

Le Colonel Chabert
Balzac revisité
Le Colonel Chabert, France, 1993, 110 minutes

Denis Desjardins

Number 175, November–December 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/59409ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Desjardins, D. (1994). Review of [Le Colonel Chabert : balzac revisité / *Le Colonel Chabert*, France, 1993, 110 minutes]. *Séquences*, (175), 37–38.

Le Colonel Chabert

Balzac revisité

Quelques années après *Le Retour de Martin Guerre*, revoilà Gérard Depardieu de retour de la guerre, plus précisément de la bataille d'Eylau, où la grande armée de Napoléon vainquit de peine et de misère les Prussiens et les Russes en 1807. Cette fois, l'acteur campe Chabert, colonel de son grade, laissé pour mort pendant dix ans mais qui revient, après une longue errance, réclamer de sa «veuve» remariée, son nom et son titre. Bref, Chabert veut qu'on le reconnaisse comme un être vivant, exige une pension de son ex-femme et, en contrepartie, s'engage à renoncer à son mariage. Mais tout ne se déroulera pas selon ses vœux...

Fort de son expérience de chef-opérateur — il avait notamment signé les images d'*Un cœur en hiver*, de *Tous les matins du monde* et de *Germinal* —, Yves Angelo nous offre une première réalisation d'une étonnante maîtrise. Le défi était pourtant de taille, car adapter Balzac au grand (ou au petit) écran exige un travail de réécriture qui ne souffre ni d'approximations ni de raccourcis trop commodes. D'autre part, Angelo et son scénariste Jean Cosmos ont évité le piège de l'académisme qui guette souvent la transposition d'une œuvre classique (cf.: *Germinal* de Claude Berri). La brièveté de l'œuvre posait déjà problème. *Le Colonel Chabert* est un court roman — ou une longue nouvelle, selon le point de vue — qui totalise à peine 70 pages. Le film dure près de deux heures, mais on ne sent en aucun moment une volonté d'étirer la sauce; au contraire, la forme proprement cinématographique vient ici enrichir la matière balzacienne et lui donner une densité, une puissance émotionnelle plutôt absentes d'un

roman par trop moralisateur et démonstratif, ce qui était souvent le cas chez l'auteur de *La Comédie humaine*.

Un exemple: la représentation de la bataille d'Eylau, source des mésaventures du colonel Chabert. Alors que le texte de Balzac s'ouvrait sur les bavardages amusants mais stériles des clercs travaillant dans l'étude d'avoué où Chabert cherche à être reçu, le cinéaste fait précéder cette scène d'une vision cauchemardesque, celle d'un champ de bataille dévasté où l'on entasse et dépouille cadavres et blessés. Cette scène est présentée sous forme de séquence muette, baignant dans une lumière bleutée, et soutenue par une douloureuse sonate de Beethoven. Elle se termine sur quelques mots prononcés par Chabert: «Le 8 février 1807, la bataille d'Eylau venait de coûter 10 000 morts à l'Empire...» Impressionnant contraste entre l'animation qui règne dans le bureau d'avoué et l'austérité de Chabert qui se remémore de nouveau la célèbre bataille.

Ainsi sommes-nous situés historiquement avant même que l'intrigue ne s'installe, et ainsi nous sentons-nous interrogés par le drame à l'origine de cette intrigue, lequel drame prend le pas sur l'anecdote: Chabert n'est pas seulement de retour, il est de retour du pays des morts, c'est le rescapé d'une boucherie absurde qui a enlevé tout sens à sa vie, en lui retirant femme, fortune et identité. À deux reprises — dont une à la toute fin — Chabert dira: «La mort, c'est bleu, c'est rouge, et puis c'est froid. Et puis ça devient comme un silence».

D'autres images évoquant cet épisode sanglant viennent s'intercaler dans le film, comme autant de réminiscences mnémoniques chez celui qui revient du combat après y avoir supposément perdu la vie... Toutefois, ces passages n'ont pas pour objet d'illustrer plate-

ment les propos que nous communique Chabert, mais de leur permettre une correspondance visuelle, de créer une atmosphère; il revient au spectateur de faire le lien entre le tableau présenté et les événements précis tels que narrés par le colonel.

Par ailleurs, se méfiant du statisme inhérent au récit initial, les scénaristes ont créé au moins deux séquences supplémentaires. La première nous permet de comprendre plus directement les manœuvres du comte Ferraud que Rose Chapotel — ex-Madame Chabert — a épousé en secondes noces. À cette fin, on a inventé le personnage de Chamblin (un caméo inoubliable de Claude Rich, aussi suave que celui du *Souper* où il incarnait Talleyrand). Fin conseiller, Chamblin signifie à Ferraud la nécessité de choisir entre «l'ambition et le traversin» s'il désire vraiment se tailler une place sur l'échiquier politique de la Restauration et devenir pair de France. On comprend donc que la situation de Rose Chapotel est menacée de plusieurs côtés à la fois.

