

Construire une représentation

A propos de
PORTRAIT DE LA JEUNE FILLE EN FEU de Céline Sciamma

Fin 18^{ème} siècle, Marianne (Noémie Merlant), une jeune peintre, est invitée par une comtesse dans une île bretonne pour faire le portrait de sa fille. Problème, lui explique-t-elle dès son arrivée, sa fille Héloïse refuse de poser, car le portrait est destiné à l'aristocrate milanais qu'elle lui a choisi pour époux. Héloïse (Adèle Haenel) ne veut pas se marier : c'est la raison de son refus. Refus de manipulation par sa mère et par la tradition des mariages arrangés, elle s'affirme comme sujet dans une époque où l'on faisait fort peu cas des désirs des filles.

Alors la mère demande à Marianne de se faire passer pour une dame de compagnie et de faire le portrait clandestinement. Donc, avant que l'époux ne lui vole son corps, on va lui voler son image.

Avant même de rencontrer Héloïse, Marianne découvre le portrait inachevé réalisé par le peintre précédent qui a renoncé. Elle le découvre de dos, retourné, exactement comme ce qui se passera lors de sa première rencontre avec le modèle.



Le visage est un salmigondis de couleurs, comme si le peintre avait voulu effacer ses tentatives avec un chiffon.



Femme sans visage dans la représentation, sera-t-elle moins secrète dans la relation ? par la femme de chambre, Sophie, Marianne apprend que la sœur d'Héloïse est morte en tombant de la falaise. Sophie ne l'a pas vue, elle marchait devant et soudain en se retournant, elle n'était plus derrière. Présence, puis absence, cette fois pas seulement en représentation. Sophie pense qu'elle s'est suicidée. Comment ça ? questionne Marianne. Parce qu'elle n'a pas crié.

C'est peut-être la solution, lorsqu'on n'est qu'un objet de négociation entre familles. Ce n'est pas dit, mais c'est ce qui rejoue là. C'est-à-dire qu'on n'est présent qu'en objet et jamais en tant que sujet. Elle s'est effacée d'elle-même tandis qu'Héloïse refuse juste qu'on fasse une représentation d'elle dans laquelle elle ne se reconnaîtrait pas. Il s'en faut d'un cheveu : ayant convaincu la mère de la laisser sortir avec elle, Marianne, pour son premier contact, ne voit qu'une forme de dos, encapuchonnée...



qui court vers la falaise. Affolée, elle court aussi derrière elle. Mais Héloïse stoppe juste au bord : elle explique qu'elle ne voulait pas mourir, seulement courir.

Pour éprouver sa liberté j'imagine.

N'empêche, on est au bord. Un portrait avant toute chose se définit par ses bords ; c'est ce qui distingue une représentation de la réalité, un cadre.

Cette série de présences-absences est au principe même de la représentation, qui se présente comme être là en image et pas là en réalité : je suis là ou pas là, au bord de la falaise ou en bas. Ce n'est pas dit ainsi, mais c'est mon interprétation : c'est là où l'on est le phallus de la mère. L'enfant que l'on « met bas », en principe, ce n'est pas pour qu'il meure tout de suite. Mais le considérer comme un objet qui n'a pas ses désirs propres, c'est une façon de le tuer. A-t-on aussi essayer de marier de force la sœur à quelqu'un dont elle ne voulait pas ? nous ne le saurons pas. Mais c'était quand même le destin des filles à l'époque.

C'est toute la différence entre : accepter de rentrer dans le cadre que les autres ont préparé, ou en sortir, et ça peut être mortel.

C'est donc sous un masque virtuel que Marianne, jour après jour, scrute le visage d'Héloïse pour la faire rentrer dans le cadre. Comme en réponse obligée, Héloïse se présente masquée,



.. sans doute au prétexte de se protéger du vent. Justement, Marianne aussi,



..comme deux secrets qui s'affrontent.

