

Phantom Thread (2017)

Au fil du couple, trouver sa place à point nommé

Violaine Caminade de Schuytter

Dans *Phantom Thread* (2017), Alma (Vicky Krieps) raconte à un personnage prétexte à la narration son histoire d'amour avec Reynolds Woodcock (Daniel Day-Lewis), grand couturier dans le Londres des années 1950. Il s'est épris d'elle et en a fait sa muse. Mais elle a refusé toute assignation, quitte à en passer par la manipulation pour réinventer l'amour et ne pas être qu'une femme-objet.

Le dénouement de *Licorice Pizza* (2021) voit les deux personnages, Alana Kane (Alana Haïm) et Gary Valentine (Cooper Hoffman), après être tombés dans les bras l'un de l'autre, courir ensemble vers la droite de l'écran comme vers un avenir radieux. La jeune femme s'exclame «*je t'aime*» mais comme en sourdine, relevant du constat intérieur ou de la confiance au spectateur plus que de l'adresse au partenaire. Cela semble résumer ce qui va de soi alors que tout au long du film elle ne cessait de répéter qu'ils n'étaient pas ensemble. Ce leitmotiv sonnait un peu comme un gag¹. Ce *happy end*, loin d'être convenu, complète une scène antérieure dans laquelle le héros, emmené injustement au poste de police, était libéré de ses menottes mais restait paralysé. La jeune fille l'exhortait avec véhémence, de l'autre côté de la vitre avec force gesticulations, à prendre la poudre d'escampette mais son discours restait littéralement inaudible pour le héros et pour nous qui percevons alors la scène de son point de vue. C'est comme s'il avait fallu le temps passé et le bénéfice du film pour comprendre la simplicité du message, là où les obstacles faisaient écran à une évidence, qui, ultimement n'a plus besoin d'être criée pour être comprise. Cet aveu d'Alana, un ton en dessous de la prévisible déclaration, nuance et sublime la trop grande netteté du cliché du *happy end* pour lui donner une douceur à la fois mélancolique et ambiguë, jouant de l'épaisseur temporelle (temps de l'expérience, du regard rétrospectif).

Or, cette Alana rappelle par son prénom Alma dont tout le récit peut sembler une amplification narrative de cet aparté final de *Licorice Pizza* qui est une déclaration d'amour indirecte. L'homme, qui semble être celui qui prend la femme par la main dans les deux films, n'est-il pas en définitive aussi conduit par elle ? Dans *Phantom Thread*, un plan montre le visage du héros reposant sur le bras d'Alma. Sur l'affiche du dernier film, c'est l'héroïne qui tient Gary miniaturisé dans sa paume. Dans les deux films les rôles entre homme et femme s'inversent. Qui mène en effet vraiment le jeu, d'autant que le passé semble s'inviter dès le titre avec le terme «Phantom» ?

Des rapports amoureux de domination à l'ombre de la famille

Woodcock incarne une figure de père et exerce une tyrannie sur son entourage. Mais d'emblée filmé s'habillant et se rasant, il est désacralisé et cet homme épris de beauté est montré de façon triviale. Il est dépeint comme un homme de rituels. L'héroïne entre dans un monde où tout est réglé à la baguette. La scène de rencontre la dépeint au premier

abord comme une bécassine le rose aux joues, mal dégrossie, trébuchant. Woodcock jette son dévolu sur cette petite serveuse et lui impose d'emblée ses caprices. Il commence par confisquer la commande pour tester sa mémoire et sa bonne volonté. On découvre ensuite qu'elle a pris les devants en anticipant son invitation à dîner en ayant écrit son prénom sur un papier à l'intention du «*garçon affamé*»². La phrase «*Je m'appelle Alma*», revendication d'identité sans même y avoir été invitée, contraste avec la question que posent souvent, dans les films de Paul Thomas Anderson, les personnages toxiques à leurs proies, leur demandant de décliner leur identité (par exemple dans *The Master*, 2012). Ainsi, ne laissant pas à Woodcock l'opportunité de poser en premier cette interrogation, Alma court-circuite l'emprise des personnages écrasants du cinéaste.

À plusieurs reprises, elle est décrite, elle qui est bien plus jeune que Reynolds, comme une petite fille. Ainsi, il va la rechercher lors de la magnifique séquence de la Saint-Sylvestre, faisant l'effort d'aller vers elle et va la dénicher qui boude dans son coin. Il tire par la main l'héroïne réticente. Cependant, on la voit inversement mater le héros alité et vulnérable. Un tableau de Chaïm Soutine à côté du lit associe alors le personnage à un enfant [02].

