

La tentation du vide

Céline de Jean-Claude Brisseau

Marie-Claude Loiselle

Numéro 65, février–mars 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22685ac>

[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

Loiselle, M.-C. (1993). Compte rendu de [La tentation du vide / Céline de Jean-Claude Brisseau]. *24 images*, (65), 68–70.

LA TENTATION DU VIDE

par Marie-Claude Loiseau

Depuis qu'il s'est écarté de l'enseignement pour se tourner vers la réalisation voici dix ans, Jean-Claude Brisseau n'a jamais succombé à l'attrait des modes ni au secours des voies déjà tracées. Avec une exigence rigoureuse, il s'empare de sujets périlleux qu'il s'astreint à rendre dans leur infinie complexité en les décomposant en une multitude de strates qui sont autant de visages d'une vérité inaccessible et protéiforme. Ses sujets: la folie (celui d'un tueur d'enfants dans *Un jeu brutal*, son premier film), la transmission de la connaissance, la violence sociale, la

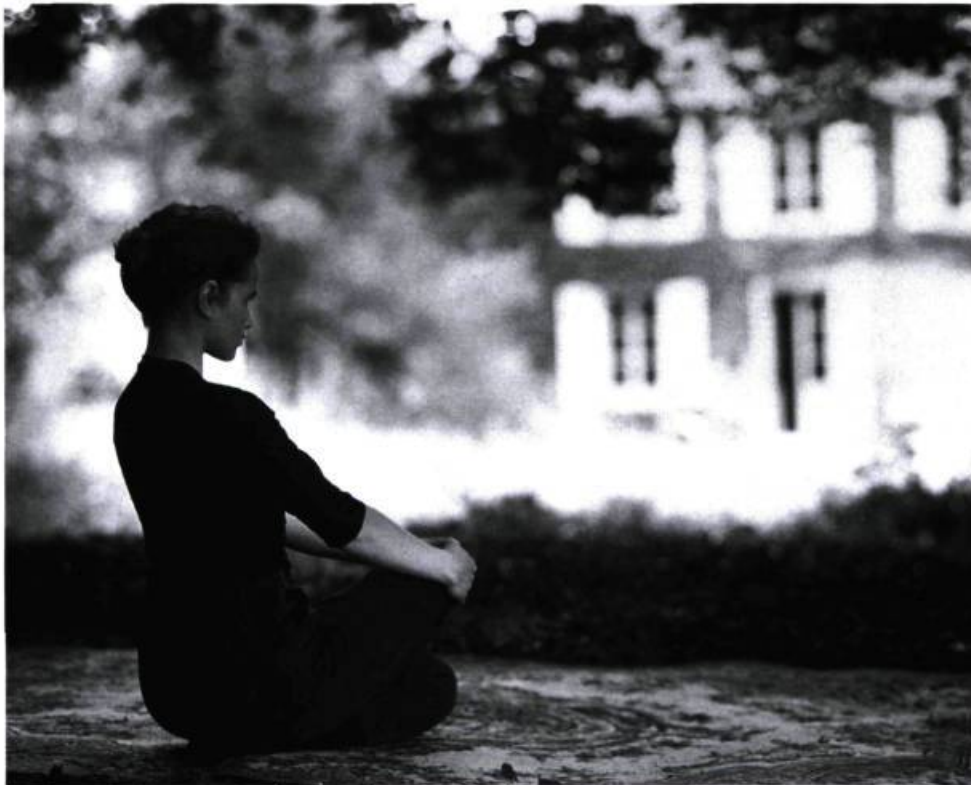
fatalité, le sacrifice de soi, la recherche de l'absolu. Avec *Céline*, il aborde de façon frontale une préoccupation que l'on retrouvait toujours en filigrane dans ses autres films: la transcendance; sujet épineux s'il en est! Décontenancés devant cette frontalité soudaine, plusieurs ont vite fait de qualifier ce film de «catholique», ce qui apparaît comme suffisamment suspect pour ne pas le prendre au sérieux. Et pourtant, Brisseau n'a jamais dérogé d'une trajectoire d'une implacable cohérence!

