Du *Retour à Gabrielle* : un rêve cinématographique à la lettre

Jean-Louis Libois

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/877>
DOI : 10.4000/doublejeu.877
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2012
Pagination : 161-167
ISBN : 978-2-84133-424-7
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Jean-Louis Libois, « Du *Retour à Gabrielle* : un rêve cinématographique à la lettre », *Double jeu* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 29 juin 2018, consulté le 20 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/877> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.877>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

DU *RETOUR* À *GABRIELLE* : UN RÊVE CINÉMATOGRAPHIQUE À LA LETTRE

« Mentalement, cette lecture me rendit muet pour le reste de la journée, non pas tant sous l'effet de l'étonnement que d'une sorte d'ébahissement »¹. Cet aveu n'est pas – comme on pourrait le penser – celui de Patrice Chéreau après la lecture de la nouvelle de Joseph Conrad intitulée *Le retour*, mais de l'écrivain lui-même après avoir relu celle-ci qui lui avait coûté – selon ses propres termes – beaucoup de « travail, de colère, de désillusion »². Le cinéaste, quant à lui, insistera sur son caractère sidérant et sur le dépassement même du cinéma qu'elle opère.

Par contagion, nombre de spectateurs du film *Gabrielle* (2005), dans lesquels nous nous rangeons, ont ressenti ce même choc. Au-delà de la très scolaire question de l'adaptation (qui ne nous retiendra pas ici), c'est le cœur même du séisme provoqué chez ces différents interlocuteurs – qui vont de l'écrivain au spectateur en passant par le cinéaste – que nous avons souhaité interroger. Quel est le noyau dur du drame, de quelle nature est-il constitué et quelles réponses formelles lui est-il donné en dehors même de la question du support verbal ou visuel respectivement utilisé ?

En effet, par-delà la complétion des moyens spécifiques mis en œuvre par chacun, un sort commun semble lier l'écrivain et le cinéaste (et au bout du compte le spectateur), celui d'assister – pour plagier Jean Cocteau – en même temps au même rêve. C'est aussi peut-être l'occasion pour chacun d'un dépassement de ses moyens pour faire œuvre commune, celui de

-
1. Joseph Conrad, « Note de l'auteur », in *Inquiétude*, Paris, Gallimard (Folio), 1982. Les citations du *Retour* sont tirées de ce recueil.
 2. *Ibid.*

Conrad qu'évoque le cinéaste mais plus encore celui de Chéreau trop souvent enfermé – aux yeux aussi bien de ses admirateurs que de ses détracteurs – dans le couple immuable théâtre / cinéma. La réponse de *Gabrielle* à la gageure que constitue la mise en scène du *Retour* va consister à faire bouger précisément les lignes.

La nouvelle écrite à la fin du XIX^e siècle s'ouvre sur le retour au foyer conjugal, en fin de journée, d'un grand bourgeois empli de suffisance et de morgue, bourré de certitude, autosatisfait de sa vie tracée jusqu'à la fin des temps en compagnie de son épouse (dans le film, il va jusqu'à se remémorer le plaisir de leur rencontre amoureuse). Rentré chez lui, il constate l'absence inhabituelle de sa femme puis la présence encore plus insolite d'une lettre écrite à son intention. Sa femme lui annonce son départ, et c'est là qu'au lieu du récit rétrospectif des faits ayant pu causer sa décision, un second événement se produit qui semble annuler le précédent : le retour de celle-ci.

Tandis que l'univers du protagoniste bascule lors du choc de la lettre, celui du spectateur connaît le même sort avec l'apparition de celle sans nom dans la nouvelle et que Patrice Chéreau a baptisée Gabrielle.

Cette surprise est telle que certains spectateurs de son auditoire italien – si on en croit le cinéaste³ – sont allés jusqu'à douter de l'existence de l'amant et en ont conclu à son invention de toutes pièces par la femme pour ennuyer son mari. Cette hypothèse séduisante, qui remet en cause la réalité de ce qui est dit et montré, permet d'envisager un autre récit que celui de l'adultère ; et si en effet tout cela avait été rêvé par le mari, c'est-à-dire : et si sa femme n'était jamais revenue. Si donc la lettre n'était que le départ d'une longue rêverie cinématographique aussi bien dans la nouvelle que dans le film ?

Un second étonnement – et pas moindre – attend le lecteur et en premier lieu celui qu'a été Patrice Chéreau et justifie notre questionnement. Il consiste dans la double affirmation qui borne ce récit ; la première énoncée par la femme comme explication à son retour : « Si j'avais su que vous m'aimiez, je ne serais pas revenue » (p. 221) ; la deuxième en guise de conclusion par le narrateur : « Il ne revint jamais » (p. 230).

