. Le septième art permet à Pialat une plongée au cœur de ses souvenirs. Par l'universalité des réactions qu'il dépeint, il autorise le spectateur à effectuer le même périple. Les éclats de rire des enfants de *La Maison des bois* trouveront peu de résonance dans le reste de sa

²²⁹ Clément Rosset, *La force majeure*, *op.cit.*, p.21.

²³⁰ *Id.*

²³¹ *Ibid.*, p. 25.

filmographie. Abandonnant ces jeunes personnages, le rire évoluera en un sourire mélancolique, destructeur ou parfois cruel. Néanmoins, dans son dernier film, *Le Garçu*, Pialat filmera à nouveau un enfant en train de rire, son propre fils Antoine. Le spectateur ne peut qu'y entendre un dernier écho à *La Maison des bois* et y voir par là un retour à l'innocence perdue et au bonheur retrouvé.

Bibliographie

ARCHIVES

Sur *La Maison des bois*

Articles

- Fonds d'archives BiFi, Cinémathèque Française, Paris, Fonds Maurice Pialat, PIALAT B3, PIALAT 252B47, PIALAT 251B53, PIALAT 61B18, PIALAT 11B2, PIALAT 22B4, PIALAT 23B4, PIALAT 24B4, PIALAT 25B4, PIALAT 28B4, PIALAT 29B4, PIALAT 20B3, PIALAT 26B5, PIALAT 27B6
- Fonds d'archives BnF Richelieu Arts du spectacle, Paris, « *La Maison des bois*. Extrait de presse 1969-1974 », dossier de coupures de presse 4-SW-12905. Ce dossier comprend les articles suivants :
 - « Pierre Doris garde forestier dans un nouveau feuilleton télévisé », *Le Figaro*, 10 octobre 1969
 - « Le réalisateur Maurice Pialat parle de “son” feuilleton *La Maison des bois* », *Dernière heure*, 16 décembre 1970
 - « *La Maison des bois* sera votre feuilleton de la “rentrée” », *L'Aurore*, 06 août 1971
 - SICLIER Jacques, « *La Maison des bois* », *Le Monde*, 14 septembre 1971
 - PANTEL Monique, « *La Maison des bois* : un règlement de compte avec mon passé », *France Soir*, 13 octobre 1971
 - AUBERT Philippe, « Sur un feuilleton... », *Combat*, 20 octobre 1971
 - CALMÉ Jean, « *La Maison des bois* : UN EXEMPLE À SUIVRE », *Le Figaro*, 26 octobre 1971
 - SICLIER Jacques, « Un vrai feuilleton populaire. Retour à *La Maison des bois* », *Le Monde*, 21 avril 1974
 - « Ce soir, sur la chaîne 1, VOIR OU REVOIR *La Maison des bois* », *Le Figaro*, 22 avril 1974
 - J.-R.C., « Coup d'oeil. *La Maison des bois* », *Le Figaro*, 04 juin 1974
 - « Pierre Doris, le rigolo qui adore les méchants », *France soir*, 03 avril 1976

- Fonds d'archives INA : programmes de télévision, BnF François-Mitterrand, Paris, ORTF, *Les feuilletons et séries à la télévision [3]*, « Coupures de presse *La Maison des bois* ». Ce dossier comprend les articles suivants :
 - « *La Maison des bois*. Nouveau feuilleton de la chaîne couleur », *Le Figaro*, 12 septembre 1971
 - *Le Figaro*, 13 septembre 1971
 - MOTTÉ Michèle, « L'enfance au passé », *L'Express*, 11 octobre 1971
 - SICLIER Jacques, « *La Maison des bois* », *Le Monde*, 12 octobre 1971
 - R.-G. C., « *Les Sesterain* », *Le Figaro*, 23 octobre 1971
 - LE POITTEVIN Rémy, « Avez-vous vu *La Maison des bois* ? », *Télé 7 jours*, n°601, 30 octobre 1971
- Fonds d'archives INA, Bibliothèque François-Mitterrand, Paris, Téléfilms et séries télévisées (9), Fonds TF1 : dossiers d'émissions, auteur : TF1, thématique : télévision, dossier n°56, 1980.

