MARION

Manuel Poirier - Mars 1997 - 1h38 - France

I - SYNOPSIS

Dans un paisible village de Normandie, la famille de Marion vient de s'installer. Marion, qui a une grande soeur et deux petits frères, est en classe de CM2. La mère s'occupe de tenir la maison. Le père travaille sur un chantier. Un jour, à cause d'une crise d'épilepsie, une riche voisine est victime d'un accident de circulation. La mère de Marion prend soin d'elle ; des relations cordiales s'établissent. Marion aime rendre visite à cette femme, Audrey. Et Audrey, qui n'a pas d'enfants, apprécie la présence de la fillette, au point de désirer l'adopter.

II - LE GOUT DU REEL

La fiction qu'organise Manuel Poirier se déroule en milieu rural, dans un village de Normandie encadré de verdure et quasiment sous les pommiers.
Le monde moderne urbanisé, ses rythmes, ses contraintes s'y laissent oublier et ne constituent plus que de lointains fantômes.
Le cadre de vie, filmé en plans moyens, semi-ensemble et ensemble ; l'écoulement d'un temps toujours égal dont la mise en scène se nourrit, et tire une partie de son étoffe, de son épaisseur littéralement réaliste ; l'approche anti-héroïque, anti-romanesque de personnages banals, ordinaires, quasi anonymes ; l'attention portée aux gestes quotidiens, au réseau tenace des habitudes et relations villageoises, aux lumières naturelles, aux détails d'architecture et d'aménagement intérieur ; etc. :
à travers une série de détails choisis et de parti pris, le cinéaste met en place une certaine idée du cinéma et du bonheur. Manuel Poirier s'est mis en quête d'une durée, de paysages, d'histoires, de personnages *en matière réelle*.
A rebours des pratiques et des séductions spectaculaires du cinéma commercial, et loin des comportements de la grande ville, robotisés, systématisés, fonctionnant à vide, vidés de sens comme de vie, Manuel Poirier s'est donné les moyens d'une double alternative, où septième Art et art de vivre se retrouvent, s'interpénètrent, se mélangent, se réinventent hors de toute esbroufe.

III - UNE IMPRESSION PARADOXALE

Le projet humain et cinématographique de Manuel Poirier n'a rien de singulier, ou d'atypique, et semble assez répandu. Pour autant, il ne fait aucune doute qu'il se situe en dehors de la norme, hors d'une conformité et d'un système, quelque part du côté de la marge,... à la lisière de notre monde.
Un film comme **Marion**, œuvre dont nous ne devons pas sous-estimer la dimension exploratoire, capte la vie ordinaire d'un village normand, de quelques uns de ses habitants, enregistre une réalité où, à bien des égards, la part de l'artifice et de la fiction est réduite à presque rien. D'où vient alors qu'une certaine magie semble investir le récit, émaner du contenu même des plans - là où la littéralité, la « fadeur », la « platitude » des faits et gestes quotidiens semblait l'emporter ?
C'est un des étonnements et des paradoxes les plus forts du film. **Marion** est un de ces films des années quatre-vingt-dix où le monde tel qu'il est retrouve sa place dans le cadre, redevient le véritable objet de l'image, le sujet (centre) véritable du récit en images et en sons, un de ces films où de surcroît découpage et montage respectent au mieux l'espace et la temporalité que le cinéma avait pris pour habitude de tronçonner, de morceler, de détruire. Cette rigueur de réalisation, en brisant nos habitudes de consommation audiovisuelle, n'est pas dénuée de fraîcheur, et d'effets d'enchantement. Son impact particulier sur les spectateurs attentifs et disponibles est assez fort pour créer, là même où le film parle de difficulté à vivre et à s'en sortir, des impressions de bonheur et d'harmonie.

IV - L'ETAT DE LA SOCIETE

> « Chaque génération, sans doute, se croit vouée à refaire le monde. La mienne sait pourtant qu'elle ne le refera pas. Mais sa tâche est plus grande. Elle consiste à empêcher que le monde ne se défasse. »
> Albert Camus, *Discours de Suède*, 1957.

