Document généré le 19 juil. 2025 02:51

Ciné-Bulles

Ciné-Bulles
LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT

Sympathies pour l'abîme
Annette de Leos Carax

Jean-Philippe Gravel

Volume 39, numéro 4, automne 2021

URI : https://id.erudit.org/iderudit/97016ac

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

Gravel, J.-P. (2021). Compte rendu de [Sympathies pour l'abîme / *Annette* de Leos Carax]. *Ciné-Bulles*, *39*(4), 24–27.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2021

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Sympathies pour l'abîme

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

Annette, comme les récents **Roma** d'Alfonzo Cuarón, **The Irishman** de Martin Scorsese, **The Ballad of Buster Scruggs** des frères Coen, et un nombre croissant de films d'auteur à grand déploiement, va trouver la majorité de son public sur la plateforme en ligne qui l'a coproduit (Amazon Prime pour **Annette**). Ces films peuvent compter parmi les meilleurs de ces dernières années et pourtant leur sortie en salle s'avère souvent confidentielle et concurrencée par les plateformes qui les proposent simultanément. Quel sera le futur de la diffusion en salle? Chez Carax, depuis **Holy Motors** (2012), la perte de ce rituel est plus qu'une préoccupation, c'est un thème illustré à même sa mise en scène.

Au tout début d'**Annette**, la voix de Carax, râpeuse, s'adresse aux spectateurs: ils seront tenus, pour toute la projection, de retenir leur souffle et de ne faire aucun bruit autrement que dans leur tête. Le metteur en scène se représente aux consoles d'un studio d'enregistrement, rallié par sa fille adolescente (Nastya Golubeva Carax, à qui le film est dédié). Les musiciens du groupe Sparks (les frères Ron et Russell Mael et des collaborateurs) branchent leurs instruments. Le signal de départ est donné, le groupe se lance dans la chanson *So May We Start* (« Commençons donc »), puis quitte aussitôt leurs instruments et leurs micros pour rejoindre les comédiens dans la rue en continuant de chanter. Ce plan-séquence affirme que les spectateurs ne resteront pas dans le monde de la simple captation, mais qu'ils passent à celui de la mise en scène assumée, de la comédie musicale où la chorégraphie et les chœurs peuvent surgir de n'importe où, et la vie devenir un spectacle. Adam Driver enfile une veste de cuir, met une perruque, enfourche une moto et part, salué par un chœur d'enfants : le film a démarré.

Cette scène liminaire rappelle l'ouverture d'**Holy Motors**, où le metteur en scène accédait, depuis une porte dérobée de sa chambre, à l'intérieur d'un théâtre rempli d'un public semi-conscient, un chien immense circulant entre les allées. Comme si, confronté à l'avenir incertain du rituel de la projection en salle, la stratégie de Carax consistait à commencer ses films en mettant ce rituel en scène, en guise de rappel nostalgique des conditions de projection auxquelles ils sont destinés.

L'adresse directe au public est manifeste, et jamais autant soulignée que

dans **Annette**, qui après tout raconte l'histoire d'un couple de célébrités dont la vie se passe sous l'œil de la presse *people*. Elle, c'est Ann (Marion Cotillard), une soprano adulée qui meurt sur scène à répétition en chantant des arias. Lui, c'est Henry McHenry (Driver), un « stand-up » en fait assez peu comique qui apostrophe son public dans de longues tirades d'autodénigrement auxquelles les spectateurs répondent comme un chœur grec. Quand les deux amoureux se demandent comment s'est passé leur spectacle respectif, il rétorque qu'il a « tué son public », et elle, qu'elle l'a sauvé. Les tabloïds frétillent autour de la Belle qui simule sur scène la pureté sacrifiée et de la Bête qui se surnomme « Le Singe de Dieu » (The Ape of God...) sur scène. Les débuts de leur idylle les fait se chanter *We Love Each Other So Much* jusque dans le lit lors d'une scène déjà anthologique, mais **Annette** sera bien plus le portrait de Henry McHenry/Adam Driver que de l'égérie Ann/Marion Cotillard. Les héroïnes de Carax, objets de mystère et de sublimation, ont toujours eu quelque chose d'éthéré, alors que les hommes s'avèrent plus incarnés. Le couple chez lui forme un contraste exacerbé, dans des films eux-mêmes tout en contrastes exacerbés.