Emissions radiophoniques

- Fonds d'archives INA, JEAN PHILIPPE Claude et CHAMPETIER Caroline, *Entretien avec Maurice Pialat, Cinéma des cinéastes*, France Culture, 09 octobre 1979.
- Fonds d'archives INA, JEAN PHILIPPE Claude et CHAMPETIER Caroline, *Entretien avec Maurice Pialat, Cinéma des cinéastes*, France Culture, 14 décembre 1980.
- Fonds d'archives INA, « Maurice Pialat : *La Maison des bois* », *Le cinéma des cinéastes, Les nuits de France Culture. Nuit spéciale Maurice Pialat*, France Culture, 14 décembre 1980, rediffusé le 18 mai 2003.

Sur Maurice Pialat

Emission télévisée

- Fonds d'archives INA, « Maurice Pialat ou la mise à nu », *Etoiles et toiles*, TF1, 12 novembre 1983.

Sur les collaborateurs de Maurice Pialat :

Entretien radiophonique

- Fonds d'archives INA, « Yves Jaigu : 2ème émission » dans *A voix nue : grands entretiens d'hier et d'aujourd'hui*, France Culture, 21 juin 2011.
- Fonds d'archives INA, Autres fonds, Entretien avec Claude Guisard, Entretiens patrimoniaux Inathèque, Divers fonds vidéo, 01 mars 2011

Sur les autres films de Maurice Pialat :

Emission télévisée

- Fonds d'archives INA, CARZOU Jean-Marie, « De Bernanos à Pialat *Sous le Soleil de Satan* », FR3, 09 septembre 1987.

SOURCES PUBLIÉES

Sur la *Maison des bois* :

Articles

- AHL Nils, « *La Maison des bois* » dans *Les 101 meilleures séries télévisées*, Paris, Philippe Rey, 2012, chapitre 52, p. 166.
- BÉNOLIEL Bernard, « Comme un boomerang », *Cahiers du cinéma*, n°533, mars 1999, pp. 8-9.
- BUIRÉ Jean-François, « La sentinelle. Sur un plan de *La Maison des bois* », *Trafic*, n°69, printemps 2009, pp. 70-72.
- CAMPET Dominique, « Six fois une heure », *Cinématographe*, n°57, mai 1980, p. 20.
- CARRÉE Roland, « Chroniques d'enfance », *Eclipses, revue de cinéma*, n°58, 2016, pp. 74-87.
- CHEVASSU François, « Visite à *La Maison des bois*. Pialat la tendresse », *Image et son - La Revue de cinéma*, n°473, juillet 1991, p. 74.

- COHEN Clélia, « Une clairière : genèse de *La Maison des bois* au sein de l'ORTF », *Cahiers du cinéma*, n°576, février 2003, pp. 64-66.
- DARRAS Matthieu, « Prendre le parti de la vie. *La Maison des bois*. », *Positif*, n°517, mars 2004, p. 86.
- HOCH Théo, « Revoir *La Maison des bois* », *Cahiers du cinéma*, n°747, septembre 2018, p. 51.
- ISSARTEL Elodie, « *La Maison des bois* » dans RABU Emmanuel (dir.), *Ecrivains en séries : un guide des séries télévisées 1948-2008*, Paris, Editions Léo Scheer, coll. Laureli, 2009, pp. 259-265.
- LAUTÉ Jérôme, « Abîme de la contemplation et contemplation de l'abîme », *Eclipses, revue de cinéma*, n°58, 2016, pp. 140-148.
- PIERRE Sylvie, « *La Maison des bois* loin des tranchées », *Trafic*, n°69, printemps 2009, pp.73-82.
- SICLIER Jacques, « *La Maison des bois* : un feuilleton passionnant et émouvant comme la vie », *Télérama*, 24 octobre 1971, pp. 12-13.
- SICLIER Jacques, « On a envie de rester dans *La Maison des bois* même lorsqu'il ne s'y passe rien », *Télérama*, du 20 au 26 avril 1974, pp. 14-15.