Le film s'ouvre sur une brève leçon de civisme. Parce qu'elle fait l'objet de la séquence d'ouverture, cette leçon met tout le film en perspective.
Dans quelle société vivons-nous ?
Dans quelle société voulons-nous vivre ?
De quel type de relations entre les individus qui la composent est-elle, au bout du compte, capable/comptable/coupable ?
En fait, quel monstre est-elle devenue : de quels mécanismes infernaux et proprement inhumains, destructeurs, destructurants, a-t-elle fini par accoucher ?
Manuel Poirier rêve d'un monde meilleur. On sent bien qu'il y a de l'idéalisme, de l'utopie, un surcroît d'humanité dans son regard. Mais on sent bien aussi qu'avant tout cela, il y a un constat, une lassitude, une inquiétude, une urgence : le retour à la campagne, à la verte nature, à la nature heureuse, tranquille, des choses, n'est pas sans évoquer une situation de fuite, de repli, le besoin de s'évader et de trouver refuge. Si l'état de notre société, de notre culture, de notre civilisation a quelque chose d'effrayant, c'est que la personne en tant que telle semble bien y avoir perdu sa prééminence et ses droits.
La vie provinciale aurait, manifestement, cette vertu essentielle de restaurer une intégrité perdue.

Les films de Manuel Poirier sont ceux d'un temps de crise : on ne sait trop si, de son point de vue, la société (qu'il ne montre pas) a passé le point de non-retour, et si dans cette époque de grandes menaces nous sommes au-delà, ou encore en deçà, du cataclysme.
Il semble bien, pourtant, que les fictions qu'il nous propose, relèvent d'un pari malgré tout un brin optimiste.

V - CLASSES SOCIALES

A la recherche de ce que peut être un lien véritable, chaleureux, solidaire, absolument humanisé, civilisé, entre les individus, et faisant le pari du meilleur monde possible, Manuel Poirier a néanmoins écrit et réalisé un film où s'impose le constat d'une fracture sociale irréductible. Évitons d'affubler l'expression, certes galvaudée, des désormais habituelles guillemets.
Le couple de Parisiens et les parents de Marion ne seront jamais du même monde. Le lien qui s'établit entre eux ne suppose ni une réciprocité, ni une égalité véritables. Ils restent les uns aux autres foncièrement étrangers. Leurs chemins se croisent comme par erreur ; il n'y a plus à la fin, de part et d'autre, et pour diverses raisons, que vexation, déception ou amertume.
Le film n'est sûrement pas, pas seulement, un discours sur les classes sociales et leurs irrédentismes respectifs. Mais ce thème occupe une place de choix dans la belle réflexion que mène le cinéaste sur ce qu'on appelle le rapport à l'Autre.

VI - « L'AUTRE » : LE BOUC EMISSAIRE

C'est essentiellement en termes sociaux et culturels, que se pose la question du rapport à l'Autre, avec toujours, comme spectre possible, le motif du rejet, de la haine et de l'exclusion.
La xénophobie et le racisme, Manuel Poirier les évoque au moins une fois dans son film, lors de la très belle séquence du café, au cours de laquelle un des camarades de chantier d'Antonio et du père de Marion, lâche une de ces vérités abruptes des temps de crise concernant les étrangers.
La leçon morale de cette scène est simple et réside tout entière dans l'attitude du père : aussi blessé et désespéré qu'il soit, aussi démuni (tant en termes d'argent que de moyens de lutte) qu'il se sente face au « Système », aussi forts que soient en lui les sentiments d'injustice et de colère, il lui est impossible d'en reporter sur d'autres la faute et de reprendre à son compte la solution, suprêmement stupide à ses yeux, qui consiste à désigner les habituels boucs émissaires.
Il ne fait pas de doute que le film, à cet instant, érige le père de Marion en figure exemplaire.
Manuel Poirier accepte toutes les révoltes possibles, à l'écoute desquelles il se tient. Elles sont manifestement signes de bonne santé, de vigilance personnelle. Il n'est, en revanche, pas prêt à accepter un certain nombre d'hypothèses et de dérapages qu'il juge malsains puisque la relation à l'Autre s'y trouve niée, abolie. Or, pour Manuel Poirier (cf. **Western**) la chance des individus et la qualité d'une vie résident et se jouent dans la rencontre avec (l'ouverture à) l'autre : l'Étranger.
Question de fraternité, d'humanisme.
Le refus de l'Autre n'a jamais civilisé personne.