D'ailleurs, pour peindre la robe, Marianne l'enfile et pose elle-même dans le miroir.



Sophie est aussi requise de poser dans cette robe, renforçant une identification à trois qui est en train de se mettre en place. D'ailleurs on la voit perdre très vite son statut de servante pour devenir amie, mangeant à la même table que les deux autres. Ces deux-là vont l'aider dans son travail d'avortement, une occurrence qui arrive souvent aux filles mais dont on parle peu au cinéma. Ce n'est pas seulement une prise de position féministe de la réalisatrice, qui veut montrer la solidarité féminine face aux aléas de la féminité, c'est aussi une variation sur le thème : là, pas là.

Mais sous le masque se profile des sentiments entre Marianne et Héloïse. Marianne en a assez du mensonge et, annonçant la fin de son travail à la comtesse, elle lui demande la permission de montrer d'abord le portrait à la principale intéressée et de lui livrer la vérité sur son véritable statut. Du coup, examinant à la bougie les détails du précédent portrait sans visage, elle met le feu à la toile, comme par accident. Le feu ne prend pas n'importe où : un niveau du cœur. Oui, le mère d'Héloïse en a profité pour lui avouer en retour que sa fille lui parle beaucoup d'elle.



La co-présence continue des deux femmes a allumé un brasier de sentiments.
Alors Marianne peut dévoiler le portrait d'Héloïse à Héloïse.



- C'est moi ? demande Héloïse
- Oui
- Vous me voyez comme ça ?
- Il ne s'agit pas que de moi.
- Comment ça, pas que de vous ?
- Il y a des règles, des conventions des idées.
- Vous voulez dire qu'il n'y a pas de vie, pas de présence ?
- Votre présence est faite d'états passagers, d'aspects momentanés ; cela peut manquer de vérité.

- Tout n'est pas passager ; certains sentiments sont profonds. Que cela ne soit pas proche de moi, je peux le comprendre ; mais que cela ne soit pas proche de vous, voilà qui est triste.

Admirable dialogue. Oui, cela manque de vérité, car le tableau a été fait sous le masque sans le consentement de la belle. Un tableau n'est pas que la saisie objective des traits d'une personne. Comme le psychanalyste vis-à-vis de l'analysant, le peintre y met aussi du sien, c'est-à-dire de ses sentiments. Mais là, elle n'y a mis que règles et conventions ; elle a obéi à la commande. Héloïse est en train de se déclarer déçue : elle commençait à ressentir des sentiments pour Marianne, et c'est réciproque. Mais c'est trop tard, le tableau a été fait dans d'autres conditions, avant que ces sentiments ne se déclarent. Le pinceau va moins vite que le cœur.

- Qu'en savez-vous, si ce n'est pas proche de moi ? demande Marianne, irritée. Je ne vous savais pas critique d'art.
- Je ne vous savais pas peintre.

Et paf. C'est exactement ça. Si la remarque acerbe de Marianne porte sur les supposées compétences d'Héloïse, la réponse de celle-ci la renvoie à son mensonge. Comment aurait-elle pu laisser son pinceau exprimer la vérité dans ce contexte ? il en est de même pour l'analyste qui chercherait à étouffer tout sentiment à l'égard de l'analysant.

Un portrait est comme n'importe quel symbole, il porte la représentation de la personne en son absence. Si la personne intéressée n'y retrouve pas sa propre présence, c'est un peu raté.

Et d'un coup de chiffon, Marianne reproduit le geste du peintre précédent, elle efface le visage.

C'est néanmoins à partir de là que l'amour entre les deux femmes trouve sa concrétisation sexuelle. Et, en s'occupant de l'avortement de Sophie, elles font ce que deux femmes font lorsqu'elles s'aiment : elles ne font pas d'enfant. Sauf à s'occuper de Sophie comme d'une enfant. D'ailleurs Marianne fera aussi un tableau du moment où Sophie se retrouve avec la faiseuse d'ange entre les jambes.