Documents audiovisuels

- « Entretiens de Martine Giordano et Bernard Dubois avec Serge Toubiana le 8 septembre 2004 », Suppléments DVD *La Maison des bois*, Gaumont Video, 2005.
- « La part du jeu. Extrait de la conférence donnée par Maurice Pialat au Festival d'Angers en 2002 », Archives CAPA, Suppléments DVD *La Maison des bois*, Gaumont Video, 2005
- NATANSON Agathe, propos sur *La Maison des Bois* de Maurice Pialat, Rétrospective Maurice Pialat, Cinémathèque Française, Paris, 24 janvier 2013, Accès Internet : <URL : <https://www.youtube.com/watch?v=TsZ4Ya1MMZQ> >

Sur Maurice Pialat :

Ouvrages

- DE BAECQUE Antoine (dir.), *Le Dictionnaire Pialat*, Paris, L. Scheer, 2008.
- FONTANEL Rémi, *Formes de l'insaisissable : le cinéma de Maurice Pialat*, Lyon, Aléas, 2004.
- LEFRANC Alban, *L'amour la gueule ouverte (hypothèses sur Maurice Pialat)*, Paris, Helium, coll. Constellation, 2015.
- MERIGEAU Pascal, *Pialat*, Paris, Grasset et Fasquelle, coll. Biographie Grasset, 2002.
- MERIGEAU Pascal, *Pialat*, Paris, Ramsay, coll. Ramsay poche cinema, 2007.
- PANGON Gérard et AMIEL Vincent, *Maurice Pialat : 1972 Cannes, les années festival*, Paris, Arte édition Mille et une nuits, 1997.
- TOUBIANA Serge, *Maurice Pialat, peintre et cinéaste*, Paris, Somogy, La Cinémathèque française, 2013.

Articles

- AMIEL Vincent, « Maurice Pialat, L'intégrale volume 2. Notre sélection DVD. », *Positif*, n°551, janvier 2007, p. 82.
- BESNEHARD Dominique, « Il détournait les relations réelles au profit du film », *Cahiers du Cinéma*, n°576, février 2003, p. 39.
- DESCHAMPS Youri, « Si vous ne m'aimez pas », *Eclipses, revue de cinéma*, n°58, 2016, pp. 2-7.
- HUPPERT Isabelle, « Ce qu'on avait tourné, on avait l'impression de l'avoir vécu », *Cahiers du cinéma*, n°576, février 2003, pp. 47-48.
- NARBONI Jean, « Le mal est fait », *Cahiers du cinéma*, n°304, octobre 1979, pp. 4-6.
- TESSON Charles, « Le saumon. Une vie, une oeuvre à contre courant », *Cahiers du cinéma*, n°576, février 2003, p. 24.

Entretiens

- FAURÉ Michel et FAVRE François, « L'enfance se perd en imitant les adultes. Entretien avec Maurice Pialat », septembre ou octobre 1968, repris dans *Positif*, n°517, mars 2004, pp. 80-82.

- FEVRET Christian et KAGANSKI Serge, « Des petits miracles. Interview de Maurice Pialat », *Les Inrockuptibles*, n°52, numéro double hiver 1994, pp. 76-92.

Émissions radiophoniques

- CIMENT Michel, Projection privée : Maurice Pialat, *Projection Privée*, France Culture, 23 février 2013.

Sur les films de Maurice Pialat :