Qu'il passionne ou qu'il agace, Leos Carax est un des rares metteurs en scène en activité qui pense ses projets authentiquement en poète. Il dira souvent ne pas être un bon « narrateur », sachant moins raconter une histoire que de tâcher de capturer des éclairs de beauté. Les faire sentir aussi par les moyens de l'emphase lyrique, de l'antiréalisme, de l'exploration de l'état d'amour fou avec ce regard unique dont les moments les plus inspirés donnent aux images une impression de jamais vu. Que l'on se rappelle comment, dans **Pola X** (1999), les ébats explicites entre Guillaume Depardieu et Katerina Golubeva ressemblaient à l'émergence d'un insecte géant. Ou la nuit d'ivresse entre Denis Lavant et Juliette Binoche dans **Les Amants du Pont-Neuf** (1991), qui les trouvaient soudain écrasés par le décor comme s'ils avaient une taille d'enfant. Ces éclairs saisissants semblent reprendre à leur compte les leçons des Fellini les plus outrés (**Satyricon**, **Casanova**), selon lesquels le cinéma est un art du spectacle et de l'artifice que l'on peut grossir jusqu'au sublime ou au grotesque — malgré les grandes différences entre les imaginaires des deux créateurs.

Que Carax se fasse narrateur malhabile explique peut-être qu'**Annette** soit la première histoire qu'il n'a pas écrite, mais une sorte d'adaptation de l'opéra rock des frères Maele à l'origine du film. Il tient cette fois un récit clairement structuré en trois actes : celui de l'idylle du couple, celui de sa désintégration et celui de la chute finale de son anti-héros. Le mode de la comédie musicale paraît un choix naturel chez le cinéaste, où la musique, les emprunts à la comédie musicale ou au vidéoclip ont toujours présenté des moments forts en émotion dans ses films. Carax, avec ce **Annette** presque entièrement chanté, a le dos large pour poser sa lentille grossissante et lyrique sur le moindre événement. On chante dans la salle d'accouchement, Marion Cotillard fredonne ses inquiétudes, assise sur les toilettes, etc. Mais ces moments au comique insolite n'empêchent pas que, dans l'ensemble, la tonalité d'**Annette** est d'un sombre rarement vu dans une comédie musicale. Pour un genre qui a si souvent raconté des ascensions romantiques dans un univers pailleté, **Annette** exalte plutôt la chute inéluctable d'un mâle toxique et autodestructeur.

Comme fréquemment chez Carax, tout le spectacle aspirera à pousser l'émotion dans sa démesure. Les chants, les décors et les angles de caméra semblent émaner pour amplifier les états émotifs des personnages. Si l'état du couple-vedette devient métaphoriquement tempétueux, il ira tenter de se raccommoder en yacht sur une mer d'autant plus déchaînée qu'elle est délibérément artificielle, grâce au procédé de la rétroprojection. La réparation escomptée ne sera pas de la partie, laissant plutôt Henry et son étrange petite fille seuls et naufragés sur une île, pivot narratif où l'Annette du titre révèle la miraculeuse voix d'ange qu'elle fait entendre quand elle contemple les étoiles.

Ce don a de quoi surprendre — léger divulgâcheur devant —, puisqu'il provient d'une marionnette en bois, un autre choix déconcertant de Carax et pourtant tout à fait logique. La fable sur la paternité d'**Annette** peut en ce sens rappeler **Eraserhead** (1977). Il est bien sûr plus facile de tourner avec une marionnette qu'avec des enfants de 0 à 5 ans, mais comme le bébé monstrueux, évoquant un fœtus de veau, dans le film de David Lynch, le corps en bois d'Annette peut exprimer

Adam Driver (Henry) et Marion Cotillard (Ann) dans **Annette**

l'incapacité de ses parents à la voir en vraie fillette. Pour Henry, elle deviendra éventuellement la bouée de sauvetage de sa carrière en déclin, une enfant-vedette propulsée vers une célébrité qu'il ne connaît pas. Et quand celle-ci s'incarnera enfin en véritable enfant devant son père, il sera trop tard depuis longtemps. Le dialogue final entre la « vraie » Annette (Devyn McDowell) et son père présumé (Driver) sur la difficulté, voire le refus de l'enfant à pardonner à ses parents de l'avoir exploitée, sera très poignant.

