

LA CAPTIVE

La Captive (2000), réalisation et scénario Chantal Akerman, d'après *La Prisonnière* de Proust, avec Stanislas Mehrar (Simon), Sylvie Testud (Ariane), Olivia Bonamy (Andrée), Liliane Rovère (Françoise), Françoise Bertin (la grand-mère).

Cette nouvelle adaptation d'une partie du roman de Proust, *La Prisonnière*, ne vise pas, comme c'était le cas pour *Un amour de Swann* de Schlöndorff et *Le Temps retrouvé* de Ruiz, à peindre une fresque sociale et mondaine. C'est un film intimiste centré sur la relation amoureuse de Simon et Ariane, avatars modernisés du héros-narrateur et de l'Albertine du roman. Pour rappeler aux spectateurs d'où vient le personnage féminin et ancrer le personnage masculin dans son origine littéraire, le film rappelle par allusions des parties de la *Recherche* autres que *La Prisonnière* (*Du côté de chez Swann*, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, *Albertine disparue*). Du contenu de *La Prisonnière* est d'ailleurs écarté tout ce qui ne concerne pas le huis-clos psychologique des protagonistes. L'action se situe à notre époque, avec des détails de costumes et de comportements légèrement décalés vers le passé et une chronologie interne assez floue (« le lendemain », « quelques tours après », nous disent les intertitres), sans doute pour nous tenir éloignés du réalisme et de l'actualité immédiate : le sujet traité est à la fois moderne et de vaste portée. Car ce qui est évoqué, selon l'esprit du roman, c'est le désir inquiet de possession de l'homme, l'ambiguïté de l'attitude de la jeune fille, l'espèce de captivité et de surveillance permanente qui lui est imposée, ses dérobades, la complicité des autres femmes.

Le film va droit à l'essentiel et ne le quittera pas : le drame de l'amour impossible, non pour des causes extérieures à lui-même, mais en raison d'une incompatibilité qui semble irrémédiable entre les sexes. Simon a beau, comme son modèle Marcel, installer sa maîtresse dans l'appartement familial, la suivre ou la faire accompagner par Andrée, surveiller son emploi du temps, interroger ses amies et elle-même, chercher à déchiffrer ses silences ou le langage de son corps, il n'obtient d'elle qu'une obéissance trop complète pour n'être pas suspecte, et des réponses vagues ou contradictoires : il souffre de ne pouvoir susciter son amour, de ne pouvoir la détourner de son attirance vers les femmes, de se sentir même complètement étranger à l'univers féminin. Comme dans le livre, l'histoire se termine par la séparation (sans toutefois qu'il y ait fuite) et la mort. S'il est vrai que les lecteurs de

Proust retrouveront, adaptés approximativement à notre époque, d'assez nombreux détails, la réalisatrice n'a retenu que ceux qui avaient marqué sa propre lecture et les a modifiés selon sa vision personnelle. Ainsi transporte-t-elle l'appartement de Simon à Chaillot ou Auteuil, fait-elle intervenir la grand-mère, déjà morte dans le roman, ajoute-t-elle une visite de musée et des cours de chant, change-t-elle les théâtres où Ariane se rend, invente-t-elle une scène avec les prostituées et les travestis du Bois de Boulogne, une autre où Ariane chante à sa fenêtre un duo de *Così fan tutte* avec une inconnue, et fait-elle enfin mourir la jeune fille à Biarritz.

