

24 images

24 iMAGES

La révolte du second rôle *Neruda et Jackie* de Pablo Larrain

Ralph Elawani

Number 181, February–April 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/84949ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Elawani, R. (2017). Review of [La révolte du second rôle / *Neruda et Jackie* de Pablo Larrain]. *24 images*, (181), 56–57.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2017

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Neruda et Jackie *de Pablo Larrain*

LA RÉVOLTE DU SECOND RÔLE

par **Ralph Elawani**



Neruda (2016)

À qui appartient l'histoire des figures dont la vie s'inscrit comme le prolongement des récits nationaux ? En l'espace de seulement quelques mois, le réalisateur chilien Pablo Larrain a fait de cette question la matière première de deux films qui prennent, chacun à leur manière, le contre-pied du *biopic*. Avec *Jackie* et *Neruda*, Larrain traite du pouvoir de la représentation dans ce qu'elle a de plus essentiel, c'est-à-dire la capacité à rendre présent ce qui est absent. Impossible donc de parler de l'une de ces deux productions sans être tenté de vérifier si l'autre n'y fait pas écho.

Deux figures disparues : Pablo Neruda et Jacqueline Kennedy-Onassis. Deux récits se déployant autour de la mise en scène de soi et du rôle que jouent les médias dans la diffusion de celle-ci. *Jackie* est une confession qui semble arrachée à la principale intéressée pour être arrimée à l'histoire des États-Unis. *Neruda*, en contrepartie, est une fable inspirée d'un épisode de la vie du poète nobélisé en 1971. Ici aussi, une histoire inventée. Néanmoins, celle-ci apparaît comme taillée à même le « corps poétique » du personnage avant d'être arrimée à son « corps politique » et, par extension, à l'histoire du Chili. Un territoire qui est loin d'être étranger à Larrain, dont les récentes fictions (*Santiago 73*, *post mortem*, *No*) se sont intéressées à des événements s'étant déroulés sous le règne de Pinochet.

Récit de l'entrée de Pablo Neruda dans la clandestinité, à l'heure où le président chilien Gabriel Gonzales Videla, sur qui Washington fait pression, déclare ouverte la chasse aux communistes, le sixième long métrage de Larrain ne met pas en scène la figure historique du poète et diplomate lauréat du prix Staline pour la paix (!), mais bien un Neruda fantasmé. Scénarisé par Guillermo Calderon, à qui l'on doit *El Club*, *Neruda* est donc un objet à observer sous la lorgnette de la littérature plutôt que de l'histoire.

À ce titre, Larrain et Calderon font de l'auteur des *Vers du capitaine* un personnage dont l'intérêt réside entièrement dans ses écrits. Libidineux,

souillard, communiste vivant dans l'opulence, on le dépeint d'emblée comme un homme emporté par son propre mythe.

Il importe toutefois d'effectuer un pas de côté et de s'interroger sur l'imputabilité du narrateur face à ce portrait calomniateur. À cet égard, l'arrimage tardif entre la voix et l'image du narrateur, dont la « mise en corps » s'accomplit finalement lorsque l'inspecteur Oscar Péluchonneau entre en scène, confirme ce doute.

Interprété par Gael García Bernal, ce policier médiocre, personnage secondaire ambitionnant le rôle principal, traque Neruda du fin fond des bordels chiliens jusqu'aux montagnes de la cordillère des Andes, alors que les médias s'affairent à casser du « rouge », sur fond de Guerre froide. Fuyard insoumis en pleine possession de ses moyens, Neruda laisse trainer ses propres livres aux quatre coins du Chili comme autant d'indices destinés à Péluchonneau.

La complexité de l'intrigue ne fait sens dans la tête de cet idiot utile que lorsque la peintre Delia Del Carril, épouse de Neruda, le met sur une piste : et si l'écrivain était en train d'écrire lui-même l'histoire et de le manipuler ?

Qui plus est, que fait ce policier narrateur s'il est manipulé sans le savoir et qu'il se permet tout de même de narrer l'histoire ? Il nous révèle que le Neruda dont il parle est lui-même une création nérudienne... laquelle s'avère à son tour, pour peu qu'on veuille s'extraire du récit, une création de Calderon et de Larrain. Bref, un enchâssement de poupées russes dont la quête labyrinthique, au-delà du clin d'œil manifeste à Borges, rappelle la manière dont Paul Auster avait travesti le polar dans *City of Glass*, en envoyant son narrateur à la rencontre d'un écrivain new-yorkais nommé Paul Auster.

Symptomatique d'une écriture postmoderne relevant du simulacre, le film peut sembler victime de son approche. En effet, la volonté de Larrain et de son directeur de la photographie, Sergio Armstrong (*El Club*, *Tony Manero*), d'intégrer à l'histoire une dimension esthétique

proche du film noir (personnages à moto ou en voiture, filmés devant un écran défilant, par exemple), sans toutefois rester fidèle à ce parti pris de mise en scène en dehors des séquences de route, finit par nuire au maintien d'une cohésion entre la narration et l'image.