À la fin de *Noce blanche*, Mathilde, qui s'est laissée mourir, est retrouvée dans

l'appartement où elle s'était repliée en recluse. La similarité avec la mort de Simone Weil n'est pas fortuite puisque, s'il est déjà question de cette philosophe dans *Noce blanche* (notamment à travers l'ouvrage qui lui est consacré par François Hainaut), avec *Céline*, cet ascendant se précise. Le film se trouve totalement empreint de la pensée de Simone Weil pour qui le cheminement vers la transcendance passe par la recherche du vide, par un renoncement, «ce renoncement amoureux à n'être rien». La «conversion» de Simone Weil, tout comme celle de Céline, ne l'en-

traîne pas vers un mysticisme extatique ou contemplatif — où la satisfaction procurée masque toujours une certaine forme d'égoïsme —, mais au contraire, vers une négation de soi. Selon elle, ce qu'il y a de divin en nous se trouve dans notre capacité de nous effacer, un «retrait hors de nous et hors de tout» pour trouver «ce vide qui est plénitude», comme le souligne Maurice Blanchot, paraphrasant Simone Weil. Elle soutient ainsi que nous ne pouvons voir de Dieu que son absence et va jusqu'à suggérer de substituer au mot «Dieu» le mot «rien». Or, n'est-ce pas précisément ce «rien», du «Ne pense à rien», que répète Geneviève (l'infirmière qui aide Céline à se libérer de l'étreinte de la souffrance après une épreuve intense) lorsqu'elle enseigne la méditation à Céline, qui lui permettra d'accéder à cette plénitude dont parle la philosophe? Geneviève veut libérer Céline du désir de n'être rien, mais celle-ci ne fera que

Céline (Isabelle Pasco). La recherche du vide ou l'apprentissage du renoncement





Geneviève (Lisa Heredia) et Céline

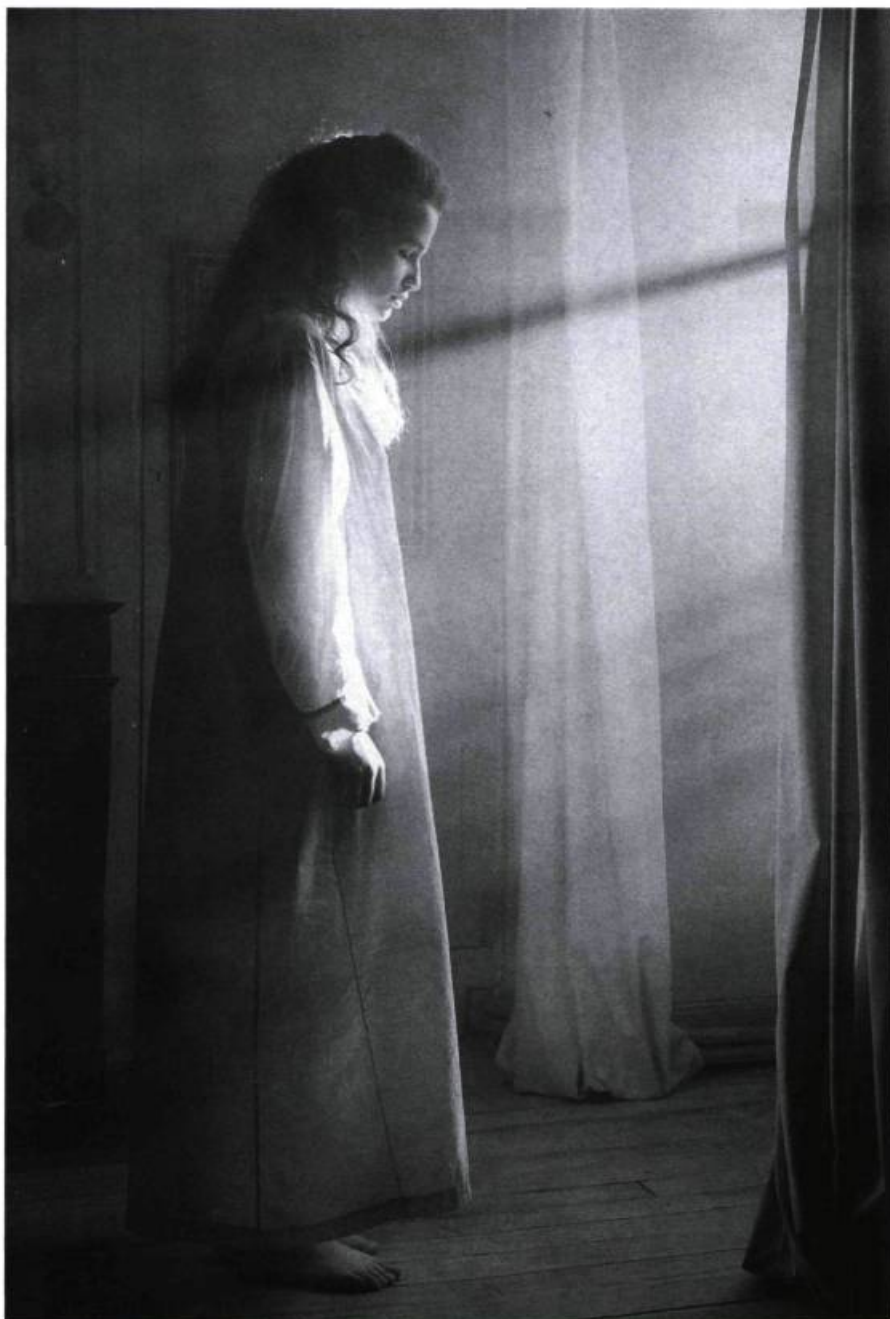
s'en rapprocher toujours davantage, jusqu'à l'expérience de la transcendance qui la conduira vers un acte ultime de détachement: celui de partir pour se mettre au service des autres. «Je ne suis plus rien. J'obéis», écrit-elle à Geneviève. La fin de *Céline* est d'ailleurs étrangement semblable à celle de *Noce blanche* où Mathilde s'abandonnait dans une autre forme de renoncement en s'isolant et en cessant de se nourrir.

