



**HAL**  
open science

**”Quand cesseras-tu d’en demander toujours plus à la vie, Irène ?” Figures de la mort dans Un dimanche à la campagne (B. Tavernier)**

Christian Michel

► **To cite this version:**

Christian Michel. ”Quand cesseras-tu d’en demander toujours plus à la vie, Irène ?” Figures de la mort dans Un dimanche à la campagne (B. Tavernier). L’Ancien et le Nouveau. Un dimanche à la campagne (B. Tavernier), Christian Michel, Jean-Baptiste Renault (dir.), Paris, Atlande, “ Plus sur/Cinéma ”, 2016, p. 57-76, 2016, 978-2350303635. hal-04279866

**HAL Id: hal-04279866**

**<https://hal.science/hal-04279866>**

Submitted on 10 Apr 2024

**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.

**« Quand cesseras-tu d'en demander toujours plus à la vie, Irène ? »  
Figures de la mort dans *Un dimanche à la campagne***

Christian MICHEL  
Université de Picardie–Jules-Verne (Amiens)

La mort, comme thème et comme horizon, est moins présente dans le film que dans le roman de Pierre Bost. En témoigne tout d'abord le changement de titre qui efface la référence explicite à la mort et qui peut se lire ou bien comme l'indice d'une absention ou bien comme un déplacement en forme d'euphémisation. Ce qui disparaît d'un titre à l'autre, c'est la mention du nom du patriarche, amiral assez peu admirable, mais aussi l'annonce de sa mort : *Monsieur Ladmiraal va bientôt mourir* [Bost, 1945/1973] devient *Un dimanche à la campagne*.

Bertrand Tavernier modifie en outre la fin du roman, qui se clôt chez Bost sur le jour d'après la visite et la réponse de Monsieur Ladmiraal à l'un de ses voisins, Monsieur Tourneville, qui lui demande s'il a eu de la famille la veille : « Oui, dit Monsieur Ladmiraal. Ma fille » [Bost, 1945, p. 103].

La scène que Bertrand Tavernier invente pour remplacer cette fin s'inscrit dans ce mouvement d'effacement de la mort, notamment en ce qu'elle ré-ouvre un avenir à Monsieur Ladmiraal, qui n'existe pas chez Bost. La scène finale de l'atelier laisse entendre que le vieux peintre pourrait s'engager enfin dans une nouvelle voie, comme en témoigne le fait qu'il dépose l'esquisse de ce coin d'atelier qu'il réussit « si bien ». En se saisissant d'une toile blanche et en faisant pivoter son chevalet à 180°, il tourne symboliquement le dos au motif, et à la peinture, du passé.

Monsieur Ladmiraal ferait donc le choix d'une peinture plus contemporaine, contre la peinture académique de ses maîtres, le choix de la nouveauté contre la tradition. C'est dire aussi que la scène de l'atelier déplace le sens de celle de la guinguette, voire le contredit, puisque Monsieur Ladmiraal, jetant un regard rétrospectif sur sa carrière de peintre académique, affirmait alors qu'on pouvait « mourir pour moins cher » (1.11.23). Si l'on file la parabole de la mort de Moïse (Deutéronome 34.1-12), Monsieur Ladmiraal serait alors comme un Moïse qui aurait non seulement aperçu la Terre Promise, mais qui, au lieu de mourir sur le mont Nebo, en descendrait pour habiter une terre nouvelle.

Dans cette perspective, la faiblesse qui le saisit lorsque, sur le chemin du retour de la gare, il s'arrête et porte la main à son cœur (1.23.54), n'est qu'une fausse alerte – et un leurre. Elle n'indique pas la mort à venir, mais un nouvel élan après une mort symbolique, comme le confirme aussi le dernier plan qui reproduit celui qui ouvre le film. La fin ouvre sur un nouveau commencement : une renaissance.

Cette hypothèse est confirmée par la dernière apparition des deux petites filles quand Monsieur Ladmiraal s'arrête devant le portail (1.24.05). À la différence de la première

apparition, en ce même lieu (9.03), le mouvement de leurs cordes à sauter est inversé (1.24.05). Les cordes ne tournent plus d'avant en arrière, mais d'arrière en avant, comme pour indiquer la remontée du temps, et le retour vers les commencements. Le faux raccord lumière\* va dans le même sens : la lumière qui éclaire la scène de la dernière apparition des petites filles inverse la tonalité crépusculaire de la séquence, et plus largement du film.

Pourtant, si l'on regarde plus attentivement la scène finale dans l'atelier, on remarque que Monsieur Ladmiraal vient occuper, dans le renversement de perspective, la place du mort. Il s'assied sur ce canapé qui sert certes de modèle à une scène de genre, le fameux « coin d'atelier », mais qui est aussi une *nature morte*. En outre, deux des objets qui « posent », le luth et le châle, sont des objets privilégiés des peintures de vanités\*, en raison de leur fragilité. On pourra enfin relever sur la tenture dessinée à l'arrière-plan de l'esquisse une forme oblongue qui évoque celle d'un crâne (8.33).

Il convient alors de formuler une seconde hypothèse, dans laquelle le changement de titre serait l'indice, non de l'effacement de la mort, mais d'une présence plus souterraine, à la fois dissimulée et disséminée, et d'autant plus omniprésente qu'elle est masquée.

Les figures de la mort sont nombreuses en effet dans *Un dimanche à la campagne*. Elles s'incarnent sous différentes formes, des plus concrètes aux plus abstraites : scènes, personnages, lieux, voire mouvements des personnages ou de la caméra. Si l'on concentre l'attention sur les seuls personnages, on constate que tous sont, sans exception, des personnages féminins, mais aussi, de façon apparemment paradoxale, que les figures de mort sont également des figures de vie. Ce sont ces figures, cette unilatéralité et ce paradoxe que cette étude se propose d'étudier, pour en élucider les enjeux et en préciser le sens.

## Œdipe

Pourtant, la mort de Monsieur Ladmiraal est-elle aussi dissimulée que nous l'affirmons ?

Une scène semble contredire cette analyse, celle du lit mortuaire, qui est une invention de Bertrand Tavernier, puisque Pierre Bost ne décrit que l'inquiétude d'Édouard : « Il était vaguement inquiet, sans savoir pourquoi, et tout à coup il sentit sa poitrine serrée comme si une catastrophe allait arriver. Instinctivement il serra le bras chaud de cet homme vieux comme pour le soutenir, et ralentit son pas » [Bost, 1945, p. 52].

Précisons tout d'abord, en guise de précaution méthodologique, qu'il convient de distinguer la *représentation du mort* et les *figures de la mort*. Par ailleurs, cette mort est une vue de l'esprit, une invention d'Édouard, et elle peut se comprendre ou bien comme une anticipation ou bien comme un fantasme. La seconde hypothèse est la plus intéressante, car elle entre en écho avec la nature singulière de l'attachement de Gonzague à son père.

