

En attendant Robert L.
La Douleur d'Emmanuel Finkiel

Nicolas Gendron

Volume 36, numéro 3, été 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/88635ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

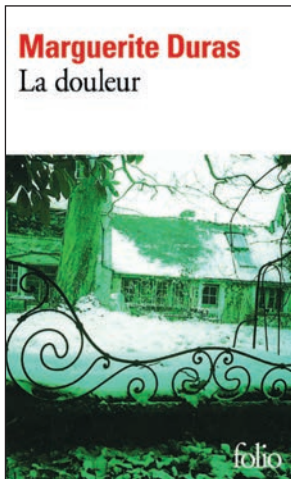
[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Gendron, N. (2018). Compte rendu de [En attendant Robert L. / *La Douleur* d'Emmanuel Finkiel]. *Ciné-Bulles*, 36(3), 8–11.

En attendant Robert L.

NICOLAS GENDRON



France / 2018 / 126 min

RÉAL. ET SCÉN. Emmanuel Finkiel, d'après le roman de Marguerite Duras **IMAGE** Alexis Kavyrchine **SON** Antoine-Basile Mercier, Jean Goudier, Benoît Gargonne, David Vranken, Aline Gavroy et Emmanuel Croset **MONT.** Sylvie Lager **PROD.** Yaël Fogiel et Laetitia Gonzalez **INT.** Mélanie Thierry, Benoît Magimel, Benjamin Biolay, Emmanuel Bourdieu, Grégoire Leprince-Ringuet, Shulamit Adar **Dist.** FunFilm

Par insatisfaction chronique ou exigence extrême, ou quelque chose entre les deux, l'écrivaine Marguerite Duras a presque toujours boudé les adaptations de ses textes — romans ou scénarios — produites au cinéma, si l'on exclut la réussite bluffante que fut sa collaboration avec Alain Resnais au scénario d'**Hiroshima mon amour**. De sorte qu'elle commencera assez vite à se faire son propre cinéma, par des scénarios originaux dont **Nathalie Granger**, mais surtout en adaptant elle-même ses pièces de théâtre (**La Musica**, **India Song**, **Des journées entières dans les arbres**, **Agatha et les lectures illimitées**) ou ses romans (**L'Homme atlantique**, son deuxième film **Détruire, dit-elle** au titre si emblématique de sa démarche d'auteure). Notons au passage que certains films emprunteront aussi le chemin inverse, de l'écran au roman ou alors jusqu'à la scène. Parce qu'écrire était sa « raison d'être », qu'elle avait découvert que « seule l'écriture la sauvera[it] ».

Est-ce ainsi par réflexe de survie qu'elle avait rédigé le « journal » qui deviendrait *La Douleur*, dont elle avoue d'emblée, dans un court prologue, n'avoir « aucun souvenir de l'avoir écrit » ? Toujours est-il qu'il la replonge dans des épisodes réels, sans doute altérés, mais à forte teneur autobiographique, durant l'Occupation allemande de la Seconde Guerre mondiale. Tous deux membres de la Résistance, Marguerite et son mari Robert Antelme — qui devient Robert L. pour les besoins de la prose — ont été séparés tout juste quelques jours avant le débarquement de Normandie, en juin 1944. Grâce à Jacques Morland — un certain François Mit-

terand! —, elle échappe de peu à un guet-apens, alors que Robert est fait prisonnier politique et envoyé au camp de Buchenwald. En reviendra-t-il ? *La Douleur* témoigne de l'attente de Marguerite, jusqu'à la déraison. « Il n'est pas un cas particulier. Il n'y a pas de raison particulière pour qu'il ne revienne pas. Il n'y a pas de raison pour qu'il revienne. [...] Il faut que je fasse attention : ça ne serait pas extraordinaire s'il revenait. » Douleur anonyme parmi d'autres, physique, psychologique, voire mystique.

