

La métamorphose

Le mirage de Jean-Claude Guiguet

Marie-Claude Loiselle

Numéro 66, avril-mai 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22742ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

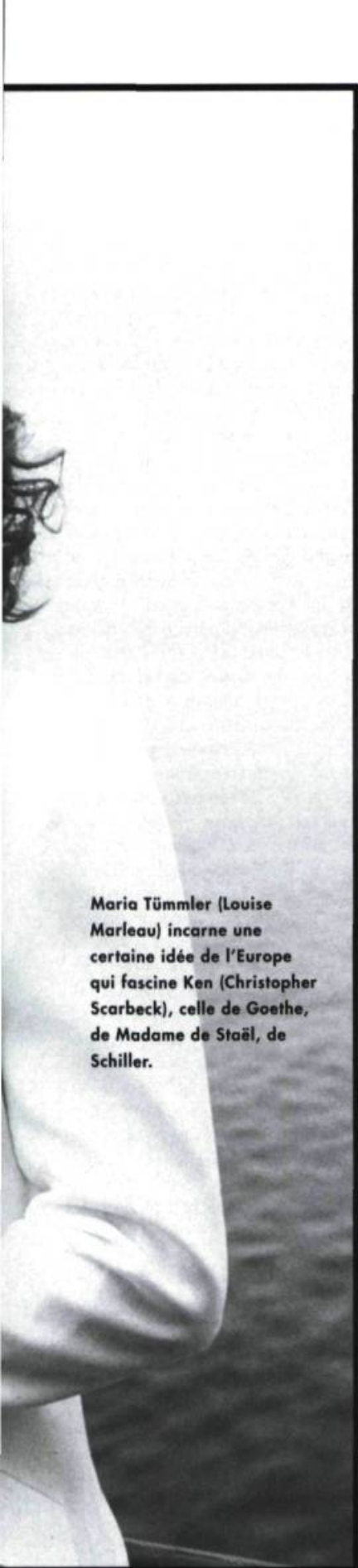
Citer ce compte rendu

Loiselle, M.-C. (1993). Compte rendu de [La métamorphose / *Le mirage* de Jean-Claude Guiguet]. *24 images*, (66), 4-6.



La métamorphose

par Marie-Claude Loïselles



Maria Tümmeler (Louise Marleau) incarne une certaine idée de l'Europe qui fascine Ken (Christopher Scarbeck), celle de Goethe, de Madame de Staël, de Schiller.

En 1979, au moment de la sortie de son premier film, *Les belles manières*, Jean-Claude Guiguet faisait remarquer combien «le cinéma n'est plus attentif au pathétique de l'existence humaine»¹. Cette réflexion témoigne parfaitement des préoccupations du cinéaste dont les trois films à ce jour nous révèlent un esprit d'une grande profondeur, sensible aux passions qui forgent les destinées individuelles. Rien d'étonnant à voir ainsi *Le mirage* emprunter la forme du mélodrame (au sens initial du terme, c'est-à-dire: «une œuvre dramatique accompagnée de musique»). À chaque segment narratif correspond un extrait musical emprunté au répertoire classique (Strauss, Schumann, Bizet, Ponchielli) et cette musique, tout comme chez Visconti — avec qui ce n'est d'ailleurs pas le seul rapprochement possible —, est indissociable de la mise en scène. Cependant, s'il s'agit véritablement d'un mélodrame, celui-ci est entièrement traité sur un mode anti-mélodramatique, notamment par cette sorte de neutralité qui caractérise le jeu des comédiens.

La façon détachée, presque désincarnée, qu'ont les comédiens de parler, l'emploi de couleurs très claires, de blancs, baignés par la lumière éclatante de l'été venant estomper les contrastes et les ombres, tout tend à retirer aux corps et aux voix leur matérialité et à les préserver ainsi de toute trivialité. De même, le fait de situer cette histoire en Suisse, dans ce pays qui évoque toujours l'image d'un *terrain neutre* au cœur de l'Europe, comme la mise en présence de différents accents,

participent de la même volonté de conserver une certaine imprécision (pour ne pas dire abstraction) à ce qui est de l'ordre de l'univers matériel dans un récit où l'essentiel se passe hors du piège des apparences, dans l'intimité du monde intérieur des personnages.

Également, le sentiment d'immobilité temporelle que Guiguet crée autour du film lui permet de mieux observer l'action du temps sur un personnage en particulier (Maria Tümmeler), et rejoint ainsi une des préoccupations majeures de Thomas Mann, l'auteur du roman dont le film s'inspire. «Qu'est-ce que le temps? demande Mann dans *La montagne magique*. Un mystère! Sans réalité propre, il est tout-puissant. Il est une condition du monde phénoménal, un mouvement mêlé et lié à l'existence du corps dans l'espace, et à leur mouvement.» C'est ce mystère du temps auquel on ne peut se soustraire qu'explora Guiguet avec *Le mirage*.

Sous l'empire de la passion pour un jeune Américain, Madame Tümmeler croit pouvoir transgresser l'ordre des choses dicté par la nature en refusant l'empreinte que le temps laisse sur elle — comme sur chacun. Elle croit pouvoir assujettir le réel à son désir en se soustrayant, par la seule force de sa volonté, à ce qu'Anna, sa fille, appelle «l'âge du détachement», mais sera vaincue par la nature (comme elle nous vainc toujours ultimement). Les analogies entre ce film et *Mort à Venise* sont nombreuses. On pense au roman homonyme de Thomas Mann évidemment, mais surtout au film qu'en a tiré Visconti, cinéaste auquel il est impossible



Anna (Fabienne Babe) et sa mère (Louise Marleau). Deux perceptions antagoniques du monde.

de ne pas penser en voyant *Le mirage*. Les similitudes se situent cependant moins au niveau formel qu'au niveau de ce qui anime profondément les personnages: ce désir d'accomplir sa destinée envers et contre tous en rejetant toutes les contingences extérieures, cette «recherche de l'absolu» qui inexorablement entraîne vers la mort. Madame Tümmeler se lance dans une quête passionnelle qui vient l'arracher à la succession monotone des jours mais surtout à la vieillesse qu'elle anticipe avec une crainte mêlée de résistance.

Venant discrètement s'inscrire dans le sillage du romantisme allemand (le recours à la musique de Richard Strauss et de Schumann en témoigne, tout comme le clin d'œil à Nietzsche par la lecture d'Anna), c'est le pouvoir suprême de l'amour qui fascine ici le cinéaste. Or, l'essentiel n'est pas tant l'histoire d'amour en soi — dont, d'ailleurs, on approchera la concrétisation qu'à la fin du film —, mais plutôt ce que cette passion provoque comme transformations, psychiques mais surtout physiques, chez Maria Tümmeler. Survient ainsi en elle une métamorphose étrange, comme si soudainement la course du temps semblait vouloir s'inverser pour elle; mais il ne s'agit bien que d'une apparence, puisque la mort, toujours à l'œuvre, la rattrape plus sournoisement encore.

Le mirage est un film singulier qui, formellement, ne s'apparente au travail d'aucun autre cinéaste; ce qui est en soi une qualité inestimable et une marque de maturité. L'audace de ce film ne se retrouve d'ailleurs pas là où on l'attend généralement, c'est-à-dire dans le pervertissement des codes fondamentaux du cinéma, mais plutôt dans la manière qu'a le cinéaste de se les approprier, de façon tout à fait libre, pour en tirer le maximum. Guiguet stylise, travaille la forme jusqu'à ce que le film décolle pour devenir entièrement autonome face au réel. Ainsi délesté de toute nécessité de réalisme, le monde, pénétré par la vision intime du cinéaste, se trouve transfiguré.

On reconnaît d'ailleurs, dans la séquence où Anna expose sa conception de la peinture, l'explication théorique des choix esthétiques empruntés par Guiguet. Sa mère, qui a un rapport beaucoup plus direct aux choses, lui reproche de ne pas peindre ce qu'elle voit, la beauté de la nature contenue dans un bouquet de lilas, dans un arbre, mais Anna préfère tenter de saisir l'insaisissable: ce que l'on ne voit pas. Tout comme Guiguet, elle travaille ses tableaux jusqu'à ce qu'ils trouvent une totale autonomie face au réel; jusqu'à ce que chacun devienne un monde en soi.

Étrangement, Anna et son frère sont

beaucoup plus perspicaces que leur mère qui a une confiance aveugle et presque naïve en ce qu'elle perçoit du monde matériel. Elle ne semble pas vouloir croire que ses sens puissent la priver d'une partie de la vérité. Lorsqu'elle regarde le lac Léman, elle ne voit qu'une étendue de bleu imperturbable sans songer aux algues rouges qui perfidement le tuent à petit feu, tout comme elle ignore ce mal en elle qui, quelques semaines plus tard, la foudroiera. Alors que ses enfants cherchent à connaître ce qu'il y a sous la surface des choses, Madame Tümmeler ne croit que ce qu'elle voit. En fait, Guiguet nous dit à travers ces oppositions que tout est question de perception. C'est également de cette façon qu'il faut interpréter les multiples dialogues explicatifs, qui, certes, alourdissent quelquefois le film, mais permettent la confrontation de ces perceptions divergentes, trouvant ainsi un intérêt certain.

Mais la véritable confrontation se trouve en fait dans cette idée, jamais formulée, mais rivée à la chair même du film, jusqu'à devenir l'unique question (celle au cœur de la philosophie de la connaissance depuis toujours): le mirage est-il plus vrai parce qu'on peut le voir, ou est-il un piège que la nature nous tend? Illusion de vérité (Anna) ou vérité de l'illusion (Maria): entre ces deux perceptions, c'est la mort qui ultimement viendra trancher. Guiguet exhibe avant tout la force de la nature, d'autant plus puissante qu'elle réussit (presque) toujours à dissimuler la mort sous l'apparence de la vie. Ce pouvoir de dissimulation (le mirage) est une des conditions de sa survie... à moins que ce soit notre propre aveuglement? ■

1. *Cahiers du cinéma*, n° 298, mars 1979, p.33 à 38.

LE MIRAGE

France 1992. Ré. et scé.: Jean-Claude Guiguet, d'après Thomas Mann. Ph.: Alain Levent. Mont.: Jacques Gagne. Int.: Louise Marleau, Fabienne Babe, Véronique Silver, Marco Hofschneider, Christopher Scarbeck. 95 minutes. Couleur. Dist.: Max Film.