

Le tampon de Pénélope

Elegy d'Isabel Coixet. États-Unis, 2008, 110 min.

Guillaume Lafleur

Number 224, January–February 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16724ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lafleur, G. (2009). Le tampon de Pénélope / *Elegy* d'Isabel Coixet. États-Unis, 2008, 110 min. *Spirale*, (224), 8–9.

Le tampon de Pénélope

ELEGY d'Isabel Coixet
États-Unis, 2008, 110 min.

par GUILLAUME LAFLEUR

L'adaptation cinématographique d'un roman ou d'une pièce de théâtre est souvent l'occasion d'un tir groupé, depuis le bastion des littérateurs. Combien de fois a-t-on pu relever l'incapacité d'un film à porter l'exigence esthétique d'une vision bien chevillée à l'écrit? Le film, et le tourbillon médiatique à sa traîne, constituent une aubaine pour l'écrivain en mal de légitimation à grande échelle. Dans une assemblée improbable, où l'on croise aussi bien Duras, Kundera que Philip Roth, s'exprime unanimement le rejet de la version filmée, au profit de l'œuvre originale. À ce jeu, l'écrivain ne perd jamais : si d'aventure le film est potable, le profit est pourtant là et les éditeurs se portent bien.

La récente mise en film du roman *La bête qui meurt* de Philip Roth, par la cinéaste espagnole Isabel Coixet, ne viendra pas abîmer ce tableau consensuel, où le roman peut prendre sa revanche sur les emprunts du cinéma, se traduisant par l'impresion de kilomètres de pellicule depuis des décennies. Mais ce qui étonne davantage et fait tâter le pouls d'une époque faiblarde, concerne les contresens magistraux que l'on peut observer entre le roman de Roth et son adaptation cinématographique. Précisons que le roman relate l'amour déchirant entre un professeur de littérature comparée et une ancienne étudiante, égratignant au passage le déni du désordre amoureux par la brigade des mœurs et plaçant de ce fait le récit dans une tradition d'irrévérence romanesque.

Il est en ce cas frappant de constater combien le problème moral occupe la réception critique du film depuis sa sortie, alors que la trame romanesque d'origine n'effleure même pas cette question. Mais il est vrai que les personnages d'un roman peuvent nourrir une guerre sourde contre les règles de bonne conduite en société. Est-il nécessaire d'ajouter qu'un roman ménageant les conven-

tions serait plutôt frileux? Cela étant dit, le film est également une forme d'art apte à critiquer la sauvegarde des apparences, dans la mesure où la complaisance les images, leur éclat ou leur rutilance, parfois extrêmes, peuvent créer des contrastes saisissants avec les troubles intérieurs des personnages.

Ruptures et mièvreries

Le roman de Roth n'est pas la simple histoire d'un homme âgé qui défie le passage du temps grâce à une expérience amoureuse avec une femme plus jeune. Le déploiement narratif du roman de Roth recèle quelques retournements, exprimés par des gestes riches de sens dont la banalité proche de la norme constitue une ruse de l'auteur. Un tel fait justifiait à lui seul un projet d'adaptation au cinéma. La tension entre les gestes apparents et les motivations intérieures des personnages, décrite avec précision dans le roman de Roth, offrait déjà un scénario clé en main, que la réalisatrice (et parions-le, quelques producteurs qui craignent l'eau) a détourné jusqu'à nier le propos d'origine. Cette distinction radicale entre le roman et le film est déjà consacrée dans le titre : à l'écran, *La bête qui meurt* devient *Elegy*, c'est tout dire.

L'histoire d'amour entre l'un des personnages fétiches de Roth, le professeur de littérature comparée David Kepesh (Ben Kingsley), et la belle Consuela (Penelope Cruz) s'amorce en demeurant proche des premières pages de *La bête qui meurt*. Dans ce début de roman, le narrateur s'applique à s'expliquer sur ses rapports avec les étudiantes, insistant sur le fait qu'il garde ses distances pendant les cours. Ce n'est qu'en fin d'année, lorsque les heures de tutorat se terminent, qu'il organise une fête chez lui, signifiant un passage vers une nouvelle étape. Ces propos sont énoncés en hors champ, tandis que l'image reproduit avec précision cer-

tains détails de la narration romanesque. Ainsi, cette scène où Consuela, quelque temps avant la fête, vient s'asseoir au milieu de la classe, dégrafant savamment trois boutons de son chemisier pour laisser deviner sa poitrine.

Plus tard, lors de la séquence de la fête, Coixet réussit habilement à mettre en tension les mouvements des convives qui s'adonnent aux mondanités d'usage et l'intérêt croissant de Kepesh à l'endroit de Consuela. Celui-ci parvient à capter son attention en l'entretenant des portraits féminins de Vélasquez, ciblant à dessein la ressemblance entre les yeux de l'un d'eux et ceux de Consuela.

Dans cette scène, un point de détail important fait défaut, que le roman soulignait, avant même de saisir la tension entre la mondanité et les affinités électives. Roth proposait au lecteur une situation comique où, en fin de soirée, après le départ des convives, Kepesh découvrait l'une des invitées, cachée dans sa chambre, et couchait avec elle. Par le biais de cette situation, l'auteur affirmait non seulement le goût de la séduction, mais aussi de la spontanéité qui anime le narrateur, tout en ajoutant une légèreté qui contrebalançait la charge dramatique à venir. En usant d'un effet de surprise qui tablait sur la fausse vérité des apparences (ces lieux semblaient vides, les étudiants paraissaient tous très raisonnables), l'auteur empruntait délibérément aux effets de revirements dramatiques propres au cinéma. Or, le film ne reprend pas cette situation ludique et semble, dès lors, s'en tenir à la fausse vérité des apparences. Ce choix a pour conséquence un déni de la complexité des caractères. Un deuxième moment du film amplifie pareil constat. Après une première sortie au théâtre, Consuela et Kepesh discutent de la possibilité de prendre un verre en boîte. Mais un malaise s'installe, causé par le risque que ce dernier soit reconnu, puisqu'il est

chroniqueur littéraire occasionnel à la télévision.

L'inverse, c'est bien mieux

S'ils choisissent plutôt de prendre un verre chez lui, Consuela pose alors comme condition que David joue du piano. Nouveau contraste, car au lieu de cette demande d'allure innocente, le roman faisait dire à Consuela la réplique suivante : « *Ce sera plus simple comme ça* ». Autrement dit, le rapprochement entre eux n'en sera que facilité et ce commentaire rompt avec l'image candide de l'étudiante soumise, servant l'argument moral d'un déséquilibre des forces de caractères. La séquence suivante du film montre les deux personnages dans l'appartement, feuilletant un livre d'art pendant que Kepesh profite de l'occasion pour frôler la main de sa nouvelle protégée. On pardonnera son rire tonitruant au spectateur qui a le roman en mémoire : le premier contact physique décrit dans le roman est, littéralement, la main de Kepesh au cul de Consuela ce qui, d'ailleurs, ne déplaît pas à cette dernière.

Voilà un parti pris déterminant, où le film oppose la belle et jeune aventurière à une larmoyante brebis égarée, avec un art de la mièvrerie quasi savoureux. Dès lors, le film devient une dénonciation sans nuances des figures d'autorité masculine, selon un air connu où l'on confond le féminisme et la simple bigoterie. Faut-il rappeler que nous sommes là très loin du propos de Roth qui, par la voix de son narrateur, formulait en quelques pages amusantes un éloge de la libération sexuelle, mis implicitement en relation avec l'émergence des revendications féministes?

Ces assertions, à peine provocatrices, ne font cependant pas le poids en face d'un passage clé du roman, très trouble, marqué du sceau de l'obscurité. Notre petite mise à l'épreuve des écarts du film face aux propos du

roman va trouver ici son point de chute, à la lumière du prochain exemple. Encore une fois, il s'agit d'un passage proche de l'énonciation cinématographique, dans la mesure où la description de la situation relève de la mise en scène ou, plus précisément, de la scénographie. Avant de l'expliquer, une mise en contexte paraît nécessaire. Dans le dernier tiers du roman, Kepesh est pris au piège de sa jalousie à l'endroit des amants passés de Consuela. Parmi ceux-ci, un jeune homme qui aimait contempler Consuela nue, lorsqu'elle avait ses règles. Ce récit, repris tel quel dans le film, ne servira qu'à étayer le portrait du prof jaloux. Mais dans le roman, Kepesh, obsédé par le tableau d'un voyeurisme consommé, demandera à

Consuela de se déshabiller devant lui au moment de ses règles et viendra s'agenouiller pour goûter le sang qui coule sur ses jambes. Moment où ne peut plus malsain, où les personnages basculent dans la folie d'une passion mortifère. Nul besoin de préciser qu'il ne subsiste rien au grand écran de cet instant qui condense, dans le passage à l'acte, l'essentiel de la négativité du lien entre Kepesh et Consuela. Peu après, une amante régulière de David découvre un tampon chez lui. À qui appartient-il? Même scène dans le roman et le film, si ce n'est que dans le roman, l'amante retrouve le tampon dans les poubelles, alors que dans le film, elle exhibe un tampon tout neuf, sous emballage.

Si le film et le roman convergent sur cette idée selon laquelle David Kepesh, à travers son désarroi amoureux, fait l'apprentissage d'une régression qui s'exacerbe dans la sexualité, le film rejette cependant de toutes ses forces la Consuela du roman, faite de chair et de sang, à mille lieues d'une beauté fabriquée, protégée sous l'imparable glacié de l'image cinématographique. Mais celle-ci est bientôt atteinte d'un cancer; le responsable indirect en serait donc Kepesh, qui a abîmé son cœur pur? Jamais souillée ou prise en défaut, la Consuela de cinéma oscille entre la mère vierge et l'enfant. Il est frappant de constater à quel point ce parti pris fait écho au rôle du fils, issu du premier mariage de Kepesh, décrit

dans le roman. Il y est comparé à Télémaque, fils défenseur de sa mère, Pénélope, cependant qu'Ulysse, de retour après quinze ans d'absence, est considéré comme un oppresseur et un rival. Nous arrivons là au comble du *politically correct* où, sans recul, le film s'apparente à un plaidoyer en faveur de l'aveuglement d'un fils, qui rabat ses maux sur un père qui a le dos large.