Articles

- BARRÈRE Florent, « L'oeuvre au quotidien », *Eclipses, revue de cinéma*, n°58, 2016, pp. 20-27.
- CAMINADE DE SCHUYTTER Violaine, « Approche de la jeune fille », *Eclipses, revue de cinéma*, n°58, 2016, pp. 98-110.
- CHAKALI Saad, « Du forçage de l'aveu à l'inavouable, forcément », *Eclipses, revue de cinéma*, n°58, 2016, pp. 34-43.
- DELAUAUD Machaël, « L'art (et le reste) », *Eclipses, revue de cinéma*, n°58, 2016, pp. 114-120.
- DESCHAMPS Youri, « Au ban du lieu », *Eclipses, revue de cinéma*, n°58, 2016, pp. 46-56.
- FOLLET Bruno, « Désirs de jeux », *Eclipses, revue de cinéma*, n°58, 2016, pp. 88-97.
- LEMARIÉ Yannick, « Porte, centre et marge chez Pialat », *Positif*, n°517, mars 2004, pp. 83-84.
- MICHEL Marie-Christine, « L'insupportable usure », *Eclipses, revue de cinéma*, n°58, 2016, pp. 10-18.
- PRÉDAL René, « Des êtres à la marge », *Eclipses, revue de cinéma*, n°58, 2016, pp. 28-32.
- PREDAL René, « Du roman au film », *Eclipses, revue de cinéma*, n°58, 2016, pp. 122-139.
- VILLAIN Myriam, « Disparaître, pour mieux apparaître », *Eclipses, revue de cinéma*, n°58, 2016, pp. 66-70.
- ZIEGLER Damien, « Le paysage introuvable », *Eclipses, revue de cinéma*, n°58, 2016, pp. 58-64.

- « Numéro spécial Maurice Pialat », *Cahiers du cinéma*, n°576, février 2003.

Sur la télévision :

- BENASSI Stéphane, *Séries et feuilletons T.V. : pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, Editions du Céfal, coll. Grand écran petit écran. Essais, 2000.
- CAZENAVE Elisabeth et ULMANN-MAURIAT Caroline, *Presse, radio et télévision en France de 1631 à nos jours*, Paris, Hachette, coll. Carré Histoire, 1995.
- CHANIAC Régine et JÉZÉQUEL Jean-Pierre, *Télévision et cinéma, Le désenchantement*, Paris, Nathan, coll. Médias-recherches, 1998.
- MOTTET Jean, *Série télévisée et espace domestique: La télévision, la maison, le monde*, Paris, l'Harmattan, coll. Champs Visuels, 2005.
- SAUVAGE Monique et VEYRAT-MASSON Isabelle, *Histoire de la télévision française : de 1935 à nos jours*, Nouveau monde, coll. Nouveau monde poche : histoire, Paris, 2014.
- VEYRAT-MASSON Isabelle, *Quand la télévision explore le temps : l'histoire au petit écran, 1953-2000*, Paris, Fayard, 2000.

Sur la guerre :

- VÉRAY Laurent, *La grande guerre au cinéma : de la gloire à la mémoire*, Paris, Ramsay, coll. Ramsay cinéma, 2008.

LITTÉRATURE SECONDAIRE

Philosophie et théorie de l'art :

Ouvrages

- BACHELARD Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, coll. Les Massicotés, [1948], 2004.
- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1992.

- BARTHES Roland, *La Chambre claire : notes sur la photographie*, Paris, Gallimard : Seuil, 1981.
- BAZIN André, *Qu'est ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du cerf, coll.Septième Art, 1961.
- DELEUZE Gilles, *L'image-mouvement*, Editions de Minuit, Coll. Critique, Paris, 1985.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Qu'est ce que la philosophie ?*, Paris, Editions de minuit, 1991.
- FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Éd. Interférences, [1919], 2009.
- JANKELEVITCH Vladimir, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, Coll. Champs Essais, 1974.
- MOUËLLIC Gilles, *Improviser le cinéma*, Crisnée (Belgique), Yellow Now, coll. Côté Cinéma, 2011.
- ROSSET Clément, *La force majeure*, Paris, Les éditions de Minuit, coll. Critique, 1983.
- ROSSET Clément, *L'endroit du paradis : trois études*, Paris, Encre Marine, 2018.
- TODOROV Tzvetan, *Éloge du quotidien : essai sur la peinture hollandaise du XVIIIe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. Points. Essais, 1997.

Articles

- SARTRE Jean-Paul, « Nous n'avons jamais été aussi libres que sous l'Occupation. », *La République du silence*, 9 septembre 1944 in *Situations*, III, Paris, 1964.

Poésie

Ouvrages

- CIORAN Emil, *Cahiers : 1957-1972*, Paris, Gallimard, 1997.
- MILOSZ Oscar Vladislav, *Poèmes, 1895-1927*, Paris, 2e édition, 1929.x
- TZARA Tristan, *L'Antitête*, Éd. des Cahiers libres, Paris, 1933.