



HAL
open science

Le complexe d'Actéon. Le motif de la fuite dans Trois souvenirs de ma jeunesse (A. Desplechin)

Christian Michel

► To cite this version:

Christian Michel. Le complexe d'Actéon. Le motif de la fuite dans Trois souvenirs de ma jeunesse (A. Desplechin). Le Sens de la profusion, C. Michel, J.-B. Renault (dir.), Reims, Epure, 2017, p. 211-246., 2017, 978-2-37496-031-9. hal-04279889

HAL Id: hal-04279889

<https://hal.science/hal-04279889>

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.



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

LE COMPLEXE D'ACTÉON
LE MOTIF DE LA FUITE DANS *TROIS SOUVENIRS DE MA JEUNESSE*

Christian MICHEL
Université de Picardie-Jules-Verne

Les figures ternaires prolifèrent dans *Trois souvenirs de ma jeunesse* : la famille Dédalus compte trois enfants, l'association d'aide aux *refuzniks* est représentée par trois de ses membres, Esther a trois « maris », Paul a trois amantes (Irina, Esther, Gilberte), il est attendu au petit matin par trois acolytes qui veulent le rosser, le film s'ouvre sur la présence dans le champ, à l'arrière-plan du titre, de trois coupoles, la phrase qui engage le récit rétrospectif (« Je me souviens ») est répétée trois fois, etc. Comment le comprendre ? On pourrait être tenté d'y lire l'écho de la composition spécifique du film, qui associe trois souvenirs, encadrés par un prologue implicite et un épilogue explicite.

Toutefois, les trois parties qui composent *Trois souvenirs de ma jeunesse* se disposent selon un triptyque singulier puisqu'il n'y a ni équilibre entre les parties, à la différence, par exemple, de l'affiche des groupes The Gift et The Jam accrochée au mur de la chambre dans laquelle Paul recoud la doublure du manteau (17.35), du triptyque d'Esther accroché au mur de sa chambre de bonne (1.16.39), ou encore de la fenêtre tripartite du prologue (01.20). Il n'y a pas non plus encadrement de la partie médiane par deux panneaux latéraux d'importance moindre qui la désigneraient comme centrale, comme dans les triptyques médiévaux ou renaissants, ou aussi dans *Le Plaisir* de Max Ophuls (1952).

Pour autant l'absence d'équilibre et de symétrie entre les parties n'est pas une absence de proportion puisque les trois souvenirs sont de durée croissante, selon une logique d'amplification progressive qui fait d'ailleurs courir au film le risque d'une prédation des deux premières parties (« Enfance » et « Russie ») par la troisième (« Esther »). Le dernier souvenir occupe en effet une place plus importante dans le film que les deux premiers, et sa supériorité est à la fois stratégique (elle est la plus longue et elle compte le plus grand nombre de personnages) et tactique (elle est celle que le spectateur voit en dernier, et elle oriente, par sa position terminale, la lecture et l'interprétation de ce qui a précédé). L'épilogue renforce encore ce poids puisque Paul n'évoque, lors de son ultime rencontre avec Kovalki, que le dernier épisode : ses amours avec Esther. Et le film de se conclure sur un ultime éclat, entre réminiscence proustienne et souvenir de Murnau : Paul passant le pont voit resurgir Esther disparue, avant que l'ultime plan ne la fige dans une immobilité mortifère – meurtrière ?

L'analyse du film oblige pourtant à corriger cette impression de déséquilibre pour insister sur l'importance des deux premiers épisodes qui donnent sens au troisième et permettent de répondre notamment à la question que ne peut manquer de se poser un spectateur naïf : pourquoi Paul quitte-t-il Esther ? Le centre de gravité du film se déporte alors à l'opposé de sa perception première et ce déplacement permet de reconnaître dans la partie la plus brève, « Enfance », la matrice de l'existence de Paul et de ses errements.

La logique du triptyque implique en outre l'articulation spatiale, fictionnelle et symbolique des parties qui le composent. Or *Trois souvenirs de ma jeunesse* tend plutôt à renforcer leur indépendance et leur autonomie. Chaque souvenir est ainsi nettement individualisé et possède une tonalité et une couleur qui les distinguent des autres. Il s'inscrit en outre dans un genre différent (la chronique familiale, le film d'espionnage, le *teen movie*), qui rappellent, on le sait, trois moments antérieurs de la filmographie de Desplechin : « Enfance » rappelle *La Vie des morts*, « Russie », *La Sentinelle*, et « Esther », *Comment je me suis disputé... (Ma vie sexuelle)*.

Par ailleurs, la présence d'un même personnage dans les trois épisodes ne joue pas seulement comme facteur d'unification. S'il convient de louer à la fois l'art du casting d'Alexandre Nazarian et de la direction d'acteur d'Arnaud Desplechin, qui réussissent à créer une cohérence organique entre les différentes incarnations de Paul Dédalus, il n'en reste pas moins que même le spectateur le plus enclin à succomber aux charmes de la fiction sait que ce personnage est interprété par trois acteurs différents, qui jouent en outre différemment. À cet égard, l'un des intérêts du film réside précisément dans la diffraction cubiste du personnage de Paul qui évite ainsi l'ennui que n'aurait pas manqué de provoquer une relation de simple ressemblance.

Le jeu de go, dont Paul explique le principe à Esther après l'avoir invitée chez lui, est une image possible de la composition du film, où les forces centripètes semblent l'emporter sur les forces centrifuges : « le but du jeu, dit-il ainsi, est de constituer des territoires en traçant des sortes de frontières avec les pierres » (39.05). Le jeu de go s'opposerait donc au triptyque comme la frontière s'oppose à son passage, la séparation à l'articulation, la différence à la ressemblance, etc. Pourtant, dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*, les frontières, sociales, géographiques, sexuelles, etc., n'existent que pour être passées, voire transgressées : Paul va acheter du shit dans une cité à Francis Belkacem, il part en voyage à Minsk avant de devenir un « grand voyageur », selon les mots de Claverie, l'agent de la DGSE, et on apprend dans l'épilogue que Pénélope a couché, elle aussi, avec Esther.

Transposée, l'opposition entre les deux objets (jeu de go et triptyque) invite donc à interroger la composition du film pour étudier non seulement les différents territoires qui le composent, mais aussi les échanges qui les unissent. C'est dire aussi que le sens est, dans le film, bien moins *essentiel*, c'est-à-dire porté par une partie en propre, que *relationnel*, et qu'il naît non du territoire, mais de la frontière. Le mur de Berlin qui tombe signe certes la fin de l'enfance de Paul, mais il est aussi l'emblème d'un film construit sur des passages, des échos et des déplacements qui font dialoguer les trois souvenirs.

Une première réponse, thématique, est apportée par le cinéaste lui-même, qui évoque la présence d'un motif transversal :

La structure narrative me permettait aussi de faire commencer le film sur un exil et un retour, et de filer cette idée. L'exil relie toutes les histoires. Il est là au début. Puis on le retrouve aussitôt avec Paul enfant qui décide de ne plus habiter chez sa mère ; puis quand, un peu plus vieux, il décide d'entrer dans une synagogue, lui qui est catholique, tout en partant à Minsk : exil religieux et linguistique. Et sa vie d'étudiant à Paris est un exil par rapport à sa jeunesse à Roubaix. La solitude du personnage, c'est celle de l'exilé. [DESPLECHIN, « Entretien avec É. Domenach et G. Bortzmeyer », 2015a]

C'est ce motif, ses variations (la fuite, l'exclusion, l'expulsion, etc.) et les affects qui les sous-tendent (la peur/le courage) que nous nous proposons d'étudier dans *Trois souvenirs de ma jeunesse* car ils permettent de comprendre les relations entre Paul et les autres personnages. Ce motif joue aussi comme un fil d'Ariane, qui permet de s'orienter dans la profusion labyrinthique des signes du film tout en précisant le sens de motifs connexes, comme celui de la douleur déniée ou encore de la brûlure et du feu. Par ailleurs, l'étude de ce motif et de ses harmoniques sert à préciser la logique singulière qui préside à l'articulation des différentes parties. Si, en première approximation, les associations semblent fondées sur la répétition insistante de motifs récurrents, abondamment thématisée dans la fiction par le thème du double, nous verrons que les effets de sens sont portés en fait par une série de variations et d'altérations, où la dissemblance prime sur l'identité, la différence sur la ressemblance. Dans cette perspective, qui renverse l'interprétation précédente, les deux lectures proposées de la composition (étanchéité vs porosité des frontières) ne sont plus antagonistes, mais elles correspondent à deux moments successifs de la construction du sens dans le film. Les différences entre les parties, et conséquemment leur autonomie, deviennent les conditions nécessaires d'une mise en relation qui serait sinon répétition insignifiante seulement.

Histoire de la violence

Si, selon Desplechin, le thème de l'exil est un élément unificateur du film et un trait caractéristique du personnage principal, il nous semble plus juste de le désigner comme un mouvement de fuite, qu'il convient d'étudier dans sa tension avec son symétrique, l'attaque, comme le montre la scène initiale de l'affrontement entre Paul et sa mère.

Face à la mère, à sa folie et à sa menace, deux possibilités s'offrent à Paul : l'attaque ou la fuite. L'attaque : le couteau que tient Paul et la crosse de hockey dont Ivan est armé ; la fuite, avec le départ pour la maison de la grand-tante, Rose.

Entre les deux, une solution tierce : l'endormissement, qui fait basculer la séquence dans l'onirisme du conte, et qui fait aussi de la mère et du fils des figures en miroir, endormies toutes deux, dans le moment où la position maternelle, vacante temporairement, est occupée par Delphine, qui veille et couvre Paul d'une couverture rouge. L'identification de la mère à la fille se confirme après la disparition de celle-ci : elle porte au cou le collier de perles qui lui appartenait, comme le spectateur l'apprend lors de la première surprise-party : « T'as vu, c'est le collier de maman, c'est papa qui me l'a donné » (40.16). Elle le porte déjà devant le lycée Baudelaire, lors du premier retour de Paul à Roubaix (30.22). Image, ou substitut, de la mère, elle est aussi plus proche de son père que ses deux frères, comme le confirme la scène ambiguë sur le lit conjugal, quand Delphine quitte un instant la fête pour confesser son mal-être. Elle est d'ailleurs assise à ce moment sur le côté du lit où le portrait de la mère trône sur la table de nuit (49.02 et 49.05).