Cet avortement symbolise le geste de Marianne effaçant le visage d'Héloïse, à moins que ce ne soit le contraire.

Et cette fois, Héloïse accepte de bonnes grâces de poser pour Marianne. Elle ne pose plus pour son futur mari absent, mais pour sa présente amoureuse. L'opposition du rouge et du vert joue à plein son rôle de complémentarité.



Le résultat sera tout autre :



Comparez avec la peinture avortée :



Le choix du trois-quarts donne du relief à ce qui, de face, n'était que platitude. Le léger sourire jocondesque, presque mièvre, a cédé la place à un regard aigu, lucide, pénétrant. La première nous contemplait gentiment, la seconde nous toise de toute sa superbe. La première se laissait regarder, la seconde nous regarde. C'est une femme qui dit « je ». Marianne l'a découverte au cours de leurs longs côtoiements, mais aussi grâce à l'expérience sexuelle complétant l'expérience des sentiments.

Les histoires d'amour entre un peintre et son modèle sont légions. Ce ne doit pas être un hasard. Et ce n'est pas une configuration qui interpelle seulement l'art. Cela rejoint ce que je découvre grâce à l'exercice de la psychanalyse, c'est-à-dire essentiellement l'analyse de mes rêves. Le symbolique, c'est l'affect : pour produire une représentation qui représente vraiment, il y faut du cœur, il y faut de l'âme, il y faut des sentiments. Quand je dis « vraiment » je veux dire par là, comme dans le dialogue que j'ai reproduit plus haut, que la représentation participe du transfert et du contre transfert, c'est-à-dire des deux personnes qui partagent une expérience amoureuse. Chacun des deux sujets en liaison accepte de se faire l'objet de l'autre, parce que, en sujet, ils l'ont décidé. Ainsi Héloïse qui accepte de prendre la pose, se voulant belle pour celle qui la regarde ; et cette fois, peu importe si elle la manipule pour lui indiquer telle tenue du torse, telle position des mains. C'est une manipulation amoureusement consentie, comme dans le troisième temps de la pulsion : être regardée, regarder, se faire regarder. Se faire manipuler.

Les sentiments sont le trou autour de la surface corporelle, ce qui permet de faire sortir un corps hors de la surface environnementale, que ce soit le paysage ou la foule mondaine qui s'y presse. Les sentiments brûlent ici au sens littéral du terme puisqu'ils ont consumé l'ancienne peinture sans visage et que, participant à une fête de femmes sur une plage, la robe d'Héloïse frôle un peu trop le foyer, au bord, et prend feu par le bas. Sans dommage, cependant : un symbole au bord de la réalité, au bord de ce qui sous la robe, s'embrase. Le feu que Marianne avait mis au tableau se communique à la vraie personne et la peintre en fera ultérieurement un autre tableau : « Portrait de la jeune fille en feu ». Des sentiments qui brûlent un symbole dans la réalité pour venir dans la réalité consumer le bord de la vraie personne, ce dont le sujet fera un nouveau symbole.