Enfin, le roman se termine par un dialogue au café entre Kepesh et un ami, qui le supplie de ne pas aller au chevet de Consuela, considérant que leur histoire négative a suffisamment vécu. Le film s'achève par une situation exactement inverse. Sans commentaire. ●

CINÉMA

Entre Baudrillard et Roberge : un cas de société

LE CAS ROBERGE de Raphaël Malo

Québec, Go Films, 2008, 98 min.

par MARIE-CHRISTINE LEMIEUX-COUTURE

Les nouvelles technologies, et plus particulièrement internet, ouvrent un nouvel espace aux artistes pour prendre la parole. Il est cependant difficile d'envisager les impacts d'une telle nouveauté. Dans la foulée des *internet success stories*, le film *Le cas Roberge* crée un précédent pour le cinéma québécois — dont il sera intéressant de relever les corollaires sur le plan social — en distordant les bornes entre l'espace virtuel et l'espace cinématographique. Pourtant, l'espace virtuel n'est pas sans causer de suspicion : il pourrait tantôt ressembler à un immense conteneur à déchets où tout et n'importe quoi s'empilent sans filtre, tantôt tenter nos désirs de liberté éditoriale.

Selon Jean Baudrillard, nous ferions face actuellement à une Réalité Intégrale, c'est-à-dire à une réalité entièrement rationalisée, dont la virtualisation est un vecteur. Nous sommes placés devant une réalité médiatique qui fabrique une image du social à laquelle nous sommes soumis, dominés par les tentacules d'un système économique d'où est issue une usine de production auto-

matisée de réalités : cette usine, c'est ce que Debord appelait le « spectacle ». L'art, par son caractère dialectique, a longtemps nié le côté implacable du réel. Mais l'art ne dialogue plus : il est devenu une réalité insidieuse qui soutient le monologue du réel, qui substitue au monde un faux-semblant de monde dont il ne reste plus, à la fin, qu'un repliement sur le réel : est-ce réellement arrivé? Est-ce que l'artiste est « authentique »? En s'accrochant ainsi au réel, l'art se vide non seulement de son contenu symbolique, mais aussi de sa capacité à le transcender. « Une fois escamotée toute transcendance, les choses ne sont plus que ce qu'elles sont et, telles qu'elles sont, elles sont insupportables », dit Baudrillard dans *Le pacte de lucidité ou l'intelligence du mal*. Si le principe de réalité est devenu écrasant à outrance, c'est qu'il a perdu sa contrepartie : l'imaginaire, qui, lui seul, nous rend le monde possible.

Le film *Le cas Roberge* de Raphaël Malo, scénarisé par Benoit Roberge, Stéphane E. Roy et Jean-Michel Dufault, offre peut-être une perspective différente. En jouant la note de

l'autodérision dans la formulation d'une réalité subjective, le film m'apparaît comme un exemple de critique sociale enracinée dans la chair des personnages autant que dans la forme cinématographique. À travers les tribulations professionnelles d'un chroniqueur télé — Benoit Roberge joué par lui-même —, qui recherche paresseusement la reconnaissance sociale, se dessine le portrait d'une angoisse existentielle. La dimension autofictionnelle du film se pose comme antagoniste à la Réalité Intégrale : il s'agit d'énoncer que le trop-plein de réel nous prive de nous-mêmes.

Créer : se dénaturer

À savoir si Benoit Roberge est vraiment misanthrope, ou misogynne, ou si c'est du sarcasme, je laisse la question aux imbéciles. L'intérêt est de voir pourquoi, tant au niveau de l'artiste que de la réception, il y a un tel engouement pour la fracture entre le vrai et le faux. On pourrait dire, aléatoirement, qu'il y a là la preuve du narcissisme profond de notre époque. Un narcissisme dédoublé qui, d'une part, se traduit par un je-me-moi artis-

tique où l'affirmation de soi passe par l'œuvre; d'autre part, par une volonté du public de se regarder le nombril par le trou de l'écran, se suridentifiant aux personnages parce que, possiblement « vrais », ils lui sont plus « proches ». On pourrait également dire qu'il s'agit d'une intrusion du champ médiatique dans le champ artistique où vedettes et public font joujou au cercle vicieux de l'exhibitionnisme et du voyeur, où la production d'existences couvre le gouffre de l'existence et où le spectacle du potinage à grande échelle prend le dessus sur la vie. Or, la question qui se trame derrière cette quête d'authenticité me semble plutôt être : est-ce que la réalité existe? Voilà en quoi, paradoxalement, le brouillage entre le vrai et le faux peut apparaître comme une dénégation du réel dont la fictionalisation de soi est l'expression.

Le cas Roberge présente un nœud entre la fictionalisation de soi et l'autodérision auxquelles se prête Benoit Roberge. Un nœud qui se tisse autour d'une abréaction du sujet par rapport au réel, comme s'il s'agissait pour l'individu de se (re)construire une subjectivité comme rempart pour