

Portrait de la jeune fille en feu de Céline Sciamma

Louis-Daniel Godin

Number 274, Winter 2021

Solititudes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/95167ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Godin, L.-D. (2021). Review of [*Portrait de la jeune fille en feu* de Céline Sciamma]. *Spirale*, (274), 22–24.

NOUS NOUS ÉLEVONS

PORTRAIT DE LA JEUNE FILLE EN FEU

CÉLINE SCIAMMA

2019, 122 min.



Bretagne, fin du XVIII^e siècle. Une jeune peintre (Marianne, interprétée par Noémie Merlant) se rend sur une île où l'on requiert ses services. Une comtesse (Valeria Golino) l'a engagée pour peindre sa fille Héloïse (Adèle Haenel) et ainsi assurer son mariage avec un riche Milanais – il s'agit de donner à l'homme d'abord le portrait, et ensuite la fille. Il a fallu pour cela sortir Héloïse du couvent où elle s'apprêtait à mener une vie de solitude, de lectures et de chants. Elle doit assumer le destin de sa sœur qui, promise à un homme, s'est jetée du haut d'une falaise, refusant la vie prévue pour elle. Dans l'une des premières scènes du film, Héloïse court vers l'extrémité d'un ravin et s'arrête juste à temps : « Ça fait des années que je rêve de faire ça. » « Mourir ? » demande Marianne ; « Courir », répond Héloïse. Si la perspective de son mariage ne l'enchanté pas, on devine que la jeune fille n'est pas habitée par un désir de mort. Le film portera moins sur son refus que sur son ouverture à d'autres possibles.

« ÊTRE LIBRE, C'EST ÊTRE SEULE »

Dans l'univers de *Portrait de la jeune fille en feu*, la solitude sociale est pour les femmes un espace de liberté, dans la mesure où être seule signifie ne pas être « mariée à », « donnée à ». Le mariage et le couvent – la soumission au mari ou à Dieu – sont les seules issues, sauf peut-être pour Marianne, qui hérite du commerce de son père et peut demeurer célibataire. « Être libre, c'est être seule, vous ne croyez pas ? » demande la peintre à Héloïse. Pendant cinq jours, les deux jeunes filles développent un sentiment amoureux et vivent en secret une passion qui ne peut se déployer qu'en marge de leur monde, hors du temps – durant leurs ébats, elles consomment d'ailleurs une drogue dont on leur a dit qu'elle « rallongeait le temps ». Dès lors, la solitude prend pour elles une autre forme : « J'ai senti dans la solitude la liberté dont vous me parliez, mais j'ai aussi senti que vous me manquiez », remarque Héloïse, séparée de Marianne durant quelques heures.

EST-CE QUE L'IMAGE REPLACE LA PRÉSENCE D'AUTRUI, ENRAYE LA SOLITUDE ?

Avant que l'amour se manifeste et que les masques tombent, Marianne doit donc se présenter comme une dame de compagnie afin de produire en secret le portrait d'Héloïse, laquelle sait très bien qu'accepter de poser, c'est se résigner, s'abandonner à un étranger. Marianne doit l'observer de dos, de profil, de face, étudier ses traits et les reproduire sur une toile le soir venu, à la lumière des chandelles. Plus elle soutient le regard de la jeune fille, plus elle s'assure de capter une image fidèle. Par le fait même, le danger d'être découverte s'accroît. Devant le portrait réalisé dans ces conditions, la jeune fille ne se reconnaît pas, mais surtout ne reconnaît pas dans l'image le regard de la peintre : «*Que cela ne soit pas proche de moi, c'est quelque chose que je peux comprendre. Mais que cela ne soit pas proche de vous, voilà qui est triste.*» C'est ainsi que je conçois *Portrait de la jeune fille en feu* : un film sur l'écart irréductible entre les êtres désirants, écart qu'une image peut momentanément apaiser, mais jamais combler. Ingénieuse, la réalisatrice Céline Sciamma figure cet écart maintes fois, en creux de plusieurs scènes – je pense par exemple aux couleurs complémentaires des robes d'Héloïse et de Marianne (verte et rouge), au baiser d'Héloïse à sa mère (les lèvres sur les doigts, puis les doigts sur les joues). Un geste, une couleur, un trait, un voile, une toile séparent les êtres et rendent pourtant possible leur union. Notons que dans ce film – auquel, devant et derrière la caméra, ont travaillé presque exclusivement des femmes –, les hommes ne sont visibles qu'au début et à la fin, assurant la circulation d'un tableau (de Paris à la Bretagne, puis de la Bretagne à Milan) qui permet à l'amour des deux femmes de naître, mais signe sa fin dans un même mouvement.

« SI VOUS ME REGARDEZ,
QUI JE REGARDE, MOI ? »

C'est notamment pour réfléchir au nouveau rôle de l'image dans les relations intersubjectives que s'est d'abord constitué ce dossier sur la solitude : qu'en est-il de la solitude maintenant que la technologie enraye l'absence de l'autre, que son image peut être convoquée à volonté ? Est-ce que l'image remplace la présence d'autrui, enraye la solitude ? L'intrigue de *Portrait de la jeune fille en feu* prend place à une époque où l'image concrète, la copie, ne s'interpose que très peu dans les échanges humains, mais il n'en reste pas moins que cet enjeu contemporain est au cœur du film. «*À présent, vous pourrez reproduire cette image à l'infini*», dit Héloïse à

Marianne, qui conservera avec elle un petit portrait comme seul souvenir de leur idylle. Le film s'ouvre d'ailleurs sur la composition d'une image : un fond blanc, une main, un trait de fusain. «*D'abord, mes contours. Ma silhouette. N'allez pas trop vite. Prenez le temps de me regarder*» sont les premiers mots, prononcés par Marianne à l'endroit de ses étudiantes, auxquelles elle sert de modèle. Six regards de jeunes filles oscillent de haut en bas, entre le corps du modèle, le papier, le corps du modèle, le papier, comme s'il s'agissait de présenter d'emblée ce battement entre le réel et la représentation : on ne peut pas être «*à la fois*» dans l'image et dans la vie, aussi rapide soit le mouvement qui nous transporte de l'une à l'autre. «*Si vous me regardez, qui je regarde, moi ?*» demande Héloïse à Marianne dans une scène digne de *La princesse de Clèves*, où les yeux de l'une sont posés sur le regard de l'autre, posé à son tour sur le portrait. Autrement dit : qu'en est-il de la rencontre lorsqu'une image sert de médiation entre soi et l'autre ? Sans doute n'est-il pas anodin que la scène la plus joyeuse du film soit celle où les femmes jouent à annuler la distance entre le corps et l'image, comme une tricherie à l'égard du réel : Marianne, Héloïse et Sophie, la jeune servante, rient de bon cœur lors d'une partie de cartes où il s'agit d'être la première à reconnaître deux images identiques et de mettre la main sur celles-ci au moment même où elles surgissent – «*Je ne triche pas : je joue vite*», se défend Héloïse. En ce sens, l'aveu du désir de la peintre pour son modèle, proféré lorsque cette dernière lui demande si elle a déjà connu l'amour, annule carrément cet écart, puisqu'il fait du passé avec du présent, ou du présent avec du passé : «*Quand vous m'avez demandé si j'avais déjà aimé, j'ai senti que la réponse était oui, que c'était maintenant.*»

Marianne a peint Héloïse plusieurs fois : les premières toiles ont été détruites ou gâchées. À la toute fin, à la faveur d'une ellipse, on la voit représentée avec sa petite fille. *Portrait de la jeune fille en feu* : ce titre fait toutefois référence à un autre portrait où elle n'est ni fille, ni femme, ni mère. Le regard vers le ciel, fixant le soleil, seul point de lumière dans un ciel orageux, elle tourne le dos à celui ou celle qui observe la toile. Il s'agit d'un portrait pour Marianne seule, dissimulé dans une remise et que découvriront par inadvertance ses étudiantes. Ainsi, dès le titre, le film évoque une représentation d'Héloïse produite dans la solitude d'un amour, hors du marché masculin qui assure l'échange de son corps, de sa vie.

