Document généré le 24 avr. 2024 22:27

24 images

L'oeil du cyclone
Le cri du hibou

Thierry Horguelin

Numéro 38, été 1988

URI : https://id.erudit.org/iderudit/22348ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Horguelin, T. (1988). Compte rendu de [L'oeil du cyclone / *Le cri du hibou*]. *24 images*, (38), 60–60.

Tous droits réservés © 24 images inc., 1988

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

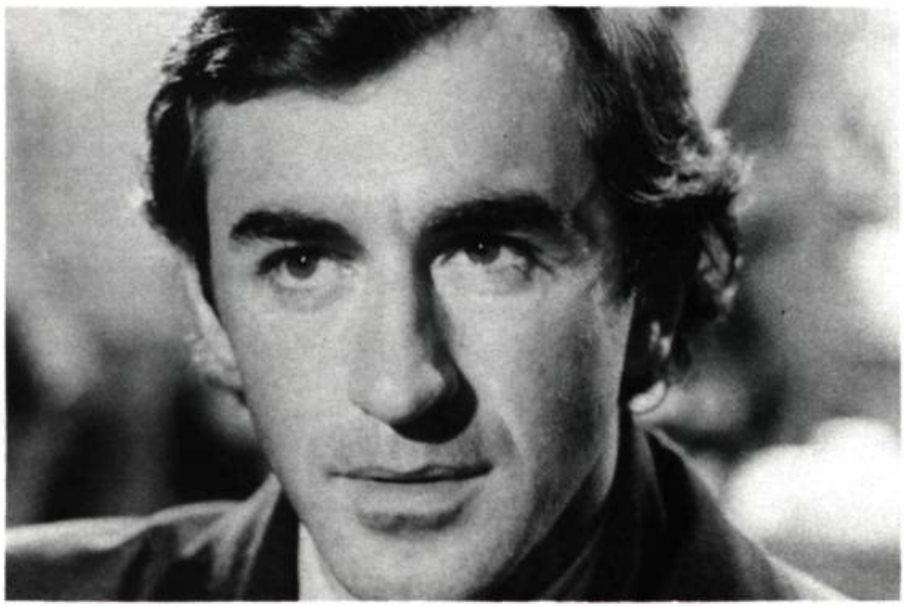
Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

LE CRI DU HIBOU

par Thierry Horguelin

L'oeil du cyclone



Robert Forestier (Christophe Malavoy) a toutes les apparences contre lui.

Je n'ai rien à cacher, c'est ce qui fait ma force», disait Legagneur dans ***Masques***. C'est aussi ce qui faisait la force de la mise en scène de Chabrol dans ce film où l'étalage ostensible des ficelles de l'intrigue et la mise à plat des effets dramatiques étaient source paradoxale d'ambiguïté. «J'adore les métaphores», disait aussi Legagneur, et la phrase éclairait là encore le film entier. De métaphores, ***Masques*** en proposait au moins deux: d'abord les parties d'échecs qui scandaient le film, renvoyant autant aux ruses et stratégies des personnages qu'à la mise en scène chabrolienne elle-même, fondée sur la manipulation, disposant objets, signes et indices comme autant de pièces sur un échiquier; la cage d'oiseau ensuite, où un oiseau véritable prenait la place d'un perroquet de bois, symbolisant cette dialectique des apparences à la fois trompeuses et révélatrices dont jouait le film.

Au total, on aurait un exercice de style, brillantissime et enlevé sur les chapeaux de roues, mais à peu de risques, Chabrol évoluant (certes avec maestria) en terrain sûr et conquis. Bouclé sur soi jusqu'au vertige, ***Masques*** semblait, de plus, récapituler, clore une triade ouverte avec ***Poulet au vinaigre***, sur la «communication» et le mensonge. À distance d'ailleurs, malgré les hauts et les bas, les zigzags et les coups de barre d'une carrière parfois erratique, alternant films dits d'auteur et films dits commerciaux (sans qu'il soit toujours possible ni même pertinent de démarquer ce qui, à l'intérieur d'un film, relève de l'un ou de l'autre), l'itinéraire chabrolien apparaît extrêmement concerté, progressant par doublets ou triades de films qui se répondent et se commentent.

