

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Une fin de soi

Anne-Marie Auger

Number 316, Summer 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/85741ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Auger, A.-M. (2017). Review of [Une fin de soi]. *Liberté*, (316), 60–61.

Tous droits réservés © Anne-Marie Auger, 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/>

Une fin de soi

Jackie expose le corps en crise de la première dame.

ANNE-MARIE AUGER

« Dans la vie, l'orgasme ou l'ennui peuvent nous faire basculer dans la folie. Mais comment dépendre sur un écran qu'une femme peut devenir folle parce qu'elle est restée seule trente secondes? » Ces mots de John Cassavetes – qui commentait alors l'interprétation magnifique de Gena Rowlands dans *A Woman Under the Influence* (1974) – pourraient illustrer l'ensemble de la carrière de l'actrice, qui a joué tour à tour une mère de famille névrosée dans *A Woman Under the Influence*, une histrionique troublée dans *Opening Night*, une épouse hyperémotive dans *Love Streams* et une dérangée violente, presque burlesque, dans *Minnie and Moskowitz*. Rowlands, qui a porté tout au long de sa carrière les multiples visages de l'aliénation au féminin, a su mettre en scène mieux que quiconque cette perte d'équilibre, cette folie subtile qui s'affiche plutôt dans le rictus fragile que dans la grande crise. Plus largement, cette représentation d'un esprit tourmenté, prêt à tout moment à basculer, pourrait s'appliquer à une longue tradition d'actrices ayant incarné au cinéma des femmes fragiles, perdues, troublées, de Charlotte Gainsbourg à Isabelle Huppert, en passant par Catherine Deneuve et Natalie Portman.

Le long-métrage *Jackie*, premier film réalisé en territoire américain par le Chilien Pablo Larraín, unanimement acclamé par la critique cette année, s'inscrit donc dans une certaine tradition cinématographique et montre une femme au bord de la crise, alors qu'elle passe soudainement de première dame à première veuve. Personnifiée par Natalie Portman, l'épouse du président Kennedy y est présentée sur une ligne du temps fracturée, à travers un assemblage en spirale de quelques scènes-clés entourant l'assassinat de son mari. C'est une histoire qu'on aime se raconter depuis cinquante ans, et dont le spectateur arrive rapidement à rétablir la chronologie : le vol vers Dallas, la parade, l'assermentation de Lyndon B. Johnson, l'hôpital, l'enterrement. L'histoire officielle rejoint l'imaginaire populaire.

Le film de Larraín dresse un portrait hypnotisant du personnage, véritable icône glamour du xx^e siècle, qui semble tanguer constamment entre l'équilibre et la crise. Jackie Kennedy y apparaît comme un alliage complexe de colère, de confusion, d'impassibilité et de douleur. Portman nous

montre avec grand talent un chaos contrôlé, comme une roche lancée au milieu d'un pare-brise qui, plutôt que de le faire voler en éclats, provoquerait une mince fissure. D'où ce problème spécifique : comment, dans une économie narrative qui se nourrit de la performance, des gestes, des paroles et des intentions, qui repose avant toute chose sur l'expression physique, l'actrice de cinéma peut-elle arriver à imposer l'évidence sèche et brutale d'une femme *au bord* de la crise de nerfs? Dans cette optique, comment le spectateur peut-il reconnaître un corps fou à l'écran? Quel type de jeu donne ainsi à voir la faille, la cassure mentale?

C'est avant tout un corps *reconnaissable*, un corps qui fait appel à la mémoire du spectateur. Cette reconnaissance du spectateur passe par la mise en scène de symboles forts. Jackie Kennedy était tous ces éléments : une mise en plis impeccable, une garde-robe élégante, un tailleur Chanel rose, un chapeau assorti, un regard doux et tranchant, encadré par des sourcils parfaits. Ce sont, ultimement, ces éléments qui évoquent la première dame des États-Unis, plus que n'importe quelle pièce de musée. De plus, il n'est peut-être pas exagéré de penser ces symboles comme l'incarnation d'une nation en elle-même, où Jackie agirait comme intermédiaire entre la population et le corps politique. L'Amérique voulait une princesse, Jackie fera mieux : elle deviendra une icône, un objet d'investissement sacré, éternel, qui apparaît encore aujourd'hui comme la personnification idéale de la *First Lady*.