En 2008, le cinéaste Patrice Chéreau avait tiré de ce récit un « seul en scène », comme disent les Français, avec sa comparse Dominique Blanc, qui avait raflé pour ce rôle dense le Molière de la meilleure comédienne. Outre **L'Ortie brisée**, un court métrage assez littéral signé Franck Bourrel, d'après la nouvelle de Duras — oui, *La Douleur* est un recueil, mais on y reviendra —, c'est la première fois que le cinéma ose s'attaquer à cette œuvre si personnelle, parue en 1985, soit une quarantaine d'années après les faits. Mais pas forcément après sa mise en forme, car Marguerite elle-même n'arrive pas à se souvenir des balbutiements de cette œuvre ; il lui semble impensable d'avoir écrit ce texte « pendant l'attente de Robert L. ». Alors quoi ? Ce « désordre phénoménal de la pensée et du sentiment auquel [elle n'a] pas osé toucher et au regard de quoi la littérature [lui] a fait honte », qu'elle reconnaît aussi avec la même introspection au début du film d'Emmanuel Finkiel, aurait donc été couché sur papier à rebours. On peine parfois à y croire, tant la matière est brûlante et vertigineuse, et ce, même si le style durassien est identifiable entre tous.



Mélanie Thierry interprète Marguerite dans **La Douleur**

Lui-même marqué par l'histoire de la Shoah, le Français Emmanuel Finkiel, entre autres assistant du Polonais Krzysztof Kieślowski sur la trilogie **Trois Couleurs**, avait abordé les contrecoups du génocide dès **Voyages**, César du meilleur premier film en l'an 2000. En entrevue avec *Le Monde*, il mentionne d'ailleurs son père comme « une figure de l'homme qui attend » parce qu'il a espéré en vain, toute sa vie, le retour de ses parents et de son frère déportés. Le récit de Marguerite lui était donc familier, même par génération interposée. Des six textes qui composent le recueil, Finkiel ne puise essentiellement que dans les deux premiers, laissant de côté, sinon pour en évoquer l'esprit en filigrane, la torture du « donneur » racontée dans *Albert des Capitales*; la sympathie grandissante pour *Ter le milicien*; les fictions pures de *L'Ortie brisée*, avec cet étranger révélateur des lendemains flottants; ou encore *Aurelia Paris*, cette « petite fille juive abandonnée » avec qui une dame pleure tous les jours « sur l'admirable erreur de la vie ».

Et c'était là la chose à faire pour se rapprocher au plus près de l'antihéroïne et de son mal de vivre. Le scénario se concentre sur la nouvelle éponyme, de laquelle émane tout le désespoir d'une femme qui se contorsionne à vouloir — ou non — cultiver cet espoir avec le sentiment trouble qu'elle n'aimera jamais plus son Robert comme avant. Mais Finkiel

intègre également, non sans un doigté temporel et politique évident, ce mystérieux *Monsieur X. dit ici Pierre Rabier*, ballet d'attraction-répulsion entre Marguerite et un agent de la Gestapo, celui-là même qui a arrêté son mari. Chacun y fait miroiter à l'autre ce qu'il pourrait lui faire gagner avant de provoquer sa chute. Au-delà de l'anecdote, le récit tend à dévoiler « cette façon illusoire d'exister par la fonction de la sanction », celle-ci vite érigée en éthique, en philosophie ou en morale, « et pas seulement dans la police ». Ces jeux de pouvoir et de coulisses, même en tête-à-tête, ajoutent d'autres nuances de peur, plus sourde — ou consciente? —, au parcours de Marguerite. Intercalées avec des périodes d'attente angoissée, les scènes avec Rabier sont un vrai contrepoint de tension et l'on évite ainsi de traverser la frontière qui aurait pu transformer un film de guerre en vulgaire chronique policière.

N'empêche qu'une légère frousse est possible à cet égard. Dans le rôle de Rabier, avec son sourire narquois et ses sourcils inquisiteurs, Benoît Magimel peut par moments donner l'air de tourner la troisième saison de *Marseille*, la risible série Netflix. Et en même temps, « habillé comme un monsieur », on le devine aisément capable d'un « faciès très cruel, terrible, [duquel] le rire indécent éclate ». La distribution fonctionne en ce sens à merveille. En Dionys, ami de Robert qui soutient sa douce



Benoît Magimel (Rabier) et Benjamin Biolay (Dionys) dans **La Douleur**

Marguerite en son absence, le chanteur Benjamin Biolay, de plus en plus souvent acteur, affiche une belle sobriété et sa seule présence suffit, puisque « toute sa figure se tire quand il sourit », qu'il visite sa camarade chaque jour et qu'il « reste là ». Les sentiments de Marguerite pour « D. », que l'on perçoit plus que l'on ne les statue, nagent tout autant entre deux eaux dans le film ou le roman, jusqu'au point d'orgue sans équivoque, peut-être parce que les biographes en connaissent déjà l'issue... Quant au réalisateur Emmanuel Bourdieu, qui incarne l'objet de toute cette attente, sa présence est fugace, mais drôlement significative, qu'elle soit fantasmée ou matérialisée en bord de mer, dans le brouillard d'un « autre jour sans vent », lors duquel se scelle son destin.

