

Un coeur en hiver *Sommeil d'hiver* de Nuri Bilge Ceylan

Gérard Grugeau

Number 171, March–April 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73571ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Grugeau, G. (2015). Review of [Un coeur en hiver / *Sommeil d'hiver* de Nuri Bilge Ceylan]. *24 images*, (171), 58–59.

Un cœur en hiver

par Gérard Grugeau



*Chacun a ses raisons
de vivre sa propre vie.*

Anton Tchekhov

Pétrie de culture, l'œuvre du cinéaste turc Nuri Bilge Ceylan s'est façonnée à l'ombre des grands maîtres de la littérature et du septième art. L'image du photographe en pleine crise existentielle visionnant les films de Tarkovski dans *Uzak* et le tournage du film dans le film au cœur de *Nuages de mai*, rappelant les mises en abîme de Kiarostami, apparaissent aujourd'hui comme autant de signes référentiels d'une ambition artistique qui ne s'est jamais démentie. Sur le versant littéraire, les deux figures tutélaires de Tchekhov et Dostoïevski se détachent, pour leur part, comme des sources d'inspiration intarissables, traduisant avec une tristesse des plus poignantes les illusions perdues d'une humanité désenchantée, engluée dans sa misère morale.

À l'époque de *Kasaba*, film inaugural sur l'enfance, et *Nuages de mai* autour de la recherche des origines, le cinéma de Ceylan s'épanouissait dans la beauté simple des choses, encore préservé de l'effolement du temps malgré la présence à l'écran des parents vieillissant. Depuis lors, celui-ci n'a cessé de se noircir, cédant même parfois au vertige d'une sombre misanthropie. Marqués par un pessimisme amer, les

films de cette période de mi-parcours n'en cultivaient pas moins l'audace des explorations formelles tentées par l'hybridité. Les nouvelles petites caméras numériques permettaient alors à l'artiste d'accéder à une picturalité radicale en quête de micro-sensations (*Les climats*), ou de s'inscrire ostensiblement en phase avec le travail tout en prégnance atmosphérique du photographe qu'est aussi Nuri Bilge Ceylan (*Les trois singes*). Il faudra cependant attendre *Il était une fois en Anatolie* pour que le cinéaste redonne une ampleur narrative et visuelle inégalée à son œuvre, nimbée pour l'occasion d'une dose d'absurde qui interrogeait notre regard. Aujourd'hui, auréolé de la Palme d'or, *Sommeil d'hiver* nous arrive comme un film-somme qui embrasse large, à la manière d'une « comédie humaine » explorant les rouages du conformisme bourgeois et ses répercussions sociales. D'une rare profondeur et d'une somptuosité plastique de tous les instants, le film souffre pourtant d'un souci démonstratif qui en alourdit la portée, gommant au passage une grande part de mystère. Sans compter que l'œuvre démiurgique se referme sur une ambiguïté qui nous laisse, au final, avec un sentiment d'inconfort.

Coscénarisé par Ebru Ceylan, la femme du cinéaste, *Sommeil d'hiver* est adapté de plusieurs nouvelles de Tchekhov qui, comme on le sait, excellait dans la peinture des différents milieux de la société russe provinciale de la fin du dix-neuvième siècle. Rien n'interdit d'ailleurs de dresser un parallèle entre Tchekhov lui-même qui, à ses débuts, doutait de sa vocation d'écrivain et signait sous un pseudonyme, et le personnage principal du film, ancien comédien, aujourd'hui rédacteur d'un petit journal local qui aspire à sortir de sa vie ankylosée en publiant une histoire du théâtre turc. Chose certaine, imprégné de littérature russe, Ceylan sait capter, avec beaucoup moins de générosité toutefois, l'essence de ce qui constituait la vision du monde de son auteur de prédilection pour l'insuffler ensuite à son portrait actuel de la société turque. Il y a dans *Sommeil d'hiver*, comme chez Tchekhov, une même incapacité à briser le carcan d'une réalité étriquée pour surmonter le sentiment de son propre néant, une même impuissance à aimer et à échapper au cercle étroit du mensonge social, un même retrait lucide face à toute forme d'idéal, un même sens tragique de la solitude humaine alors que le monde devenu indéchiffrable sourd à l'extérieur comme une menace. Et c'est dans ce condensé d'humanité au bord du gouffre que la caméra de Ceylan nous plonge en avançant dès les premiers plans vers Aydin, son personnage principal, contemplant ses terres par la fenêtre de son bureau.