Cet amour est bien peu payé de retour : Monsieur Ladmiraal préfère sa fille Irène, dont un portrait trône dans le salon, et l'illumine de sa lumière. En revanche, le portrait au « fils pourpre », évoqué sous la tonnelle, reste lui au conditionnel passé (35.30). Et on imagine aisément que ce projet aurait connu le même destin que celui de dépenser les mille francs d'Irène pour offrir des cadeaux à Émile et Lucien...

Si Monsieur Ladmiraal adore Irène, il maltraite Gonzague, avec qui il est d'une « injustice féroce », comme le dit Bertrand Tavernier dans les commentaires du DVD. Or, la scène du lit mortuaire fait immédiatement suite à une nouvelle vexation du fils par le père, qui lui reproche de faire de ses enfants de « véritables Brisefer » après l'épisode du hanneton (25.30). Ce à quoi Gonzague répond, dépité et pris une nouvelle fois à contrepied, car il ne faisait preuve d'excès d'autorité que pour complaire à son père : « Ce que j'en disais, c'était pour toi... ». Cette scène est immédiatement suivie d'une réconciliation aussi forcée

qu'artificielle : « – Je sais bien que tu es le meilleur des fils, hein... dit Monsieur Ladmiraal. – Et toi, le meilleur des pères, répond Gonzague » (25.43). La scène du lit mortuaire doit donc s'entendre comme une réaction de dépit, celle d'un « amoureux éconduit » (55.47-56-14), qui entraîne le vœu de mort, symétrique de l'adoration filiale.

Sur la fin de cette scène, Édouard pose sur sa tête le chapeau de son père, sous le regard légèrement désapprouvateur de Mercédès (26.27), promue gardienne du temple, et qui le voit comme un usurpateur. Ce geste parachève l'identification du fils au père, à qui il a déjà emprunté – en bon *usurpater* – les moustaches en pointe, qui lui donnent selon Monsieur Ladmiraal des « idées arriérées » (29.08). Elle confirme aussi qu'il n'est d'autre voie pour Édouard qu'œdipienne, puisqu'il est partagé entre deux postulations contradictoires. Il est soit un « imitateur », soit un « rival » (38.43), c'est-à-dire ou bien l'image en miroir de son père (l'imitateur), ou bien l'image inversée (le rival) – et son père est, dans les deux cas, l'horizon indépassable de son existence. Gonzague n'atteindra jamais à l'autonomie affective, et à l'idéal freudien de la « complète séparation psychique d'avec les parents » (« *völlige psychische Ablösung der Eltern* ») [Freud, 1911, p. 136, note 2].

L'intensité de l'amour du fils pour son père n'a rien à envier à celui du père pour sa fille. Sa passion pour sa fille est ainsi explicitement décrite comme incestueuse dans le roman de Pierre Bost :

Irène était tout le contraire de sa mère, la plus réservée des femmes, et tant d'oppositions avaient souvent gêné Monsieur Ladmiraal. Mais quand la mère fut morte, tout débat fut supprimé ; il ne restait plus qu'Irène ; le père, déjà vieux, fit basculer tous ses jugements ; Irène prit la place libre, son père ne sut même pas tout ce que ce transfert comportait de reniements. C'est ainsi qu'on voit des veufs, et des plus inconsolables, se remarier avec n'importe qui. Et tel fut l'inceste de Monsieur Ladmiraal qui ne sut jamais qu'il se vengeait avec sa fille, parce qu'elle l'amusait et parce qu'elle était belle, d'une femme qui n'avait jamais été brillante, et qui depuis longtemps avait cessé d'être jolie. [Bost, 1945, p. 83]

La dimension incestueuse du lien de Monsieur Ladmiraal apparaît en filigrane de la scène du grenier. Alors qu'Irène est à genoux, penchée sur la malle aux écharpes, un plan le montre de dos, en amorce, regardant avec force mouvement d'yeux (1.01.12 ; 1.01.30) la croupe de sa fille agenouillée dans ce « grand déballement d'étoffes » (1.01.43).

La dimension ambiguë de la scène est confirmée par la présence, derrière Irène, d'un berceau (1.01.04), auquel répond, à côté de Monsieur Ladmiraal, une statue de vierge en prière, signant l'alternative qui s'offre, du point de vue du père, à la fille : vierge, sinon mère. Mais le véritable enjeu de cette scène, et le désir sous-jacent du père, est représenté aussi par deux autres objets : devant lui, une chaise renversée et brisée ; derrière lui, accroché au mur, un cadre privé de sa toile. Ils représentent tous deux symboliquement la défloration, comme le précise aussi explicitement la voix *off\** qui révèle que Monsieur Ladmiraal fait partie de ces hommes qui attachent un grand prix à la « virginité des filles qui les touchent de près » (1.01.26).

Dans la suite de la scène, Irène exhume une toile de jeunesse du vieux peintre, et il attire son attention sur l'« indifférence des passants » qui regardent l'équilibriste habillée de blanc, comme elle. La scène est à comprendre par antiphrase : le père est tout sauf indifférent à sa fille, et leurs mains s'unissent alors dans une communion qui n'est pas qu'esthétique (1.02.40).

L'expression, étonnante, dans sa bouche qu'elle utilise lors du dialogue téléphonique avec cet amant qu'on ne verra jamais (« Tu me soûles ! ») permet de faire le lien avec deux

autres personnages, qui sont, eux, bien présents dans la demeure : Monsieur Ladmiraal et Émile. En effet, tous deux révèlent avoir été soûls lors du repas de déjeuner. Or, l'un comme l'autre nourrissent une passion incestueuse pour Irène. Nous venons de le voir pour Monsieur Ladmiraal. Quant à Émile, sa réaction de dépit lors du départ impromptu de sa tante dit assez l'intensité de son attachement à sa tante : après qu'elle a pressé la tête de ses deux neveux contre ses seins, Irène quitte le champ, immédiatement suivi par Émile, qui reparait peu après, défait, avant de trouver consolation sous l'égide protectrice du bras de sa mère (1.17.36).

La voix *off*\* précise à un autre moment, après le goûter, qu'Irène a essayé de s'arracher à l'emprise paternelle en quittant la maison familiale : « Irène avait voulu vivre seule. Non pas tant libre que seule. C'est sur ces deux mots-là qu'on peut juger les filles qui décident de quitter leur famille » (55.30). Si l'éloignement a fait d'elle une femme « seule », elle n'est pas encore une femme « libre ». L'attachement du – et au – père lui interdit de connaître une vie affective et amoureuse autonome. Les deuxième (53.24) et troisième scènes (1.15.22) du téléphone le confirment : Irène est restée une « petite fille », qui est peu, ou mal « entourée » (52.51-52.58).