Modèle et mannequin, elle se livre au Pygmalion qui la façonne à son gré. Mais des disputes jalonnent le film, imposant alors des changements. Alma rejette son rôle de victime, ne se laisse plus seulement réduire à son statut de femme-objet. Elle décide de congédier tout le monde pour organiser un tête-à-tête, y compris l'énigmatique et mutique sœur au prénom androgyne, Cyril, qui veille jalousement au bien-être de son frère et fait office d'assistante [03]. Alma formule son besoin d'être seule avec lui, d'avoir son attention entière³, mais Reynolds est paniqué et en colère. Il répète «*Où est Cyril?*» comme un enfant perdu. Alma doit, puisque l'affrontement verbal mène à une impasse, prendre un chemin détourné pour réparer le dialogue. La surdité est aussi un leitmotiv des films du réalisateur. Volontaire ou involontaire, elle constitue un obstacle majeur à la relation. Woodcock, au début du film, refuse ainsi de prendre en compte la demande d'attention de sa compagne Johanna dont Cyril propose de le débarrasser.

La répétition de la scène de l'exaspération du héros face à la présence de l'amante trop envahissante, signe avant-coureur de la rupture qu'il délègue lâchement à sa sœur, a donc valeur itérative et montre un enfermement du personnage dans son monde. En lui imposant ce dîner-surprise, Alma découvre les failles du héros, livré alors au dérèglement paranoïaque de son univers habituel. La tentative improvisée par Alma au mépris de la mise en garde de Cyril tourne finalement court. Elle met alors au point une mise en scène diabolique afin de le rallier à sa cause et de le faire répondre à sa demande d'amour exclusive. Elle continue donc sur le terrain alimentaire pour tenter de répondre au «*garçon affamé*», selon le qualificatif qu'elle lui a attribué lors de leur première rencontre. Le plat d'asperges n'a pas eu l'effet escompté. L'absence de désir est

lisible dans la métaphore du légume flasque [04]. Et nulle surinterprétation ici puisque le nom du personnage a une connotation sexuelle, le terme «cock» désignant familièrement le membre masculin.

Éloge de la perversité ou le manichéisme revu

Alma prend donc un chemin détourné passant par l'empoisonnement qui assaisonne le plat afin de le rendre dépendante de lui. L'héroïne amène non seulement le héros à reconnaître son importance au détriment de sa sœur, mais à la demander en mariage, lui qui y était réfractaire. Puis il comprend de quoi il souffre sans que rien ne soit d'abord formulé et il consent comme le héros dans *La Sirène du Mississipi* (1969) de François Truffaut à cette mort... par amour. L'empoisonnement n'est cependant pas fatal et, au contraire, déclenche un jeu érotique qui renouvelle le désir amoureux. L'empoisonnement est donc une façon de le mithridatiser afin qu'il supporte le corps étranger qu'est Alma, qui bouscule ses usages et ramène de la vie dans ce qui était trop codifié et figé.

Le film qui semble dépeindre Woodcock tel un méchant n'est cependant pas manichéen puisque ce bourreau longtemps sourd aux besoins d'Alma est aussi victime des bruits qui l'importunent et le mettent littéralement au supplice, lui qui est dépeint comme psychorigide. Tout en tournant en dérision cette sensibilité exacerbée, le film la fait aussi comprendre au spectateur en rendant plus perceptible cette gêne sonore. Les rapports des personnages se concrétisent ainsi de façon sensible. Le film s'émancipe du modèle simplificateur du conte de fée : le mariage ne résout pas tout, loin de là. Dès le voyage de noces, le héros se crispe en entendant Alma petit-déjeuner de façon trop sonore à son goût. Le film ne peut se résumer en un avant et un après mais procède par vagues successives à l'image de la mélodie magnifique de Jonny Greenwood qui s'efface et revient.

Le film joue de la nuance : l'opposition trop tranchée entre la figure de mère négative (Cyril habillée de noir ou la nurse appelée «blackwood») et la mère vue en rêve en robe blanche est corrigée par l'ambivalence d'Alma, personnage également maternel au besoin et non réductible à une composante bénéfique ou maléfique. Elle est et objet et sujet de la relation amoureuse. Le film en fait ironiquement une femme au foyer, qui se replie dans la sphère domestique et est filmée aux fourneaux mais c'est pour mieux la montrer radieuse lorsqu'elle parle illuminée par le feu dans la cheminée [05] ! Le vampire Woodcock qui la prend pour muse puis veut s'en défaire est en définitive vampirisé par celle qui inocule en lui le poison qui paradoxalement se révèle salvateur pour leur couple, rétablissant un équilibre dans le rapport inégal en l'infléchissant vers un jeu sadomasochiste.

Si Reynolds est, dans la deuxième partie du film, souvent immobile ou alité, Alma au contraire est montrée comme dynamique ou s'élevant vers les hauteurs, dans la séquence à la montagne par exemple [06].