À la lumière de ce qui précède, il ne faut pas se surprendre de trouver comme principal intertexte de *Portrait de la jeune fille en feu* le mythe d'Eurydice, dans lequel le regard amoureux est le déclencheur d'une tragédie. Le récit est connu : Orphée obtient le droit d'extirper sa compagne Eurydice des Enfers, à condition de ne pas la regarder avant qu'ils en soient tous deux sortis. Pourtant, arrivé au seuil de sa destination, il se retourne et Eurydice disparaît – comme disparaît Héloïse, avalée par la noirceur de la nuit dans quelques plans magnifiques. Orphée est-il impatient, fou d'amour, ou encore veut-il s'assurer qu'Eurydice est toujours derrière lui ? Le film propose de nouvelles hypothèses par la bouche des deux personnages qui interprètent le récit. « *Il fait le choix du poète* », propose Marianne, « *il choisit le souvenir d'Eurydice, c'est pour ça qu'il se retourne* ». Héloïse va jusqu'à suggérer qu'il s'agirait d'une mort consentie : « *Peut-être que c'est elle qui lui a dit... "Retourne-toi"* ». »

« ON SE LÈVE ET ON SE BARRE »

Afin de jouer à mon tour à faire se chevaucher le réel et la représentation, j'ai envie de réécrire le mythe et de voir en Adèle Haenel une autre version d'Eurydice, lorsqu'elle quitte la cérémonie des Césars – les Enfers – « sans se retourner ». *Portrait de la jeune fille en feu* a reçu plusieurs distinctions prestigieuses (prix du scénario à Cannes, notamment), mais c'est bien des Césars qu'on se souviendra le plus. Sélectionné dix fois lors de cette cérémonie, le film ne remporte que le prix de la meilleure photographie. C'est Roman Polanski qui reçoit, avec *J'accuse*, le trophée de la meilleure réalisation. Le cinéaste, faut-il le rappeler, est accusé d'agression sexuelle par 12 femmes, reconnu coupable de pédophilie aux États-Unis et encore aujourd'hui considéré par Interpol comme un fugitif. Au moment de l'annonce, Adèle Haenel – qui accusait elle-même quelques semaines plus tôt le réalisateur Christophe Ruggia de s'être livré à des attouchements sur elle entre ses 12 et 15 ans – se lève et quitte la salle. De même, Florence Foresti, qui animait la soirée, ne retourne pas sur scène pour son discours de fin de cérémonie ; elle choisit plutôt de publier sur son compte Instagram le mot « *éccœurée* » sur fond noir.

Ces sorties spectaculaires feront date, notamment pour avoir été soulignées – célébrées – par Virginie Despentes dans une lettre ouverte parue le lendemain dans *Libération* : c'était « *la seule réponse possible* », écrit-elle. « *Le monde que vous avez créé pour régner dessus comme des minables est irrespirable. On se lève et on se casse. C'est terminé. On se lève. On se casse. On gueule. On vous emmerde.* » C'est évidemment de l'industrie du cinéma qui a financé et récompensé le film de Polanski qu'il est question dans cette lettre, mais aussi du pouvoir sous ses autres formes actuelles. Au même moment, le gouvernement français outrepassa le vote démocratique du parlement pour mettre fin à trois mois d'une grève menée contre la réforme de retraites. C'est donc plus largement « *le clan des puissants* », « *les vrais patrons* », « *les gros caïds* », « *les boss* », « *les chefs* », « *les gros bonnets* » qui sont dénoncés par Despentes ; les acteurs d'un système qui assure la jouissance des dominants et n'accorde de légitimité qu'à leur désir « *moribide* ». « *Et c'est exactement à cela que ça sert, la puissance de vos grosses fortunes : avoir le contrôle des corps déclarés subalternes. Les corps qui se taisent, qui ne racontent pas l'histoire de leur point de vue.* » Ce monde « *irrespirable* », c'est aussi celui des femmes de *Portrait de la jeune fille en feu*, qui ne peuvent vivre leur désir – mais aussi courir, chanter, peindre un corps d'homme – que cachées, soustraites à l'ordre du monde. Le cinéma, comme la littérature, permet d'ouvrir des brèches, de donner corps, voix et images à d'autres histoires. « *Désormais on se lève et on se barre* » est le titre de la lettre de Despentes. Si Héloïse et Marianne ne se lèvent pas, ne se barrent pas, j'aime à entendre dans cette formule l'écho du chant de femmes qui constitue le point culminant de la sobre trame sonore du film, dont les paroles ont été inspirées par une phrase de Nietzsche, déconstruite, traduite et retraduite par Sciamma. Autour d'un feu, lors d'un rassemblement de paysannes, de filles, de « *faiseuses d'anges* », est répétée en chœur la formule latine « *Non possum fugere* », qui signifie « *Je ne peux m'échapper* ». Après un silence de quelques secondes, alors que la robe de la jeune fille est en feu, on entend une autre formule, comme un appel à sortir du chemin. « *Nos resurgemus* » : « *Nous nous élevons.* »