

Sibyl

(Justine Triet, 2019)

Critique Diffractions

par Michaël Delavaud le 28.06.2019

Justine Triet est une réalisatrice qui prend une importance majeure dans la production hexagonale. Son troisième film, *Sibyl* (2019), déclinant les thématiques et motifs de ses deux belles œuvres précédentes (*La Bataille de Solferino* en 2013, *Victoria* en 2016) et les approfondissant avec un mélange de modernité narrative (au sens resnaisien ou antonionien du terme), de limpidité et de frontalité parfois brutale, en est une preuve éclatante. Grand portrait de femme perdant pied tout autant qu'étude cruelle sur les affres vampiriques de la création, *Sibyl* est une œuvre impressionnante de maîtrise et de radicalité, de celles que l'on retrouve chez les meilleurs cinéastes français contemporains que sont Kechiche, Dumont ou Desplechin.

Doubles et faux-semblants

Sibyl (Virginie Efira, extraordinaire) est une femme diffractée. Diffractée entre son travail (elle est psychologue) et sa vie de famille, deux mondes cloisonnés où elle rencontre cependant les mêmes enfants tristes (le petit patient aux symptômes autistiques qui se réfugiait dans la buanderie de sa grand-mère pour penser à sa mère morte ; la fille de Sibyl portant difficilement l'absence de souvenirs du père qu'elle n'a jamais connu). Diffractée entre son réel professionnel et ses envies d'écrivain, la forçant à se débarrasser de sa patientèle, composée d'âmes troublées qui lui font confiance (la première séparation, avec un patient pour qui cette démission fait figure de gouffre s'ouvrant sous ses pieds, est une scène déchirante). Diffractée vis-à-vis de cette patientèle même, entre ceux dont on se sépare et ceux que l'on garde, voire que l'on adopte alors qu'on ne les connaît pas ; c'est le grand tournant du film *Sibyl* et de l'inspiration du personnage pour l'édification de son œuvre romanesque : s'occuper de Margot (Adèle Exarchopoulos), une patiente encore inconnue, actrice de cinéma enceinte de son partenaire Igor (Gaspard Ulliel), lui-même en couple avec la réalisatrice du film *Mika* (Sandra Hüller), ceci afin de voir la fiction voler l'histoire réelle de tout ce beau monde en crise.

Diffractée aussi entre son passé d'alcoolique et son présent sobre, entre un passé amoureux (la relation passionnelle avec Gabriel [Niels Schneider], père de la petite fille de Sibyl) et un présent que l'on pourrait dire « de convenance » avec Etienne (Paul Hamy). Diffractée enfin entre son passé l'opposant à une mère elle-même alcoolique (atavisme créant des effets de boucle enfermant le personnage dans une sorte de déterminisme contre lequel elle lutte un temps) et son présent endeuillée par la mort d'une figure maternelle qui, dit Sibyl, « *ne lui manque pas* ». La négation de ce manque en est paradoxalement l'affirmation : quand sa sœur Edith (Laure Calamy), encore marquée par la mort de la mère, lui demande comment elle fait pour être si forte et si sûre d'elle, Sibyl lui répond : « *Je fais semblant* ».

« Faire semblant » : tel est le leitmotiv d'un film dont les personnages sont aussi opaques que leurs objectifs, surfaces presque caricaturales (la psy solide, la sœur paumée, l'actrice dépressive, l'acteur menteur dont le « faire-semblant » est la nature même...) que le scénario, à grands coups de *flashbacks* judicieux et parfois terriblement traumatiques, va s'évertuer à craqueler méthodiquement. Le seul personnage qui n'évoluera pas tout au long du film est bel et bien Igor, acteur d'emblée défini (voire auto-défini !) par le mensonge et dont chaque surface (réelle, fictionnelle...) peut être mise en doute, ce qui le rend inaltérable. Les autres personnages (sauf Sibyl, nous y revenons) sont, eux, écrits de manière à mêler leur part réelle et leur part fictionnelle jusqu'à ce que l'une des deux parts triomphe. La relation tumultueuse du triangle amoureux Margot/Igor/Mika sur le tournage du film de cette dernière à Stromboli (volcan fumant, comme sur le point d'exploser) est de fait passionnante sur ce point : le plateau de cinéma, propre à créer de l'illusion, voit le faux qu'il est censé créer (le film) être totalement contaminé par l'irruption du conflit réel, cherchant à utiliser ce réel pour alimenter le factice (la scène, violente et drôle, du tournage de la gifle, enregistrant pour la fiction la véritable rage amoureuse de Margot à l'encontre d'Igor), jusqu'à ce que le réel triomphe (le fou rire de Margot sur le volier qui achève de faire craquer Mika nerveusement, réalisatrice s'évadant de cet enfer professionnel et sentimental en se jetant littéralement à la mer). Illusion qui triomphera finalement après un combat de haute lutte (le film achevé, l'actrice et la réalisatrice feront semblant d'user du second degré face au public hilare de l'avant-première pour déclamer leur haine pour Igor). Cette relation homogène entre réel et illusion est consubstantielle du cinéma de Justine Triet : elle était la raison d'être esthétique de *La Bataille de Solferino* (filmer dans un réel littéralement documentaire des scènes de pures fictions) ; elle irriguait l'intrigue de l'autofiction (créer de la fiction en charcutant le réel) dans *Victoria*. *Sibyl* s'inscrit donc de façon très cohérente dans la filmographie d'une cinéaste taraudée par cet entre-deux incertain séparant le vrai du faux.