Ce que les motifs solidaires de l'attaque et de la fuite font apparaître, à la différence de la notion d'exil, c'est qu'ils supposent tous deux un même sentiment, la peur. Le scénario précise ainsi que dans l'escalier « [Paul] tient un grand couteau de cuisine et semble fou de terreur ». Or Paul est défini à plusieurs reprises comme celui qui a peur, mais pas dans « Enfance ». C'est le cas lors de la rencontre avec les Strasbourgeois à Roubaix (« La peur est humaine, et là-bas, tu vas avoir peur », 17.28), et encore avec Ephraïm Ilitch à Minsk. Quand Natan demande à Ephraïm Ilitch qui est son jumeau, ce dernier répond : « celui qui a peur » (23.41).

Mais la mère meurt bientôt.

Si l'on croit Paul, et la logique psychologique du film, cette mort est un suicide : « Ma mère s'est suicidée quand j'avais onze ans, c'était une fin logique, attendue, enfin je crois » (1.17.08). Si l'on croit le film, et la logique cinématographique du montage, cette mort n'est pas un suicide, mais un meurtre. Aux paroles de Mme Sidorov, qui évoque le destin tragique de son mari diplomate, exécuté à son retour à Moscou, fait immédiatement suite la scène de la procession funéraire, qui instaure entre ces deux séquences une relation de concordance. On relève par ailleurs qu'il faut attendre tard, la discussion avec Béhanzin, pour que le spectateur connaisse la cause de la mort de la mère.

Cette conviction – j'ai tué ma mère – s'explique aisément comme la conséquence fantasmée des attaques : « Si tu montes encore, j'te plante dans le cœur » (03.03), disait Paul à sa mère du haut des marches. La relation d'identification, indiquée déjà dans leur sommeil en miroir, joue donc aussi entre Paul et sa mère puisqu'il répond à ses menaces par l'exhibition du couteau.

Cette interprétation permet de donner sens à la scène, étrange, où Ivan s'attaque avec violence à... un vélo. Or, les modalités de l'agression invitent à penser que l'objet vaut, par déplacement, pour un autre personnage. Paul s'adresse tout d'abord au vélo comme à un animé (« Tiens, prends ça ! Et ça ! », 05.23), et l'arme qu'il utilise, une barre de fer, ressemble, par destination, à la crosse avec laquelle il menace la mère lors de la scène de terreur nocturne. Il n'est jusqu'au choix de l'objet qui ne fasse signe vers la mère. N'a-t-elle pas un petit vélo dans la tête, selon l'une des expressions enfantines et populaires pour dire la folie ?

L'attaque du vélo doit donc se lire comme un meurtre par déplacement de la mère. Elle permet aussi de comprendre ce qui sépare Ivan de Paul, et pourtant les réunit, car ils sont « un seul corps à deux têtes » (05.08). Si Paul choisit la voie de la fuite, ou de l'exil, en se réfugiant chez sa grand-tante, Ivan reste et persiste dans l'attaque.

L'hypothèse est confirmée par une autre scène, marginale par rapport à l'intrigue principale, et qui n'apparaît pas dans « Enfance » mais dans « Esther ». Bob, le cousin de Paul, est chassé de chez

lui par son beau-père et sa mère, Mme Christian. Bob est un double de Paul, comme l'indique d'emblée l'écho entre leurs noms, mais à la différence d'autres personnages, il n'est pas désigné comme tel dans la fiction, comme c'est le cas de Natan par exemple. Ainsi, comme Paul autrefois dans « Enfance », Bob quitte le domicile parental a) au petit matin, b) sa valise à la main, c) pour trouver refuge chez d'autres membres de la famille. La proximité entre les deux destins est renforcée par le plan qui suit le départ de Bob et qui montre l'arrivée de... Paul dans une scène qui rappelle d'ailleurs celle de son accueil chez Rose : la porte s'ouvre de l'intérieur d'un vestibule sombre, caractéristique des maisons roubaisiennes (03.34/1.20.49). Un temps d'ailleurs, le spectateur peut hésiter et croire que c'est Bob qui fait son entrée chez les Dédalus. La présence d'un dernier élément renforce cette association : le feu de camp improvisé par ses cousins alors qu'ils cherchent Bob dans la nuit, transi de froid. Il rappelle le foyer où Paul a été autrefois recueilli, doublement : par l'évocation de l'histoire de Caius Mucius Scaevola, ce romain qui mit sa main au feu pour attester de sa détermination et dont Paul dessine des éléments chez Rose (04.58) ; par la scène devant les flammes où Paul évoque la nature gémellaire de son lien à Ivan.

Toutefois, Paul et Bob sont aussi des images inversées : Bob a froid dans la nuit quand Paul est chaudement habillé ; Paul est montré arrivant chez Rose, Bob, devant la maison qu'il quitte ; la porte s'ouvre devant Paul, elle reste hermétiquement close pour Bob (1.20.33). Comment comprendre l'inversion de certaines de leurs caractéristiques ? Comme le signe d'une différence de nature : Paul fuit quand Bob est chassé. Pourquoi ? La veille au soir, au terme de la course poursuite avec sa mère et son beau-père, devant lesquels il « se sauve » (1.19.43), Bob a enjambé une grille et s'est perdu dans la nuit. Sa mère, Mme Christian, lui crie alors : « Tu me tues ! Ce gosse me tue ! » (1.20.10).

La fuite peut donc se comprendre selon deux motifs, symétriques : ou bien l'enfant fuit pour ne pas être tué (Paul), ou bien l'enfant est chassé parce qu'il a tué (Bob). Que Paul soit aussi Bob, et donc meurtrier, se lit dans les menaces qu'il profère dans l'escalier mais aussi, peut-être, dans l'emploi d'une hyperbole qui étonne. Il affirme en effet que sa mère a ouvert « quatre cents fois, quatre cents fois » la porte de sa chambre. Faut-il y voir un souvenir de la réponse célèbre d'Antoine Doinel, qui répond, quand on lui demande ce qu'il en est de sa mère : « Elle est morte ! » (*Les 400 coups*, François Truffaut, 1959) ?

Si Paul est Bob, Bob est Paul aussi : non seulement meurtrier, mais victime aussi. Le risque d'être tué est ainsi présent dans la scène de sa fuite. Poursuivant son fils en voiture avec Georges, Mme Christian l'admoneste : « Robert ! [*Robert s'enfuit*]. Il se sauve ! Robert. [...] [*S'adressant à Georges*] L'écrase pas... » (1.19.48). Et que fuit Bob ? La honte, qui est un risque vital : « « Maman, tu vas me faire mourir de honte », dit-il en effet. C'est ce même motif qui permet de comprendre qu'Ivan s'intéresse tant au sacrifice d'Abraham (36.26), autre occurrence de meurtre d'un enfant par un parent – au déplacement près de la mère sur le père.

Si Paul et Bob sont des personnages en miroir, il en va de même des mères. Jeanne comme Mme Christian sont des mères invasives : dans « Enfance », Jeanne monte à l'étage et ouvre la porte de sa chambre ; dans « Esther », Mme Christian vient le chercher alors qu'il est chez ses amis. La thématique du double, explicite dans le film, est donc autant un fait de fiction que de récit, qui multiplie les points communs entre personnages sans relation apparente *a priori*.

Tout au long du film, Paul est entouré d'une kyrielle d'objets, d'ouvrages, de reproductions, etc., qui sont autant de signes servant la caractérisation sociale, intellectuelle et symbolique du personnage. Mais un seul et unique objet l'accompagne d'« Enfance » à l'épilogue : une petite statuette en bronze qui est posée sur le socle de la cheminée chez Rose (03.51, 03.54), dans sa chambre de bonne (1.41.34) et enfin de nouveau sur un socle de cheminée, mais dans son appartement parisien cette fois, après son retour du Tadjikistan (1.46.10 et 1.46.32). C'est même le seul objet de son enfance qui décore cet appartement dépouillé, qui contraste avec l'accumulation qui définissait ses années d'apprentissage. Elle accompagne en outre l'apparition de Paul enfant.

Cette statuette est la reproduction d'un marbre, l'Hermès de Praxitèle conservé au musée d'Olympie, qui représente Hermès portant Dionysos sur son bras gauche, et auquel il tend vraisemblablement une grappe de raisins au bout de son bras droit, qui est perdu. La statue évoque

un épisode marginal de la vie d'Hermès, mais important dans celle de Dionysos. Pour protéger Dionysos, né de ses amours avec Sémélé, de la vindicte d'Héra, Zeus charge Hermès de le confier à Ino, la sœur de Sémélé et épouse d'Athamas, roi d'Orchomène. Pourtant Héra ne se laisse pas tromper et frappe de folie le roi et la reine [GRIMAL, *Dictionnaire de la mythologie*, 1951, p. 127]. Les différents motifs entrelacés dans l'épisode mythique permettent de préciser en les confirmant les analyses qui précèdent. Si Hermès, dieu des échanges et des voyages, n'est pas moins qu'Ulysse la figure mythologique sous laquelle l'existence de Paul, faite de départs et de fuites constantes, est placée. Mais Paul est Dionysos aussi, né deux fois : fils à la fois d'une mère morte (Jeanne-Sémélé) et d'une mère frappée de folie (Jeanne-Ino), il doit fuir devant la menace que représente une mère meurtrière (Jeanne-Héra).

« Je n'ai rien senti »

Il est un autre motif qui parcourt les trois souvenirs, plus complexe que celui de la fuite : celui de la douleur déniée. On sait que par trois fois Paul reçoit des coups, pour conclure à chaque fois qu'il n'a rien senti : quand son père le frappe (« Enfance »), quand il rentre à l'hôtel après s'être blessé lui-même au visage (« Russie »), quand il affronte « Patrick le blond » après avoir raccompagné Esther chez elle. Il convient toutefois de relever, de nouveau, les différences : le premier épisode n'est pas commenté par l'enfant, mais en voix *off* par Paul adulte (« Mon père me frappait mais je ne sentais rien. Ça ne me fait pas mal, je ne sens rien », 09.19). En outre, les trois épisodes proposent des configurations légèrement différentes. Dans la première, Paul est victime de coups auxquels il essaye d'échapper en fuyant dans le couloir. Dans le deuxième épisode, il se frappe lui-même. Dans le troisième, il est nouveau frappé par un tiers, mais il ne cherche pas à s'échapper : il se laisse battre et jeter à terre après avoir provoqué l'amant jaloux.