VII - TROIS FIGURES

1 - Nono

L'Oncle de Marion est une figure secondaire, annexe, quasi absente du scénario. Quelques très fugitifs instants lui sont consacrés. A vrai dire, c'est dans la nature de ce singulier personnage de n'être jamais là ou, en tout cas, jamais là bien longtemps. Nono a décidé d'échapper à la maladie de ce monde ; il est donc un nomade, plutôt que sédentaire. Son bonheur est d'être sans domicile fixe, de fonctionner de façon marginale, de vivre aux crochets de ceux qui l'aiment. Il a choisi son bonheur, il a trouvé sa sagesse : il laisse aux autres les contraintes qui, d'ailleurs, les embrouillent, les emprisonnent, et les rendent malheureux.

Une question se pose : la paresse, à moins qu'il ne s'agisse d'une sorte de solide vertu nonchalante, de vaste lenteur à l'échelle de toute une vie, de flegme philosophique, de léthargie stoïque, est-elle la cause ou la conséquence (l'application) de sa sagesse ?

Finalement peu importe. Nono assume de toutes façons ce qui est, soit sa nature, soit son idéal et sa décision.

Sauf que la créature de Tati s'active en permanence et procède, par la force des choses, d'un burlesque absolument dynamique, il est un peu le Hulot du film. Sa première apparition nous le montre mal réveillé mais debout, (va-) nu-pieds mais vêtu d'une grande cape. La puissance, le vrai pouvoir de ce drôle de funambule à l'allure presque royale, c'est d'être amoureux de sa seule et entière liberté. Nono, seul de son espèce, est un irréductible.

On ne peut certes pas refuser à ce personnage une certaine dimension politique. Il est le premier à vouloir donner des leçons ; il n'hésite pas à s'engager dans des discours qui tournent court. Il a une pensée, une vision politique. Mais là encore, il vaut ce que vaut Dagobert dans la chanson : c'est l'humour et la malice avec lesquels Manuel Poirier fait exister le personnage, que nous retenons de préférence. Sans quoi, il ne serait ni si marquant, ni si attachant.

2 - Stéphanie

Il semble bien que Manuel Poirier se soit ingénié à mettre en place un personnage carrément antipathique. La soeur aînée de Marion a, manifestement, tous les défauts possibles.

Dans le désordre : elle nous est présentée comme mal élevée, paresseuse (tant sur le plan domestique que scolaire - cf. ses mauvaises notes), jalouse, voleuse, niaise (cf. la crise d'épilepsie de la Parisienne), caractérisée de surcroît par une évidente mauvaise volonté (elle n'a pas pour habitude de se sentir concernée par ce qui se passe dans son environnement immédiat), sans oublier le mensonge, la mauvaise foi, et un certain laisser-aller.