Pourtant, cet enchaînement de scènes rappelant les techniques d'une autre époque vient renforcer le cœur de l'histoire : le récit improbable présenté au spectateur est une fabulation délibérément imparfaite ; le fruit de l'imagination d'un narrateur que sa propre création regarde en disant : « Vois, comment tu n'as finalement aucune emprise sur le récit. »

Ce constat d'une absence d'emprise sur l'histoire constitue aussi le *modus operandi* de *Jackie*. Une œuvre dont le sujet est peut-être plus le pouvoir de la narration et de la reconstitution des faits, que l'histoire de Jackie Kennedy elle-même et des événements entourant l'assassinat de son mari, le 22 novembre 1963. Le film s'articule autour d'une rencontre entre la première dame (Natalie Portman) et un journaliste anonyme (Billy Crudup) que l'on devine être Theodore H. White, lauréat du prix Pulitzer pour son livre *The Making of the President, 1960*. Le même homme qui publia, en décembre 1963, une entrevue exclusive avec Jackie Kennedy dans le magazine *LIFE*. À l'instar de *Neruda*, où l'intellectuel et historien Alvaro Jara est convoqué sous les traits d'un jeune accompagnateur que le parti communiste assigne au poète, le personnage « garant des faits historiques » est ici aussi relégué au rôle d'accompagnateur de la confession de Jackie.

On a dit de l'élection de John F. Kennedy qu'elle n'aurait pas été possible sans la télévision, tant l'image du 35^e président a joué un rôle décisif. Ainsi, sa mort – du moins, le spectacle de celle-ci –, n'aurait jamais été possible sans le petit écran. S'ouvrant sur le postulat que la télévision a supplanté la presse écrite (« *we have television now* »), *Jackie* est aussi l'histoire de l'arrivée de ce média de masse à la Maison-Blanche. En effet, l'insistance sur le rôle joué par la première dame dans la transformation de la décoration de la résidence présidentielle est ici indissociable des appareils présents dans les différentes pièces de la maison. Ces mêmes écrans sur lesquels l'entourage Kennedy sera témoin de l'enregistrement d'un fragment de la mémoire collective américaine, lors de l'assassinat en direct de Lee Harvey Oswald.

Tout au long du film, le directeur de la photographie, Stéphane Fontaine, capte les confessions de Jackie de manière à tirer le plus possible du jeu de Natalie Portman. Qu'il s'agisse des envies suicidaires de la première dame révélées à un prêtre (John Hurt) ou de la confession de celle-ci au journaliste, Fontaine filme le champ-contrechamp en gros plan sans jamais offrir un point de vue capté derrière l'épaule, accentuant ainsi l'effet de confrontation entre l'intervieweur et l'interviewée.

Le scénariste Noah Oppenheim, par ailleurs vice-président directeur à NBC News, s'aventure, tout comme l'a fait Calderon avec *Neruda*, à entrer dans le « métadiscours » en réfléchissant à l'idée du contrôle de l'information et à la manière dont les faits sont beaucoup plus un produit du discours que l'inverse. Ainsi, la vaine entreprise de réécriture de l'article du journaliste que se permet la première dame en biffant des passages du cahier de notes de ce dernier tient ici du geste désespéré.

Pourtant, le personnage de Jackie ne souffre pas tant de ses illusions que du fait d'être « devenue une Kennedy » (selon ses propres mots). Se confiant au prêtre, elle martèle : « *I lost track of what was real and what was performed.* » À cet égard, il est essentiel de souligner que le personnage de John F. Kennedy (incarné par un Caspar Phillipson dont la ressemblance avec l'ancien chef d'État est remarquable) est loin d'être au centre



Jackie (2016)

du récit. Présenté comme un radin, le premier président catholique de l'histoire des États-Unis est aussi dépeint comme l'homme qui voyait les préoccupations esthétiques et les lubies mondaines de sa femme comme des « little vanity projects ».

Rarement présentée dans l'Histoire comme un personnage multidimensionnel, Jackie Kennedy ne ressort de cet *antibiopic* que plus opaque. D'ailleurs, l'une des dernières images fortes du film nous montre l'insolite spectacle de celle-ci, à quelques jours de son déménagement de la Maison-Blanche, assistant, depuis sa voiture, à la livraison d'un cortège de mannequins pour grandes surfaces, dont les coiffures et les parures, semblables aux siennes, offrent un effet de miroir d'une inquiétante étrangeté.

La fausse proximité entre la « mère de la nation » et les Américains est peut-être en définitive l'exemple le plus criant d'un produit du discours médiatique. En ce sens, on comprend la double tromperie découlant de l'usage du diminutif « Jackie » : une première dame à la fois condamnée à l'illusion de la familiarité, mais aussi coupée du pouvoir accompagnant l'illustre nom de famille de son mari. 24

NERUDA Chili 2017. Ré. : Pablo Larraín. Scé. Guillermo Calderon. Ph. : Sergio Armstrong. Mont. : Hervé Schneid. Son : Ruben Piputto. Mus. : Federico Jusid. Int. : Luis Gnecco, Gael García Bernal, Alfredo Castro, Mercedes Moran, Diego Muñoz, Pablo Derqui. 108 minutes. Dist. : Cinéma du Parc.

JACKIE États-Unis, Chili, France 2016. Ré. : Pablo Larraín. Scé. : Noah Oppenheim. Ph. : Stéphane Fontaine. Mont. : Sebastian Sepulveda. Son : David Miranda, Vincent Cosson. Mus. : Mica Levi. Int. : Natalie Portman, Peter Sarsgaard, Billy Crudup, Greta Gerwig, John Hurt, Richard E. Grant. 99 minutes. Dist. : Fox Searchlight Pictures.