Il en va de même pour Édouard, dont la dépendance affective à l'égard de son propre père lui interdit d'être véritablement père lui-même, comme le montrent deux scènes en écho. La première scène est celle de l'« amoureux éconduit », qui le montre le visage fermé et douloureux, derrière une fenêtre, vu de l'extérieur (56.02). À ce plan fait écho celui vu de l'extérieur de l'atelier, après que les garçons ont lancé une motte de terre sur la verrière. Ses gesticulations sont rendues ridicules par le point de vue, qui est celui d'Émile et de Lucien et qui prive ses gestes des paroles qui leur donneraient leur poids (21.51). L'écho entre les deux scènes doit s'entendre comme un lien de cause à effet : son manque d'autorité paternelle trouve son origine dans le manque d'amour paternel. Symétriquement l'injustice dont Monsieur Ladmiraal fait preuve à son endroit fait de lui un père injuste, comme le confirme l'épisode de l'arbre, où Édouard gifle son fils après en être piteusement redescendu (52.07).

L'attachement du fils et de la fille au père peut-il être qualifié en toute rigueur de mortifère ? Non, si ce lien ne peut que compliquer leur vie affective, comme le montre de façon éloquente le film, il ne saurait être dit mortifère que de façon métaphorique.

## Apparitions

Au père, toujours bien vivant, mais imaginé mort, répondent les scènes qui représentent la mère morte, mais ressuscitée par la force de l'imagination. Ces trois apparitions rythment la progression de la journée :

- a) la première scène, dans le salon, réunit Monsieur Ladmiraal et sa femme (16.42) ;
- b) la seconde scène, toujours dans le salon, réunit Irène et sa mère (48.00) ;
- c) la troisième scène, dans le jardin cette fois, met en scène toute la famille (1.20.00).

On notera pour commencer que les deux premières s'opposent à la dernière, qui est en extérieur, et qui réunit tous les membres de la famille : Irène et Monsieur Ladmiraal ont des souvenirs plus égoïstes que Gonzague... Mais la première et la dernière scène partagent aussi un point commun, même si l'une est une scène d'intérieur, l'autre, d'extérieur, et qu'elles renvoient en outre à des moments différents de l'existence de Madame Ladmiraal. L'une et l'autre sont en effet engagées par un regard subjectif, suivi par un changement de plan, qui marque la distinction entre présent et passé, entre réalité actuelle et souvenir.

Il n'en va pas de même dans la scène avec Irène. Ici, le passé n'est pas rejeté dans un autre espace-temps, il est de plain-pied avec le présent. L'apparition de Madame Ladmiraal se

fait cette fois non plus par un changement de plan mais par un travelling\* arrière, et un élargissement progressif du champ, dont Bertrand Tavernier dit avoir trouvé le modèle chez Theo Angelopoulos, vraisemblablement dans *O Thiasos (Le voyage des comédiens, 1975)* ou *I Kynigi (Les Chasseurs, 1977)*. On passe ainsi du passé au présent dans le même plan, sans coupe. À la discontinuité induite par le montage dans les scènes avec Monsieur Ladmiral ou Édouard s'oppose donc la continuité de l'apparition de Madame Ladmiral. C'est dire aussi que le personnage change de statut : elle n'est plus un être dont on se souvient, mais un fantôme qui s'invite dans le temps présent : une apparition.

Faisant écho aux scènes d'apparition de la mère morte, le film met en scène les apparitions de deux autres personnages, ces fillettes que seul le vieux peintre aperçoit, et qui sont une invention de Colo et Bertrand Tavernier. Ce dernier dit, dans les différents entretiens qu'il a pu accorder, qu'elles ont pour fonction d'annoncer sa mort prochaine : « Je m'en suis servi comme une façon poétique d'amener l'idée de mort. Dans *Que la fête commence...*, il y avait déjà une fillette en train de s'amuser pendant que l'on préparait l'échafaud. Et dans *La Mort en direct*, une autre qui sautait à la corde dans le cimetière » [Douin, 2006, p. 194].

Que les fillettes soient des figures annonciatrices de la mort n'est pourtant en rien une évidence, puisqu'elles incarnent, à rebours des représentations populaires, la jeunesse et la vitalité et non la vieillesse ou la décrépitude. Elles ne sont pas non plus inconnues du spectateur, puisqu'elles sont représentées sur un des tableaux présents dans l'atelier de Monsieur Ladmiral (7.54), inspiré des *Demoiselles Cahen d'Anvers* d'Auguste Renoir (1881). Richard Neupert les interprète ainsi comme les matérialisations subjectives d'un motif pictural : « *The camera framing presents therefore our first imaginary pastiche : the filmed footage copies the painting shown in Ladmiral's studio. Tavernier's mise-en-scene has centered the film around Ladmiral's vision, and now we realize that Ladmiral does not see the world like everyone else* » (« Dans le cadre de la caméra vient ainsi s'inscrire le premier pastiche imaginaire : le film reproduit la toile aperçue dans l'atelier de Monsieur Ladmiral. La mise en scène de Tavernier, focalisée sur la vision de Monsieur Ladmiral, nous fait alors comprendre que Monsieur Ladmiral ne voit pas le monde comme les autres ») [Neupert, 1996, p. 59].

## Moires

Suivons néanmoins pour commencer l'hypothèse affirmée par le cinéaste, et que partage aussi Jacques Siclier : « fantômes d'un ailleurs inexpliqué, deux petites filles en blanc rient et musardent sous ses yeux, entre les arbres et la pelouse, version tendre des *Fraises sauvages* de Bergman » [Le Monde, 11 mai 1984] – référence qu'évoquent peut-être aussi les fraises du pique-nique dans le souvenir d'Édouard (1.19.41). Si les fillettes annoncent la mort, il est alors tentant de reconnaître en elles des figures de Moires, les déesses antiques de la destinée.

Pourtant les Moires, on le sait, sont trois : Clothô (La fileuse), Lakhésis (La destinée), Atropos (L'inflexible). Si elles ne sont que deux, alors c'est que l'une d'entre elles manque.

Laquelle ? Atropos, selon toute vraisemblance, elle qui coupe le fil de la destinée. En effet, la mort de Monsieur Ladmiral est annoncée, ou pressentie, mais elle n'est pas encore advenue. On notera néanmoins que les fillettes font, comme la mère, l'objet de trois apparitions (si l'on considère que la dernière reprend la première, et qu'elles forment donc une unité), et que l'on aperçoit derrière le canapé, sur le rebord de la fenêtre, un groupe qui représente les trois *Charites* (Grâces). Plus largement, les figures ternaires sont nombreuses dans le film : Gonzague et Marie-Thérèse ont trois enfants ; les femmes sont trois (Marie-Thérèse, Irène, Mercédès) ; trois scènes de repas rythment la journée (déjeuner, goûter,

dîner) ; Irène donne ou reçoit trois coups de téléphone, la scène de la guinguette réunit un trio adultérin (le pêcheur entreprenant, l'accorte serveuse et son « cocu de mari »), etc.