Il est tentant d'explorer les abysses au risque d'y plonger : sur scène, Henry l'admet dès le début du film. C'est souvent dans ces abysses que s'enfoncent, ou se trouvent déjà, les personnages de Carax. Du trio de clochards qui hantent **Les Amants du Pont-Neuf** à Pierre qui, dans **Pola X**, abandonne sa vie de privilèges pour suivre sa sœur retrouvée dans une existence précaire qui flirte avec le crime et le terrorisme, Carax se penche sur des abîmes et les fixe. Son cinéma cyclothymique ne s'intéresse qu'aux marges, aux extrêmes, par la facilité avec laquelle on peut passer de l'une à l'autre : de la vie de château au squat, de la célébrité à la prison. Pas étonnant que son second souffle créatif soit provenu du segment « Merde » du film à sketches **Tokyo!** (2008) mettant en scène le personnage de Monsieur Merde (Denis Lavant), qui surgit des égouts de Tokyo pour semer terreur et anarchie dans la ville avant de devenir l'objet d'un procès hypermédiatisé. L'idée devait être trop bonne pour être laissée à un seul court métrage, puisque Monsieur Merde sera l'une des quelque 10 incarnations que Monsieur Oscar (toujours Lavant) visitera lors de ses pérégrinations d'une journée à bord d'une limousine (doublée d'une loge d'artiste) dans **Holy Motors**. Au-delà de l'hommage que rend Carax à la plasticité et à l'énergie de son acteur fétiche, **Holy Motors** est aussi un éloge du faux-semblant. Autant qu'il est hanté par la facilité avec laquelle chacun peut passer du statut d'être privilégié à celui de bête. La fin d'**Holy Motors** retrouve Denis Lavant chez lui, accueilli par une famille de… chimpanzés. Le nom de scène d'Adam Driver dès le début d'**Annette** est The Ape of God : sa chute est à peine commencée qu'il se prétend déjà une bête. Ça n'ira pas en s'améliorant.

Mais croire que l'œuvre de Carax compose seulement un bestiaire humain est un pas à ne pas franchir, même si ses rôles masculins exsudent une physicalité brute bien différente de l'aura éthérée de ses muses du moment. Qui sait si sa fixation sur le thème de la chute ne provient pas aussi de son improbable destin qui fit passer sa réputation, avec **Boy Meets Girl** (1984) et **Mauvais Sang** (1986), de celle de talent des plus précoces et originaux de sa génération à celle, avec la débâcle des trois ans de tournage et du budget maintes fois dépassé des **Amants du Pont-Neuf**, de créateur insolvable. Des entrevues disponibles sur Internet (puisqu'il arrive à Carax d'en donner) font entendre qu'il eut préféré faire plus de 6 longs métrages en 37 ans d'activité.

La hantise de la dégringolade, toutefois, demeure. Le cours d'**Annette** fait ainsi passer le spectateur d'une célébrité en forme de panacée pour tabloïds au cul-de-sac de la prison où l'on finit de déchoir. La manière dont Adam Driver interprète un homme qui se hait fondamentalement peut sembler authentique malgré la magie de cinéma et de musique qui l'entoure. Sa trajectoire pourrait se réduire à deux citations frappantes. La première fait entendre un chœur de femmes dans une discothèque qui se demande, parlant de lui : « Qui sont ces hommes qui se détestent et s'attendent pourtant qu'on les aime? » Mystère, en effet. La seconde se résume dans le constat impitoyable et lucide qu'assène la vraie Annette à son père présumé : « Il ne te reste plus rien à aimer. » N'avoir plus personne pour vous aimer et n'avoir plus personne, ou rien, à aimer, sont des propositions toutes deux tragiques qui frappent fort et peuvent même laisser K.-O.

À l'époque des **Amants du Pont-Neuf**, Carax disait avoir toujours été rongé par l'idée de l'irrémédiable. Force est de constater que c'est encore le cas avec cette **Annette** qui peut écorcher. Et voilà que pourtant, durant le générique de fin, l'équipe du film, groupée, brise de nouveau le quatrième mur pour s'adresser au public et lui souhaiter un bon retour chez lui, santé et sécurité. Que s'il a aimé ce qu'il a vu, qu'il le conseille à des amis, ou que faute d'en avoir, il en parle à des inconnus. La procession est festive et nocturne, comme si cette fin de tournage (ou de projection) était une fête et aspirait à renouveler l'esprit de communion entre artistes et spectateurs qui semble tant manquer aujourd'hui. Les films de Carax sont ceux d'un poète du septième art doublé d'une persona de punk anarchiste, aussi tentés par le goût du sublime que celui du chaos et du désordre qui tourmente le cœur humain. Son exploration des extrêmes et des abysses s'évertue pourtant à rendre la vie plus belle, mieux sentie, plus intense. À honorer sa tâche d'artiste complet, finalement, et peut-être même, fondamentalement bienveillant. CB

États-Unis–Mexique–Japon–France–Allemagne–Suisse–Belgique / 2021 / 140 min

Réal. Leos Carax **Scén.** Ron et Russell Mael **Image** Caroline Champetier **Son** Erwan Kerzanet, Katia Boutin, Maxence Dussère, Paul Heymans et Thomas Gauder **Mus.** Sparks **Mont.** Nelly Quettier **Prod.** Charles Gillibert, Paul-Dominique Vacharasinthu et Adam Driver **Int.** Adam Driver, Marion Cotillard, Simon Helberg, Devyn McDowell **Dist.** MK2 | Mile End