La thématique du rapport à l'Autre, dans le film, l'Autre que nous ne pouvons à priori pas supporter, que nous ne voulons pas connaître, dont nous ne pouvons tolérer les manières et le comportement, passe évidemment par ce personnage qui semble, à force d'indices négatifs, une caricature, une figure manichéenne, sans l'être non plus tout à fait : à travers le personnage de cette jeune fille, le cinéaste brosse le portrait de bien d'autres adolescent(e)s dont les mœurs et la morale sont équivalents, et nous semblent, précisément de ce fait, absolument étrangers. Le joli coup de force du scénariste est d'annuler, ou d'inverser, à la fin du récit, le traitement manichéen, systématique, qu'il avait mis en place jusque là. En une (longue) scène de

réconciliation (avec ses parents), il confère au personnage de Stéphanie une dimension positive, sensible, constructive, intelligente qu'elle n'avait pas encore eu l'occasion de manifester. Ce faisant, il remet aussi en question le regard que nous portions sur elle, l'opinion que nous avions d'elle : il modifie notre perception. Beau (et libre) travail scénaristique.
Le monde de l'adolescence est absolument en marge du film et le peu que nous en voyons ne capte pas forcément, plutôt le contraire, notre intérêt. En jouant avec nos impressions et notre regard, Poirier qui a pour l'essentiel consacré son récit au sort d'une enfant (Marion) ou aux préoccupations de personnes adultes, réussit une démarche intercalaire : par ricochet, puisque tout compte fait le personnage de Stéphanie vaut le coup, pourquoi n'en irait-il pas de même de ses semblables, ceux et celles qu'elle fréquente et, de façon plus générale, tous les « ados » qui lui ressemblent et qu'elle a pour mission (scénarique) d'incarner, de représenter.

3 - Audrey

Ce personnage, qu'incarne magnifiquement Marie-France Pisier, vaut d'abord dans une perspective sociale et sociologique. Il ne fait pas de doute, par ailleurs, qu'en plus de son niveau de richesse, qui la met à part, ses crises d'épilepsie (une seule est scénarisée) et le fait qu'elle n'ait pas eu d'enfant et qu'elle en éprouve une réelle souffrance morale influent en bonne part sur la manière dont le spectateur est amené à la considérer, d'autant qu'il y a là, déjà, matière à conjectures : peut-être faut-il effectivement relier, dans un quelconque rapport de cause à effet, l'une et l'autre souffrances.
Cela dit, Poirier va plus loin encore dans son travail et sa réflexion sur l'altérité : concernant Audrey, le scénariste nous place sur un terrain d'incertitudes, où les considérations et les repères d'ordre social, sociologique mais aussi médical, ne valent plus grand chose.
Après tout, même l'épilepsie semble une chose cernable et identifiable en regard du comportement par moments excessif, radical, sans compromis, de cette femme. La violence étonnante, redoutable, avec laquelle elle s'exprime à deux reprises dans le film, avec laquelle de manière plus générale elle s'accroche à son désir, ne laisse pas de nous interroger, et de semer le doute.
Le scénario explore et analyse moins cet aspect déroutant du personnage d'Audrey qu'il ne le suggère et l'expose. D'ailleurs ne le fait-il que très ponctuellement. Sa part d'ombre, en tout cas, s'introduit dans le scénario et l'ouvre comme à un autre continent, celui de l'insaisissable psychisme, des mouvements intérieurs, des motivations incompréhensibles.
Audrey est un personnage beau et « tordu », et repose à sa façon la question même de l'identité, de la frontière entre normalité et anormalité, voire de la folie.
Le film, de façon inattendue, prend grâce à elle une dimension *nocturne* qui excède les strictes frontières du réalisme ou du naturalisme (et l'on peut comprendre d'ailleurs que Manuel Poirier a réussi là ce que tente Chabrol film après film : organiser dans le récit les conditions du dérapage, du « déraillement », de la dissonance la plus forte et révéler finalement une intériorité travaillée par des pulsions d'une incroyable puissance).
Ajoutons que Manuel Poirier a veillé à ce qu'en définitive nous gardions du personnage d'Audrey une impression positive : cette femme généreuse ne laisse pas sa souffrance la couper du monde. Le souci qu'elle a des autres épargnera aux parents de Marion l'humiliation d'un procès, l'embarras et l'injustice d'une lourde amende.