Par ailleurs, le fait qu'Atropos manque n'exclut pas une présence plus souterraine. Et tous les candidats à ce rôle sont autant de candidates. Mercédès tout d'abord, figure funèbre entièrement vêtue de noir, et qui fredonne « Le Temps des cerises », chanson consacrée non seulement aux chagrins d'amour mais aussi à la dimension éphémère de l'existence : « Mais il est bien court, le temps des cerises / Où l'on s'en va deux, cueillir en rêvant / Des pendants d'oreilles... / Cerises d'amour aux roses pareilles, / Tombant sous la feuille en gouttes de sang... / Mais il est bien court, le temps des cerises, / Pendants de corail qu'on cueille en rêvant ! » (Jean-Baptiste Clément, 1866). C'est elle aussi qui se plaint, alors que la maison plonge dans la torpeur après le repas, de ces « saletés de mouches » (36.57).

Mercédès entre enfin dans une relation de complémentarité avec les fillettes, puisqu'elle est aussi vieille qu'elles sont jeunes, aussi noire qu'elles sont blanches, aussi massive qu'elles sont fluettes, aussi hiératique qu'elles sont vives.

Mais la candidate la plus convaincante pour compléter le duo des petites filles est évidemment une autre petite fille : Mireille. Dans le générique d'ouverture, sa voix se mêle d'ailleurs aux voix de celles qu'on devine être les apparitions. Le générique mêle – « tresse » (0.22) – en effet les voix de personnages qui appartiennent à des époques différentes. Dans le présent, on entend ainsi Édouard appeler ses fils (0.28), et l'un des frères appeler sa sœur Mireille (00.19). On les entend une nouvelle fois, alors qu'ils jouent à « 1, 2, 3, soleil » (00.37). Puis, la voix de Madame Ladmiraal surgit du passé, qui appelle, elle, Irène et Gonzague (00.34), et ce dernier qui répond qu'ils arrivent (00.37). Puis Madame Ladmiraal prononce cette phrase sous l'égide de laquelle le film est placé : « Quand cesseras-tu d'en demander toujours plus à la vie, Irène » (00.49).

Restent deux voix, qui se mêlent à un moment avec celle de Mireille et d'Émile (0.38) et qui chantent en duo les comptines enfantines : « À véli véli véli vélo [Partons pour un tango] ... » et « Quand j'étais petite fille ». Ces voix n'appartiennent à aucun des personnages identifiés dans la fiction, et il est tentant de les reconnaître comme celles des deux apparitions.

Le personnage de Mireille est en outre explicitement associé à la mort, dans la fiction comme dans la mise en scène. Dans la fiction : c'est Irène qui lit dans les lignes de sa main qu'elle ne passera pas l'adolescence, après son apparition fantomatique sous le drap qui recouvre le fauteuil : « Irène vit dans les mains de la petite fille qu'elle ne vivrait pas longtemps. Jusqu'à ses quinze ans peut-être, et même plutôt moins. Alors elle referma les mains de l'enfant et les tint bien serrées à l'intérieur des siennes. » (45.55). Dans la mise en scène : la prophétie d'Irène est confirmée par la position de la poupée de Mireille, allongée sur le lit dans la même position que celle de Monsieur Ladmiraal dans la scène mortuaire imaginée/fantasmée par Édouard (44.57 et 46.19).

Mireille est en outre l'un des personnages les plus silencieux du film, comme les deux fillettes. Or le mutisme est l'un des symboles de la mort, Freud le rappelle dans « *Das Motiv des Kätschenwahl* » (« Le Motif du choix des coffrets »), avec le fait de se cacher et de rester introuvable : « [...] que le mutisme devienne dans le rêve la représentation de la mort, cela ne semble pas ici faire de doute. De même, le fait de se cacher, de rester introuvable, comme le prince charmant en fait trois fois l'expérience dans *Cendrillon*, est dans le rêve un symbole de mort, non moins que la pâleur frappante à laquelle fait penser la *paleness* du plomb dans une des leçons du texte de Shakespeare » [Freud, 1913, p. 71-72].

Or Mireille est cachée avant qu'Irène ne la découvre sous le drap qui recouvre le fauteuil dans sa chambre (54.34), et elle disparaît ensuite, avant de réapparaître dans l'arbre, sans que sa présence à cet endroit soit motivée. Ce n'est pas tout. Lors de son arrivée, Irène porte

Mireille dans ses bras, et elle dit l'avoir croisée en arrivant. Or, à ce moment, Mireille devrait être dans son lit, et non devant la maison. Par ailleurs, si l'on s'intéresse maintenant aux deux apparitions, on notera que ou bien les deux fillettes sont visibles, mais elles sont silencieuses, ou bien on les entend chanter, mais elles sont alors invisibles, comme dans le générique d'ouverture.

Enfin, l'association de Mireille et de la mort s'inscrit dans des jeux d'échos plus complexes. Dans un premier temps, le montage associe deux scènes : celle du poulet qui rôtit dans l'âtre de la cheminée (18.03) ; celle où les garçons chassent les oies à coups de pierre (18.20), qui identifient, dans un spectaculaire raccourci, l'animal mort, que Mireille regarde d'ailleurs fixement (18.05-18.08), et l'animal vivant. Puis, au terme de la scène de l'apparition de la mère à Irène, celle-ci aperçoit, du balcon, Mireille qui court sur la pelouse avant de faire une chute, et plus haut dans le jardin de nouveau deux oies (46.47).

Mais les oies étaient déjà présentes dans la scène où Gonzague marche dans le parc en tenant son père par le bras. Au moment où son regard se perd dans le vague, préparant la venue de la scène du lit mortuaire, des cris d'oies résonnent (25.56). Ces mêmes cris retentissent dans le jardin quand Irène lit dans les lignes de la main la mort à venir de Mireille (45.29). Enfin, quand Édouard demande à son père s'il leur rendra visite pour Noël, Monsieur Ladmiral répond : « Oh... Peut-être, si je suis encore vivant », et Marie-Thérèse d'enchaîner : « Je ferai une dinde, ou une oie... » (1.20.35).