La seconde séquence ajoutée nous présente les manœuvres énergiques des apprentis frères d'armes. Sous l'œil vigilant de Chabert et de son ami Boutin, les jeunes gens s'entraînent au combat dans la cour d'une misérable ferme, laquelle, dans le roman, n'abritait que Chabert et trois enfants. Ces combats d'exercice, voués au souvenir de l'Empereur, se veulent une contrepartie bien dérisoire aux scènes situées à Eylau.

Chabert gagne donc dans le film en force et en assurance. Le choix de son interprète imposait-il cette transformation? Le «style Depardieu» ne pouvait convenir parfaitement au Chabert tel que décrit par Balzac. En témoignent les passages suivants du récit: «Il se mit à regarder modestement autour de lui, comme un chien qui, en se glissant dans une cuisine étrangère, craint d'y recevoir des coups». Plus loin: «Le pauvre homme rentra timidement en baissant les yeux». Le Chabert de Balzac est sec et maigre, arbore une expression de démence triste qui confine à l'idiotisme. On observera que le personnage tel que joué par Depardieu semble moins veule. Cependant, à la différence du Maheu de *Germinal*, ce Chabert-là est aussi plausible que possible, et je n'hésite pas à affirmer qu'il s'agit de l'une des deux ou trois meilleures compositions dans la carrière du plus célèbre acteur français contemporain (il serait intéressant de voir comment le grand Raimu avait défendu le rôle dans l'obscur version de 1943 réalisée par René Le Hénaff).

On reste d'ailleurs ébloui par tous les interprètes du *Colonel Chabert*: outre ceux déjà mentionnés, il faut rendre hommage à l'exquise Fanny Ardant, dans son meilleur rôle depuis



Fabrice Luchini et Gérard Depardieu

Benvenuto. Et surtout le fascinant Fabrice Luchini dans le rôle de l'avoué Derville. Roublard à souhait mais non dépourvu d'humanité et de compassion, Luchini/Derville mène parallèlement les affaires de Chabert et celles de la comtesse Ferraud avec force parcimonie. Chaque réplique de Luchini vaut son pesant d'or; cet acteur singulier prouve ici qu'il est plus qu'un Jean-Pierre Léaud à la sauce Rohmer et qu'il pourrait être éblouissant dans nombre de personnages d'époque auxquels il apporterait son flegme désarçonnant et son intelligence raffinée.

Par la qualité de ses images et de sa mise en scène, par les libertés justifiées en regard du texte original, par la réussite de sa reconstitution historique autant que par l'universalité de sa thématique, enfin par le jeu parfait de ses interprètes, *Le Colonel Chabert* m'apparaît comme un film magistral.

Denis Desjardins

LE COLONEL CHABERT

— Réal.: Yves Angelo — Scén.: Y. Angelo et Jean Cosmos d'après le roman d'Honoré de Balzac — Photo: Bernard Lutic — Mont.: Thierry Derocles — Mus.: Beethoven, Mozart, Scarlatti, Schubert, Schumann — Son: Pierre Gamet — Déc.: Bernard Vezat — Cost.: Franca Squarciapino — Int.: Gérard Depardieu (le colonel Chabert), Fanny Ardant (la comtesse Ferraud), Fabrice Luchini (Derville), André Dussollier (le comte Ferraud), Daniel Prévost (Boucard), Olivier Saladin (Hure), Maxime Leroux (Godeschal), Claude Rich (Chamblin) — Prod.: Jean-Louis Livi — France — 1993 — 110 minutes — Distr.: CFP.

The Professional

Léon, créature filmique

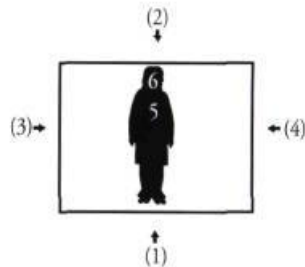
Pour son premier film entièrement tourné aux États-Unis, Luc Besson a décidé de battre les Américains à leur propre jeu, celui de l'*action thriller*, un genre hybride dont il avait déjà exploré les possibilités formelles dans *Nikita*, une œuvre audacieuse et extrêmement violente, au confluent du policier, du film d'espionnage et de la comédie sentimentale. Afin de bien établir le lien qui unit les deux productions, il reprend l'un des personnages du précédent, celui du tueur implacable obsédé par l'idée de toujours mener à terme la mission qui lui a été confiée, en faisant carrément disparaître (à l'acide, s'il le faut!) tous ceux qui se trouvent sur son chemin.