La première occurrence est liée directement à la mort de la mère, puisque son père le frappe après qu'il a rétorqué qu'il aurait dû en épouser une autre : « T'avais qu'à trouver une autre femme ! » (09.07). Lors de la deuxième occurrence, Paul se frappe lui-même pour avoir un alibi et expliquer la perte de son passeport. Cette fois, seul le contexte élargi permet de rappeler la mort de la mère. À l'origine de la mission de Paul et Marc, il y a la rencontre à la synagogue avec les Strasbourgeois, qui fait écho visuellement à celle de la prière d'Ivan dans l'église à la suite de la mort de leur mère : les couleurs des vitraux sont les mêmes (07.43 et 14.13). On relèvera aussi la présence de vitraux, mais éteints cette fois, dans la scène qui montre la mère endormie dans l'escalier (03.29). C'est aussi lors de cette rencontre que Paul enlève le brassard de deuil. Il élit donc une nouvelle famille, qui l'accueille en son sein comme Marc l'a accueilli sous son Talit lors de la cérémonie des Cohanim (15.32). Il devient alors Juif d'adoption : il est non seulement l'ami de Marc mais aussi le « frère » (23.45) et le « jumeau » de Natan (23.39 et 27.45), comme le confirme également l'écho entre les couleurs de l'anorak de l'un et du bonnet de l'autre ((20.28/20.47). L'abandon du brassard, signe du deuil ininterrompu de la mère, est donc dans le même temps élection d'une église dans laquelle la transmission est matrilineaire. Et on peut se demander si le second geste n'annule pas le premier.

Lors de la troisième et dernière occurrence, Paul se laisse frapper par l'amant d'Esther au lendemain de la nuit où il évoque pour la première fois la mort de sa mère : « Ma mère est morte quand j'avais onze ans, mais c'est pas une date très importante pour moi » (53.21). Et le contexte rappelle le départ de Paul dans « Enfance » : il raccompagne Esther au petit matin, et celle-ci porte autour du cou la même écharpe bleu ciel que celle de Paul autrefois (03.39 et 52.56).

Dans ces trois épisodes, le déni de la douleur est donc étroitement associé à un contexte qui rappelle la mort de la mère et/ou la fuite de la maison familiale. On objectera que le lien avec la mort de la mère est, dans les deux derniers épisodes, assez lâche. Nous n'en disconvenons pas, mais il nous semble que cette absence fait sens, comme le précise la dernière occurrence. Quand Paul raccompagne Esther, il évoque non seulement la mort de sa mère, mais aussi la « crise de désespoir » qui l'a conduit à l'hôpital (53.50). Or cette hospitalisation est postérieure de quatre ans au décès : elle a lieu peu avant le baccalauréat alors que sa mère meurt quand il a onze ans. En outre Paul ne met pas en relation les deux événements, ce que le spectateur ne peut manquer de faire. Le

lien lâche, dans le récit, entre les épisodes où Paul reçoit (ou se donne) des coups et la mort de la mère traduit donc la déconnexion, dans la fiction, entre la mort de la mère et la crise de désespoir. Ce que Paul ne cesse de dire d'ailleurs : « Je n'ai rien senti ».

Déplions maintenant le sens de l'expression, qui suppose deux temps, dont le premier est passé sous silence. « Je n'ai rien senti » signifie : « Oui, j'ai ressenti la douleur » et « Non, je n'ai rien senti ». C'est ce que confirme le second épisode : « Oh, putain, tu m'as fait mal... » (57.14), dit Paul à Patrick le blond, avant d'ajouter à l'attention de Delphine et d'Ivan qu'il n'a rien senti, contre toute vraisemblance.

Dans un entretien avec le cinéaste, Michel Ciment évoque la mort de la mère dans le film et Arnaud Desplechin revient, en réponse, sur l'invention du personnage de Paul : « C'est le motif qui a inventé ce Paul Dédalus sur *Comment je me suis disputé...*, c'est ce rapport violent qu'il a avec sa mère et le fait qu'il soit orphelin de mère, comme il le dit, et qu'il ne cesse de prétendre que ça ne l'affecte pas alors que moi je vois que ça l'affecte tout le temps. Et c'est la définition de ce personnage, c'est ce personnage qui est orphelin de mère et qui crânement dit "Ça ne me fait ni chaud ni froid" » [DESPLECHIN, « Entretien avec M. Ciment, » 2015b].

Un dernier élément permet de relier ces trois épisodes, mais sous deux formes différentes : le feu/la cigarette. Sur le trajet de retour au musée, Marc réussit à échapper au milicien en lui offrant un paquet de cigarettes, juste avant que Paul ne se frappe. On se souvient que l'un des Strasbourgeois avait donné comme conseil aux deux garçons d'éviter de fumer en public leurs cigarettes américaines sous peine d'être immédiatement reconnus (15.17). Paul s'en souvient, qui fume au sortir du musée une cigarette russe, prise le matin même à l'hôtel. La scène du tabassage de Paul par Michel est elle aussi associée à une cigarette, celle que fume Ivan lorsqu'il assiste à l'altercation, assis sur le perron.

Or le feu a été associé, très tôt dans le film, à Paul et à une douleur infligée volontairement. Chez Rose, Paul dessine en effet sur son carnet des motifs inspirés de l'histoire du Romain Scaevola. Le feu fait retour immédiatement après sous la forme de cette nappe de flammes devant laquelle Paul affirme la dimension gémellaire de son lien à Ivan. Mais cette fois, ce n'est plus Scaevola qui plonge une partie de son corps dans le feu, c'est Paul qui semble brûler en enfer. Le foyer qu'il a élu en fuyant chez Rose est donc un lieu double, qui réchauffe autant qu'il brûle, qui sauve autant qu'il menace de tuer. L'épisode de Caius Mucius Scaevola condense donc trois des traits caractéristiques de Paul : l'héroïsme, la douleur infligée à soi-même et le déni de la douleur.

Le feu est central enfin dans une autre scène, au cours de laquelle Paul déverse des cendres dans le jardin de la maison familiale, après l'enterrement de la mère. Il est difficile de ne pas y voir, par association avec la procession funéraire qui précède immédiatement, les cendres de la défunte, même si ce sont évidemment celles d'une cheminée qu'il vide.

Revenir, c'est mourir un peu

Le mouvement de départ n'est rien sans son complémentaire : le retour, avec lequel il forme un couple et sur lequel le film s'ouvre : le retour d'Ulysse à Ithaque, de Paul à Paris. Le film est ainsi construit autour de la tension qui se noue entre ces deux mouvements : partir/revenir, fuir/s'en retourner. Mais les deux mouvements n'ont pas la même valeur, ni la même signification symbolique.

Si partir, c'est se sauver, dans tous les sens du terme, alors revenir, c'est, logiquement, risquer sa vie, comme le confirme Mme Sidorov : son mari est rentré à Moscou, il a été exécuté ; elle s'est « enfuie », elle a eu la vie sauve (06.53). Ainsi se comprend peut-être pourquoi Paul apprend sa mort – sous les traits de son jumeau Natan – sur le chemin de retour du Tadjikistan. C'est aussi sur le trajet de retour vers le musée, après la visite aux *refuzniks*, qu'il se blesse volontairement. C'est encore sur le chemin du retour en France qu'il est arrêté par la police des frontières et convoqué dans le bunker inquiétant de la DGSE. Enfin, c'est après avoir raccompagné Esther chez elle au petit matin qu'il est frappé par l'amant jaloux et son acolyte. S'en retourner est toujours, dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*, un moment périlleux.

Le retour n'est pas seulement associé au péril, il l'est aussi à la perte. Si Paul rentre, dans « Enfance », c'est parce que la mère est morte. À Ivan qui lui demande, après leur convocation par le surveillant général, « Quand est-ce que tu rentres à la maison ? », Paul répond : « Quand maman sera partie » (05.55). « Partie », c'est-à-dire « morte », puisque Paul ne retrouve la maison qu'après l'enterrement de sa mère. Pour que Paul puisse revenir, sans risquer le sort de M. Sidorov, alors il faut que sa mère soit partie. C'est aussi dans ce sens qu'on peut entendre la remarque de Paul, dont la signification première est pourtant érotique, après sa première relation sexuelle avec Esther (« Ce sont les hommes qui viennent, mais une femme, elle, elle part », 1.07.28), qui redouble en le confirmant le théorème de Mme Sidorov sur la fuite des femmes. Le mortifère vient contaminer l'érotique, selon un mouvement constant dans le film. Aimer une femme comporte toujours le risque qu'elle parte, c'est-à-dire qu'elle meure. C'est ce que confirmera de façon emblématique le destin de Béhanzin, qui indique aussi que Paul n'échappe pas à la répétition.

L'épisode russe est construit lui aussi sur un aller-retour. Pour pouvoir livrer le paquet aux *refuzniks*, Paul et Marc doivent quitter leur groupe, puis revenir sans que leur absence soit remarquée : « Vous avez une heure », leur dit ainsi l'un de leurs accompagnateurs. Mais cette fois, il ne s'agit plus de partir *devant* un danger, mais de partir *pour* affronter un danger, selon le modèle qui est aussi celui de l'exploit de Scaevola, qui sort de Rome assiégée pour tuer le roi des Étrusques, Porsenna. Ainsi se comprend peut-être le fait que l'appartement où vit Natan soit occupé par un personnage menaçant, qui fait écho à la mère : Ephraïm Ilitch, qui reçoit Paul et Marc avec des paroles d'ogre : « Alors, mes petits agneaux, qu'est-ce que vous m'avez apporté ? » (21.52).

Si l'histoire se répète, elle le fait de façon inversée, dans la substitution du courage à la peur, en accord avec le thème dominant de cette seconde partie : « C'est héroïque », dit ainsi Claverie (27.22). Pourtant la peur reste présente dans cet épisode, mais en mineur, nous l'avons déjà noté. On relève aussi une inversion dans les conséquences. Dans « Enfance », le retour était sans danger car la mère était partie. Dans « Russie », le retour *est* le danger, puisque Paul et Marc sont restés trop longtemps absents. Il est donc dans la logique de la correspondance qu'au retour à leur point de départ Paul et Marc soient accueillis par une figure de sorcière, la gardienne du musée qui, au lieu de les protéger, les livre à la police (26.12).

L'épisode russe est lui aussi associé à une perte. Un an après leur retour en France, les parents de Marc déménagent à Lyon, et Paul perd Marc de vue. À cette évocation, Paul sort son mouchoir (27.32). L'écho avec la perte de la mère se double donc d'un contraste puisqu'il n'a pas pleuré lors de l'enterrement, à la différence de Delphine (07.10). L'hypothèse de la solidarité entre les deux événements (perte de la mère/de Marc) se confirme si l'on se souvient qu'ils sont étroitement associés dans le résumé de sa vie que Paul fait à Esther : « J'suis orphelin de mère. Ma mère est morte quand j'avais onze ans, mais c'est pas une date très importante pour moi. Au lycée, à seize ans, j'avais un ami que j'aimais, il s'appelait Marc Zylberberg, on est parti en Russie tous les deux, puis sa famille s'est installée à Lyon et je l'ai plus jamais revu » (53.21).