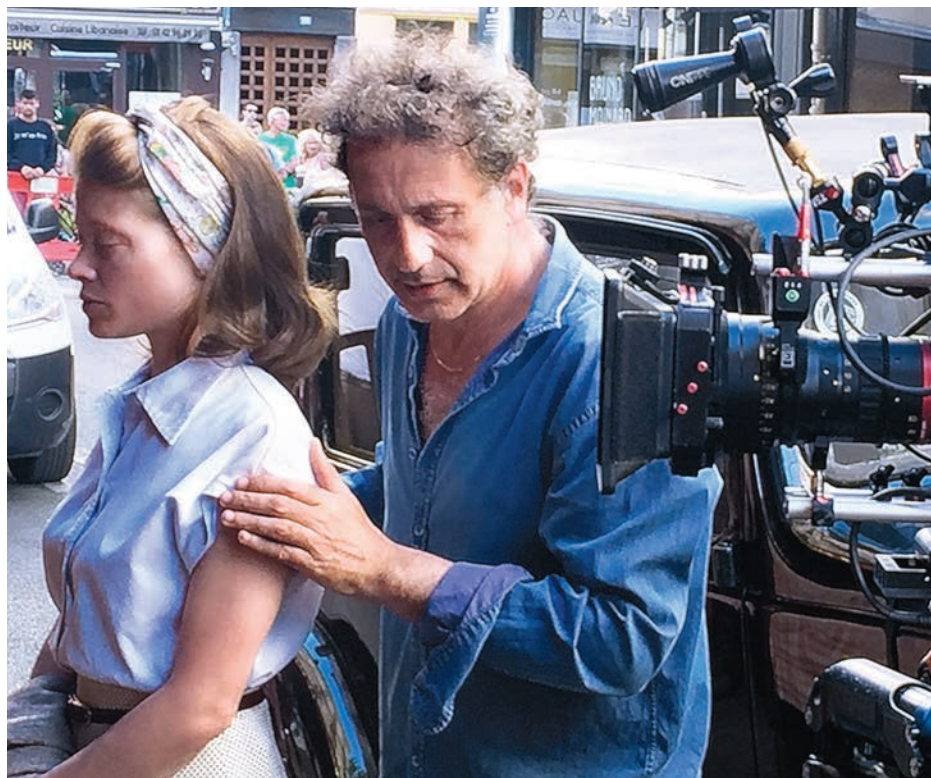
Le sort de Robert, connu beaucoup plus tôt dans la nouvelle, est ici presque secondaire, ou alors gardé en réserve pour une courbe dramatique plus classique en fin de piste. Mais qu'importe, puisque l'âme de ce film doit beaucoup à son interprète centrale, Mélanie Thierry, qui compose une Marguerite tout sauf mimétique, bien au-delà du mythe. D'une part, Duras elle-même s'était ménagé un certain recul, en madame L., abordant son travail de terrain avec *Libres*, « le journal des prisonniers et des déportés », mais toujours au service de la petite histoire qui s'inscrit dans la grande. D'autre part, Thierry, que

Finkiel retrouve après **Je ne suis pas un salaud** (2014), est en pleine possession de ses moyens. Ne surjouant rien des espaces de narration, dans des pans généreux du livre repiqués quasi tels quels — difficile de couper même une virgule dans une envolée de Duras! —; épousant la glace et le feu quand vient le temps de jouer aux échecs avec sa vie ou celle de son mari; se liquéfiant d'abandon aux moments les plus cruciaux, quand le manque ou la foi viennent à fleurir : nul doute que l'actrice trouve là un rôle de maturité, complet, profond, un jalon d'intensité à mille lieues de la névrose du **Règne de la beauté** de Denys Arcand (2014). C'est d'autant plus frappant que ce film, à cheval entre le littéraire et la chronique de la guerre, comporte de vastes plages de silence, à tout le moins diégétiques si l'on inclut les voix hors champ, et son investissement total est alors manifeste.

Les enjeux qui tenaillent son personnage sont multiples et s'entrechoquent inévitablement. Bien sûr, il y a l'attente, encore et toujours, avec cette envie de mourir avant qu'il ne revienne, de mourir pour lui en quelque sorte, et ce battement incessant des tempes et les plafonds qui se superposent. Observations qui trouvent leur chemin à l'écran comme sur papier : « Dans la peur le sang se retire de la tête, le mécanisme de la vision se trouble. [...] La surdité est relative. Le bruit de la rue devient feutré, il

ressemble à la rumeur uniforme de la mer.» Mais le ressac sur ses frères épaules nous parvient au loin, dissonant. Il y a aussi la dérive possible de la trahison, écartelée qu'elle est entre Rabier qui lui «téléphone tous les jours», lui donne des rendez-vous à des heures incongrues, «six heures moins vingt, quatre heures dix», et son cercle de résistants qui ne s'entendent pas sur la façon de neutraliser monsieur X. Pourtant, «les ordres de François Morland sont formels, [elle doit] garder ce contact, c'est le seul qui [les] relie encore aux camarades arrêtés.» Et la politique dans tout ça? Hitler s'est-il bel et bien tiré une balle dans la tête? De Gaulle, lui, s'impose en sauveur et «n'attend plus rien, que la paix». Quant aux Juifs, leur extermination tarde à se révéler. Le bouquin pousse le postulat plus loin: «La seule réponse à faire à ce crime est d'en faire un crime de tous. De le partager. De même que l'idée d'égalité, de fraternité. Pour le supporter, pour en tolérer l'idée, partager le crime.» Criminels, nous sommes.

Une facture purement conventionnelle, qui se contenterait d'un héros avec adjuvants à la clef, aurait été une forme d'injure à l'œuvre cinématographique de Marguerite Duras. Sans pour autant s'en revendiquer sur le plan formel, Finkiel en emprunte certains codes parmi les plus établis, dont la discordance de l'image et du son, la voix narrative qui s'étire ou se dépose sur le récit, et cette volonté qu'il a d'imbriquer les pièces du puzzle original comme il l'entend, dans l'ordre et le désordre, l'intime et le politique, le physique et le spirituel. Il arrive que Marguerite divague, le temps d'une hallucination, et Robert est là à ses côtés. «Je savais que tu reviendrais.» Ou bien son propre reflet se dédouble dans le miroir, à moins que ce ne soit sa voix qui se fende en deux, dans un magma de mots où se croisent la lutte et la résignation. Après les scènes initiales du printemps 1945, on remarquera un pivot subtil, quand Marguerite observe par la fenêtre celle qu'elle a été un an auparavant. Sait-elle alors ce qui l'attend? **La Douleur** est un objet hybride comme on en voit peu, où le rythme n'est jamais pensé en termes d'efficacité, mais plutôt comme une marque au corps, ne craignant ni les ruptures de ton ni les apparentes suspensions. Par-dessus tout, malgré l'aridité que l'on accole parfois aux univers durassiens, la structure scénaristique de Finkiel n'est pas opaque, répondant à la logique implacable de l'horreur par l'illogisme universel des sentiments. Et vlan!



Mélanie Thierry et Emmanuel Finkiel lors du tournage — Photo: Laetitia Gonzalez

Quoi qu'en disent les puristes, la beauté d'une adaptation se mesure enfin aux libertés qu'elle prend avec l'original. Ici, le réalisateur-scénariste se permet d'imaginer le complément de certaines scènes latentes. Ainsi en va-t-il de la bulle où, interrompus pendant leur repas au restaurant par une alerte générale, madame L. et monsieur X. finissent seuls dans la pénombre des lieux, les rideaux fermés à la hâte. Le temps suspend son vol, les intentions se (dé)voilent, puis s'évanouissent dans la lumière retrouvée. Un «Faites-moi danser» est si vite ravalé. Et il y a cette madame Katz, bouleversante, campée par Shulamit Adar, déjà au centre de **Voyages**. Sa trajectoire était évoquée et réglée en quelques phrases à peine chez Duras. Elle respire ici plus largement, même en arrière-plan, et sa lucidité nouvelle n'en sera que plus salutaire, telle l'ondée balayant les moissons. Les deux femmes se sont connues dans leur attente respective, dignes dans leur déséquilibre le plus criant, puis elles ont poursuivi leur chemin, résolues à se reconstruire. Robert L., lui, traverse de son appellation impersonnelle les deux œuvres, l'originale et l'adaptation. Le recul aidant, Marguerite réalise que c'est sans doute «pendant son agonie [qu'elle a] le mieux connu cet homme». Il arrive que la douleur voisine la guérison. (Sortie prévue: 14 septembre 2018) 