Le plateau de cinéma cristallise donc ici la tension que crée le film entre le réel et le factice, le travail des acteurs sur le tournage, le *jeu*. La notion de jeu est primordiale dans *Sibyl*, le « comme si » se révélant à même de lever le voile sur l'état des choses, telles qu'elles sont crûment. Un autre plateau que celui du film de Mika importe particulièrement dans le film de Triet : celui du jeu de société utilisé de façon thérapeutique par Sibyl auprès de son patient Daniel (Adrien Bellemare, petit acteur troublant de justesse). En trois ou quatre séquences (espacées dans le temps de la diégèse) de parties de Monopoly dont les succès ou déconvenues permettent des questions introspectives, la psychanalyste permet à l'enfant d'accoucher de son trauma (la mort de sa mère et le deuil inachevé). Cette dimension maïeutique du Monopoly ne sert pas que l'enfant : en jouant avec son patient, Sibyl se livre elle aussi : elle lui avoue par exemple que son cabinet est l'endroit qu'elle préfère, cet endroit même où elle trouvera refuge quand elle se retrouvera au fond du gouffre existentiel après la longue escapade strombolienne. Lors de la première partie, Daniel lui dit de façon comiquement abrupte : «

Vous » Perspicace, l'enfant annonce en effet ~~après~~ le déroulement du jeu la perte de Sibyl : perte ~~perdue~~. partie repères au fil du film, perte de soi. Le joueur se fait donc ici cruelle Cassandra.

« Ma vie est une fiction »

Comment cette perte de repères, cette perte de soi est-elle effective dans *Sibyl* ? Par le montage, concrétisation esthétique de cette diffraction définissant le personnage. Mêlant plusieurs périodes de la vie de Sibyl et les enchevêtrant les unes avec les autres, les mettant ainsi toutes sur un pied d'égalité, discontinuité paradoxale puisqu'elle implique le lien entre les causes du passé (la relation aussi intense que douloureuse avec Gabriel) et les conséquences du présent (le retour à l'écriture et la crise existentielle, intimement liés), donc une linéarité. Cette diffraction entre le passé de Sibyl avec Gabriel, sa nuit d'amour post-rupture (scène-pivot éminemment érotique), son présent en famille et l'histoire de Margot (à la fois réelle et fantasmée), constitue son roman. Comme le lui dit son éditeur Basile (Aurélien Bellanger) dans la scène logorrhéique ouvrant le film, l'écrivain moderne ne peut plus intéresser son lectorat que grâce à la collision de plusieurs sujets qui formerait l'impression de réel. Cette collision, c'est bel et bien le montage de *Sibyl*. Ce montage, c'est bel et bien la collision des moments épars de la vie de Sibyl. Le roman de Sibyl, c'est bel et bien *Sibyl*.

De fait, lorsque le personnage, ayant traversé sa crise, dit aux membres des Alcooliques Anonymes avec lesquels elle a renoué que sa « *vie est une fiction* », elle définit rétroactivement le programme du film. En effet, sa vie est une fiction, dont elle joue ou rejoue tous les personnages : elle redevient avec Margot celui qui l'avait aidée, elle, à sortir de son trouble dans sa vie d'avant (Gabriel) ; elle devient finalement l'épave qu'elle était alors et qu'était Margot quand elle se rend compte de sa douleur intime (dans une logique d'inversion de trajectoires dirigeant la narration du film : Margot et Sibyl intervertissent peu à peu les rôles de la force et de la faiblesse). Sur le plateau du film de Mika à Stromboli, elle devient dans un premier temps doublure d'Igor afin de permettre à Margot de ressentir ses émotions d'actrice, puis ultérieurement réalisatrice de la langoureuse scène du voilier, rappelant sa propre étreinte avec Gabriel. Polarisant les attentions, au centre névralgique des tensions du triangle amoureux Margot/Igor/Mika (elle promet à chacun d'entre eux d'être de leur côté), elle prend aussi leur place, concrètement sur le plateau, ou de façon plus symbolique (faisant l'amour avec Igor, elle usurpe dans le même temps la place de Mika et de la maîtresse Margot !). Cette logique d'usurpation se retrouve dans le roman que Sibyl écrit. L'une des séquences d'écriture s'avère particulièrement troublante : Sibyl, sur son lit, tape à l'ordinateur en se dictant les répliques des personnages, toutes entendues dans le courant de la journée ; elle s'arrête alors de taper le texte et continue à jouer ses personnages, cette fiction qui est aussi sa vie, dans un moment d'aliénation très anxiogène, aux phrases sans liens logiques, dans une démarche presque durassienne.

Sa vie est donc moins une fiction qu'une autofiction aliénée, presque schizophrène. Cette thématique de l'autofiction est récurrente chez Justine Triet : c'était déjà un arc scénaristique important dans *Victoria* (qui peut par ailleurs être considéré comme une sorte d'ébauche de *Sibyl*). Dans le second film de Triet, le père des enfants de Victoria (déjà Virginie Efira : ce retour de l'actrice, interprétant dans les deux films les personnages éponymes donc nodaux, creusant le même sillon de la dépression professionnelle et humaine, est tout de même passionnant !) utilise la vie de son ex-femme pour atteindre le succès littéraire sur un blog. Victoria, sujet de l'autofiction, sombre dans les problèmes ; Sibyl, auteur, sujet et vampire de la vie des autres dans son autofiction, sombre elle aussi malgré son sentiment de maîtrise de l'entière du monde qu'elle dépeint (d'un personnage à l'autre). Ou le dévoilement de l'intime, introspectif, subi ou imposé à l'autre, comme une liqueur toxique.

Et la mère et l'amour ont l'amer pour partage...

Cette impression de mainmise sur la fiction (sur sa vie, donc) correspond à sa déroute dans le réel, dont sa fille Selma (Jeanne Arra-Bellanger, poignante : les enfants sont vraiment magnifiquement dirigés dans les films de Justine Triet) est la terrible image. La mère, Sibyl, et la fille, Selma, sont deux personnages qui sont perpétuellement séparés dans le cadre : la petite parle avec sa tante Odile pendant que sa mère fait la cuisine, ou dans le parc pendant que Sibyl règle au téléphone ses histoires professionnelles avec Margot ; la petite s'amuse à la fête foraine pendant que sa mère achète force barbes à papa et pommes d'amour qui la jettent sur le chemin de Gabriel (qui est le père « disparu » de Selma). L'enfant est aussi éloigné de sa mère que les enfants hurlants puis dormants le sont de leur père, Léonard (Vincent Macaigne), dans *La Bataille de Solferino* ; le père divorcé cherchant à forcer le droit de visite s'éloigne de plus en plus de sa progéniture à mesure qu'il essaie de s'en rapprocher. Le seul moment apaisé qu'il peut avoir avec eux est nocturne, sans communication possible : les mômes dorment, il ne peut que kidnapper leur image avec son appareil photo.

Selma est loin de sa mère (comme Sibyl était loin de la sienne), qui elle-même n'arrive pas à comprendre sa fille. Un plan, magnifique, montre une photographie (encore une !) de la petite fille sur laquelle Justine Triet zoome jusqu'à isoler en gros plan le regard de l'enfant figé par l'instantanéité de la prise de vue ; sur ce zoom, Sibyl explique à sa sœur le mystère qu'est pour elle ce regard, qui, dès la maternité, semblait lui dire « *Qui es-tu ?* ». De fait, cette petite au regard interrogatif (regard redoublé, et longuement filmé par Justine Triet, à la fin de la séquence de fête foraine, lorsque Selma voit sa mère pleurer suite à ses retrouvailles avec Gabriel) regarde le monde et sa mère comme des inconnus.

Tout est inconnu pour la petite car tout est envahi par le manque du père (il n'est d'ailleurs jamais fait non plus mention du père de Sibyl). Selma est l'enfant de la scène érotique servant de pivot au film. Cette scène est capitale car elle est la césure entre passé et présent, et donc l'instant par lequel la diffraction du film, de la fiction, de la vie de Sibyl, a lieu. Cette scène d'amour est une sorte de solde de tous comptes : Sibyl et Gabriel ne sont plus en couple et s'étreignent une ultime fois, de façon pulsionnelle. Mais de cette étreinte va naître Selma, que Gabriel ne veut pas assumer. De fait, Sibyl va faire un bébé toute seule, un enfant qui ressemble beaucoup au père absent. L'instant charnel est un instant double : il achève la relation (achèvement qui ressemble peu ou prou pour Sibyl à une dévastation) tout en la rendant perpétuellement palpable par sa sur-visibilité (la ressemblance, l'existence même de la gamine). Selma est à la fois la présence et l'absence, tout aussi terribles l'une que l'autre, de l'amant. La petite, fruit de cette scène-pivot, est symboliquement diffraction ; les *flashbacks* du passé de Sibyl avec Gabriel sont en fin de compte inutiles : Selma est un *flashback* permanent que Sibyl refuse d'affronter (d'où l'isolement des deux personnages l'un de l'autre).