Le récit se déploie ainsi entre un retour et un départ – jusque-là rien que de très normal – ou plus exactement entre le retour de celle qui voulait partir et le départ de celui qui voulait rester. Entre un retour sans espoir et un départ sans lendemain il y a – nous semble-t-il – tout l'espace de la rêverie décrite par l'écrivain et reprise par le cinéaste.

Certes la tentation pourrait exister de ramener le récit de Gabrielle au destin des héroïnes sacrifiées par le poids des conventions sociales ou

3. Les commentaires de Patrice Chéreau sont extraits des suppléments du DVD *Gabrielle*, Arte vidéo, 2006.

détruites par ce que Conrad désigne par la « fiction poétique » (p. 157) de l'amour et qui peuple aussi bien l'univers de Flaubert que d'Ibsen. Tous les attributs d'un drame psychologique ou naturaliste sont réunis (l'adultère, la vision critique de la société) sauf que dans ce drame tout a déjà eu lieu. Le récit commence quand tout est terminé et s'achève quand tout devrait commencer. Il se noue donc dans un présent de quelques heures, pris entre un passé et un avenir stoppés nets, sans développement possible. Seuls les souvenirs, la mauvaise conscience, la rumination intérieure tels des lambeaux de rêve peuplent ce récit du retour d'une revenante et du départ d'un fantôme : tous les deux évoluant, pour reprendre une expression de Pierre Loti qui évoque ainsi ses propres fantômes, dans « le chaos des choses confuses, enveloppées de rêve »⁴.

Ce drame intérieur ne se déroule-t-il pas entre la tombée de la nuit et le lever du jour et n'est-il pas composé de « la matière dont les rêves sont faits » comme il est dit dans une certaine pièce de Shakespeare. Dans cette maison assoupie que de place en place les allées et venues des servantes, lampes à la main, viennent égayer, la conscience fiévreuse autant qu'endormie du protagoniste sonde la pénombre à coups de projecteur. D'où ces nombreuses références à la lumière que comporte la nouvelle. Lumière réelle d'abord : à peine pénètre-t-elle dans la pièce où séjourne son mari, qu'il est indiqué que « la lumière dure violente était braquée sur elle » (p. 178) et que « c'était une bonne lumière qui lui permettait d'observer aisément l'expression de son visage ».

Mais aussi lumière métaphorique qui transmue son épouse – selon ses propres termes – en femme mystérieuse, importante, chargée d'un sens obscur – tel un symbole – et lui permet de voir tout ce qu'il n'a jamais vu dans cette lumière, à savoir « l'angoisse toute nue et sans honte, le mal de vivre à l'état pur » (p. 181).

Où commence le rêve et où finit la réalité ? À l'évidence, à partir de la lettre de sa femme, la réalité cesse d'être tangible. Aussi doute-t-il aussi bien de son retour lorsqu'il avoue qu'« il n'aurait pas été surpris si elle s'était effacée aussi brusquement qu'elle était apparue » (p. 178) que de la réalité des événements survenus à la suite de cette lettre.

C'est en effet au moment de la lettre que l'univers rationnel du protagoniste masculin bascule : « Tiens, c'est bizarre – murmura-t-il [...] Lui écrire alors qu'elle savait qu'il serait de retour pour le dîner, c'était parfaitement ridicule [...] il fut saisi par l'idée étrange et saugrenue que la maison venait de trembler sous ses pieds » (p. 163-164).

4. Pierre Loti, cité par Pierre Silvain, *Le jardin des retours*, Lagrasse, Verdier, 2002, p. 57.

Une autre question serait de savoir où finit le rêve de Conrad et où commence celui de Patrice Chéreau tant il est vrai qu'une véritable compétition s'instaure entre les deux modes d'expression.

En effet, le réalisateur n'est pas le seul à avoir établi la corrélation entre la date de l'écriture de la nouvelle et celle de la naissance du cinématographe et à avoir remarqué – selon ses propres termes – le « caractère profondément cinématographique »⁵ du *Retour*, puisque dans la « Note de l'auteur », l'écrivain indique qu'à sa relecture, il avait été surpris que malgré tout son appareil analytique, ce récit est surtout fait d'impressions physiques, d'impressions auditives et visuelles. Et le cinéaste de surenchérir en affirmant que les pages consacrées à la scène de la lettre sont au-delà de ce que peut faire le cinéma. Aussi la réponse de Chéreau au défi de Conrad va-t-elle consister à réaliser selon ses propres termes un film très formel, à savoir un film en noir et blanc sonore puis en couleur muet, ensuite en noir et blanc muet, etc. Et ce dans un seul but, selon ses propres mots : s'affranchir de la dictature du réel. Elle va consister également à préférer des équivalences aux improbables ressemblances entre l'écriture romanesque et l'écriture cinématographique.

