

Splendeurs et misères d'une femme mariée *Anna Karénine* de Joe Wright, Grande-Bretagne, 2012

Jean-François Hamel

Volume 31, numéro 2, printemps 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/68882ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Hamel, J.-F. (2013). Compte rendu de [Splendeurs et misères d'une femme mariée / *Anna Karénine* de Joe Wright, Grande-Bretagne, 2012]. *Ciné-Bulles*, 31(2), 14-17.

Splendeurs et misères d'une femme mariée

JEAN-FRANÇOIS HAMEL



Grande-Bretagne / 2012 / 130 min

RÉAL. Joe Wright **SCÉN.** Tom Stoppard, d'après le roman de Léon Tolstoï **IMAGE** Seamus McGarvey **MUS.** Dario Marianelli **MONT.** Mélanie Olivier **PROD.** Paul Webster et Tim Bevan **INT.** Keira Knightley, Aaron Taylor-Johnson, Jude Law, Domhnall Gleeson, Alicia Vikander, Matthew MacFadyen, Kelly Macdonald, Olivia Williams, Ruth Wilson **Dist.** Alliance Vivafilm

Dans la carrière très inégale du cinéaste britannique Joe Wright, actif à la télévision autant qu'au cinéma, ses adaptations de romans historiques sont sans l'ombre d'un doute ses réalisations les plus accomplies. Bien que **Pride and Prejudice** (2005), tiré du célèbre roman de Jane Austen, soit à bien des égards conventionnel, il montrait déjà quelques signes prometteurs, en particulier dans la justesse du ton. Curieux mélange de romantisme — par l'exacerbation du sentiment amoureux — et de réalisme — par la lutte des classes et les préjugés qui l'accompagnent —, ce film rend justice à l'esprit qui traverse l'œuvre de la romancière anglaise. Mais c'est avec **Atonement** (2007), dont l'histoire se déroule durant la Seconde Guerre mondiale, que le réalisateur atteint un sommet de maîtrise narrative et formelle. Adapté du roman de Ian McEwan, ce récit d'amour et de mensonge mêle l'intime et le grandiose de manière saisissante. À cela s'ajoute une mise en scène virtuose comme on en voit rarement dans le cinéma hollywoodien. Dans la continuité de ces histoires de femmes, à la fois indépendantes et rêveuses, comme sait si bien les filmer Joe Wright, se trouve le destin malheureux de l'une des plus grandes héroïnes de la littérature mondiale : Anna Karénine, une aristocrate russe du XIX^e siècle, qui donna son nom au chef-d'œuvre de Léon Tolstoï paru en 1877.

Ayant inspiré de nombreuses adaptations cinématographiques (la première dès 1911), le roman de Tolstoï aborde plusieurs thèmes, dont la passion amoureuse d'une femme, que Wright traduit avec sensibilité au cinéma. Aussi, son film reprend-il les grandes lignes de sa source, de manière à lui donner ce souffle épique déjà présent dans **Atonement**.

L'histoire est connue : Anna, une femme du grand monde saint-petersbourgeois, mariée à un membre éminent du gouvernement tsariste, rend visite à son

frère, Oblonski, à Moscou, afin de tenter de sauver le mariage de ce dernier. En route, elle rencontre l'officier Vronski, dont elle s'éprend éperdument. Lorsque leur relation est mise au jour, Anna subit à la fois la droiture de son mari et les reproches de la haute société qui condamne ouvertement un tel comportement de la part d'une femme. En parallèle à cette histoire d'adultère s'achevant tragiquement, marquée par la jalousie, on suit la destinée de Levine, propriétaire agricole et meilleur ami d'Oblonski, dont le mariage idyllique avec Kitty se pose en contrepoint à la déchéance de l'héroïne. Deux parcours qui cheminent vers la fin d'un monde et le début d'un autre, à l'aube de grands bouleversements qui mèneront la Russie à la Révolution communiste de 1917 et aux idéaux qui la soutiennent.

Une première remarque sur cette énième adaptation de ce classique de la littérature russe concerne son traitement spatial, pour le moins original, de l'univers tolstoïen. Le cinéaste cherche moins à convaincre de la véracité de sa reconstitution historique, comme le supposerait une approche classique, qu'à rendre visible le caractère factice et illusoire de sa mise en scène. L'ouverture du film est en cela assez éloquente : la caméra s'avance lentement vers le rideau baissé d'une scène de théâtre avant de dévoiler, une fois celui-ci levé, les personnages de la séquence inaugurale. Le cadre fictif d'**Anna Karénine** ne quittera plus cet espace théâtral ; les intrigues du roman sont ainsi transposées sur une scène où se succèdent changements de décor et intrusions dans les coulisses du théâtre qui sont autant de passages entre les différents lieux de l'intrigue (maisons, restaurants et cabinets). En détournant de cette manière les codes du film historique, Wright s'accorde une incroyable liberté créatrice et démontre par le fait même qu'une



adaptation cinématographique gagne à ne pas se contenter d'être le simple miroir de l'œuvre dont elle s'inspire. Il en va de la réussite d'un tel exercice que de reconnaître ce qui distingue les structures littéraires de celles cinématographiques, au lieu de tenter de les masquer comme on le fait trop souvent.

Sur le plan visuel, **Anna Karénine** présente une richesse et une complexité étonnantes grâce au processus de théâtralisation opéré par Wright, richesse qu'une mise en images ordinaire des mots de Tolstoï n'aurait jamais permis d'exprimer. Par moments, le film s'apparente à un splendide ballet où les personnages virevoltent et tourbillonnent dans des mouvements de danse de plus en plus étourdissants, soutenus par une mise en scène énergique. L'énergie qui habite cette construction théâtrale aux multiples et incessantes mutations traduit avec plus d'acuité l'essence du roman que ne l'aurait fait une adaptation littérale. Le film de Wright se rapproche justement de la dimension épique du récit de Tolstoï parce qu'il s'éloigne des fondements de son écriture pour en offrir de nouveaux, cinématographiques ceux-là, parvenant ainsi à faire surgir les mêmes sensations et les mêmes émotions, mais à travers le langage du cinéma. Là où Tolstoï décrit la

violence des sentiments par le recours à une introspection subjective, Wright la montre par des plans puissants et emportés dans lesquels on ressent la pulsion vive des corps d'Anna et de Vronski soumis à une force magnétique qui les consume fatalement. Par ses propres outils, c'est-à-dire l'image et le son, le cinéaste parvient magistralement à dévoiler les tourments des personnages. En prenant vie sur une scène de théâtre, le film révèle l'amour tragique de son héroïne non pas de manière réaliste, mais par le truchement de l'imaginaire, dans cet espace intime où, justement, s'épanouissent les pensées d'Anna telles que Tolstoï les évoque par les mots dans son roman. Ainsi, dès le moment où celle-ci renonce à ses obligations matrimoniales, elle s'engouffre dans un rêve illusoire, jusqu'à ce que la mort la rattrape.

Non seulement les choix de mise en scène de Wright permettent-ils de mieux appréhender la traversée d'Anna, mais ils donnent l'occasion de cerner le monde superficiel auquel elle appartient. En effet, ce parti pris théâtral qui enferme les personnages dans une opulence de décors et de costumes traduit merveilleusement la primauté des apparences dans cette société aristocratique. Ainsi, dans le roman, lorsque le mari d'Anna détient enfin la preuve de la tromperie de son épouse, il n'a de cesse de se



Anna Karénine (Keira Knightley) avec son mari (Jude Law) — Photo: Laurie Sparham

rappeler l'obligation de dissimuler en public la crise qui les secoue. Son seul désir est alors de garder secrète la liaison d'Anna avec Vronski; ce qui le préoccupe bien davantage que la douloureuse trahison dont il est victime, c'est la préservation de son statut social. À l'écran, cette nécessité du paraître passe par un décor (la scène et les coulisses) qui, parce qu'il se montre comme tel, renvoie à la fausseté des rapports humains qu'il met en scène dans le contexte hautement superficiel de la société de privilèges du XIX^e siècle. Le cinéaste est conscient de cela lorsqu'il choisit de favoriser un cadre volontairement factice au lieu d'une disposition réaliste, de façon à mieux traduire la condition d'un monde où le paraître est omnipotent.

De nombreux critiques ont reproché à cette adaptation son manque de substance; ils n'ont peut-être pas compris qu'il s'agit là d'une façon, pour Wright, de toucher les profondeurs de l'âme de ces aristocrates vivant en dehors de la réalité et s'apparentant parfois plus à des personnages de théâtre qu'à des êtres de chair et de sang. Parallèlement à cette fusion ingénieuse entre le fond et la forme, **Anna Karénine** reprend et réinterprète un thème central de sa source littéraire: la suprématie du regard qui à lui seul peut assurer ou anéantir le rang social d'un individu. Une séquence du film illustre bellement cet élément minutieusement exposé par Tolstoï; elle se déroule lors de l'une de ces scènes de bal où le regard des autres est à son paroxysme. Les nombreuses connaissances d'Anna, autrefois char-

mées par son élégance et sa beauté, la rejettent cruellement: des yeux réprobateurs se tournent vers elle et lui intimement de quitter les lieux. Le montage fait se succéder une série de visages qui happent Anna, prise dans une spirale de jugements, que le cinéaste rend outrageuse et infernale. Cette scène, si juste dans sa démonstration de la déchéance sociale d'Anna, concentre en quelques secondes la brutalité des agressions dont elle est victime. Wright parvient ainsi à évoquer en quelques images l'essence du propos que l'écriture tolstoïenne étayait en de longues envolées descriptives; ce faisant, il offre un morceau de cinéma enflammé qui permet au spectateur de ressentir la terrible fureur animant ces visages cinglants dirigés vers une femme qui pousse l'audace jusqu'à oser apparaître en public dans toute sa splendeur, malgré sa déconvenue.

Anna Karénine propose aussi un point de vue dialogique ouvert aux paradoxes qui définissent les personnages, tels qu'on les retrouve sous la plume de Tolstoï. La critique littéraire a longtemps considéré l'écrivain comme un défenseur du monologisme, c'est-à-dire d'une vision du monde unilatérale, foncièrement moraliste. Mais dans ce roman, au contraire, aucun personnage n'est totalement bon ni totalement mauvais, et aucun n'incarne véritablement le point de vue de l'auteur. Tolstoï, sensible à la religion, aurait pu, de prime abord, se montrer sympathique au mari d'Anna, incarnation d'une pureté morale infaillible. De même, il aurait pu juger sévèrement son héroïne, une femme perverse corrompue par l'adultère. Au lieu de cela, il donne à voir chez le mari un choc de sentiments qui vont de la méchanceté à l'indulgence. Comme le faisait dire Jean Renoir à l'un des personnages de **La Règle du jeu** (1939): « Tout le monde a ses raisons. » Ainsi, dans le roman comme dans le film, chaque protagoniste (Anna, son mari, Vronski, Levine) est construit de nuances et de contradictions qui évitent une psychologie unilatérale et permettent une évolution d'autant plus riche des drames qui les lient. Le principal intérêt de la version de Wright vient du respect de ces dualités (sans manichéisme) que Tolstoï a su inscrire dans la fiction; la vision qu'il adopte est toujours multiple et rend justice aux complexités relationnelles et psychologiques du roman, qui fait alterner d'un chapitre à l'autre les subjectivités individuelles sans jamais se placer au-dessus d'elles pour les critiquer ou pour les approuver.

Le suicide d'Anna, probablement le moment le plus intense et le plus douloureux du roman, est à comprendre dans une ambiguïté morale que préserve habilement le film. Les derniers mots que Tolstoï fait dire à son héroïne sont : « Seigneur, pardonnez-moi ! » Mots que Wright a conservés, réintroduisant ainsi l'omniprésence de la religion et de la notion de péché dans l'univers tolstoïen. Juste avant la chute fatale d'Anna, la caméra la filme en gros plan, le visage à la fois beau et triste, respirant un dernier instant de désespoir. S'impriment alors sur ce visage les dernières pensées de la jeune femme, qui précèdent immédiatement sa mort dans le roman : « [...] les minutes heureuses de sa vie scintillèrent un instant à travers les ténèbres qui l'enveloppaient. » Quelques lignes plus loin, une fois le corps fracassé, cette phrase magnifique : « Et la lumière qui pour l'infortunée avait éclairé le livre de la vie, avec ses tourments, ses trahisons et ses douleurs, brilla soudain d'un plus vif éclat, illumina les pages demeurées jusqu'alors dans l'ombre, puis crépita, vacilla et s'éteignit pour toujours. » Il y a dans ce passage un mélange fascinant de lumière et d'ombre, de bonheur (passé) et de souffrance, que Wright traduit à l'écran grâce à ce plan rapproché du visage d'Anna, auquel succèdent un éclat lumineux, puis un fondu au noir, et qui permet une fois encore le passage en images de l'essence du texte de Tolstoï.

Le gros plan qu'insère Wright ici offre une ultime identification à l'héroïne, dans un moment de désolation qui fait écho au qualificatif utilisé par le narrateur pour la décrire : « infortunée ». Ainsi, bien que l'existence d'Anna ait été consumée par le péché, la tromperie et la jalousie, Tolstoï ne la condamne pas complètement ; il cherche au contraire à sonder la coexistence du Bien (la lumière) et du Mal (le noir) dans l'être même d'Anna, sans se servir de son suicide comme prétexte pour la réprouver. Ce que sous-entend également cette fin, c'est qu'une part de responsabilité dans cette affaire revient à Vronski, qui n'a pas compris les sacrifices d'Anna, et à son mari, demeuré insensible à la passion qui la dévorait. Dans le film, cela s'incarne joliment dans la course effrénée de l'héroïne, qui est filmée comme une fuite hors d'un monde qui ne la reconnaît plus, puis dans ce gros plan qui fait se rencontrer sur son visage tristesse et déception. Cette ultime séquence montre avec éloquence que le film, à la manière du roman, ne cherche pas à imposer une interprétation unilatérale au geste d'Anna.



L'officier Vronski (Aaron Taylor-Johnson) avec la promise Kitty (Alicia Vikander)
Photo : Laurie Sparham

Préférant suggérer les oppositions qui la constituent, la caméra ne fait que l'accompagner jusqu'au bout de son chemin, cherchant surtout à dégager l'humanité du personnage et invitant le spectateur à faire preuve de tolérance à son égard.

Évidemment, le projet de Wright de porter à l'écran une œuvre aussi monumentale qu'*Anna Karénine* (un livre de plus de 800 pages) était très risqué. En effet, plusieurs adaptations de grands romans historiques (pensons notamment aux *Misérables* de Tom Hooper, plus intéressé par la comédie musicale que par le roman de Victor Hugo) tentent de reconstituer le plus fidèlement possible la fiction dont elles s'inspirent. Ce faisant, elles s'apparentent le plus souvent à des « romans filmés », c'est-à-dire qu'elles ne proposent qu'une plate transposition en images de leur source, oubliant que le cinéma est un langage relevant de moyens très différents de ceux de la littérature. Avec **Anna Karénine**, Wright évite la plupart de ces pièges et réalise une adaptation fidèle à l'esprit de Tolstoï, tout en créant un univers original et foncièrement cinématographique. Les mouvements de caméra, le montage et la direction artistique renouvellent et intensifient l'histoire au lieu d'être bêtement à son service. Ce que montrait déjà **Atonement** de la plus belle des façons est confirmé par ce film : lorsqu'il s'attaque à des sujets féminins complexes et fascinants, Joe Wright est un brillant esthète qui parvient à faire passer l'émotion, l'amour, la tragédie et la mort par la force de ses images. ▀