## Frontières

L'apparition des fillettes est étroitement associée à des lieux frontières, qui sont autant de lieux symboliques du passage de la vie à la mort. Elles apparaissent pour la première fois au moment où Monsieur Ladmiral franchit le portail du jardin, sur le chemin de la gare (9.00) ; la seconde, alors qu'il franchit la porte de son atelier en compagnie de Marie-Thérèse (23.59) et qu'elles enjambent de leur côté la haie en forme de clôture (24.02) ; la troisième fois, elles sont de l'autre côté de la clôture qui les sépare de la route sur laquelle Monsieur Ladmiral passe en voiture avec sa fille. La dernière apparition répète la première, quand il franchit le portail sur le chemin du retour après avoir raccompagné la famille d'Édouard à la gare (1.24.02).

Deux lieux, intérieurs à la propriété cette fois, occupent une fonction proche.

Le premier, que nous avons déjà évoqué, est le balcon, sur le seuil duquel se trouve Irène quand le fantôme de sa mère lui apparaît (48.23). C'est de là qu'elle aperçoit la course de Mireille, qui fera d'ailleurs une chute avant de se relever. On notera une nouvelle la présence des oies, qui paissent à l'arrière-plan près de la clôture.

Le second lieu est le petit pont qui enjambe la mare à l'intérieur du jardin, qui est comme écho du *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu le vampire*, 1922). Dans cette adaptation du *Dracula* de Bram Stoker par le cinéaste allemand F.W Murnau, un épisode met en scène le passage d'un pont par une calèche dans laquelle voyage le personnage principal, et il est accompagné par un carton qui dit : « *Als er die Brücke überquert hatte, kamen ihm die Gespenster entgegen.* » (« Une fois qu'il eut passé le pont, les fantômes vinrent à leur rencontre »).

C'est aussi devant un tableau représentant un pont que Monsieur Ladmiral demande à Irène si elle prendra chez elle plus de tableaux quand il sera mort (58.22). On notera que le passage du pont s'accompagne du chant d'un coq, qui retentit par trois fois. Marie-Thérèse s'en étonne d'ailleurs : « Ça fait toujours drôle un coq qui chante à cette heure-ci... » (27.04). Un dernier plan, saisissant, montre Mireille seule au milieu du pont (1.20.48), avant qu'elle

n'allonge sa poupée au pied d'un arbre et ne la recouvre de fragments de feuilles dans une sorte de cérémonie funéraire (1.20.55). L'arbre est un lieu surdéterminé, puisque c'est derrière un arbre aussi que se cachent les deux fillettes lors de leur seconde apparition, dans le jardin (25.20).

Il est un dernier lieu, extérieur cette fois à la demeure de Monsieur Ladmiraal, et que Colo et Bertrand Tavernier inventent : la guinguette au bord de l'eau. Son enseigne est « La Cressonnée », souvenir peut-être du poème de Rimbaud et de ce soldat qui dort « la tête nue dans le frais cresson bleu » (« Le Dormeur du val », 1870). C'est là que Monsieur Ladmiraal confesse ses regrets et qu'il évoque la figure de Moïse. C'est aussi dans cette scène qu'apparaît, presque en hapax, la couleur complémentaire du rouge, sous la forme du verre de « peppermint » que commande le peintre (1.09.33).

Couleur ubiquitaire dans le film, le rouge est présent sur la ceinture de l'une des deux fillettes, sur celle d'Irène, sur la casserole dont elle soulève le couvercle quand Mercédès lui demande quand elle va se marier (48.56), sur sa voiture (48.10), etc.

Quelle signification porte-elle ?

Si l'on en croit la voix *off\**, le rouge est une couleur hybride, associée à la fois à l'espoir et au désespoir, à la jeunesse et à la vieillesse, à l'inspiration et à l'impuissance : « Le vieux Monsieur était distrait. Il regardait son tableau et cherchait des secrets dans le rouge d'un coussin, dans le pli d'une tenture, avec une envie si féroce de les découvrir qu'il se sentait toujours jeune, et avec une certitude si totale, si amère, de ne rien trouver qu'il se sentait très vieux. » (23.22).

L'apparition de la couleur verte défait l'ambiguïté et fait basculer le sens de la couleur rouge du côté de l'échec, de la vieillesse et de la mort. Au moment où Monsieur Ladmiraal évoque sa soumission à ses maîtres, aux règles, aux conventions, la serveuse passe dans le champ avec... un poisson mort dans les mains (1.08.46). Mais le motif est peut-être plus ambigu qu'on ne le croit, puisque le poisson est aussi le signe dans cette scène de la circulation du désir. Il passe ainsi en effet de mains en mains, et notamment de celle de la serveuse à celui que l'on devine être son amant.

La frontière entre la vie et la mort peut être plus abstraite, ou plus immatérielle, notamment quand elle distingue la réalité et son reflet, comme dans les nombreux plans au miroir. Nous l'avons déjà dit, la poupée allongée sur le lit est d'abord une image au miroir, et elle sera suivie par celle de Mireille et d'Irène devant la coiffeuse, puis de celles de Mireille, Irène et Marie-Thérèse devant le lavabo après l'épisode de l'arbre. Il en va de même d'Édouard posant sur sa tête le chapeau de son défunt père. C'est encore le cas de la première apparition de Monsieur Ladmiraal. Quant à la scène de la sieste de Mireille, elle s'ouvre là aussi par une image reflétée, qui induit d'ailleurs chez le spectateur une perturbation des repères, non plus temporels mais spatiaux (33.41 et 33.58), qui est comme l'écho de ce chant du coq qui retentit de façon incongrue au milieu de la journée (27.00). Une scène semble échapper à cette logique, celle où Marie-Thérèse se recoiffe en se regardant dans le miroir dans l'atelier. C'est pourtant à ce moment que la motte de terre vient s'écraser contre la vitre.

Enfin, ce peut être une division interne à l'image qui matérialise la frontière entre la vie et la mort, comme dans ce plan sur Monsieur Ladmiraal endormi, le visage barré par l'ombre d'une branche (36.06), avant que son visage ne verse (36.14). C'est aussi à ce moment, le spectateur l'apprend plus tard, qu'il fait ce rêve de la Terre Promise.

## **Irène**

Il reste un personnage dont nous n'avons encore rien dit, si ce n'est pour signaler son lien privilégié avec la mère morte : Irène.

En première approximation, Irène s'oppose à Gonzague, et à sa famille, comme la blancheur de sa robe s'oppose au costume trois-pièce sombre d'Édouard, comme l'élan s'oppose à l'inertie, l'insolence à la soumission, le mouvement à l'immobilisme, l'imprévu à la routine, la modernité au conservatisme, en un mot, la vie à la mort. Hypnos\* n'a jamais été plus frère de Thanatos\* que dans la scène de la sieste, où la maison s'enfonce dans un sommeil mortifère avant que l'arrivée d'Irène ne réveille la belle endormie.