C'est ainsi que la solution du cinéaste apportée à la question du point de vue dans la nouvelle est à cet égard exemplaire. Là où en effet dans le récit conradien, quoique le point de vue du narrateur alterne avec le monologue intérieur du mari, on peut considérer que ce « il est presque un je », dans *Gabrielle* le point de vue de la caméra demeure le plus souvent objectif. Une utilisation partielle de la voix *off* dans la première partie n'y change rien : lorsqu'à la lecture de la lettre, le héros de Conrad se sent observé par ses doubles grimaçants que lui renvoient les différents miroirs, c'est à la caméra qu'il revient de nous révéler modestement la perception du héros et ses multiples reflets. Pas de champs-contrechamps conventionnels et pas davantage d'utilisation factice d'une caméra subjective qui courrait sur l'ensemble du film. De la même manière, les flash-back mais aussi les séquences où Gabrielle se confie aux servantes ont l'apparence d'un récit non focalisé et pourtant nous sommes tentés de dire, à l'instar de l'un des critiques des *Fraises sauvages* (1958) de Ingmar Bergman que « tout ici respire la subjectivité, non seulement les rêves mais la réalité aussi » et qu'il s'agit avec *Gabrielle* d'un « récit à la première personne qui n'a pas besoin de caméra subjective »⁶.

Pour ce qui constitue ce que l'écrivain désigne par l'appareil analytique de son récit fait de délire verbal, d'hallucinations, de soliloques paranoïaques,

5. Suppléments du DVD *Gabrielle*, Arte vidéo, 2006.

6. Fereydou Hoveyda, « De la spirale », *Cahiers du cinéma*, n° 95, mai 1959, p. 42.

le cinéaste oppose ses coups de boutoirs assénés au cœur de l'écriture filmique elle-même, visant à ébranler la représentation de l'espace et du temps perçus par le spectateur.

Dès lors le film entamé en noir et blanc ne témoignant d'aucun passéisme chromatique ou thématique peut s'autoriser un premier flash-back en couleur : cette rupture annonce d'autres dérèglements à venir. Les longs travellings circulaires des escaliers menant à l'atrium, le désordre des statues et autres objets de collection qui remplissent cette cour intérieure tandis qu'une voix *off* à la première personne en surimpression évoque un autre temps, ne sont pas sans rappeler ces labyrinthes de la mémoire disposés dans cet autre grand film onirique *L'année dernière à Marienbad* (1961) d'Alain Resnais. Cette mise en scène des lieux emprunte à Conrad ses descriptions de corps statufiés, figés dans leur désir, comme pétrifiés, et contribue à l'élaboration d'un espace mental qu'à partir de la découverte de la lettre, le récit va systématiser. On est ainsi à peine surpris lorsqu'après avoir pénétré dans son cabinet de toilette, l'homme réel s'efface devant ses doubles reflétés dans ses miroirs. La découverte de la lettre répétée selon différents axes, les mauvais raccords suscitant de fausses ellipses dans les faits et gestes du personnage, le fondu au blanc (que le cinéaste avait déjà utilisé dans son précédent film *Intimité* en hommage aux fondus au rouge de *Cris et chuchotements* de Bergman avant de les faire disparaître au montage), le retour de la couleur témoignent de cette volonté du cinéaste d'entamer l'homogénéité de la représentation. Le film devient muet, la lettre un ensemble de fragments grossis au banc-titrage, le personnage se désagrège sous les yeux du spectateur. Puis, la lettre déchirée comme ultime déni de réalité, il peut errer sans but dans les galeries de l'atrium sous l'œil indifférent des servantes qui arpentent les lieux, lampes à la main, tel un mausolée. Son délitement est à l'œuvre et sa claustration volontaire se teinte d'une légère note d'humour lorsqu'après avoir hurlé par le biais d'un intertitre muet qu'il ne voulait voir personne, c'est en effet, si l'on peut dire, personne qui lui apparaît. Sa présence en divers plans noir et blanc, voilée tout de noir vêtue, contrastant avec les plans couleur de son mari, confirment ce statut d'apparition que le récit lui confère. Et lorsque le spectre de sa femme enfrenant l'ordre muet de son mari franchit la porte de son cabinet pour s'installer devant lui, leur face-à-face imaginaire peut commencer : « Il a l'impression – est-il écrit dans la nouvelle – que le monde de la nuit surgissait pour lui faire peur » (p. 165), tandis que peu après, on peut lire : « Une femme était partie, rien de plus, il la voyait avec la netteté, la rapidité d'une image de rêve » (p. 169). Il n'est pas jusqu'à cette remarque prononcée dans le film à propos de la boue souillant les bottes de sa femme qui par son côté trivial autant que par sa portée symbolique ne désigne cet espace entre deux dans lequel le récit va se développer.