On le surnommait: Victor, nettoyeur. Il fut tué au cours d'une mission qui tourna au vinaigre.

Dans *The Professional*, Besson change le prénom du tueur à gages, ainsi que son terrain d'action. Il s'appelle maintenant Léon (le vrai titre français du film, et non *Le Professionnel*, comme l'ont arbitrairement décidé les distributeurs québécois) et œuvre à New York, sous les ordres d'un caïd de Little Italy à Manhattan. Le pari de Besson? Parvenir à transposer dans le contexte américain l'amalgame insolite entre violence extrême et tendresse émouvante qui faisait la force et l'originalité de *Nikita*, tout en essayant d'aller un petit peu plus loin dans les deux registres. Tour un défi, surtout lorsque l'on connaît la rigidité de la MPA, l'organisme de censure de la communauté hollywoodienne. Non seulement a-t-il tenu son pari, mais il a réussi à obtenir une distribution nord-américaine par le studio Columbia.

Dès l'ouverture, on sait que le film ne sera pas banal. Besson fait planer sa caméra au-dessus d'une étendue d'eau qui fait place à une forêt avant de révéler, en se redressant, Central Park et les gratte-ciel de Manhattan. Ce plan d'ouverture renvoie bien sûr au *Grand Bleu*, à *Nikita* et même à *Atlantis* (qui se terminait ainsi), devenant une véritable signature bessonienne. Mais il s'agit également d'une prise de vue unique sur New York. Ça prenait un Européen, un Français de surcroît, pour nous offrir un nouveau point de vue sur cette ville perpétuellement photographiée. Il façonne un New York rêvé, purement cinématographique. Déjà, Besson nous surprend, et ça ne fait que commencer.

La première fois, Léon nous est présenté en très gros plans: une main d'abord, puis l'autre, un œil caché derrière le verre fumé rouge d'une lunette ronde. Il accepte le contrat du caïd, Tony l'italien. Scène suivante: Léon tue un à un les gardes du corps d'un petit malfrat. Besson fait alors une démonstration étonnante de sa maîtrise du cadrage et du hors-cadre, dans une mise en scène qui organise l'espace de façon à créer une métaphore visuelle du tueur qui traque ses proies. Une main surgit du bas de l'image (1) et saisit l'un des gardes du corps. Une autre main apparaît du haut du cadre (2) et en étrangle un deuxième. La forme mystérieuse et fragmentée de Léon passe de gauche à droite (3), puis vice-versa (4), éliminant tous les autres gardes. Léon pose un œil rouge sur un trou de balle laissé dans un rideau de métal (5). Le malfrat recule, terrifié. Léon se matérialise *derrière lui* (6), couteau à la main, gorge sous la lame. L'évolution de cette effrayante séquence peut se traduire graphiquement comme suit:



Je le disais, il s'agit d'une métaphore reproduisant la mire imaginaire du tueur embusqué. Elle signale aussi le caractère omnipotent et omniprésent du personnage. Léon est redoutable parce qu'il ne laisse rien au hasard. Il est imprévisible parce qu'il prévoit tout. Le réalisateur-scénariste est de son côté. Il a mis au service du tueur le cadre même de l'écran cinémascope. Son pouvoir est donc filmique. Léon est une créature cinématographique. La mire du fusil télescopique peut tout aussi bien se transformer en téléobjectif d'appareil photo. Léon tire sur la cible visée pendant que le photographe tire les épreuves de ses clichés. L'acte de tuer et l'acte de voir deviennent ainsi intimement liés.

Tout comme le Victor de *Nikita*, Léon est une machine à démolir inlassablement lancée en avant. Il ne s'arrête qu'une fois l'objectif atteint. Cette infatigable détermination caractérise tous les personnages que Jean Reno a incarnés pour

Jean Reno
et Nathalie Portman



Besson. Jean Reno est une créature bessonienne qui traverse tous ses films: le colosse incontournable du *Dernier Combat*, le batteur exaspérant de *Subway*, le plongeur en apnée du *Grand Bleu*, même la voix du prologue d'*Atlantis*. Mais si Victor tient plus de l'automate, Léon révèle une personnalité à la fois simple et pathétique. Son efficacité provient de son innocence. Léon est un gamin qui tue avec la naïveté, la pureté et l'ignorance d'un enfant.