En donnant son identité, Paul en gagne une nouvelle, et devient Juif d'adoption, nous l'avons dit. Ce n'est pas tout. À son retour en France, il apprend que son « frère », son « jumeau » est mort. Paul n'est donc même plus Personne, comme Ulysse dans l'épisode du cyclope Polyphème, il est un mort. Il n'est donc pas seulement le double de Natan, mais aussi celui de la mère morte. Ainsi se comprend la mélancolie du personnage, abondamment thématifiée dans le film, malgré le déni de Paul lors de la première surprise-party : « Toi, tu fumes et tu bois parce que tu es mélancolique, moi, je suis heureux » (46.03). La gravure célèbre de Dürer est accrochée au mur de sa chambre – d'enfant ? – à Roubaix (37.13), Esther sent la mort à son contact après la scène de *nekuia* dans le cimetière où Rose lui apparaît telle Anticléa (*Odyssée*, chant XI), et le sous-titre du film est « Nos Arcadies ». Or on sait depuis Poussin combien la mort règne (aussi) en Arcadie : « Et In Arcadia Ego » signifie « [Moi, la Mort], je règne aussi en Arcadie ». On notera enfin l'intérêt de Paul anthropologue pour les cimetières : on ne sait rien de ces activités scientifiques, si ce n'est qu'il s'est intéressé « aux rituels funéraires dans le sud [de l'Iran] pendant six mois » (11.36).

Dans « Esther », la relation entre retour et perte est encore plus systématique. À chaque fois que Paul revient à Roubaix, il est confronté au risque de perdre, ou plutôt d'avoir perdu, Esther. Une

première fois parce qu'elle est retournée auprès d'un de ses amants, comme le montre la séquence du bowling (1.03.15) ; une seconde fois parce que Bob a « un peu couché » avec elle (1.21.49) ; une troisième fois parce que Kovalki l'a séduite (1.30.47).

Nous avons vu que le bleu ciel, sous l'espèce de l'écharpe qui passe d'une partie à une autre (d'« Enfance » à « Esther ») et d'un personnage à l'autre (de Paul à Esther) avait partie liée avec le départ de Paul. Associée au jaune, elle dit de façon transparente l'infidélité. Les deux couleurs sont ainsi présentes quand Paul apprend que Bob a couché avec Esther (la couverture sur le lit, 1.21.16) ; quand Paul part en train et laisse Esther entre les mains de Kovalki (le blouson bleu avec des floccages jaunes, 1.27.22) ; les lignes jaune sur le train et bleu sur le quai, 1.27.51). Enfin, quand Kovalki défend à Paul de voir Esther lors de la seconde soirée, il porte dans la cuisine une chemise bleue et un pull jaune (1.31.03).

Ces trois épisodes entrent tous en résonance avec la disparition de la mère. Alors que Paul s'apprête à rejoindre Esther, sa sœur l'informe qu'elle est retournée avec un autre, et le met en garde tout en portant sa main au collier de perles, dont on se souvient qu'il est hérité de la mère (1.02.52). Dans cet épisode est aussi rappelé, selon un principe de résonance harmonique, ou de surdétermination, la perte de Marc, puisque c'est dans cette même séquence qu'Ivan et Delphine évoquent, devant la chute du Mur à la télévision, le voyage à Minsk et le déménagement de Zyl. Après la révélation par Bob qu'il a couché avec Esther, Paul dit qu'il va la retrouver. La séquence suivante le montre pourtant, contre toute attente, non pas chez Esther, mais au cimetière. La troisième fois, après que Kovalki et Esther ont quitté la cuisine, Ivan entre et demande à son frère comment il va. « Je suis en cendres », répond ce dernier. Cette fois, c'est la dispersion des cendres dans le jardin qui est rappelée, et donc une nouvelle fois la mort de la mère.

On remarquera que la rupture avec Esther a pour corrélat l'expulsion de Paul de sa maison, et potentiellement un nouvel exil :

Paul : C'est-à-dire, je crois je vais en mourir. J'voudrais que tu sortes de ma maison.

Jean-Pierre : C'est ton frère qui nous invités à cette soirée.

Paul : Ah...

Jean-Pierre : Tu habites plus ici, c'est plus ta maison.

Paul (à Esther) : Tu vas danser avec ce type, et puis quoi ? [*Esther hausse les épaules, Kovalki et elle sortent. Ivan entre dans la cuisne.*]

Ivan : Ça va ?

Paul : Je suis en cendres.

Ivan : Ah, merde.

Paul : C'est obligé que Jean-Pierre et Esther passent leur soirée à la maison ? Y'a personne pour les foutre dehors ? Oh ! faut que j'aïlle où ?!

(à partir de 1.32.20)

Le départ trouve donc une nouvelle incarnation, sous la forme symétriquement inverse de la fuite, qui est un départ volontaire : l'exclusion, ou l'expulsion, qui sont des départs contraints, et que nous avons déjà rencontrés dans l'épisode avec Bob. Notons, plus largement, que Paul n'a pas de lieu propre tout au long du film. Il est un Ulysse sans Ithaque, un « vagabond » comme l'appelle aussi Gilberte (1.14.00). Il passe de chambres d'auberges de jeunesse en foyers, s'invitant chez les uns ou les autres. Et quand il emménage enfin dans une chambre de bonne, c'est pour y lire avec Esther *L'Archipel du goulag*, roman emblématique de la forme la plus radicale de l'exil : la déportation (1.35.40). Il y souffre aussi des yeux, qu'il apaise en y apposant un gant de toilette mouillé (1.36.12). Or on sait depuis le prologue que les yeux cachés de Paul sont des signes annonciateurs de sa disparition, ce qui n'augure rien de bon dans ses relations avec Esther. C'est en effet en posant ses mains sur les yeux de Paul qu'Irina prononce la formule magique qui doit le faire disparaître : « Je veux que tu me jettes un sort, pour que je t'oublie. Allez, disparais ! » (02.07). On notera que le montage associe étroitement les deux séquences puisque celle des yeux qui brûlent suit immédiatement la lecture de Soljenitsyne et que livre est encore visible à l'arrière-plan, posé sur le lit, quand Esther pose un gant mouillé sur les yeux de Paul (1.36.18).

Les trois souvenirs sont donc construits sur un principe d'amplification, de répétition et de contraste. Un principe d'amplification, tout d'abord, qui recoupe l'allongement progressif de la durée des trois parties successives : un seul aller-retour dans « Enfance » ; deux allers-retours dans « Russie » – ou plutôt un aller-retour (la visite chez les *refuzniks*) enchâssé à l'intérieur d'un autre (le voyage en Russie) – ; trois allers-retours enfin dans « Esther ». Mais ce principe d'amplification se double d'un principe de répétition, puisque chaque épisode est construit autour d'une perte. Lors de la scène de la première rencontre, Michel et son ami, sur le dos duquel il note vraisemblablement le numéro de téléphone d'Esther (30.57), font une réapparition inexplicable auprès d'elle lorsque Bob arrive à mobylette, alors qu'ils l'ont quittée auparavant et qu'Esther a été isolée, seule, en majesté sur son piédestal (Esther seule : 31.16 ; Esther de nouveau entourée : 31.19). Cette invraisemblance, qui passe inaperçue du spectateur, est manifestement la conséquence d'un montage différent de ce que prévoyait initialement le scénario, et auquel le tournage est resté conforme. Mais elle est l'illustration cocasse, dès la première rencontre avec Esther, de la malédiction de Paul, qui ne peut empêcher de voir revenir les amants auprès d'Esther à peine a-t-il le dos tourné. Enfin, la composition du film est régie par un principe de contraste, puisque Paul affronte dans « Russie » le danger qu'il fuit dans « Enfance ».

Figures de l'absence

Paul quitte sans un adieu ni un remerciement le domicile de William et de Gilberte qui ont pourtant accepté de l'héberger. Cette nouvelle occurrence de départ semble sans lien avec mort de la mère, contre la logique mise en place dans le film. Mais est-ce si sûr ? Lors de la troisième scène chez le couple d'étudiants, Paul regarde au mur un diptyque photographique, qui reproduit les deux versions de la célèbre photo du 5 mai 1920 prise sur la place Sverdlov à Moscou et qui montre Lénine, Trotski et Kamenev, et l'effacement de ces deux derniers (1.10.29). William demande alors à Paul : « Tu regardais Trotski ? » (1.10.41). Or ce que le diptyque montre, et que Paul regarde, ce n'est pas tant Trotski que son effacement, ce n'est pas tant sa présence que son absence. Il est donc bien un lien dans cette scène avec la disparition de la mère.

Cette disparition, et sa présence pourtant centrale dans la vie de Paul, trouvent aussi une traduction cinématographique dans un effet de montage. À plusieurs reprises, le montage lisse la discontinuité des espaces-temps par la continuité du dialogue. C'est le cas quand Ivan demande à Paul, alors qu'ils descendent l'escalier après la scène avec le surveillant général, quand il rentrera à la maison. Ce dernier lui répond, mais dans la rue : « quand maman sera partie » (05.57). La déconnexion des espaces (intérieur vs extérieur) est encore accentuée par le contraste entre les mouvements (vertical vs horizontal ; gauche-droite vs droite-gauche), tout en faisant écho à la scène initiale de l'escalier. C'est encore le cas quand Paul raccompagne Esther : une ellipse sépare les deux moments, pourtant consécutifs, d'une même évocation : « J'suis orphelin de mère » / « Ma mère est morte quand j'avais onze ans, mais c'est pas une date très importante pour moi » (53.20) ». Enfin, dans la scène du supermarché, Béhanzin demande à Paul si son père est toujours en vie, et Paul répond, après une ellipse et dans un autre rayon : « Oui toujours, je le vois très peu » (1.17.18).

Quel est le point commun entre ces trois scènes ? On l'imagine aisément. Toutes sont en lien avec la mère, comme *Trois souvenirs de ma jeunesse* l'indique de manière répétitive – et peut-être trop systématique pour ne pas être lassante. La présence paradoxale de la mère, disparue mais dont la disparition n'a pas été élaborée, trouve une traduction cinématographique dans la discontinuité continue de l'ellipse : le dialogue s'enchaîne de façon continue, mais cette continuité est conquise sur une faille, qui est déniée. La mère manque, et cette disparition est à la fois reconnue (la discontinuité des espaces) et méconnue (la continuité du dialogue). Ce mode paradoxal d'existence, cette présence/absence fait d'elle un fantôme qui hante le film, et la vie de Paul. Continue et discontinue, cette figure de l'absence est aussi visible et masquée, comme la perte de la mère dans la vie de Paul, qui informe ses relations avec les autres personnages, mais à son insu. Car Paul ne sait jamais, littéralement, ce qu'il fait, ni pourquoi il le fait : il « cultive [son] mystère », en effet (31.05).

Femmes

Quand Paul fuit le domicile parental, il élit un foyer où il trouve réconfort et chaleur. Et la continuité entre Delphine et le couple formé de Rose et de Mme Sidorov est indiquée par le retour d'un même objet, la couverture rouge, qui est celle avec laquelle Delphine couvre Paul et celle que Rose donne à son petit-neveu. Elle trouve encore un écho de couleur dans la cravate de Rose et le gilet de Mme Sidorov (couverture rouge de Delphine : 03.33 ; couverture rouge de Rose : 04.24 ; gilet rouge de Mme Sidorov : 04.32 et 04.30). Paul enfant ne connaît donc que deux figures de femme, qui sont en miroir : la femme qui menace et la femme qui protège, la femme qu'il faut fuir et la femme qui accueille. Cette dimension duelle caractérise toutes les femmes qu'il aimera par la suite, qu'elles soient des figures de mère ou d'amante.

Béhanzin est de toute évidence une mère de substitution. Paul la séduit en lui proposant d'être *son petit dernier* (« Eh bien moi, je pourrais être votre élève le moins brillant, ça les rassurerait », 59.27), et le narrateur extra-diégétique le confirme explicitement à sa mort : « C'est à l'annonce de cette nouvelle [la mort de Béhanzin], dans un brouillard douloureux, que Paul s'inscrit pour le doctorat. Il ne devait lui en rester aucun souvenir, sinon que ce jour-là, il était désormais orphelin. Il ne partit jamais au Bénin » (1.40.18). Relevons le paradoxe qui consiste à ne reconnaître Béhanzin comme figure de mère qu'au moment où elle meurt. Mais ce paradoxe n'en est pas un, nous le savons : mère, mentor et mort assonent dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*. La solidarité entre la mère morte et Béhanzin se dit aussi dans l'écho entre deux occurrences du mot « souvenir ». Il est associé tout d'abord à la mort de la mère, par le détour du collier de perles que porte Delphine : « Tu te souviens ?, demande-t-elle à Paul en le lui montrant. Et celui-ci de répondre : « C'est pas des bons souvenirs » (40.23). La seconde occurrence concerne la mort de Béhanzin, nous venons de le dire (« Il ne devait lui en rester aucun souvenir, sinon que ce jour-là il était désormais orphelin »).

Mais Béhanzin n'est pas seulement celle qui accueille Paul, elle est aussi celle qui a commencé par refuser de l'accepter dans son cours : celle qui rejette et celle qui accueille ne sont qu'une. Et enfin comme Jeanne, elle « part », puisqu'elle meurt à son tour, laissant Paul abandonné une nouvelle fois.

Il en va de même pour Gilberte, mais en mode mineur, à la mesure de l'investissement amoureux de Paul pour elle, faible. Gilberte est une jeune fille accueillante, doublement : elle lui cuit des pâtes avant de s'offrir à lui, et de partager son foyer en un singulier ménage à trois. Mais Paul révèle aussi qu'il a « très mal dormi » (1.14.35) lors de la première nuit qu'il a passée chez eux. Ainsi s'explique son départ au petit matin, sans un mot de remerciement. Nouvelle occurrence de fuite du personnage, dont nous avons dit le lien avec la mère présente/absente.

Esther est double, elle aussi, comme les autres femmes : elle est à la fois « furieuse ou désagréable » et « exquise » (1.13.23), « exceptionnelle » (1.09.55) et « insupportable » (1.33.35) ou « bête » (1.36.44), voire une « pute » (1.33.22 et 1.44.07). Dans la scène du commentaire du tableau d'Hubert Robert, Paul l'associe à des figures mythologiques opposées. Esther est Nausicaa, celle qui recueille et accueille Ulysse. Mais Esther est Diane aussi, celle qui chasse Actéon, et le contraint à fuir devant ses chiens avant de le mettre à mort : « [...] moi je suis comme Actéon déchiré par les chiens et toi tu es comme Diane. Mais tu es douce aussi comme Vénus, ou comme Nausicaa qui accueille Ulysse, tout nu et déchiré quand les autres filles se sont enfuies » (1.09.24). Relevons la thématization explicite de la tension que nous avons reconnue comme centrale dans le film, entre « accueillir » et « fuir » : « comme Nausicaa qui *accueille* Ulysse, tout nu et déchiré quand les autres filles se sont *enfui*es ».

Double, Esther est aussi, par son identification à Diane et à Nausicaa, une figure paradoxale : aimable *et* haïssable, séduisante *et* dangereuse, attirante *et* mortifère. La dimension duelle du personnage se lit aussi lors de sa première apparition, devant le lycée Baudelaire. Sa position évoque celle de la sirène de Copenhague et elle confirme son identification à un être hybride : une femme qui est aussi un monstre. Ainsi se comprend aussi la réponse, étonnante, de Paul, quand Esther lui dit : « J'te fais peur, hein ? ». Il répond en effet d'abord « oui », puis après un changement de plan, « non » (34.18). Cette réponse pourrait se comprendre comme un repentir, ou une correction après réflexion, mais elle doit être entendue comme l'affirmation simultanée, et non

consécutives, de deux postulations antagonistes et incompatibles : « Oui, j'ai peur/Non, je n'ai pas peur ». Où l'on retrouve le thème de la peur, étroitement associé comme dans l'épisode russe avec le courage.

Rouge

Nous avons dit que le rouge était la couleur des bons soins maternels (la couverture de Delphine, le châle de Mme Sidorov), mais c'est aussi celle du sang de Paul dont Jeanne dit qu'elle va teinter ses mains : « Tu ne vas rien dire à papa. Je t'aurai... Regarde mes mains, je vais les tacher de ton sang » (03.16). Le rouge que porte Esther de façon récurrente (lors de la première rencontre, lors de la première surprise-party, lors de la scène du bowling, etc.) confirme qu'elle est, comme les autres femmes, attirante mais menaçante. Cette même couleur sert aussi à caractériser des éléments ou des personnages autres qu'Esther, mais toujours en lien avec elle. Le rouge est ainsi présent lors de la première visite d'Esther chez Paul : elle lui apparaît au sortir de l'escalier où la mère s'était endormie (38.01) – mauvais présage ? – alors que Paul porte un pull rouge, derrière des portes elles-mêmes rouges (38.08 et 38.16). Dans la suite de la scène, Paul assis devant le jeu de go est encadré par des coussins rouges à l'arrière-plan, et on aperçoit aussi un abat-jour rouge (39.34). Le pouvoir de dissémination de cette couleur dans le film est mis en abyme dans le tableau d'Hubert Robert par la présence d'un perroquet – figure emblématique de la répétition – qui est lui-même de couleur rouge.

La couleur reste associée à Esther, même après la séparation et alors qu'elle est absente. Quand la voix-off évoque le fait que Paul a envoyé de l'argent par deux fois à Esther pour l'aider à s'installer à Paris, le plan montre Paul assis dans le désert et, trônant devant lui sur un tapis, une grande théière de couleur rouge (1.44. 12). À son retour à Paris, Paul porte une grande écharpe rouge lorsqu'il traverse le jardin du Luxembourg (1.46.04).

Cette même couleur caractérise aussi les autres femmes (Béhanzin et Gilberte), et leur dualité fondamentale, mais toujours en association avec une autre couleur : rouge et jaune pour Béhanzin, rouge et bleu sombre pour Gilberte. Cette dernière porte une écharpe rouge et bleue quand elle rencontre Paul près de la place de la Sorbonne (1.14.00), un chemisier bleu et un gilet rouge au moment du repas, avant de s'allonger au sol, encadrée par un tapis bleu et un tapis rouge (1.13.53).

Béhanzin porte, elle, un collier rouge, son châle est barré d'une bande rouge et son bureau est rempli de dossiers rouges (58.33). Mais le jaune est présent dès leur première rencontre : elle porte un tee-shirt jaune et elle est entourée de classeurs jaunes (56.18 et 59.21), et aussi quand elle s'endort. Rouge et jaune sont étroitement associés dans la scène où elle donne rendez-vous à Paul pour la semaine suivante (59.52). Nous avons vu que le jaune disait l'infidélité. Celle dont Béhanzin se rend ici coupable est plus existentielle ou ontologique qu'amoureuse : par sa mort, elle laisse Paul orphelin, qui perd une nouvelle fois une figure de mère.

Le complexe d'Actéon

Revenons sur le commentaire du tableau par Paul, qui est plus complexe qu'il n'y paraît. Il identifie en effet tout d'abord Esther et Actéon, avant de renverser la proie en prédateur : « Et là, c'est ton menton, qui semble simple et droit comme un texte en latin, *mais qui est violent aussi comme Actéon. Moi je suis comme Actéon* déchiré par les chiens et toi tu es comme Diane » [nous soulignons]. Ainsi se comprend qu'une même couleur sert à définir et Paul et Esther dans le commentaire du tableau : Paul s'identifie sous les traits de l'homme en rouge avant que la couleur passe sur les lèvres d'Esther. L'alternative que nous avons reconnue insiste : être tué (Actéon) ou tuer (Diane). Paul le dit à sa manière à un autre moment : « Mais tu avais peur que je meure ou que toi, tu meures ? » (1.24.04).

Résumons : Esther est à la fois Diane et Actéon, toute-puissante et impuissante, meurtrière et victime. Et les positions qu'occupe Paul par rapport à elle sont exactement symétriques : la relation amoureuse est donc impossible quelle que soit la configuration. Quand Esther est Diane, il est Actéon (« Moi je suis comme Actéon déchiré par les chiens et toi tu es comme Diane »), et il doit donc fuir. Mais Esther est aussi Actéon (« Et là, c'est ton menton, qui semble simple et droit comme

un texte en latin, mais qui est violent aussi comme Actéon »), et Paul est donc Diane. Cette fois, c'est Esther qui risque sa vie (« Ne me blesse pas.... », 1.33.40). Et comment Paul fait-il périr Esther ? En partant, en fuyant, comme le confirme la scène de séparation au lendemain de la deuxième nuit d'amour :

Esther : Non, j'veux pas que tu partes, je crois que ça va me faire mourir.

Paul : Chérie, tu vas pas mourir.

Esther : J'crois que si... J'vais étouffer, j'étouffe... J'étouffe...

Paul : On a déjà été séparé, c'est pas la première fois.

Esther : J'ai peur quand t'es pas là...

Voix-off : Chaque départ de Paul était un arrachement. (1.26.15)

Le mot est important : un arrachement, et non une séparation. La fin du film confirme l'hypothèse : elle fait de façon symptomatique l'ellipse sur les adieux, qui ne sauraient exister. Paul ne quitte pas Esther : il disparaît. Esther le sait, qui doit rompre à sa place tout en rétablissant les responsabilités respectives : « C'est toi qu'es parti, pas moi » (1.44.15). Et ce départ pour Douchanbé est un meurtre symbolique. Esther l'avait pressenti de nouveau, Paul ne lui veut pas que du bien (« Tu sais, je ne vais pas bien du tout. J'ai peur de quelque chose. De toi, sûrement », 1.42.06), comme le confirme aussi cette scène ambiguë qu'elle imagine : « Quand tu rentreras, peut-être tu défonceras ma porte à coups de hache. Je ne crierai pas de terreur. Je hurlerai de joie parce que je suis folle de toi. Ou bien je tomberai dans les pommes en souriant » (1.41.22).

Esther disparaît du film au départ de Paul pour ne faire retour que dans la dernière scène, saisie par le souvenir de Paul dans un ultime mouvement que le dernier plan fige, telle un papillon épinglé – ou une statue, dans un écho avec celles du Luxembourg qui ouvrent l'épilogue. La prophétie d'Esther se réalise aussi : Paul ne l'oubliera jamais. Non pas, comme elle le pense, parce qu'elle est exceptionnelle (« Tu n'arrives pas à m'oublier. Tu m'oublieras jamais. Parce que je suis exceptionnelle », 33.17), mais plus prosaïquement parce qu'il n'y a pas d'oubli possible sans élaboration de la séparation. Ce dont Paul est incapable. C'est aussi ce qu'indique son évanouissement lorsqu'il apprend la mort de Béhanzin, qui est un effondrement : le deuil et la séparation sont impossibles. Seule subsiste, une nouvelle fois, l'identification à la morte : Paul se teint le visage en noir avec un bouchon passé au feu. Nouvelle et dernière occurrence du feu, qui confirme le lien avec la mère morte, renforcé par l'évocation du – d'un – frère (« À moi seul mon frère aîné maintenant », 1.40.47).

On se souvient que Paul, regardant la chute du mur de Berlin à la télévision, affirmait, morose, qu'il regardait la « fin de [son] enfance » (1.02.10). Quel a été la fin de son enfance ? Vraisemblablement le moment où il a passé le baccalauréat, qui marque traditionnellement l'entrée dans l'âge adulte. Et quel événement a précédé de peu ce moment ? La crise de désespoir qui l'a conduit à l'hôpital. La « fin de l'enfance » a bien été un effondrement, dont la chute du mur de Berlin est une possible image. Quant au mur, qui suppose la séparation étanche entre deux blocs ennemis qui ne communiquent pas, il est une image possible de la coexistence de positions antagonistes qui s'ignorent, et qui caractérise autant Paul que la vision de femmes qui l'entourent.

La vie des morts

Il est maintenant possible de ressaisir les éléments dégagés par les analyses précédentes pour en proposer une nouvelle lecture, qui ne substitue pas à l'analyse esthétique, mais la complète en lui donnant une nouvelle intelligibilité.

Trois souvenirs de ma jeunesse ne connaît que des arrachements (exil, fuite, exclusion, etc.), c'est-à-dire l'inverse d'une séparation : un mouvement qui attache et non qui libère. Si les séparations, et leur élaboration, sont impossibles, alors l'individuation est difficile, et l'identité, problématique, comme l'indique le dialogue avec son collègue du Quai d'Orsay :

Collègue de Paul : Alors, tu es un espion ?

Paul : Pas que je sache.

Collègue : Alors qui es-tu ?

Paul : Je ne sais plus... (10.12)

En témoignent également la prolifération des doubles et la permutation/réversibilité des rôles (Diane/Actéon). Paul est le labyrinthe de lui-même. Mais le double est une figure ambivalente : il dit à la fois l'instabilité de l'identité (il est plusieurs) et sa sur-stabilisation (le double est le même). Mais les doubles de Paul sont eux-mêmes des figures de la fragilité, toujours au bord de l'effondrement, de la disparition ou de la mort : Natan, Marc, Esther, Actéon, etc.

L'impossibilité de la séparation explique aussi que les processus identificatoires dominent. Paul aime/hait et est sa mère, c'est-à-dire à une figure morte et immortelle, impuissante et toute-puissante : la Mort qu'elle incarne dans la scène de l'escalier vs la mort qui la saisit quand elle se suicide. Le troisième épisode, avec l'amant d'Esther, met en scène cette identification de Paul à la mère : Paul est à la fois victime (battu, c'est-à-dire impuissant) et triomphant (héroïque, c'est-à-dire tout-puissant) puisqu'il n'a rien senti, dans ce remake en forme de ratage d'un duel de western inspiré par *Le Massacre de Fort Apache* de John Ford, (*Fort Apache*, 1948) que la télévision diffuse au même moment chez les Dédalus, de façon d'ailleurs invraisemblable (un film de cinéma diffusé le matin ou en début d'après-midi à la télévision française en 1989 ?). La musique du film accompagne ainsi le début de l'affrontement (57.03), alors qu'elle s'est interrompue quand Ivan claque la porte en sortant avec Paul (56.44). Plus largement, Paul est, comme sa mère, à la fois fragile (« je me blâme de ne pas être assez solide », 1.12.49) et « solide comme un roc » (1.22.43), lui que « la mort n'effraie pas ». Toutefois la prénance de l'identification à la mère morte (et donc impuissante) explique la position masochiste de Paul, qui est dominante dans le film.

Il est pourtant une bonne mère dans le film, celle d'Esther. Quand Esther revient à Roubaix, bouleversée après avoir passé quelque temps avec Paul à Paris, elle se jette sur le lit, ouvre la valise et en sort la chemise de Paul pour y enfouir son visage (1.37.27). Or cette chemise n'est pas un objet indifférent : c'est celle que Paul portait déjà quand il couche avec Gilberte. Notons que, contrairement aux affirmations de Paul qui reproche à Esther d'être volage (« Dès que je te sors, ou tu te fais sauter par le premier connard venu, ou tu insultes ma sœur », 1.25.21), c'est bien lui qui est le premier à être infidèle, si l'on considère que le couple ne se constitue vraiment qu'après le commentaire du tableau et ce moment où Esther dit qu'elle l'aime. Cette généalogie de l'infidélité s'inscrit dans l'écho entre deux scènes, qui rend justice à Esther. Paul porte ainsi le jour où Bob lui annonce qu'il a couché avec Esther cette même chemise à fleurs : réponse arcadienne de la bergère (Esther) au berger (Paul) et à son infidélité initiale. Or que fait la mère ? Elle ôte la chemise des mains de sa fille et elle la prend contre elle, séparant symboliquement Esther de cet homme qui la vampirise : Esther ne cesse de « s'étioler » (1.43.20) en effet depuis qu'elle a rencontré Paul, et le mouvement s'accélère après la scène du cimetière, logiquement.

L'identification de Paul à sa mère permet aussi de comprendre sa familiarité avec les morts : Natan, qui lui apparaît et lui sourit lors de l'interrogatoire avec Claverie (27.40), ou encore Rose dans le cimetière. Paul s'interroge d'ailleurs : « Alors, je suis mort moi aussi ? ». Et la réponse de Rose n'est pas aussi catégorique qu'on pourrait l'attendre : « Ah, je ne crois pas... » (1.22.34). Car mort, Paul l'est en effet, pour une part. Pourquoi est-ce Rose qui lui apparaît et non sa mère, si l'on écarte la motivation psychologique qui doit s'entendre par antiphrase (« Je n'ai jamais aimé ma mère », 1.22.56) ? Parce que Paul *est* sa mère, qui ne saurait donc lui apparaître. Cette identification massive explique aussi la position mélancolique du personnage, où « l'ombre de l'objet » n'est pas seulement « tombée sur le moi » [FREUD, « Deuil et mélancolie », 1915, p. 156]), mais l'a presque entièrement recouvert.

Relevons que l'identification de Paul à un mort est originelle dans le récit. Avec quel autre personnage du film, Irina devenue une très vieille dame, telle qu'elle s'imagine dans le prologue, trouve-t-elle un écho en vertu de la loi d'appariement à l'œuvre dans le film ? Avec Mme Sidorov. Elle est habillée comme elle de rouge, elle est russe comme elle et, surtout, elle perd Paul, qui rentre à Paris comme son mari a dû rentrer autrefois à Moscou. L'écho est confirmé par la réponse que fait Paul à Irina et qui entre en résonance avec celle du mari de Mme Sidorov :

Irina : Ben alors, pourquoi tu rentres ?

Paul : Ben, j'imagine qu'il le fallait. (01.47)

Paul est donc d'emblée, dès le prologue, le double d'un mort.

La position mélancolique nous semble pourtant moins centrale que la position perverse fondée sur le déni et le clivage. Dans « Le Fétichisme », Freud cite l'exemple clinique de deux jeunes garçons dont le père était mort dans leur deuxième et dixième année : « Il apparut que les deux jeunes gens avaient aussi peu "scotomisé" [*scotomisiert*] la mort de leur père que la fétichiste la castration de la femme. Il n'y avait qu'un courant de leur vie psychique qui ne reconnaissait pas cette mort ; il y avait aussi un autre courant qui tenait parfaitement compte de cet état de fait [*Es war nur eine Strömung in ihrem Seelenleben, welche den Tod des Vaters nicht anerkannt hatte ; es gab auch eine andere, die dieser Tatsache vollkommen Rechnung trug*] ; les deux positions, celle fondée sur le désir et celle fondée sur la réalité, coexistaient l'une à côté de l'autre [*Die wunschgerechte wie die realitätsgerechte Einstellung bestanden nebeneinander*] » [FREUD, « Le Fétichisme », 1927, p. 137, traduction modifiée par nos soins]. L'existence intermédiaire de Paul, entre la vie et la mort, est aussi indiquée par Claverie : « Ainsi vous étiez mort et vous voilà en vie » (28.07).

Nous avons noté, dans l'analyse de la série où Paul reçoit ou se donne des coups, que le troisième épisode était fondé sur la déconnexion entre la dépression et la mort de la mère, à la fois dans le temps et dans les discours de Paul, qui tient ces deux événements à distance. Cette lecture interdit de faire l'hypothèse d'une punition par culpabilité, comme le deuxième épisode aurait pu le faire penser : en se rouant lui-même de coups, Paul aurait pu se punir d'avoir souhaité la mort de sa mère. L'absence de lien entre les événements et l'affirmation récurrente selon laquelle il n'a rien senti obligent plutôt à pencher en faveur du déni, qui suppose la coexistence de deux affirmations opposées, et exclusives l'une de l'autre.