La scène finale de *Sibyl*, affrontement tardif de la mère et de la fille, est une conclusion terrible : si Sibyl dompte la fiction (elle dit à la fillette, toujours en quête d'explications sur la figure paternelle manquante, qu'elle ne doit pas douter de l'amour de son père absent), elle montre que sa crise personnelle provient de son incapacité à gérer la brutalité du réel (le rapport de Léonard à ses enfants dans *La Bataille de Solferino* exprime la même inadaptation) : lorsque sa fille lui demande si sa ressemblance avec son père « lui plaît » (ce sont les mots de la fillette), Sibyl ne répond que par le silence et les larmes. Selma, double de sa mère et marionnette de sa tante drolatique, lui dit dans une scène apparemment humoristique qu'elle pense « *ne pas avoir les armes pour y arriver dans la vie* ». Cette phrase exprime par le truchement de l'enfant le rapport de Sibyl au réel, c'est-à-dire une incommensurable douleur face à laquelle elle

est désarmée. Pour faire le deuil du réel, faisons-en une fiction... Mais est-ce suffisant ?

Douleur sans gloire

Il est étonnant de constater que *Sibyl* était en compétition lors du Festival de Cannes 2019 avec un film, tout aussi sublime, qui peut être considéré comme une sorte de double du film de Justine Triet. *Douleur et Gloire* de Pedro Almodovar raconte en effet plus ou moins la même histoire que *Sibyl*, où le maître espagnol est lui-même auteur et sujet de l'autofiction. Quel est le sujet de *Douleur et Gloire* sinon le recyclage d'un deuil conduisant à la dépression (ici celui de la mère défunte, remplaçant celui de l'amour perdu chez Triet) et d'une série de souvenirs forts et/ou traumatiques en œuvre d'art ? Le double est néanmoins inversé : si l'œuvre aboutit chez Almodovar à la rédemption d'un artiste aux allures coupables et à une forme d'acceptation (donc de lumière : la dernière séquence, magistrale, est la gloire du titre, la transfiguration du réel en apaisement figuré par le geste artistique), elle semble chez Triet ressembler à une nouveau coup de couteau dans la plaie béante du chagrin.

Justine Triet clame d'interview en interview son amour pour John Cassavetes (inspiration majeure pour Almodovar), et entre autres pour *Opening Night* (1977) ; force est de reconnaître que cette influence transpire par tous les pores de *Sibyl*, qui décrit le même type de naufrage névrosé que dans le film de Cassavetes, grand cinéaste de la perdition (de ce point de vue, *Victoria* était une sorte de *rom com* cassavetessienne, de même que le maelström qu'était le magistralement épuisant *La Bataille de Solferino* pouvait évoquer les séquences d'engueulades flamboyantes d'*Une femme sous influence* [1974]).

Si l'on pense à Cassavetes devant *Sibyl*, on pense aussi à de nombreux autres cinéastes majeurs, sans que cela n'écrase ni n'étouffe le film de Triet. On pense à Alain Resnais pour ce goût pour une déconstruction narrative qui est intrinsèquement discours ; on pense à Michelangelo Antonioni pour ce cinéma élémentaire, minéral, chaotique (toute la longue séquence stromboliennne, fumante, violente, graphiquement composée par les à-plats maritimes ou le chaos des concrétions de roches volcaniques, est moins rossellinienne qu'antonionienne) ; on pense enfin à Arnaud Desplechin pour cette façon de filmer la psychanalyse comme un temps distendu, temporalité qui est elle-même l'un des sujets du film (les séquences psychanalytiques de *Sibyl* ont des enjeux similaires à ceux de *Jimmy P.* [2013], beau film sous-estimé, de même que les scènes de *Victoria* se déroulant chez la voyante évoquaient les scènes de la psychanalyste de *Rois et Reine* [2004]).

Toutes ces références s'agglomèrent sans pour autant faire de Justine Triet une simple sampleuse sans âme. Profond, inspiré et s'inscrivant de façon cohérente dans une filmographie jusque-là parfaite, *Sibyl* est un grand film triste, habité par les spectres hantant son personnage, par les puissantes influences de précédents cinéphiles et par une Virginie Efira (dont on ne parlera jamais assez tant sa prestation est ici démente) qui n'a rien à envier à la Gena Rowlands de la référence cassavetessienne. Ce film est déjà un classique.

par Michaël Delavaud le 28.06.2019
Site Revue Eclipses - Copyright