C'est un corps qui *joue*, continuellement dans la performance et qui multiplie les masques. Dans cette optique, on peut penser que le corps en crise peut être lié à la fonction même de *First Lady*. Dans son positionnement politique, social, médiatique, il s'inscrit comme « accessoire », il vient se substituer à une entreprise politique. Jackie incarne l'idée du pouvoir, elle en est proche, mais n'y a finalement jamais accès. Brimée dans ses idées et ses désirs, elle ne peut jamais aller jusqu'au bout de son projet à la Maison-Blanche. Elle est l'objet ultime de la représentation, ne servant au final que de faire-valoir au projet du clan Kennedy. C'est un corps qui n'existe, en ce sens, que dans son double, qui restera toujours associé à l'Autre. On dira, dès le début de la campagne

PABLO LARRAÍN

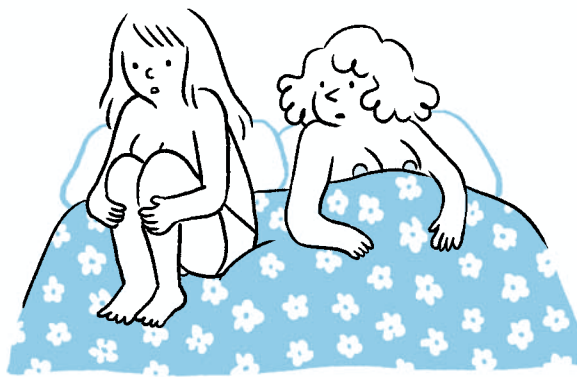
Jackie

Chili, États-Unis et France,
2016, 95 min.

présidentielle, « les Kennedy ». Quelques mois après le début du mandat de John, en 1961, alors que Jackie ouvre les portes de la Maison-Blanche pour permettre au public d'admirer les travaux effectués depuis son arrivée, on sent déjà ce contrôle dans le port royal magnifiquement adopté par Portman, dans ce corps droit et sec qui marche lentement et qui se présente toujours de façon frontale à la caméra. C'est un corps qui met à distance le reste du monde, qui offre différents visages à la presse, aux médias et au public. En entrevue avec un journaliste du *Life* une semaine après la tragédie, elle incarne ce qu'elle n'a sans doute jamais été : une femme heureuse et une épouse comblée. Enfilant cigarette sur cigarette, elle précisera d'emblée qu'elle ne fume pas. « Je n'aime pas, dit-elle, entendre que le public pense que je tiens à rester équilibrée et élégante, je ne suis pas une actrice de cinéma. » Pourtant, tout chez elle rappelle le cinéma, jusqu'à cet accent *mid-atlantic* longtemps associé aux stars des années 1930 et 1940. La performance de l'icône se cristallise parfaitement à travers ce mélange des accents américain et britannique, dans cette voix à l'intonation un peu dissonante. C'est notamment ce *twang* qui ondule, ces mots détachés du bout des lèvres qui donnaient à Jackie Kennedy un air à la fois timide et espiègle. Parfaitement maîtrisée par Portman, cette voix susurrée vient ajouter une nouvelle couche dramatique au personnage. L'actrice arrive ainsi à se retirer complètement derrière le personnage et touche de façon sensible au mythe. Les deux couches de jeu dramatique se confondent ici : Portman joue Jackie, qui elle-même donne l'impression de performer pour la galerie. La ressemblance entre les deux femmes, au demeurant, se retrouve peut-être moins dans un trait physique précis que dans l'énergie coriace que dégagent leurs corps. Entièrement incarné, le personnage de Jackie surgit dans cet engagement physique à l'écran. C'est un sujet à la fois indomptable et révolté, un être qui s'active dans ce rapport tendu entre la compulsion et le contrôle. Ce double mouvement de soumission et de révolte (résister aux attentes, mais refuser d'être soi-même) forme la plus grande puissance du personnage.