Confronté à la tension entre une revendication pulsionnelle et l'objection faite par la réalité, l'enfant est placé selon Freud face à un choix :

Il doit maintenant se décider : ou bien reconnaître le danger réel [*die reale Gefahr*], s'y plier et renoncer à la satisfaction pulsionnelle, ou bien dénier la réalité [*die Realität verleugnen*], se faire croire qu'il n'y a pas motif de craindre, ceci afin de pouvoir maintenir la satisfaction. C'est donc un conflit entre la revendication de la pulsion [*dem Anspruch des Triebes*] et l'objection faite par la réalité [*dem Einspruch der Realität*]. L'enfant cependant ne fait ni l'un ni l'autre, ou plutôt il fait simultanément l'un et l'autre, ce qui revient au même. Il répond au conflit par deux réactions opposées [*zwei entgegengesetzten Reaktionen*], toutes deux valables et efficaces. [...] Il faut reconnaître que c'est là une très habile solution de la difficulté [*geschickte Lösung der Schwierigkeit*]. Les deux parties en litige ont reçu leur lot : la pulsion peut conserver sa satisfaction ; quant à la réalité, le respect dû lui a été payé. [FREUD, « Le clivage du moi dans le processus de défense », 1938, p. 283-284]

L'enfant choisit donc de ne pas choisir. Quelle expression prend chez Paul la coexistence des deux réactions opposées ? La forme la plus rudimentaire, que nous avons rencontrée : « Oui. Non ». L'autre forme est plus complexe : « Je n'ai rien senti ». L'expression doit être dépliée, nous l'avons déjà dit : « J'ai souffert (de la mort de ma mère)/Je n'ai rien senti », qui équivaut aussi à « Ma mère est morte/Ma mère n'est pas morte, *i.e.* elle est immortelle ». Le bénéfice du déni est double, il permet à la fois de ne pas reconnaître la mort de la mère et de maintenir la conviction de sa toute-puissance.

Freud ajoute immédiatement que cette solution, « habile » (« *geschickt* »), n'est pas sans conséquence, puisque le déni entraîne une « déchirure » dans le moi, un « clivage » :

Toutefois, comme on le sait, seule la mort est pour rien. Le succès a été atteint au prix d'une déchirure dans le moi [*eines Einrisses im Ich*], qui ne guérira jamais plus, mais grandira avec le

temps. Les deux réactions au conflit, réactions opposées, se maintiennent comme noyau d'un clivage du moi [*als Kern einer Ichspaltung*]. [FREUD, 1938, p. 284]

Les occurrences de clivage sont nombreuses, obsédantes et répétitives dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*, et il est inutile d'y revenir longuement : la mère repousse et accueille, Esther est désirable et dangereuse, Paul craint et ne craint pas Esther, la couleur rouge est indice de protection et de danger de mort, le foyer réchauffe et consume, etc. Le clivage est aussi celui des lieux : Béhanzin et le savoir sont parisiens, Esther et l'amour sont à Roubaix. Et la tentative de faire coïncider les deux est un échec.

La référence centrale à Diane et à Actéon, qui était déjà présente dans le scénario alors que le tableau choisi était manifestement autre, confirme que la mère dont Paul ne saurait se séparer est une figure de mère phallique (Diane), et qu'Actéon est son pendant, castré. Elle permet de comprendre la vision de la femme dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*, ainsi que l'association clivée de caractéristiques opposées. Cette interprétation est confirmée par la scène de l'escalier où la mère est à la fois toute-puissante et impuissante : elle a droit de vie et de mort sur son enfant et elle habite « la maison de [son] père », mais sa maison, c'est aussi « chez les cinglés » car elle est « folle ». Symétriquement, Paul est à la fois un « petit roi » (02.40) armé d'un grand couteau et un petit garçon rendu fou. Quant au père, il est le pendant castré de la mère phallique : absent, alcoolique, et dépressif – et ce même avant la mort de la mère selon Paul (1.17.40).

Le tableau clinique est donc complet, puisque le clivage est un mécanisme de défense contre l'« effroi de castration » [FREUD, 1938], par lequel le moi reconnaît et refuse de reconnaître la réalité d'une perception qui opère, chez l'enfant, à l'endroit de la différence des sexes – et en fait à l'absence du phallus de la mère, qui vaut comme signe de sa toute-puissance [FREUD, 1927]. Par le clivage, l'enfant à la fois reconnaît que la mère n'a pas le phallus (elle n'est pas toute-puissante) et dénie la réalité de cette perception (la mère est toute-puissance).

C'est aussi la logique de la phase phallique, qui ignore la différence positive des sexes (sexe masculin vs sexe féminin) au profit de la seule alternative (présence du phallus vs absence du phallus), qui permet de comprendre que Rose soit la grand-tante de Paul, et non sa grand-mère, comme on aurait pu l'attendre. Paul quittant la maison de la mère ne change pas de monde, contrairement aux apparences. L'altérité des sexes n'est pas plus reconnue chez Rose que chez Jeanne : la grand-tante est homosexuelle, et puisqu'elle n'est pas la grand-mère, elle peut ne pas avoir connu d'homme auparavant.

Dans « Le Fétichisme », Freud s'efforce d'élucider la signification du fétiche. Le fétiche vaut comme substitut du phallus que la femme a/n'a pas. Il a en effet une valeur double : il sert la reconnaissance et le déni de l'absence du phallus. Par le fétiche, le fétichiste reconnaît en effet à la fois que la femme n'a pas le phallus (car le fétiche est un substitut) et il dénie son absence (car le fétiche représente le phallus). De nouveau le mythe de Diane et Actéon trouve un écho, puisque Freud indique que la dernière partie du corps de la mère que le garçon aperçoit quand elle se déshabille avant de constater l'absence du phallus est souvent élue comme fétiche [FREUD, 1927, p. 135-136].

Freud ajoute que dans certains cas les deux postulations antagonistes sont susceptibles de trouver leur expression dans l'érection du fétiche, qui dit à la fois le maintien de la toute-puissance phallique et la reconnaissance de la castration [p. 137]. Freud cite ainsi le cas, devenu rare aujourd'hui, du coupeur de nattes : la natte vaut pour le phallus et le fait de la couper représente la castration.

Quel est le fétiche de Paul ? La parole, sans aucun doute, si caractéristique du personnage et qui oscille entre habileté virtuose et verbiage logorrhéique – sans que Desplechin s'embarrasse de vraisemblance : quel adolescent parle ainsi ? Si Paul est « beau parleur » (1.09.47), voire « divin en ce qui concerne les discours » (1.53.53), il peut aussi être « fiévreux », ou encore « obscur », notamment quand il commente Yeats « trop longuement » (1.45.40). À d'autres moments, il n'a « pas de conversation » (35.29), il est peu « causeur » (31.02), voire « muet » (22.46), comme frappé d'aphasie. Delphine précise le sens de cette privation : « [Paul] raconte jamais rien : on l'a

amputé de la langue » (48.55). Paul oscille donc entre toute-puissance de la parole et amputation de la langue, selon la logique de la phase phallique, et c'est un même objet, la *langue*, qui condense les deux termes de l'alternative, selon la logique du fétichisme.

Notons à ce propos que Paul n'est « divin » que dans le souvenir d'Esther. Ce moment suit immédiatement celui où il s'affirme « intact » (1.52.45), *i.e.* non castré, et où il met à mort symboliquement son rival. Paul est enfin Ulysse, de retour à Ithaque pour y massacrer les prétendants. Paul est enfin tout-puissant. Mais cette victoire est amère, car il est seul. Pénélope/Esther manque.

Transgression

La co-présence de deux points de vue incompatibles sur une même réalité, qui définit déni et clivage, se traduit cinématographiquement par la transgression de la règle des 180°, notamment dans la scène de la première rencontre entre Paul et Esther, où il fait précisément cette double réponse « Oui. Non ».

La règle des 180° est une règle généralement respectée dans le cinéma, notamment classique, pour favoriser la lisibilité de l'image d'un plan à l'autre. Elle consiste à toujours filmer la scène depuis le même côté d'un axe qui passe par les deux pôles principaux de celle-ci (deux personnages qui discutent, deux groupes qui s'affrontent, par exemple). Ainsi, quelle que soit la place de la caméra dans les 180 degrés autorisés, les différents plans, les champs et les contrechamps notamment, présenteront toujours tel personnage à gauche tourné vers la droite et tel autre, à droite, tourné vers la gauche ; les positions respectives des personnages seront claires pour le spectateur, même quand l'un est hors champ.

Dans la scène du premier dialogue entre Esther et Paul devant le lycée, les plans sont tout d'abord filmés face aux personnages. Puis Desplechin utilise, dans l'ignorance de la règle des 180°, un plan où Esther est cette fois filmée par derrière et sur le côté, lorsqu'elle dit : « J'suis pas comme tes connasses de copine » (33.25). Puis c'est de nouveau un plan de face qui est utilisé quand Paul lui répond : « Pénélope et ma sœur... » (33.36). La suite du dialogue alternera plans pris de face et de dos.

Cette alternance, ainsi que le choix des deux points de vue qui dérogent à la règle classique, trouvent leur sens dans la suite du dialogue. Après la réponse de Paul que nous avons évoquée (« Oui. Non »), Esther demande à Paul s'il trouve qu'elle est belle. Il lui répond qu'elle l'est et que ça lui fait un choc physique chaque fois qu'il la voit. Esther répond alors, dans un plan saisi de face : « Moi, j'me trouve pas belle, mais j'ai un beau cul quand même » (34.27). Dans la continuité immédiate de ce plan où elle se retourne pour regarder ses fesses, Desplechin enchaîne un autre plan qui est pris cette fois dans le dos d'Esther (34.28), ce qui produit une légère impression de saute. Et Paul d'enchaîner : « J'trouve que t'as le cul le plus renversant de tout le lycée ». Le commentaire de Paul vaut aussi pour le montage de ces deux plans, qui est littéralement renversant, non pas tant par sa virtuosité, que par le changement du point de vue dans l'élan de la phrase et du mouvement d'Esther.

Mais le plus important est ce qui suit. Après le compliment de Paul, Esther lui rétorque : « Quand t'es à la sortie du lycée, tu regardes d'abord le cul de toutes les filles, et tu regardes notre visage après ? ». La réponse de Paul est savoureuse, et symptomatique : « Non, j'arrive à regarder ton derrière et tes yeux en même temps. Et tes seins aussi ». Ce qui la laisse songeuse, voire séduite, quand elle aurait pu – dû – s'inquiéter car elle dit le clivage, et son déni. Dans cette scène, le clivage est donc à la fois thématiqué dans le dialogue entre les personnages et mis en scène par le montage. La coexistence impossible de deux points de vue exclusifs l'un de l'autre est la matrice de ce clivage qui définit la relation de Paul aux femmes, partagée entre bonne et mauvaise mère, attirance et rejet, fascination et peur, toute-puissance et castration, qui ne sont que l'envers et l'avant d'une même impossible élaboration de la différence des sexes.

Logique du sens

Revenons à notre interrogation initiale sur la nature de la composition du film. Il est indéniable que dans *Trois souvenirs de ma jeunesse* la discontinuité entre les trois parties n'est que de surface, ou d'apparence, et que la continuité prime. Ou plutôt que l'indépendance des parties, fermées sur elles-mêmes comme un œuf, est contredite par une articulation étroite fondée sur la multiplication foisonnante d'échos et de résonances entre personnages, scènes, lieux, couleurs, etc.

Les échos sont d'abord internes aux parties. Ils peuvent unir des personnages, ou des éléments plus marginaux (paroles, gestes, objets, scènes, couleurs, etc.), et le lien peut être explicite ou plus implicite. Dans « Russie », Natan et Paul sont associés à la fois par le dialogue qui fait d'eux des « frères/jumeaux » et par les couleurs qu'ils portent le jour de leur rencontre (rose et bleu ciel). La multiplication des doubles sert certes la mise en relation des personnages, mais aussi à attirer l'attention du spectateur sur une singulière dynamique à l'œuvre dans le film, celle d'un redoublement et d'un appariement généralisés qui unissent aussi des objets qui ont une visibilité, ou une prégnance, plus faible que celle du personnage : la crosse de hockey et la barre de fer d'Ivan par exemple.

Cette logique du double, de l'appariement, de la répétition – du « bégaiement » (28.31) – tend à abolir les frontières entre les territoires que le triptyque distingue pour les articuler étroitement comme l'indiquent aussi, en abyme, les deux traits qui soulignent le titre *Trois souvenirs de ma jeunesse* dans le générique (00.15) : le double – la logique de l'appariement et de l'écho – est le dépassement du ternaire – la distinction.

Les échos peuvent être internes aux parties, nous venons de le voir, mais jouer aussi entre les parties et unir des éléments plus lointains : l'écharpe bleu ciel qui apparaît au cou de Paul dans « Enfance » fait ainsi retour autour de celui d'Esther dans la partie éponyme. Les correspondances se font donc entre des éléments distants et qui apparaissent dans des parties différentes. *Trois souvenirs de ma jeunesse* passe d'une logique de l'association restreinte à une logique de l'association généralisée – et le spectateur doit avoir la mémoire longue.

La notion d'écho ou de correspondance est pourtant insuffisante pour rendre compte de la nature de l'association. L'écho ne met en relation que deux termes quand les articulations de *Trois souvenirs de ma jeunesse* engagent en fait quatre termes. Ainsi, l'écho que nous avons relevé entre la scène de l'escalier et celle d'Ivan battant le vélo mobilise quatre éléments (Ivan, Paul, le vélo, la mère), qui se distribuent selon la rigueur d'une analogie aristotélicienne : le vélo est à Ivan ce que la mère est à Paul. Cette première analogie peut être étendue à un autre épisode, qui n'est plus présent dans la même partie mais dans une autre : le vélo est à Ivan ce que Jeanne est à Paul ce que Mme Christian est à Bob.

Dans un premier temps, la production du sens est donc fondée sur la mise en relation analogique d'éléments qui entrent dans une relation de ressemblance. Mais l'analogie n'est pas seulement invention de ressemblances entre objets *a priori* dissemblable, elle est aussi analyse fine des différences. Si, selon Aristote, faire des métaphores, c'est apercevoir le semblable, on peut dire que faire des analogies, c'est reconnaître le dissemblable pour faire signifier le différent. Ce sont ainsi les différences entre Paul et Bob qui sont signifiantes, plus que leurs ressemblances. Ce sont de nouveau les différences entre les trois épisodes qui mettent en scène les coups que Paul reçoit/se donne qui ont permis de reconnaître, par-delà les ressemblances, le sens de leur articulation, et de préciser que le mécanisme de défense mobilisé par Paul est non le refoulement (névrose), mais bien le déni et le clivage (perversion).

Enfin, le dernier temps de la mise en relation analogique est celui de l'invention d'une nouvelle cohérence, qui transgresse ressemblances et différences. Dans l'épisode russe, c'est ainsi la construction analogique qui invite à reconnaître, ou mieux à inventer, qu'Ephraïm Ilitch et la femme russe du musée forment un couple qui est lui aussi comme un seul corps à deux têtes : la réincarnation effrayante de la mère sous les espèces d'un ogre et d'une sorcière. Seule l'interprétation analogique de ces deux épisodes permet de donner sens à l'allure inquiétante d'Ephraïm Ilitch, que le spectateur ne pourrait sinon que reconnaître, mais sans la comprendre.

Contre la rigueur de la construction structurale, *Trois souvenirs de ma jeunesse* met en scène un réseau de sens qui fait la part belle aux associations, mais qui ne sont ni libres ni sans logique. Elles sont organisées et régulées par une logique analogique, une *analectique* selon le mot de Philibert Secretan [*L'Analogie*, 1984].

Conclusion

Si Lacan, figure emblématique d'un structuralisme rigide à prétention scientifique, trône en majesté sur le mur de la chambre de Paul à Douchanbé, à Roubaix, dans sa chambre de bonne à Paris, et enfin dans son appartement parisien (00.37, 37.13, 1.16.28 et 1.46.32), une autre figure de la psychanalyse s'inscrit en creux dans la scène où Béhanzin s'endort. Non plus une icône, mais un texte : l'édition de poche de *L'Interprétation du rêve* (1899), en langue originale qui plus est (*Die Traumdeutung* dans l'édition « Bücher des Wissens » paru chez Fischer Taschenbuch Verlag), qui vient ajouter à la pluralité des langues de *Trois souvenirs de ma jeunesse*. Ce texte, qui promeut une pensée morphogénétique et non pas structuraliste, est comme l'emblème sous l'égide duquel *Trois souvenirs de ma jeunesse* pourrait être placé.

À cet égard, il convient de noter la contradiction du récit par la fiction. Si ce sont les différences qui font sens dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*, Paul se définit au contraire par l'absence d'évolution et la persistance dans l'identité, comme l'indique aussi l'écho qui unit, aux deux extrémités du film, l'objection qu'il oppose à son père et le reproche qu'il fait à Kovalki : « T'avais qu'à trouver une autre femme ! » (09.06)/« À l'époque je me demandais pourquoi tu ne sortais pas avec des médecins, des chirurgiens très brillantes. Il devait y avoir des belles filles à la fac. Pourquoi ne les ramenaient-elles pas ? » (1.47.49). Entre l'ouverture et la clôture du film, Paul n'a pas changé. Quand il lit la lettre de Kovalki qui veut connaître l'adresse d'Esther, la colère de Paul resurgit : « Son vieil ami est devenu chirurgien. Il lui demande l'adresse d'Esther. La colère de Paul ne s'est pas éteinte » (1.46.29). Mais ce n'est pas Paul adolescent qui apparaît alors dans la pièce, mais Paul enfant, en contradiction avec le contexte. La colère est bien celle qui vise la mère, et non l'ami qui l'a trompé, comme le confirme aussi le choix du verbe « éteindre », qui rappelle la dispersion des cendres. Le déni de sa mort est lui aussi toujours actuel, comme en témoigne le présent qu'utilise Paul adulte, en voix *off* : « Mon père me frappait, et je ne sentais rien. Ça ne me fait pas mal, je ne sens rien » (09.12). Enfin la présence continuée de l'Hermès de Praxitèle dans l'appartement parisien va dans le même sens.

Dans *Trois souvenirs de ma jeunesse*, l'enfant est bien le père de l'homme, et l'homme n'a pas changé depuis qu'il était enfant. La remarque que fait Pénélope à l'un des amis de Paul lors de la première fête vaut pour lui aussi : « Ton âme, elle est toute petite et elle est terrifiée. » (46.36).

La trajectoire que dessine *Trois souvenirs de ma jeunesse* est donc celle d'un anti-récit d'apprentissage : Paul n'apprend rien, il ne change pas mais reste désespérément fidèle à lui-même. Il le proclame d'ailleurs lui-même dans sa revendication finale : « "Intact". Voilà ce que je t'aurais écrit. Un amour intact. Un chagrin intact. Ma fureur intacte. » (1.52.50). Ultime revendication phallique, nous l'avons dit, qui signe aussi la prédominance de la rage – « une grande haine » (note d'intention) – dans son existence.

Pour que la *Traumdeutung* soit vue par le spectateur, le recueil doit échapper à Béhanzin. Que Freud tombe des mains de Béhanzin n'a rien pour étonner – elle est une structuraliste convaincue –, mais ce symptôme peut aussi se lire comme une mise en garde, ou une invitation : si Paul souhaite échapper à la répétition, et aux défenses perverses qu'il mobilise de façon privilégiée (déni, clivage et fétichisme), il serait bien inspiré en effet de regarder du côté de Freud plutôt que de Lacan.

Bibliographie

- DESPLECHIN, Arnaud, « Entretien avec Élise Domenach et Gabriel Bortzmeyer », Revue en ligne *Débordements*, 2015a, <http://www.debordements.fr/spip.php?article375>
- DESPLECHIN, Arnaud, « Entretien avec Michel Ciment », *Projection privée*, France Culture, 2015b, <https://www.franceculture.fr/emissions/projection-privee/arnaud-desplechin-au-festival-de-cannes#>
- FREUD, Sigmund, « Deuil et mélancolie » (1914), *Métapsychologie*, Gallimard, « Folio Essais », 1968, p. 145-172 ; « Trauer und Melancholie », *G. W.*, X, 1946, p. 427-447
- FREUD, Sigmund, « Le Fétichisme » (1927), *La Vie sexuelle*, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1969, p. 133-138 ; « Fetischismus », *G. W.*, XIV, 1948, p. 309-318
- FREUD, Sigmund, « Le Clivage du moi dans le processus de défense » (1938), *Résultats, idées, problèmes (II)*, p. 283-286, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1985/1998 ; « Die Ichspaltung im Abwehrvorgang », *G. W.*, XVII, 1941, p. 59-62
- GRIMAL, Pierre, Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, Paris, PUF, 1951
- SECRETAN, Philibert, *L'Analogie*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1984