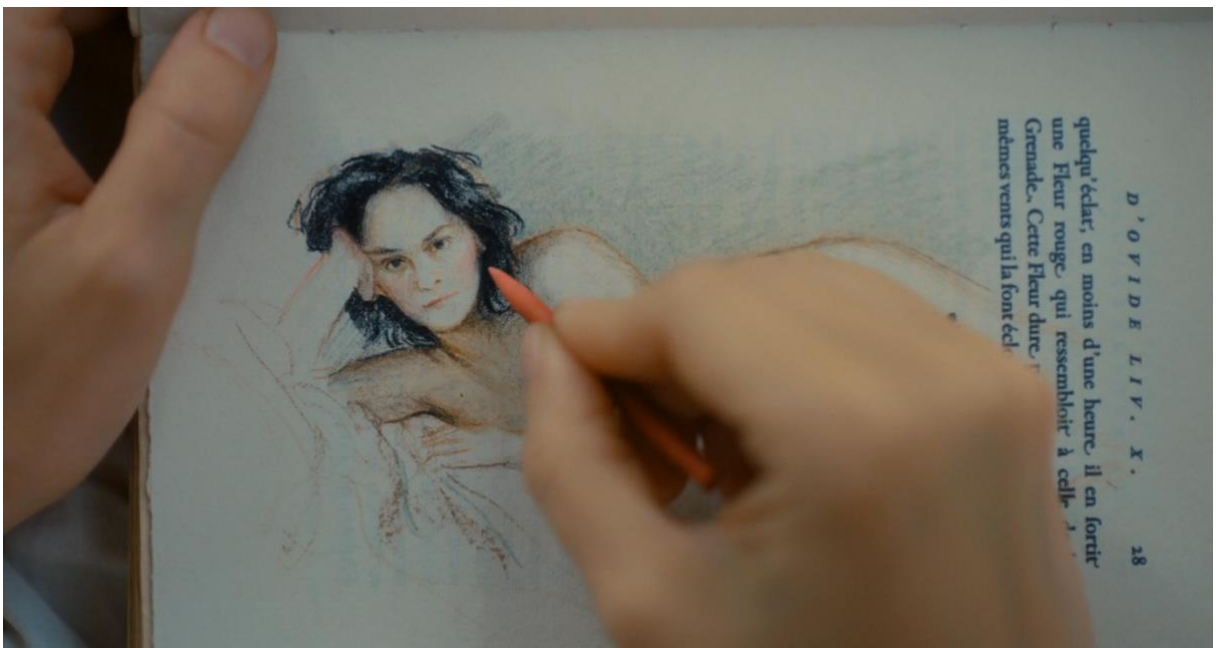
Du coup Héloïse voudrait aussi conserver une image de Marianne, car elle accepte son destin de femme à marier, sachant que dans la société du 18^{ème} siècle elle n'a guère d'autre issue et surtout pas celle de vivre avec une femme. Mais elle accepte plus sereinement, semble-t-il, soutenue par ce véritable amour dont la représentation restera dans sa tête et dans son cœur.

Donc un jour, au lit, Marianne réalise son auto portrait pour Héloïse. Pour cela, elle a placé un miroir circulaire au lieu même du sexe de son amante.



Elle implante sa présence en représentation au lieu de l'absence de toute représentation, s'instituant phallus de son amie.

Elle crayonne cela sur une livre d'Héloïse, page 28.



Ce livre n'est pas n'importe lequel. Il s'agit des Métamorphoses d'Ovide. Les trois femmes, un soir, ont lu et commenté le passage où Orphée ramène Eurydice des enfers. Les souverains infernaux ont autorisé exceptionnellement cette résurrection de l'amante d'Orphée,

mordue par un serpent, à la condition qu'il ne se retourne pas pour la regarder avant son arrivée sur terre. Mais juste au moment d'y parvenir, sur le bord, Orphée, n'y tenant plus, se retourne et perd une deuxième fois sa bien-aimée.

Ce texte reproduit en abyme le thème du film. Je rappelle ici que Marianne a pris connaissance d'Héloïse de dos, et qu'elle a failli tomber dans l'abîme à ce moment-là. Son regard l'a sortie de l'abîme de la dépression, il l'a amenée à se regarder elle-même autrement, ce qui, en retour, a changé le regard de Marianne.

Les trois femmes s'interrogent : comment Orphée a-t-il pu ? Si près du but ? Sophie : c'est horrible ça n'a pas de sens !

Héloïse : mais si ! il est fou d'amour, il se retourne ! il ne peut pas s'en empêcher.