Ce dérèglement de l'univers quotidien dont la lettre est le premier symptôme aux yeux du protagoniste a été souvent identifié au concept d'« inquiétante étrangeté » (*unheimlich*) élaboré par Freud que l'on a parfois traduit plus littéralement par le « non familier » ou l'« étrange familier ».

Se différenciant du fantastique, l'inquiétante étrangeté qui fait tourner les ailes d'un moulin dans le sens contraire du vent dans *Correspondant 17* (1940) ou sulfater des récoltes qui n'existent pas par un avion dans *La mort aux troussees* (1959) est pour Alfred Hitchcock la porte ouverte à l'onirisme au cinéma. Elle peut tout aussi bien transformer une réalité sociologique donnée en son double imaginaire et l'univers réel d'un protagoniste en univers mental sans qu'il n'y prenne garde. Il en est ainsi du héros de Stanley Kubrick dans *Eyes Wide Shut* (1999) dont l'errance dans la ville nocturne l'amène, au fil de ses rencontres, à douter de la réalité tangible de celles-ci. Son environnement ne lui apparaît pas moins réel que le retour de Gabrielle pour le mari après le traumatisme de la lettre. Pierre Eisenreich note ainsi avec justesse la similitude entre l'impression de cette lettre à l'écran et le fantasme également en noir et blanc de l'accouplement de la femme avec l'officier dans le film de Kubrick⁷. Que cette nouvelle réalité se révèle plus réelle que la réalité elle-même aux yeux aussi bien du « rêveur » que du spectateur qui en est le témoin a très bien été décrit par Roger Caillois, à savoir que l'univers du rêve loin d'être flou et confus comme le pense l'opinion commune est au contraire dur et tranché, et que « s'il fallait établir une différence, je dirais même qu'il apparaît légèrement plus intense que l'univers réel »⁸. On reconnaît là aussi bien l'au-delà du cinéma que Chéreau prête à l'écriture de Conrad que sa propre réponse, sous forme d'un excès de formalisme précisément.

De la même manière ne surprend guère que des griefs identiques aient pu être adressés aux deux réalisations de Kubrick et de Chéreau. La froideur, l'absence de réalisme qui culminent dans l'artificialité de la scène de l'orgie dans *Eyes Wide Shut* trouvent un écho dans le fait qu'aussi bien le cadre, le son, la couleur ou son absence, la présence physique des comédiens... font de *Gabrielle* à la fois le film d'une certaine démesure visuelle et le film le plus théâtral de Patrice Chéreau. Et si les moyens formels divergent pour susciter l'onirisme, c'est que l'un a choisi le réalisme extérieur et l'autre la réalité intérieure. D'un côté on assiste ainsi à une longue déambulation nocturne, de l'autre à un voyage sur place « au cœur des ténèbres » pour plagier un titre célèbre de l'écrivain ; tant et si bien qu'au terme de ces deux récits, le couple de Kubrick se retrouve satisfait d'avoir survécu à leurs

7. Pierre Eisenreich, « Point d'orgue », *Positif*, n° 535, septembre 2005, p. 16.

8. Roger Caillois, *L'incertitude qui vient des rêves*, Paris, Gallimard, 1956, p. 128.

aventures aussi bien réelles que rêvées selon les termes de la femme et ne désire plus que faire l'amour, tandis que le couple de Chéreau se dissout à jamais dans la réalité du petit matin.

Pour conclure, il nous semble que le reproche souvent adressé – et parfois à juste titre – au cinéaste Patrice Chéreau d'identifier théâtre et cinéma et de faire indistinctement la navette entre la scène et l'écran tombe ici en partie sinon en totalité tant il apparaît que *Gabrielle* apporte une réponse cinématographique convaincante à cette sommation de choisir l'un ou l'autre camp du théâtre ou du cinéma. La question du corps au cœur de cette problématique trouve ici sa juste résolution. Tout se passe avec *Gabrielle* comme si Patrice Chéreau avait trouvé la bonne distance dans la représentation du corps. Non pas la distance due à la position sociale du couple qui refoule le corps et sa sexualité mais celle introduite par Conrad avec la réalité représentée au profit de son versant imaginaire.

L'hystérie visuelle ou théâtrale reprochée par certains au film ne vaut donc ici qu'en réponse à la quête intérieure fébrile du protagoniste aussi bien qu'à la volonté de l'écriture conradienne de creuser l'écart tout en la dénonçant avec la réalité sociologique de ses héros. Au total, ici théâtre et cinéma ne se superposent pas plus qu'ils ne s'annulent d'ailleurs. Leur alliance, ou si l'on préfère leur articulation, contribue au contraire à l'émergence d'une autre scène qui rejoint – selon nous – le rêve cinématographique de la nouvelle de Conrad.

JEAN-LOUIS LIBOIS

UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE