

**Coup de coeur**  
**Le poids des morts**  
*Le Jeu de l'inventaire*

Yves Rousseau

Volume 7, numéro 4, mai-juillet 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34480ac>

[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

Rousseau, Y. (1988). Compte rendu de [Coup de coeur : le poids des morts / *Le Jeu de l'inventaire*]. *Ciné-Bulles*, 7(4), 10-11.



John Huston

Solution du jeu de la page 52:

### Le jeu de l'inventaire:

On sait que chaque étagère contient 7 200 pieds de rushes et que les grosses et moyennes boîtes représentent des multiples du contenu d'une petite boîte.

Si on enlève les six petites boîtes de rushes sur chacune des deux étagères du bas, il reste deux grosses boîtes sur l'étagère du milieu, et quatre boîtes moyennes sur l'étagère du bas. Par conséquent, il est logique qu'une grosse boîte contienne autant de pellicule que deux boîtes moyennes.

Après avoir replacé toutes les petites boîtes à leur place sur les deux étagères du bas, on enlève maintenant les deux grosses boîtes sur l'étagère du milieu et l'équivalent sur l'étagère du haut, soit une grosse boîte et deux boîtes moyennes. Il reste alors une boîte moyenne et trois petites boîtes sur l'étagère du haut, et six petites boîtes sur l'étagère du milieu: ce qui veut dire qu'une boîte moyenne contient autant de rushes que trois petites boîtes.

Yves Rousseau

## Le poids des morts

■ Mon plus ancien souvenir cinéphilique je

le dois — du moins, en partie — à John Huston. Un dimanche après-midi, je mettais les pieds pour la première fois dans une salle de cinéma, en novembre 1968, le jour de mes sept ans. On y projetait **Casino Royale**, une parodie de James Bond, un nom qui d'ailleurs m'était totalement étranger, tout autant que ceux de Peter Sellers, David Niven et Ursula Andress. Le personnage qui m'avait le plus impressionné était un gros barbu, prestidigitateur et redoutable joueur de baccara, le Chiffre (le méchant du film), interprété par un certain Orson Welles. Quelle ne fut pas ma surprise de revoir ce barbu, quelques années plus tard, habillé en prêtre, faire un sermon comme je n'en avais jamais entendu à l'église. C'était le début de *Moby Dick*, l'histoire de la baleine blanche. Cette fois, c'était décidé, John Huston serait un de mes cinéastes préférés, pour le meilleur et pour le pire. On ne badine pas avec les films fondateurs de son imaginaire cinématographique. Il y a d'ailleurs dans ces deux films les pôles entre lesquels Huston n'a cessé de louvoyer: un film léger, frivole et parodique suivi d'un film sérieux, ambitieux et épique. Pourtant, tout n'est pas si clair, les héros des films « sérieux » ont souvent un côté dérisoire et ceux des films légers sont plongés dans des situations dramatiques. Même si Huston ne semble pas se prendre au sérieux ni se piéger dans un style ou une marque de fabrique, il a lentement construit une oeuvre imposante qui aborde à peu près tous les sujets qui habitent l'esprit humain. Il n'a pas hésité à s'inspirer d'auteurs réputés difficiles et inadaptables: Melville, Lowry et même un certain « Dieu », et d'autres, moins rebelles à la transposition cinématographique: Arthur Miller, Flannery O'Connor, Kipling ou Tennessee Williams, dont Huston réalisa sans doute les meilleurs films tirés de leurs oeuvres.

Avec Joyce, Huston ajoute une facette à sa filmographie luxuriante et rend hommage à l'Irlande, qui fut sa patrie d'adoption pendant 20 ans. N'étant pas un spécialiste de Joyce, je laisse à d'autres le soin de faire une étude comparée sur le passage du littéraire au filmique, le cinéma selon Huston est bien assez grand pour se défendre lui-même, l'étude de la source littéraire étant un problème tout à fait différent. Sur le plan du cinéma, **The Dead** est une réussite absolue, qui utilise les moyens les plus simples pour engendrer une cathédrale miniature, une cathédrale intérieure, qui ne ressemble à rien de ce qu'on a pu voir sur les écrans depuis des lustres.

C'est d'abord la simplicité de l'anecdote qui étonne: à Dublin, au début du siècle, une maison bourgeoise où des demoiselles d'un certain âge reçoivent, à l'occasion d'un dîner de Noël, quelques amis, des bourgeois épris de culture. Parmi eux, un couple, dont la femme, Greta (Anjelica Huston, inoubliable) se verra acculée à un passé refoulé, un souvenir de jeunesse qui lui remonte littéralement à la gorge: il y a longtemps, un jeune homme s'est laissé mourir par amour pour elle.

Le film est placé sous le signe du rituel: on comprend vite que cette réunion n'est pas la première, à tel point que chacun sait exactement quel sera le comportement des autres. Tour à tour, chacun y poussera une chanson, déclamera un texte, jouera du piano, tiendra des propos sur l'opéra. Bref, une réunion académique, où le plaisir de la rencontre joue sur le principe de la reconnaissance, du suivi sans faille d'un programme linéaire où même les accidents sont inscrits au programme, anticipés par les participants (l'arrivée de Freddy en état d'ébriété).