Marianne : Mais non. Il fait un choix : il choisit non pas la vraie Eurydice mais son souvenir. Ce n'est pas le choix de l'amoureux, c'est le choix du poète ;

Héloïse : peut-être que c'est elle qui lui a dit : retourne-toi !

Or, plusieurs fois dans le courant du film, Marianne est interpellée par un pas qui la suit. C'est Héloïse en robe de mariée. Un fantôme. Car Marianne sait que c'est le destin d'Héloïse, ce sera son « enfer », qui l'emportera à jamais loin des yeux qui l'ont fait naître.

Sur la fin de son travail, et de leur histoire, elle sent à nouveau cette présence derrière elle, présence de la potentielle absente. Mais cette fois, c'est le fantôme d'Héloïse qui lui dit : retourne-toi !

Par quoi elles assument toutes les deux le sort de la séparation inéluctable. Comme l'enfant dans le jeu du fort-da, plutôt que de subir un destin si funeste, elles le provoquent. Par cette injonction, « retourne-toi » celle qui la prononce sait qu'elle va au-devant de la perte mais au moins elle l'a choisi ; et, choisissant de se retourner, sa partenaire choisit aussi la même fin. Tout cela ne fait que métaphoriser la brûlure des tableaux et des robes, découpant la silhouette de l'aimée dans la nuit de la destinée, comme la pulsion de mort identifiée à l'affect.

Un des analysants que j'avais rencontré à l'hôpital psychiatrique, il y a fort longtemps, me racontant une de ses aventures homosexuelles, me fournissait la même injonction. Alors qu'il s'avançait vers son partenaire, celui-ci lui avait envoyé : mais qu'est-ce que tu fais ? retourne-toi !

Il s'agit, on l'aura compris, du retournement inverse.

Le mythe d'Orphée et Eurydice pose la question de l'image, c'est-à-dire de la représentation. Ça nous renvoie à l'aveuglement d'œdipe, qui se crève les yeux en apprenant ce qu'il avait fait. Orphée veut voir Eurydice, mais pourquoi ? pour contempler sa beauté de face, c'est-à-dire voir le phallus, ce qui revient, en fait, à se confronter à la castration. Et cela provoque une angoisse telle qu'il s'en suit la séparation, par la mort si l'on veut, mais on voit par ce film que ce peut être n'importe quel type de séparation. La vue de l'absence, soit : la présence de l'absence, provoque l'absence. D'où le sage conseil de Euménides ne pas se retourner pour ne pas être confronté à la béance du sexe, en rester à ce qui, chez les deux sexes, est semblable, le derrière ; ce qui suppose, dans des circonstances plus quotidiennes, le retournement inverse.

C'est le sage conseil de la culture qui nous conseille de nous habiller avant de sortir. Dans la rencontre sexuelle, cette confrontation ne peut jamais durer très longtemps. Elle vire très vite à l'insupportable. Sauf à s'aveugler, comme Œdipe.

Les deux amantes, comme elles le supposent à Orphée et Eurydice, font le choix de précipiter la séparation par confrontation directe à la castration : le miroir posé sur le sexe d'Héloïse permet à l'image, c'est-à-dire à la représentation de Marianne, de venir à cet endroit-là. C'est bien le choix du poète au sens de l'artiste, au sens de : celui qui fabrique des représentations.

Une fois cette séparation accomplie, Marianne nous raconte en voix off qu'elle n'a revu Héloïse que deux fois ; une fois sur un tableau la représentant, aperçu dans une galerie, où elle est en compagnie d'une petite fille, sans doute la sienne. Elle tient sur ses genoux un livre entrouvert à la page 28.

Une autre fois à l'opéra. Elle est dans une loge juste en face et ne voit pas Marianne. Mais cette dernière peut la contempler s'émouvoir jusqu'aux larmes à l'écoute de *l'estate* de Vivaldi, un morceau qu'elle lui avait fait découvrir sur le piano de la maison maternelle.

Mercredi 22 janvier 2020