Est-ce un nouvel ensemble qu'inaugure ***Le cri du hibou?*** Il faudra attendre les prochains opus pour le dire, mais déjà l'on peut noter que Chabrol délaisse la dérision grandguignolesque pour l'autre pôle de son œuvre (cf ***Juste avant la nuit,*** parmi d'autres), celui du tragique, en même temps qu'il s'établit dans un territoire incertain, à la lisière du fantastique (abordé franchement une seule fois dans le méconnu ***Alice***), où l'humour noir donne le change à une inquiétude plus trouble, comme voilée — d'autant plus lancinante. Innocence par procuration sous l'angle de la stricte légalité, culpabilité indirecte au regard d'une Loi plus obscure et pour cela inéluctable: c'est le territoire du ***Cri du hibou,*** autrement plus ambigu que chez Deville par exemple (le rapprochement avec ***Péril en la demeure*** s'impose, du fait de la présence de Malavoy, ici tout à fait convaincant). ***Le cri du hibou*** se présente peut-être comme le Chabrol le plus ambitieux et le plus risqué depuis les grands films des années 70, où la folie et le crime dynamitaient l'apparent équilibre de la convention sociale. Avec le temps, le style de Chabrol s'est dégraissé, et c'est avec une netteté de scalpel que le film enregistre le glissement progressif de la normalité la plus plate vers le cauchemar absolu, au prix d'un périlleux équilibre maintenu au-dessus du vide jusqu'à une fin *béante*, et d'une construction particulièrement audacieuse qui ne se prive ni de bifurcations ni de basculements de points de vue.

D'emblée, Chabrol prend le risque de démarrer sur ce qu'Hitchcock appelait un «hareng rouge», une fausse piste, précisément hitchcockienne: dissimulé derrière un arbre, Robert Forestier (Malavoy) contemple une jeune femme (Mathilda May) évoluant dans sa cuisine. On pense évidemment à ***Rear Window.*** Or la suite dément cette première impression, en délaissant assez vite le scénario du voyeurisme pour celui de la fascination réciproque. Et lorsque Forestier ayant fait la connaissance de Juliette pénètre à son tour dans la cuisine, sur la scène qu'il a jusqu'alors observée en spectateur (de notre point de vue à nous), le film bascule une première fois. De l'extérieur, la cuisine est filmée comme un aquarium, et tout est prêt effectivement pour une expérience *in vitro*, sous le regard d'entomologiste de Chabrol. D'hitchockien, le piège devient langien: l'engrenage de la fatalité gouverne la succession des plans, la construction des séquences. Curieuse fatalité tout de même, dépourvue in extremis de toute catharsis. Forestier, mal remis d'une dépression, est au regard de tous un désaxé. Il a, dès lors, comme on dit, «toutes les apparences contre lui», à mesure même que son entourage se révèle plus fou que lui. Juliette souligne cette ambiguïté clé lorsqu'elle écrit à Forestier dans sa lettre de suicide: «Vous êtes ma mort», ce que la police entend, à contre-sens, comme une accusation, alors qu'elle révèle le propre désordre intérieur de la femme et non la «folie» de Forestier. Le «destin» de celui-ci, c'est effectivement d'être la mort — celle des autres! — et de demeurer, tandis qu'autour de lui pleuvent les cadavres, le dernier vivant.

Le pari extrêmement périlleux du film, d'où qu'il puisse apparaître tordu ou monstrueux, c'est d'épouser dans toutes ses sinuosités la curieuse trajectoire de son personnage. Personnage impossible, absent à lui-même et au bain de sang qu'il provoque; n'osant rien, n'assumant rien, non seulement en perpétuel porte-à-faux mais *en creux*, comme l'œil d'un cyclone qui aspirerait ses proches, bientôt le film tout entier, par le vide. □

LE CRI DU HIBOU

France-Italie 1987. Ré.: Claude Chabrol. Scé.: Claude Chabrol, Odile Barski d'après un roman de Patricia Highsmith. Ph.: Jean Rabier. Mus.: Mathieu Chabrol. Mont.: Monique Fardoulis. Int.: Christophe Malavoy, Mathilda May, Jacques Penot. 108 min. Couleur. Dist.: Cinéma Plus.