Irène représente donc la force de la vie. « Quelle activité, hein ? », dit ainsi, admiratif, Monsieur Ladmiral (1.03.01). Bertrand Tavernier la compare, lui, à un « ouragan » dans les commentaires audio du DVD. Lors de ses deux premières apparitions (33.09 et 36.28), elle n'est qu'une forme cinématique, un dos au volant d'une voiture qui dévore la route ; son entrée dans le salon où Édouard et Marie-Thérèse font la sieste est précédée par la course de son chien fou, etc.

Irène est aussi celle qui bouscule les conventions sociales, et notamment celles qui définissent la place et le rôle des femmes : elle fume, elle boit, elle conduit une automobile, elle est indépendante financièrement. Et elle a même un amant. Plus remarquable, son arrivée est contemporaine d'un saut dans le temps, d'un soudain changement d'époque. Avec Irène, *Un dimanche à la campagne* découvre la libération de la femme. Son arrivée coïncide en effet avec un changement d'activité des femmes qui étaient jusque-là cantonnées aux seules tâches que la société leur assigne traditionnellement, et que les trois « K » chers à l'Allemagne nazie résumait : « *Kinder, Kirche, Küche* » (« Enfants, Église, Cuisine »). Sur le trajet de la gare à la maison, Marie-Thérèse va « reprendre un bout de messe » ; Mireille joue à la poupée et, fatiguée par le trajet pourtant court, elle doit être portée par son grand-père ; Mercédès surveille la cuisson du chapon tout en préparant une tarte à la rhubarbe, et c'est à elle que Monsieur Ladmiral renvoie pour soigner la blessure à la jambe de Lucien. Pendant ce temps, les garçons se battent, prennent par le raidillon, chassent les oies et boivent en catimini du vin, avant de vouloir brûler vif un hanneton...

Mais l'arrivée d'Irène modifie singulièrement la situation. Mireille abandonne sa poupée et s'en va, telle un garçon manqué, grimper dans un arbre. Si Mercédès ne quitte pas sa cuisine, elle est montrée en train d'y écrire une lettre (1.14.24) qu'elle confiera ensuite à... Irène. Même Marie-Thérèse change. Timide et effacée jusque-là, elle n'hésite pas à hausser spectaculairement la voix – au mépris de la cohérence psychologique du personnage ? – pour défendre avec une véhémence qui étonne son mari attaqué par Irène lors de la scène du paiement des châles. Il faut revenir, pour conclure, sur Mireille. Lors du retour d'Irène et de son père de leur excursion, un plan la montre à genoux dans le saint des saints, l'atelier de Monsieur Ladmiral, retraçant de sa main les formes peintes sur un tableau du maître (1.14.20), et elle voudra ensuite montrer l'esquisse qu'elle a dessinée à Irène, de nouveau. Avec le succès que l'on sait...

Irène est une force qui va. Mais comme Hernani, elle porte la mort dans son sillage. La perspective de son départ brise le cœur de son père : « Monsieur Ladmiral eut subitement l'impression que son cœur lâchait, il pensa, j'ai le cœur gros, j'ai le cœur qui tombe. » (43.07). Elle balaye de la main la réussite que fait son frère, et ce geste de destruction est renforcée par le nom même du jeu : une « Marie-Antoinette ». Elle est aussi associée au tableau qui représente une locomotive dans la salle à manger de Monsieur Ladmiral, par deux fois et notamment lorsqu'elle fait irruption dans la salle à manger (39.32 et 47.01). La locomotive dit métaphoriquement l'élan et la modernité du personnage. Mais le rouge de la fumée que l'on aperçoit sur l'un de ses flancs (47.14) se retrouve sur un autre élément, la rose

qu'Irène met dans son décolleté, après en avoir brisé la tige, dans un geste que Monsieur L'Admiral anticipe et essaye d'empêcher, mais vainement (41.47). La signification double de la couleur que nous avons relevée s'en voit donc confirmée. Force de vie, Irène est dans le même temps une force de destruction, un « ouragan » en effet. C'est dire aussi que son nom, qui signifie étymologiquement « paix » (*Eiréné*), est motivé par antiphrase.

L'hypothèse se confirme si l'on reconnaît les nombreux points communs entre Irène et les figures de la mort que nous avons déjà identifiées.

Dans ce film où Bertrand Tavernier a voulu multiplier les « correspondances » [Tavernier, 1984, p. 10], Irène est tout d'abord une figure de double de Mercédès. Le geste par lequel elle balaye la réussite de son frère trouve un écho dans l'ouverture du film, quand Mercédès verse de la farine sur la table de la cuisine pour chasser Monsieur L'Admiral (5.04). Dans la séquence d'ouverture, elle le compare en outre à sa mère : « Monsieur a tort et Monsieur le sait très bien. C'est comme ma mère, les gens d'âge, ça veut pas admettre » (6.18). Elle occupe donc à ses côtés non seulement la place d'une épouse de substitution, mais aussi de fille – comme Irène.

Elle est ensuite une image en miroir des deux apparitions. Comme elles, Irène est habillée de blanc, et comme l'une des deux fillettes, elle porte une ceinture brique à la taille. Un autre lien les unit enfin, car il est une quatrième fillette dans le film, outre les deux petites filles et Mireille. Sur une photo en noir et blanc de l'atelier, on voit une fillette qui pose à côté d'un gros chien (22.23). Elle évoque donc le couple formé par Irène et Caviar, au renversement près, puisque la photo montre une fillette (et non une adulte) qui est accompagnée d'un gros chien (et non d'un caniche).

Mais c'est surtout Mireille qui est le double privilégié d'Irène, et les relations privilégiées qu'elles entretiennent sont une nouvelle invention du cinéaste. Leur proximité est indiquée tout d'abord par Irène elle-même quand elle répond à Édouard d'un ton pincé que Mireille va bien, « comme toutes les petites filles bien entourées » (53.12), reprenant l'expression qu'il vient d'utiliser pour parler d'elle. Lors de sa première apparition, Irène porte Mireille dans ses bras (39.33), comme Mireille portait jusqu'alors sa poupée. Selon l'analogie, Irène est à Mireille ce que Mireille est à sa poupée : une mère de substitution. Cette hypothèse est confirmée par l'épisode de l'arbre. C'est elle en effet qui reçoit la petite fille dans ses bras, prenant la place de Marie-Thérèse qui venait de dire : « Viens dans les bras de ta maman » (51.52). Cette scène prend tout son sens si l'on se souvient que, lors de son arrivée, elle avait fait remarquer à son père que Mireille ne pouvait être la fille de Gonzague et de Marie-Thérèse : « Oh, ils ont une gamine adorable, c'est pas croyable qu'ils aient pu la faire tout seuls » (42.01).

## **Circularité**

Comment conjuguer la vitalité, la fougue, l'énergie qui définissent le personnage d'Irène, et la mort, que nous avons jusqu'à présent plutôt associée à l'immobilité ? Tout simplement en relevant que le mouvement est, dans *Un dimanche à la campagne*, synonyme de mort – un certain type de mouvement à tout le moins. Une dernière caractéristique est en effet associée aux fillettes, qui n'est plus thématique mais cinématographique et dynamique : le motif de l'enroulement circulaire, qui est présent doublement lors de leur première apparition. Non seulement elles sautent à la corde, mais la caméra les enveloppe dans un mouvement circulaire qui redouble celui de leur activité (9.01).

Cet enroulement circulaire fait retour quand les fils d'Édouard, qui sont deux comme les fillettes, tournent autour de leur père et de leur grand-père sur le trajet de la gare à la maison,

précisément au moment où Monsieur L'admiral évoque la « maison de la *veuve* du marchand de bois » (11.22). L'association entre circularité et présage de mort est donc mise en place très tôt dans le film. Puis c'est Irène qui, par deux fois, prend Mireille dans ses bras tout en virevoltant sur elle-même, une première fois lors de la scène du jeu de la grenouille (55.36), une seconde fois sur le perron, au retour de son excursion à la guinguette (1.15.04). Auparavant, c'est Mireille qui aura fait un cercle autour du père et de son fils quand ils remontent vers la maison pour aller déjeuner (29.32). Ceux qui doivent mourir sont donc systématiquement associés par le biais de ce même mouvement d'encerclement, qui donne en outre une nouvelle résonance à l'expression utilisée par Gonzague et qui agace tant Irène, celles des « petites filles bien entourées ».

### **À la vie, à la mort**

Au terme de ce parcours, nous avons reconnu que la mort s'incarnait dans des personnages (les deux fillettes, Irène, Mireille, Mercédès), des lieux (les frontières de la demeure de Monsieur L'admiral, le pont, la guinguette) et enfin des formes (le mouvement circulaire). Parallèlement, nous avons relevé que, si le thème du film est la mort annoncée d'un personnage masculin, la mort est, elle, associée à, ou portée par des personnages exclusivement féminins, souvent associés par trois : les deux fillettes et Mireille, ou encore le trio Mireille/Irène/Mercédès, qui représentent d'ailleurs les trois âges de la vie.

Cette affirmation n'est pas contredite par la présence des deux garçons, Émile et Lucien ? Ce sont bien eux qui se battent sur le chemin de la gare à la maison, ce sont eux encore qui chassent les oies à coup de pierres. Ce sont eux toujours qui lancent la motte de terre qui vient s'écraser sur la fenêtre de l'atelier de Monsieur L'admiral. Et ce sont eux enfin qui veulent brûler un hanneton avec un morceau de verre.

Certes, mais la blessure du cadet est superficielle ; la motte de terre ne casse pas le carreau mais vient s'y écraser ; le hanneton ne saurait être consumé avec l'aide du seul morceau de verre qui ne concentre pas les rayons comme pourrait le faire une loupe. Enfin, s'ils chassent bien les oies, le montage révèle que c'est dans l'âtre de la cuisine de Mercédès – et de Mireille, promue aide cuisinière – qu'elles auront été plumées, embrochées et mises à cuire (18.57). Il convient de distinguer, à cet égard, en bonne logique freudienne, violence et pulsion de mort. Le sadisme comme la violence doivent être considérés comme un processus d'extériorisation, sous l'influence de la libido, de mouvements mortifères : « Mais comment déduire de l'Éros, qui conserve la vie, la pulsion sadique, qui a pour but de nuire à l'objet ? N'est-on pas invité à supposer que ce sadisme est à proprement parler une pulsion de mort qui a été repoussée du moi par l'influence de la libido narcissique, de sorte qu'elle ne devient manifeste qu'en se rapportant à l'objet » [Freud, 1923, p. 102]. Monsieur L'admiral ne dit-il pas d'Émile et Lucien, comme pour excuser leurs turbulences, qu'ils sont « pleins de vie » (10.57) ?

Si les garçons sont violents, ce sont bien les femmes qui sont porteuses de mort.

La représentation de la mort sous des traits féminins n'a rien d'exceptionnel ni d'original, mais elle n'a rien non plus d'universel, comme le rappelle Michèle Bompard-Porte dans *Or Méduse médite...* : « La symbolique occidentale représente souvent la mort au féminin et comme une femme – Faucheuse, Camarde, danses macabres, etc. Ce n'est pas un universel. Même accompagné de ses filles, le roi des Aulnes est homme, comme le Ankou breton. Ailleurs, le Miclantecuhtli aztèque, le Yama hindou sont des figures masculines de la mort. Quant à Hadès, il est “invisible” ! et essentiellement passif, sauf lors de l'enlèvement de Perséphone » [Bompard-Porte, Bennequin, Michel, 2013, p. 68, note 130]. Reste donc

énigmatique pour l'instant l'association privilégiée, dans le film, des femmes et de la mort. Mais un autre point étonne aussi.

Nous avons relevé que, de façon apparemment contradictoire, ou paradoxale, les personnages liés à la mort l'étaient aussi à la vie – de façon emblématique : Irène. C'est ce que confirme aussi la question de la maternité, qui est périphérique dans le film, mais centrale dans la rivalité qui oppose Irène et Gonzague. On se souvient de la remarque, cocasse, d'Édouard, qui dit que, pour lui, les enfants sont venus avant la voiture (49.34) et de la réponse, cinglante, d'Irène : « Si j'avais des enfants, tu serais encore bien plus furieux ». En effet, si Irène a une voiture, elle n'a pas encore d'enfant. Mireille non plus. Ce qui tombe sous le sens, puisqu'elle n'est pas pubère. Elle présente pourtant un symptôme caractéristique de la grossesse, cette nausée à laquelle elle est sujette lors de chaque trajet en train : « La pauvre Mimi, c'est toujours la même chose, elle essaye de se retenir, mais passé Valmondois... Maintenant je prends toujours un flacon d'eau de Cologne dès qu'on voyage » (10.27).

Si Mireille ne peut pas être enceinte parce qu'elle est trop jeune, un autre personnage ne saurait plus l'être, parce qu'il est trop âgé : Mercédès. Mais, de nouveau, cette impossibilité n'empêche pas qu'Irène fasse l'hypothèse absurde et loufoque qu'elle puisse l'être, ce qui fait pouffer son père (41.06).

Il est donc possible de préciser maintenant que ces femmes qui ont une relation privilégiée à la mort et à la vie sont des figures de mère. L'interprétation est renforcée par le nom de la gare après laquelle Mireille vomit. Valmondois peut aussi s'entendre *Valmondoies*. On retrouve l'association entre la mort (les oies) et la vie (la nausée comme symptôme de la grossesse). Cette même association se lit aussi, en profondeur de champ, dans l'agencement de l'atelier. On aperçoit en effet, derrière le canapé, sur le rebord de la fenêtre, le groupe sculpté évoqué plus haut, qui représente les trois Grâces de Canova. À la vanité fait donc écho le groupe des *Charites*. À la mort, la vie, une nouvelle fois.

Mais est-ce si simple ? Ou plutôt, est-ce si différent ? Si les trois *Charites* s'opposent en première approximation aux trois Moires, les deux groupes sont aussi unis souterrainement. Le mot Parque lui-même a pour étymon « *parca* », qui vient du verbe « *pario* » et qui signifie « enfanter » [Bompard-Porte, Bennequin, Michel, 2013, p. 59, note 107].

Dans « Le motif du choix des coffrets », que nous avons déjà cité, Freud s'intéresse à cette configuration récurrente de la mythologie, des contes et de la littérature qui voit un homme choisir comme élue de son cœur la cadette d'un groupe de trois sœurs. Il reconnaît dans cette figure cadette, toujours muette, la représentation de la mort.

Comment comprendre ce choix paradoxal ? Selon Freud, dans le moment où l'homme reconnaît l'inéluctabilité de la mort, il s'accorde une gratification narcissique en la présentant, non pas comme la conséquence d'une loi à laquelle tous les humains seraient soumis, mais comme l'objet d'un libre choix. Et il ajoute que cette substitution de la mort à l'amour, de la mort à la vie est rendue possible par une ancienne identité :

C'est ainsi que sa fantaisie s'est rebellée contre la connaissance incarnée par le mythe des Moires, et qu'il a créé le mythe qui en est dérivé, dans lequel la déesse de la mort est remplacée par la déesse de l'amour et ses équivalents à figure humaine. La troisième des sœurs n'est plus la mort, elle est la plus belle, la plus désirable, la plus aimable des femmes. Et cette substitution [*Ersetzung*] ne présentait aucune difficulté technique, elle était préparée par une antique ambivalence [*alte Ambivalenz*], elle a suivi le fil d'une association archaïque [*eines uralten Zusammenhang*] qui ne pouvait être oubliée depuis longtemps. La déesse de l'amour elle-même, qui prenait maintenant la place de la déesse de la mort avait été elle-même autrefois identique à elle. Même l'Aphrodite grecque n'était pas tout à fait exempte de relations avec les Enfers [*Unterwelt*], bien qu'elle eût

depuis longtemps cédé son rôle chtonien à d'autres figures divines, telles que Perséphone et l'Artémis-Hécate aux trois corps. Mais les grandes divinités maternelles des peuples orientaux paraissent avoir été toutes aussi bien des génitrices que des destructrices, aussi bien des déesses de la vie et de la fécondation que des déesses de la mort. Ainsi, la substitution [*Ersetzung*] par un vœu contraire dans notre motif [*Wunschgegenteil*], remonte à une identité archaïque [*uralte Identität*] » [Freud, 1913, p. 78, traduction modifiée par nos soins].

On reconnaît là le modèle de ce qui deviendra la notion de mère phallique, que Freud développe dans les articles des années 1920 : « L'organisation génitale infantile » (1923), « La disparition du complexe d'Édipe » (1923), « Quelques conséquences psychiques de la différence anatomique des sexes » (1925) et « Le fétichisme » (1927).

Figure de toute-puissance, la mère phallique est en-deçà – ou au-delà – de la différence de sexes, et de l'universelle assignation à un seul sexe. Elle n'est donc ni masculine, ni féminine, mais surhumaine – et inhumaine aussi. Cette ignorance de la différence des sexes, qui prend souvent la forme d'une coprésence des sexes, fait d'elle une figure de la fécondité : Déméter, Cérès, etc., mais aussi, plus près de nous, la vierge Marie.

Éternelle et féconde, la mère phallique ignore enfin l'irréversibilité du temps, et donc la distinction entre continuité et discontinuité, entre naître ou mourir, entre commencer et finir. Mieux, elle les identifie – comme le montre de façon emblématique la construction en boucle du film. Ainsi se comprend l'association des femmes et de la mort, de même que la coprésence oxymorique de la vie et de la mort.

On indiquera, pour conclure, que cette réflexion permet un décentrement de l'approche traditionnelle du cinéma de Bertrand Tavernier, souvent présenté, par le cinéaste lui-même d'ailleurs, comme articulé autour de la figure du père (« Je ne sortirai sans doute jamais des histoires de père » [Douin, 2006, p. 196]), ce qu'*Un dimanche à la campagne* est en effet, mais en surface seulement selon nous, et invite à poser la question de la représentation de la femme, c'est-à-dire des mères.

Enfin, on rappellera cette question en forme de reproche que la mère adresse à sa fille : « Quand cesseras-tu d'en demander toujours plus à la vie, Irène ? » (0.48 et 48.00). Si l'on ne connaîtra jamais la réponse qu'Irène, il est en revanche possible de définir ce qui est au-delà de la vie dans *Un dimanche à la campagne* : la mort, qui n'est qu'une autre forme de vie, comme le démontrent ces fantômes qui hantent le film – et notamment la mère, qui ne saurait mourir.

## Bibliographie

BOMPARD-PORTE, Michèle ; BENNEQUIN, Daniel ; MICHEL, Christian, *Or Méduse médite...*, Paris, L'Harmattan, « Espaces théoriques », 2013.

BOST, Pierre, *Monsieur L'admiral va bientôt mourir*, Paris, Gallimard, « Tel », 1945/1973

DOUIN, Jean-Luc, *Bertrand Tavernier, cinéaste insurgé*, Paris, Ramsay, « Poche Cinéma », 2006.

FREUD, Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir » (*Jenseits des Lustsprinzip*, 1923), *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1981, p. 41-115.

FREUD, Sigmund, « Formulations sur les deux principes de l'événement psychique » (*Formulierungen über die zwei Prinzipien des psychischen Geschehens*, 1911), *Résultats, idées, problèmes*, I, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1984, p. 135-143.

FREUD, Sigmund, « Le Motif du choix des coffrets » (*Das Motiv des Kätschenwahl*, 1913), *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, « Essais », p. 61-81.

NEUPERT, Richard, « Painterly Pastiche in *Un Dimanche à la campagne* », *The French Review*, Vol 70, n°1, octobre 1996. URL : <http://www.academicroom.com/article/painterly-pastiche-un-dimanche-la-campagne>

TAVERNIER, Bertrand, commentaire audio de l'édition DVD *d'Un dimanche à la campagne*, Studio Canal, 1984.

TAVERNIER, Bertrand, entretien avec CIMENT, Michel ; JEANCOLAS, Jean-Pierre ; JORDAN, Isabelle et THIRARD, Paul Louis, *Positif*, n°279, mai 1984, p. 5-14.