

L'amour de front

Sarah Polley, *Stories We Tell*, Canada, 2012, 150 min.

Martine Delvaux

Number 304, Summer 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71869ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Delvaux, M. (2014). Review of [L'amour de front / Sarah Polley, *Stories We Tell*, Canada, 2012, 150 min.] *Liberté*, (304), 64–64.

L'amour de front

Sarah Polley entre le vrai et le faux.

MARTINE DELVAUX

DEUX ANS avant la sortie de *Stories We Tell*, son film documentaire, Sarah Polley a écrit et réalisé le long-métrage de fiction *Take This Waltz* (2011). Récit d'un mariage qui se découd lentement pour finalement laisser place à une nouvelle idylle, le film est un tourbillon visant à figurer le pénible entre-deux-amours, cet inquiétant espace intermédiaire dont on fait l'expérience quand on ne sait pas encore ce qu'on va décider de faire ou ce qui nous attend. Ce film est bouleversant de

sincérité par le regard direct qu'il pose sur la vie de couple et la domesticité. Polley aborde l'amour de manière frontale, s'attardant aux menus détails et malentendus du quotidien, manière de dénuder la vie. Son approche est cristallisée dans une scène, qui arrive au milieu du film, tournée dans les douches d'un centre sportif, où elle braque sa caméra sur des corps de femmes. La caméra reste au milieu de ces femmes nues, en train de se laver, de rire, de discuter. Elle reste longtemps avec elles, à la fois proche et distante, généreuse et impudique. Cette approche, qui emprunte à la fiction autant qu'au documentaire, est au cœur de la démarche qui fédère *Stories We Tell* (2013).

Take This Waltz donne l'impression d'être l'avant-film de *Stories We Tell*. Le couple formé par Margot et son amant, Daniel, comme celui qu'elle forme avec son mari, Lou, ne sont pas sans rappeler (ressemblance physique à l'appui) les couples qui hantent Sarah Polley et qui font l'objet du documentaire : celui de sa mère, Diane, et de son mari, Michael Polley, qui a élevé Sarah depuis sa naissance ; celui de Diane et de son amant, Harry Gulkin, l'homme qui s'avérera être son père biologique. *Take This Waltz* est la projection fictionnelle de *Stories We Tell*, qui, lui, est la reprise documentaire de la fiction, suivant un mode de narration de plusieurs voix, seule réponse possible à

la consigne lancée par Polley à chacun des témoins de sa vie : « Raconte-moi l'histoire depuis le début jusqu'à maintenant, dans tes propres mots. »

Mais l'histoire de quoi, ou de qui ? Il s'agit, pour Sarah Polley, de refaire le casse-tête de sa filiation et de sa famille, de raconter ses parents qui, toute sa vie, lui ont rap-

pelé, en blaguant, qu'étant donné le manque de ressemblance physique entre elle et eux, elle était sans doute née d'un autre père. La rumeur

disait que ce père était un acteur avec qui Diane avait joué. Mais ce que Polley découvre au cours du film, nous appelant à la suivre dans le sillage de cette enquête, c'est que ce père est Harry Gulkin, un producteur de théâtre lui-même réalisateur d'un film (*Lies My Father Told Me*). Un homme tombé fou amoureux de la mère, et qui vivra les retrouvailles avec sa fille avec une fougue analogue. C'est auprès de lui que Diane aurait fait l'expérience d'une passion qu'elle aurait souhaité vivre avec Michael, l'homme qu'elle aimait vraiment, mais qui avoue lui-même avoir été un mari décevant.

Au cœur de ce film, donc, se tient le personnage de la mère, emportée par le cancer quand Sarah Polley avait onze ans, une femme dont tous affirment qu'elle était la vie elle-même. C'est d'ailleurs un document d'archives montrant Diane en train de chanter, la caméra face à elle, qui se révèle être l'œil de l'ouragan, la présence spectrale de l'actrice rendant encore plus sensible sa disparition et le désastre laissé derrière, la peine immense de son mari, de son amant, de ses enfants, à laquelle le film nous donne accès.

Qualifiée d'intervieweuse sadique par son père, Polley pousse les témoins dans leurs retranchements. Elle filme leurs craintes, leurs hésitations, leurs silences, leurs larmes. Elle laisse la caméra sur et avec eux pendant de longs instants de silence, autant de traits

d'union et d'entre-deux où s'exprime la souffrance. Elle monte côte à côte des documents d'archives, les témoignages recueillis, des séquences qui montrent le documentaire en train de se faire, et aussi des scènes reconstituées, des épisodes du passé qui sont joués par des acteurs et filmés de façon à imiter le grain du temps. Polley fonctionne par prises et reprises, assemblage et échafaudage, investissant toujours, en somme, cet espace intermédiaire que fuit le couple de *Take This Waltz* : ni passé ni présent, ni vérité ni imagination. L'espace de l'attente, de l'incertitude et de la peur, le lieu du probable et du possible. Le siège, surtout, du chagrin.

« Pourquoi est-ce que je fais ce film ? » demande Polley. « Pourquoi est-ce que je tiens tant à nous exposer ainsi ? » Et son père, Michael, lui demande : « Que fais-tu vraiment en faisant ce film ? Dans quelle mesure ne cherches-tu pas à fuir ce que signifie réellement, pour toi, le fait de savoir qui est ton vrai père ? » Parce qu'au final, bien sûr, c'est Sarah Polley qui se tient au milieu de cette histoire. Elle est la photo développée à partir de ce négatif qu'est la mère absente, cette mère-actrice que la fille-réalisatrice remet en scène. Cette mère est avant tout racontée, elle est une histoire, comme l'indiquent les mots de Margaret Atwood qui ouvrent le film : « Quand vous êtes en plein milieu d'une histoire,

Polley pousse les témoins dans leurs retranchements.

ce n'est pas du tout une histoire, mais juste un embrouillamini, un mystérieux rugissement, un aveuglement [...]. Ce n'est qu'après que ça devient quelque chose qui ressemble un peu à une histoire. Quand on se la raconte à soi-même ou à quelqu'un d'autre. »

Comment mettre en forme le désastre ? Comment raconter l'histoire ? Peut-on jamais accéder à la vérité ? La réponse est négative, semble dire Sarah Polley, la vérité n'existe pas, et c'est là la dimension politique de son film. Les histoires qu'on raconte ne sont jamais de vraies ou de fausses histoires, parce que l'histoire, petite ou grande, n'est jamais faite d'un seul morceau. Au final, les vies se tiennent en équilibre sur le fil de l'imagination, qui donne son sens à la notion de filiation. Et, comme le disait Hannah Arendt, notre façon d'imaginer est une condition fondamentale pour notre façon de faire de la politique. **L**