C'est un corps qui se *balance*, un corps blessé qui lutte constamment pour rester à la surface. Chacune des scènes, rejouées en boucle, puis de plus en plus rapidement, vient resserrer l'étau autour de ce corps frêle qui cherche à se tenir droit malgré l'épreuve. Dans l'avion, tout juste après les événements, Jackie apparaît d'abord impassible. C'est la veuve en Chanel, qui refuse de retirer le tailleur éclaboussé de sang, venant rappeler à tout instant la tragédie qui vient d'avoir lieu. Le corps, ici, se pose contre la ligne : à travers le débordement, les bifurcations et les cassures, Jackie s'agite et se construit tout en angles. Son langage oscille entre le débit lent, détaché, et le silence troublant. Son corps tangué entre les gestes saccadés et l'effondrement. Toujours en changement de vitesse, cette instabilité fondamentale du rythme rend donc possible ce changement d'état mental.

C'est un corps qui *tombe*, à qui on arrache à la fois un mari et un statut. C'est ce corps incongru, qui rampe à quatre pattes sur l'arrière d'une limousine afin, dira la légende, de ramasser un morceau de crâne. De retour à Washington, seule à



— Est-ce que les chats, ça existe pour vrai ou c'est des spectres ?
— Je t'appelle un taxi, d'accord ?

la Maison-Blanche, Jackie apparaît pour une rare fois complètement épuisée. Lorsqu'on voit cette femme seule, l'œil hagard, qui erre de pièce en pièce, qui boit, fume et prend des cachets sur des notes de comédie musicale, on sent plus que jamais qu'elle peut devenir folle. Jean-François Chassay évoquait habilement les « petites apocalypses intimes » pour résumer l'énergie unique qui hante chacun des films de John Cassavetes; ils portent tous une « fin de soi », un effondrement intérieur qui se vit essentiellement comme une implosion. Paradoxalement, ce que vit Jackie ici n'a rien d'intime, elle ne se situe que dans la performance publique. À l'inverse du cinéma de Cassavetes, Pablo Larraín pose la femme sur une scène, livrée à tous, et met l'accent sur une vie personnelle dérobée par le public et par le politique. Pris dans un temps suspendu, le film force la femme à errer dans une forme de vacuité perpétuelle. À travers ces multiples errances, les deux réalisateurs vont pourtant travailler le corps féminin de façon très similaire. Celui-ci a beau s'agiter dans tous les sens, il reste pris et s'enfonce. L'agitation des personnages, dont la folie potentielle se traduit principalement par cette faille dans l'horizon du récit, est ainsi visible dans la désorganisation du corps.

« J'ai perdu la trace, quelque part, de ce qui était réel et de ce qui était une performance. » Cette phrase, échappée du bout des lèvres en entrevue avec le journaliste du *Life*, résume peut-être l'essentiel de *Jackie*. Le film, en passant habilement de l'individuel au politique, pose un regard sensible sur un monde où la performance a pris le dessus sur la réalité. Jackie, dans toute cette tension, cette cassure physique et cette fragilité mentale incarnées à l'écran, menace sérieusement le rôle imposé de la *First Lady*. Posées à la limite du basculement, les femmes à masques jouées par Gena Rowlands et Natalie Portman incarneraient donc deux forces similaires : toutes deux mettent en doute la fonction qu'elles sont censées occuper dans l'intimité et sur la scène publique. Elles ne sont ni les mères, ni les épouses, ni les personnages publics que l'on attendait d'elles et composent, au contraire, de grandes figures de subversion. **L**