Ce monde extérieur qui menace prend ici la forme d'une pierre lancée par un enfant dans la vitre de la voiture de ce riche propriétaire d'hôtel parcourant son domaine avec son régisseur. À partir de


cet incident, le récit nous entraîne dans une spirale d'humiliations mettant à nu aussi bien les vices privés que les vertus publiques d'une classe aisée agonisante et percluse d'ennui. *Sommeil d'hiver* touche ainsi à une multitude de thèmes allant du mépris des nantis envers les pauvres à l'abnégation et la dignité des humbles rongés par la honte, en passant par la comédie de la bonne conscience bourgeoise inquiète pour son salut. Les rapports de classe et de domination sont aussi le lot du couple et du cercle familial, révélant sans détour l'égoïsme masculin du personnage principal, son cynisme, sa veulerie et sa condescendance. Parallèlement aux travers humains que Ceylan dissèque férocement avec une acuité d'observation sidérante à la faveur de plusieurs scènes de confrontation (entre Aydin, sa sœur Necla et sa jeune épouse Nihal) que le montage sait rendre vivantes, le film brasse de grandes questions philosophiques. Y dominent notamment l'idée du bien et du mal (voir la séquence de l'argent où le père de l'enfant se mue en héros dostoïevskien), les notions de remords, de liberté, de valeurs morales et de religion : autant de propos qui trouvent aujourd'hui leur écho dans une société turque à la croisée des chemins.

Toute cette matière romanesque, Ceylan la filme souvent en huis clos avec des jeux de miroir où se réfractent les tourments d'une humanité prise au piège de ses faux-semblants et de sa médiocrité. Le grotesque s'invite aussi à l'écran lors d'une soirée de beuverie, amenant Aydin sur le chemin d'une transformation intérieure. Visuellement irréprochable, *Sommeil d'hiver* joue subtilement de la métaphore pour traduire l'enfermement : la capture d'un cheval fougueux – celui des ancêtres, symbole d'une époque révolue – dont le propriétaire ne saura que faire avant de le relâcher à la brunante, un paysage de neige persistant qui recouvre comme un linceul les âmes mortes, prisonnières d'un lieu à la beauté immuable (les villages troglodytes de la Cappadoce). Sans un seul moment d'ennui, le film déroule ainsi sa partition riche et touffue, ponctuée sporadiquement par les accords en mineur de la musique de Schubert qui contribue, par son utilisation en boucle, au climat de claustrophobie généralisé.



Mais si la caméra sans complaisance de Ceylan demeure à l'affût des sentiments les plus intimes, celle-ci semble néanmoins répondre aux diktats d'un scénario laissant peu de place à l'insaisissable. Les joutes verbales (entre les trois personnages principaux, plus particulièrement) se referment sur une impression de forclusion, la profondeur des propos échangés n'ouvrant le plus souvent sur aucun espace de flottement à l'intérieur duquel les contradictions humaines pourraient s'épancher sans tout dévoiler de leur potentiel de mystère. En revanche, les séquences mettant en présence les personnages sur le terrain de l'opposition de classe génèrent de l'incertitude, du trouble, du fait de la raréfaction du dialogue qui ne confine pas alors le film dans un trop-plein d'explicite. C'est dans ces moments de frottement malaisés et déchirants, comme dans la scène faisant suite au jet de pierre ou la séquence du baisemain forcé, que le film donne résolument le meilleur de lui-même.

À l'issue de sa longue plongée au cœur d'une douleur humaine où tout ne semble que perte irrémédiable, *Sommeil d'hiver* nous laisse cependant dans le doute. Si, au final, le personnage principal semble s'être enfin ouvert à une forme d'altérité après un faux départ pour Istanbul et un retour auprès de celle qu'il regarde maintenant avec un regard attendri, les derniers plans, nous montrant Aydin prêt à se lancer dans l'écriture du grand œuvre

de sa vie, n'échappent pas à la tentation du repli narcissique. L'homme a-t-il enfin vu et entendu ceux qui souffrent autour de lui ? Une ambiguïté demeure, nourrie par le traitement que le cinéaste réserve à ses personnages féminins : relégation de Necla au triste sort de veuve éplorée suite à une violente altercation, double humiliation de Nihal (face à son mari et au père de l'enfant) que le film abandonne dans un état de prostration dévastatrice. Dans un ultime plan, la caméra donne à voir l'hôtel Othello, cerné par une neige qui semble là pour durer pour l'éternité. À l'ouverture sur « l'immense lointain »¹ que Tchekhov appelait de ses vœux pour conjurer le vertige de la chute, Ceylan semble privilégier la froideur du tombeau se refermant sur un champ d'incertitudes. Retour de la misanthropie ou regard implacable sur un monde voué à disparaître ? Le cinéaste veut-il laisser entendre que le plus difficile est à venir, quand les lignes commencent enfin à bouger ? Peut-être est-ce là, dans un même esprit, le sens qu'il a voulu donner à ses propos en dédiant sa Palme d'or à la jeunesse turque qui s'est dressée contre l'ordre établi lors d'un printemps d'espoir encore présent dans toutes les mémoires. 

1. www.comptoir litteraire.com, site d'André Durand, p. 88.

Turquie 2014. Ré. : Nuri Bilge Ceylan. Scé. : Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan. Ph. : Gökhan Tiryaki. Mont. : Nuri Bilge Celan, Bora Gökşingöl. Son : Andreas Mücke-Niesytka. Int. : Haluk Bilginer, Melisa Sözen, Demet Akbaş, Ayberk Pekcan, Serhat Mustafa Kiliç, Nejat İslser, Tamer Levent, Nadir Sanbacak. 196 minutes. Dist. : Metropole Films.