VIII - LA NUIT

A la trentième minute du film, un très beau plan fixe, d'une durée de vingt-quatre secondes, nous installe littéralement sur le versant nocturne des choses.
Marion passe la nuit chez les Parisiens, et le labrador blanc dort au pied de son lit.
Le contenu de l'image est d'une simplicité presque anodine, mais sa mise en forme est élégante, raffinée, et ses effets de résonance (notamment sa puissance poétique, onirique) lui confèrent une aura, un panache particuliers.
C'est un des rares moments du film où la caméra capte ce que ressent Marion, comment elle comprend et vit la situation où elle est : veut saisir son point de vue. C'est par ailleurs un moment où, même sans le vouloir spécialement, la fillette a accès à l'intimité de Audrey, la Parisienne (qui fait à son mari l'aveu de son bonheur). Audrey, femme heureuse, mais en même temps, Reine de la Nuit - où est son véritable empire... Ce plan est une image de conte, et joue avec l'imaginaire des contes de l'enfance, à partir de données presque ordinaires.

IX - LE BONNET DE BAIN

Ce simple accessoire ouvre (pour ainsi dire) et clôt le film.
La première scène du film où nous ayons véritablement à faire à Marion est celle où elle refuse de porter le bonnet de bain de sa mère (remarque : la scène de l'école, en termes de mise en scène, faisait de la gamine bien plus une spectatrice inerte de ce qui se passait autour d'elle qu'un sujet de l'action en cours).
L'ultime séquence comporte également un bonnet de bain.
L'accessoire fait retour dans le film, il constitue une rime scénarique, à laquelle il s'agit de s'intéresser.
D'une scène à l'autre, c'est la totalité du récit qui s'est jouée : et l'idée toute simple, c'est que Marion a grandi, a changé. Il reste à voir dans quelle mesure. C'est là que Poirier nous livre un indice fort, et nous donne accès à la psyché de son personnage principal.
La scène 1 enregistre un affrontement avec la mère :
Marion refuse de porter le bonnet maternel, qu'elle trouve trop grand et, surtout, ridicule. La mère de Marion est d'abord dans le miroir : le miroir parle, et Marion refuse ses raisons. L'image de la mère et ses commandements sont intériorisés, intégrés en termes de conscience. Mais Marion n'en est pas heureuse. Ce qui pose une question d'identité et de comportement : Marion est en quête, désormais, d'une maman qui lui donne autre chose, qui lui donne mieux, qui par exemple la fasse rêver. Audrey sera cette autre maman : un double, un reflet, une créature préalablement souhaitée, fantasmée.
La scène 2 (ou finale) nous montre une autre petite fille, qui essaie de mettre son bonnet de bain, et qui finalement le laisse tomber. Et Marion la suit pour aller se baigner. Dans cette scène ultime, au bord de la mer, la mère est une compagne positive de Marion. Marion n'est plus en quête d'une autre mère, d'un double de sa mère, mais d'un double de soi, un modèle de son âge, qu'elle suit en laissant sa mère derrière.
L'épisode Audrey aura fonctionné dans la vie de Marion comme un moment d'impasse, une erreur de désir, une parenthèse de type merveilleux (où le double de la mère est une Princesse, ou une Reine généreuse, mais où manque le principe de

réalité) : la fausse reine était une reine des ténèbres, et n'appartenait qu'au monde des Chimères qui a voulu posséder l'enfant.
Une fois la parenthèse refermée, l'enfant qu'est Marion peut à nouveau grandir. Grandir en se cherchant, pour se construire, des doubles, des amies hors du cercle familial, et à part de l'image et de la présence maternelles. Marion redevient sujet de son histoire : jusque là en proie aux mirages, elle n'était qu'objet du récit, des discussions entre adultes.

X - Réf. :

Cahiers du cinéma n° 511
Les Inrockuptibles n° 94
Jeune Cinéma n° 242,03-04/1997
Libération, 05/03/97
Le Monde, 06/03/97
NRF n° 544,05/1998
Positif n° 433
Télérama n°2460