Qu'est-ce que l'académisme au cinéma sinon de combler par tous les moyens possibles les attentes primaires du spectateur, c'est-à-dire tout montrer, tout donner, tout dire afin d'évacuer l'indécidabilité, les temps morts et, par conséquent, les temps forts? À 81 ans, Huston donne un film d'une verdeur étonnante, du « nouveau cinéma », qui fait confiance au médium, donc au spectateur, qui nous en met plein la tête, plein le coeur et plonge dans les abysses de la mémoire.

Car la mémoire est le véritable sujet de **The Dead**, une descente en trois étapes vers l'essentiel. Contrairement à l'académicien, Huston solli-

cite d'abord la mémoire du spectateur, qui doit non pas enregistrer mais ressentir chaque plan chaque expression des acteurs, chaque réplique dont les mots prononcés ne sont là que pour en révéler d'autres, latents, qui prennent sens au fil des conversations à première vue futiles, où les préoccupations sont de l'ordre de : les patates seront-elles trop cuites ?

Mais lentement le film creuse un sillon, qui deviendra fêlure, dans laquelle Huston nous invite à mots couverts, par des gestes discrets, à s'introduire, avec comme seuls repères les signes ténus saisis au détour d'un plan, qu'il nous appartient d'associer les uns aux autres. Prenons deux plans représentatifs de l'effet produit par Huston : Un homme corpulent, rougeaud, dit un texte étrange sur un amour trahi ; prenant peu à peu de l'assurance, il place la feuille dans sa poche et poursuit son envolée. Changement de plan, traveling sur les invités qui écoutent le texte, qu'on entend toujours, off. La caméra passe devant Gretta, dont nous ne savons pas encore qu'elle est au centre de ce qui se joue. Il y a chez elle quelque chose de différent des autres, son regard est particulier : elle regarde ailleurs, non pas dans un ailleurs-lieu mais dans un ailleurs-temps. Elle regarde dans sa mémoire. Mais la caméra n'insiste pas, ne s'arrête pas sur elle, va vers d'autres visages, attentifs eux aussi, mais ne présentant pas la même qualité d'attention. Le spectateur y décèle quelque chose mais le signe est fuyant, refuse de se donner pour tel, de se figer immédiatement sur une explication. C'est un travail par touches, comme un coup de pinceau sur une toile impressionniste qui prend son sens lorsqu'on recompose la lumière fragmentée.

La plongée dans la mémoire de Gretta s'effectue en trois temps, qui seraient trois mouvements du film à travers des strates mnémoniques de plus en plus opaques. Et les instruments pour forer ces strates varient selon le degré de profondeur que Huston veut atteindre. Dans la première partie, c'est essentiellement le discours qui envoie les premières secousses entamant la mémoire superficielle, ce qui causerait des écorchures, Gretta semble légèrement indisposée, comme par des piqures de moustiques.

Dans la deuxième partie, le discours reste important, on y parle abondamment de la mort, de cette cantatrice disparue dans la fleur de l'âge, de maladies respiratoires. Mais c'est la musique qui sous-

tend la parole, le chant et la mélodie qui éveillent chez Gretta des souvenirs plus profonds, qu'elle croyait définitivement enfouis. Le point culminant est la chanson du ténor d'Arcy, off, lorsque les invités sont partis et que Gretta s'apprête à quitter la maison. Elle est dans l'escalier, interrompt sa descente et reste immobile, le temps d'une chanson, d'un plan sublime qui clôt la seconde partie.

Dans l'ultime partie, Gretta et son mari, rentrés à leur hôtel, auront la conversation de leur vie, sous la forme de deux monologues. D'abord Gretta qui raconte l'histoire du jeune chanteur mort pour elle, éclairant d'une lumière funèbre les différents indices que Huston avait semés. C'est elle-même qui fait sa plongée, par la seule force du souvenir, sans flash-back, par le poids des mots. Gabriel, son mari, clôt le film sur un ultime monologue, regardant la neige tomber par la fenêtre, découvrant avec stupeur et angoisse qu'il ne connaissait pas la femme avec laquelle il vit.

Les derniers plans, les dernières images filmées par Huston, traduisent une sérénité admirable, celle d'un homme qui marcherait dans la campagne irlandaise, à mi-chemin entre le pays des vivants et celui des morts, en route vers le pays du souvenir. ■

*Ainsi, si on remplaçait chacune des grosses boîtes par six petites boîtes, et chaque boîte moyenne par trois petites boîtes, on aurait 7 200 pieds de pellicule sur chaque étagère. Chaque petite boîte doit donc contenir 400 pieds de rushes. Chaque boîte moyenne contient trois fois le contenu d'une petite boîte, soit 1 200 pieds, et chaque grosse boîte contient autant que deux boîtes moyennes ou autant que six petites boîtes, soit 2 400 pieds.*

*Étagère du haut :*

*1 grosse de 2 400 pieds  
3 moyennes de 1 200 pieds  
3 petites de 400 pieds  
TOTAL : 7 200*

*Étagère du milieu :*

*2 grosses de 2 400 pieds  
6 petites de 400 pieds  
TOTAL : 7 200*

*Étagère du bas :*

*4 moyennes de 1 200 pieds  
6 petites de 400 pieds  
TOTAL : 7 200*