La notion d'obligation envers les autres, comme le travail physique, tous deux fondamentaux dans la pensée de Simone Weil («Le travail dans une vie sociale bien ordonnée, doit être le centre spirituel», dit la phrase finale du dernier ouvrage qu'elle ait écrit) constituent aussi un des éléments essentiels du film. Davantage encore que dans les autres films de Brisseau, où l'on retrouvait toutefois déjà cet élément, le travail quotidien nous est montré — pour ne pas dire révélé, puisque nous voyons rarement cela au cinéma — dans toute la force de sa dimension utilitaire et sociale. Ce qui donne lieu à de beaux moments de cinéma, comme cette visite que Geneviève fait chez un vieux du pays: on

se croirait alors soudainement dans un film de Rouquier. C'est d'ailleurs par le travail et la répétition parfaitement réglée, jour après jour, des mêmes gestes que Geneviève accomplit la (ré)éducation de Céline. «Il faut, lui déclare-t-elle, que chaque geste quotidien devienne une habitude.» Or c'est cet apprentissage que fera Céline qui, d'enfant butée et gâtée, parvient à un renoncement total par le dépassement de soi vers l'autre. Le fait également que Geneviève soit infirmière prend une dimension quasi allégorique, ce choix servant davantage encore à révéler le travail comme condition essentielle à la conservation de la vie. L'intelligence d'un cinéaste comme Brisseau est de ne pas verser, en abordant de telles questions, dans un moralisme qui ne peut toujours être qu'irritant. La transformation que subit Céline à la fin, si elle est clairement de nature religieuse, doit se lire avant tout comme une prise de conscience individuelle et fondamentale d'une éthique universelle.

Quoique de façon différente de Bresson, Dreyer ou encore Pialat dans un film comme *Sous le soleil de Satan*, Brisseau

aborde lui aussi la présence du surnaturel en en révélant l'absence. Jamais n'a-t-il recours, par l'emploi de symboles ou la création d'une atmosphère insolite, à ce qui pourrait s'apparenter à une «esthétique de la transcendance», — sauf avec ce plan discordant (le seul), emprunté à une iconographie chrétienne lourdement codée, où Céline disparaît dans un rayon de lumière, après être apparue à Geneviève. C'est la simplicité du procédé exploité par Brisseau pour mettre en images un sujet aussi difficilement «illustrable» qui fait toute la force du film. Des scènes de guérison, de dédoublement, de lévitation, on ne voit pour ainsi dire que le résultat de la présence du sacré ou de la transcendance, passant par un catalyseur matériel qui est le corps humain. Ces phénomènes nous sont montrés sans aucun effet sonore ou lumineux, de façon tout à fait «naturelle», avec le même détachement attentif que la caméra maintient avec le sujet filmé tout au long du film. De la même façon, les comédiens abordent leurs rôles par un jeu net, simple, souvent à la limite de la neutralité, — sans toutefois tomber dans le type de jeu «intérieurisé». Si l'interpré-



Céline apparaît à Geneviève. Seule référence claire à une iconographie chrétienne.

tation d'Isabelle Pasco (Céline) peut parfois sembler un peu mal assurée face à l'éblouissante sobriété de Lisa Heredia (Geneviève), elle saura toutefois éviter l'écueil de jouer le rôle de «celle qui se trouve transmuée par la grâce».

Brisseau présente en fait un monde sans dieu, éminemment terrestre (et terrien) ou le surnaturel n'a d'autre voie pour se manifester que celle de la nature, du monde sensible. Il parvient pourtant à nous rendre témoins d'un univers extrêmement «habité»; plein de mystère, sans

cependant être mystérieux; dense sans être impénétrable; émouvant, sans jouer le moindre sur les émotions. Il ne crée pas une atmosphère (au sens où il chercherait à provoquer un sentiment d'étrangeté), mais se sert de la lumière pour sculpter le réel et lui donner un relief, une texture très tactile. Si déjà avec *Noce blanche* Brisseau composait un imperceptible jeu luminescent autour du corps de Mathilde, jamais n'avait-il autant exploré les possibilités de la lumière au cinéma. Aucune source autre que naturelle

(celle du jour, du soleil, de la pleine lune) n'est jamais visible à l'écran. Il parvient ainsi à créer une sorte d'effet de luminosité mouvante qui, comme elle anime la nature, enveloppe les corps, couvre de vie les murs de la maison. Soulignons par exemple, au début du film, alors que Céline est torturée par la douleur, les jeux de reflets et d'ombres chinoises produits grâce aux miroirs, aux carreaux de la fenêtre et de la pluie sur la vitre. Brisseau atteint avec *Céline* un niveau de grande précision, de netteté, de plus en plus près d'une forme dépouillée, comme en témoigne notamment la superbe scène de l'arrivée sur le site de l'accident d'automobile filmée avec une simplicité sidérante, en un seul plan d'une minute 15. Mais cette intelligence et cette rigueur, Brisseau les doit aussi à Lisa Heredia (Maria Louisa Garcia de son vrai nom, interprète de Geneviève et monteuse de tous les films de Brisseau, comme de ceux de Rohmer depuis *Le rayon vert*), alter ego mais, fort probablement aussi, muse du cinéaste.

En choisissant délibérément un parti pris de simplicité pour traiter d'un sujet aussi complexe, Brisseau déplace ainsi le centre de la question. L'important n'est plus de savoir si les phénomènes qu'il montre existent ou non. D'ailleurs, il ne cherche nullement à nous convaincre de leur existence. Pas plus qu'il nous importe de savoir si Brisseau est véritablement «croyant», puisque, quoi qu'il en soit, il y a un acte de foi à l'origine de toute interprétation du réel. Le film nous accompagne plutôt aux limites du réel, confrontés de façon implacable à UNE vision du monde, et nous laisse seuls pour décider de la vérité de ce que nous y avons trouvé. Cette position inconfortable dans laquelle Brisseau nous laisse est l'unique possible devant un tel sujet; devant une question inexorablement irrésolue. ■

CÉLINE

France 1992. Ré. et scé.: Jean-Claude Brisseau. Ph.: Romain Winding. Mont.: Maria Louisa Garcia. Mus.: Georges Delerue. Int.: Lisa Heredia, Isabelle Pasco, Daniel Tarrare, Damien Dutrait, Lucien Plazanet, Danièle Lebrun. 88 minutes. Couleur. Dist.: C/FP.