Simon a quelque chose d'un peu vieux jeu dans son costume, sa démarche, sa politesse compassée ; il est, comme son modèle, allergique aux pollens ; il quitte rarement un air accablé ; il est velléitaire, incapable de travailler à un projet d'étude sur Racine ; on le voit, un moment, pleurer et se réfugier dans les bras de sa grand-mère. De façon tout actuelle pourtant, il parle sans fausse pudeur, dans la scène reprise du roman où les deux jeunes gens prennent leur bain séparés par une cloison de verre dépoli, du sexe physique d'Ariane, se dit attiré par son odeur ; rapportée à son contexte, cette conversation nous laisse percevoir une pulsion de retour à l'origine maternelle. Sa relation charnelle avec la jeune fille est nettement présentée comme immature ; elle ne peut s'accomplir qu'à travers des écrans variés : cloison de verre, vêtements, sommeil d'Ariane, prostituée lui ressemblant. Les scènes de lit sont directement inspirées des « sommeils d'Albertine », mais il leur manque totalement la force d'évocation poétique qui était celle de l'œuvre romanesque : où sont, les équivalents en images ou en mots de « cette longue tige en fleur », de « cette murmurante émanation mystérieuse, douce comme un zéphir marin, féérique comme ce clair de lune qu'était son sommeil », ce flux et ce reflux de lac ou de mer, cette « agitation légère et inexplicable comme les feuillages qu'une brise inattendue convulse pendant quelques instants », « ces barques, ces chaînes d'amarre que fait osciller le mouvement du flot » ? Nous n'assistons qu'à de gauches contorsions masturbatoires, peu à l'avantage du personnage ni de la gent masculine dans son ensemble. Simon ne devient actif que mû par les soupçons ; là il déploie stratégie et tactique, court les rues et les musées, questionne inlassablement ; il s'interroge même plus sur les mobiles que sur les faits eux-mêmes : que peut penser Ariane, que ressent-elle, pourquoi se dérobe-t-elle ?

Cette moderne Albertine nous apparaît à l'aise dans son corps, d'une élégance légèrement voyante, moins cultivée que son amant (elle apprend le chant classique, mais chante spontanément *Les Bois de Chaville*). Devant lui elle est

toujours soumise (chaque soir elle lui répète : « voulez-vous que je vienne ? »), d'humeur égale et calme. Elle ne rit qu'avec Andrée ou ses compagnes, derrière des portes fermées, ou auprès de Léa, l'actrice lesbienne. Elle répond toujours aux questions de manière affirmative ou évasive, mais parfois délibérément mensongère, comme quand elle assure ne pas souhaiter aller voir Léa. Son langage, neutre en apparence jusque dans l'intonation, est une source d'énigmes à déchiffrer pour Simon : pourquoi murmure-t-elle « Andrée » pendant son sommeil, pourquoi commande-t-elle deux fois des œufs au même repas ? Cependant, elle finit par décrire avec netteté, lors de leur dernier voyage en voiture, ce qui la sépare de lui, et qui prend valeur générale : vous, les hommes, avez toujours besoin de tout savoir, alors que nous, nous pouvons aimer dans l'instant, sans perspective de durée, sans nous poser de questions, sans nous représenter notre partenaire ou une autre personne à sa place. Peu auparavant, Simon a obtenu le même type de réponse en interrogeant deux amies lesbiennes : elles aiment en toute spontanéité, qu'ils s'agisse d'hommes ou de femmes, sans mettre en jeu l'imagination, elles trouvent dans l'amour une satisfaction sans problème ni attachement. Leurs paroles ont découragé Simon d'épouser Ariane, il a compris qu'elle ne changera pas parce qu'elle est femme. C'est pourquoi il prend l'initiative de la rupture non sans se reprendre et proposer aussitôt un « renouvellement de bail », car il ne peut se pisser d'elle, ni sans doute de la jalousie qu'elle lui inspire. Pourtant il n'apporte aucun remède au désir de liberté d'Ariane qui souhaiterait rester sa compagne. Par son dernier interrogatoire dans la voiture qui les conduit à Biarritz, il l'enferme dans une identité de menteuse (avoue-moi seulement un mensonge, puis un deuxième mensonge, etc.) et ne lui laisse prévoir qu'un renouvellement d'esclavage. C'en est assez pour désespérer la jeune femme. La fin ne surprend donc pas (surtout les lecteurs proustiens) sauf, ce qui pourrait être une maladresse, lorsqu'on voit le maladif Simon se dévêtir en un tournemain et nager un crawl de champion pour tenter de sauver Ariane. La mer, qui fournissait au film une première image souriante, celle des jeux de plage, le referme sur une image de nuit et de mort. Le thème de l'eau, qui reparissait dans le double bain chez Simon, est ainsi lié d'un bout à l'autre au personnage d'Ariane et à sa vie amoureuse.

L'antagonisme des sexes vu par Chantal Akerman a le même résultat tragique que chez Proust, mais est représenté différemment : certes il nous expose de même l'impuissance d'un homme due à son attachement régressif à l'élément maternel (suggéré par l'attachement profond à la grand-mère, par les soins dont Françoise entoure Simon) et à son comportement possessif et égocentrique,

intellectuellement relayé par le besoin de tout savoir et de comprendre ; en face se révèle la nature spontanément et collectivement jouisseuse des jeunes femmes (on le voit bien dans les jeux des filles à la plage ou lors de la réunion autour de Léa) ; elles sont toutes ravissantes, attirantes, elles ne semblent avoir d'autre souci que de profiter des avantages matériels des hommes et de se protéger de leur instinct dominateur en leur offrant des images de soumission et d'évanescence. Entre Ariane et ses amies le regard est d'emblée joyeux, confiant, complice. Mais devant Simon elle baisse les yeux, semble penser à autre chose. La réponse à la question de l'incommunicabilité des sexes est donc différente, à la fois plus moderne, car les mœurs et les mentalités ont changé, et surtout plus féminine. Gomorrhe ne se révèle pas par des échappées violentes (chez Proust : la dégustation destructrice des glaces par Albertine, des expressions comme « casser le pot », « tu me mets aux anges », la fuite finale), comme quelque chose d'inférieur autant qu'inconnaissable, mais au contraire sous un jour gai, vaporeux, sans problème. Simon n'éprouve pas, comme Marcel, un scandale quasi mythique en s'effarant de la violence des pulsions féminines, il souffre de rester exclu d'un univers au contraire paradisiaque, fusionnel, sur lequel il ne peut avoir de prise. Cet arrière-plan du film n'est pas plus optimiste que celui du roman, du moins hisse-t-il le monde des femmes entre elles de l'enfer au paradis – vision qui n'est sans doute pas moins mythique, mais a l'avantage d'être gratifiante. Le spectateur, ou la spectatrice, appréciera cette représentation de l'amour selon son expérience personnelle. Sur un autre plan, au-delà du drame immédiat, le héros proustien dépasse son malheur en l'écrivant, en en faisant une œuvre d'art. Rien de cela n'est prévisible chez Simon. Mais peut-être faut-il voir une forme discrète de salut par l'art, cette fois encore à l'avantage des femmes, dans l'interprétation du beau et énigmatique duo de Mozart, *Così fan tutte*, hymne à la légèreté en amour de Dorabella et Fiordiligi, chanté par Ariane et une cantatrice en robe rouge. Ce rouge qui est aussi celui de la robe de l'actrice Léa (autre femme liée à l'art), et qui enveloppe dans les deux cas l'amour flamboyant et complice. Ce n'est pas un salut visant à l'éternité, ou du moins à la durée, comme celui qu'espère le narrateur proustien. Il consiste plutôt en une chaîne d'instantanés éblouissants, transmis de femme en femme et d'artiste en artiste.

Cette *Prisonnière* moderne et féminisée, riche de sensibilité et d'intelligence, d'une grande beauté d'images, interprétée par des acteurs qui savent bien suggérer l'au-delà des apparences, a, malgré quelques longueurs (surtout vers la fin), de quoi captiver ceux qui ont aimé l'histoire d'Albertine dans *A la recherche du temps perdu*.

Jean MILLY