Document généré le 4 juin 2025 12:26

Ciné-Bulles
Le cinéma d'auteur avant tout

Ciné-Bulles
LE CINÉMA D'AUTEUR AVANT TOUT

Cinéma du huis clos
« Je vous ai dit qu'il fallait voir… »

Normand Chabot

Volume 10, numéro 2, décembre 1990, février 1991

URI : https://id.erudit.org/iderudit/34152ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Chabot, N. (1990). Cinéma du huis clos : « Je vous ai dit qu'il fallait voir… ». *Ciné-Bulles*, *10*(2), 16–19.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 1990

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/

érudit

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/

« Je vous ai dit qu'il fallait voir… »

par Normand Chabot

Cette phrase qui ouvre le **Navire Night** de Marguerite Duras me revient en mémoire à la suite du dernier Festival des films du monde de Montréal. Elle m'amène à analyser deux approches cinématographiques dans lesquelles le « voir » se manifeste autant dans son rapport au « dire » que dans son impossibilité à vraiment « voir ».

Huis clos

Les visionnements m'ont fait repérer un système qui semblait se répéter d'un film à l'autre — du moins dans ceux que j'ai vus —, un lien commun qui, étrangement et comme par hasard, unit plusieurs films entre eux : le huis clos.

Tantôt le « voir » s'apparente au voyeurisme et la caméra recherche, par sa mobilité intime, un meilleur angle de prise de vue (**Nuit d'été en ville** de Michel Deville) ; tantôt le « voir » semble s'ancrer dans un océan de mots dont le statisme renforce la prégnance du discours (**la Vengeance d'une femme** de Jacques Doillon). Du point de vue de l'analyse, ces deux films démontrent un réel travail au niveau de la structure des dialogues et des images. En revanche, leur démarche s'étend sur une durée qui ne semble pas tenir compte de la réception des spectateurs. Disons simplement qu'ici la durée est le résultat du rapport entre la présence et l'intensité des dialogues (verbosité) et la concentration du spectateur.

Or, dans **la Vengeance d'une femme**, le spectateur se laisse littéralement endormir par le texte et par la stratégie de mise en scène de Doillon. C'est l'histoire d'une veuve (Isabelle Huppert) qui tente de rejoindre l'ex-maîtresse (Béatrice Dalle) de son défunt mari. Elle y parvient et entame une longue discussion qui prend par moments des allures d'interrogation. Suivent les magnifiques et interminables dialogues qui gagneraient à être publiés. Dans la salle, nous subissons le même sort que le personnage de Béatrice Dalle, c'est-à-dire que nous sommes envoûtés par les dires et le débit d'Isabelle Huppert qui tisse sa toile dans laquelle nous nous empêtrons. Ce choix de mise en scène respecte la structure narrative du film (inspiré de **l'Éternel Mari** de Dostoïevski), en ceci que quelqu'un doit mourir, d'accord, mais de mort lente. Dans ce jeu de vampirisme et d'envie, c'est la maîtrise et la persévérance d'Huppert qui auront le dessus.

Les regards dans le vide, la présence du hors-champ et la frontalité de la mise en scène ajoutent au malaise du spectateur. De plus, ici, le huis clos se fait télévisuel de par son cadrage et entraîne ainsi une certaine répétition au niveau des plans. Ces cadrages se tolèrent dans la mesure où la production ne s'éternise pas sur une durée de 133 minutes ou si ces scènes alternent avec d'autres plus mobiles. On assiste donc à la représentation d'une magnifique structure mais dont la redondance (nous comprenons la dynamique entre Huppert et Dalle, pourquoi s'obstiner à la répéter ?) et la lenteur nous exaspèrent. Tout cela, bien entendu, répond aux nécessités de la démarche que l'auteur développe afin de bien rendre son texte. Sauf qu'il y a nous, face à l'écran…

Le film de Kohei Oguri, **l'Aiguillon de la mort**, utilise la même approche — le huis clos dramatique plus ou moins verbeux — sans tomber dans le piège de l'ennui. Dans les deux films, nous assistons par exemple à des scènes où la frontalité renvoie à un sens bien précis. Là où Doillon utilise l'esthétisme occidental et cadre ses personnages afin de créer une situation dramatique, Oguri, lui, use du style oriental afin de rendre la même tension. Le cinéaste japonais met ses deux personnages côte à côte faisant face à la caméra (voir photo) de façon à ce que l'on ressente l'étrangeté de la scène ; en fait, ce style s'appuie sur la tradition orientale de la représentation bidimensionnelle. Selon moi, le style se démarque de l'esthétisme par sa possible *surréalité*, c'est-à-dire que le style peut outrepasser les lois naturelles et celles de l'entendement, alors que l'esthétisme se rattache presque inévitablement au réel, y puisant sa beauté.

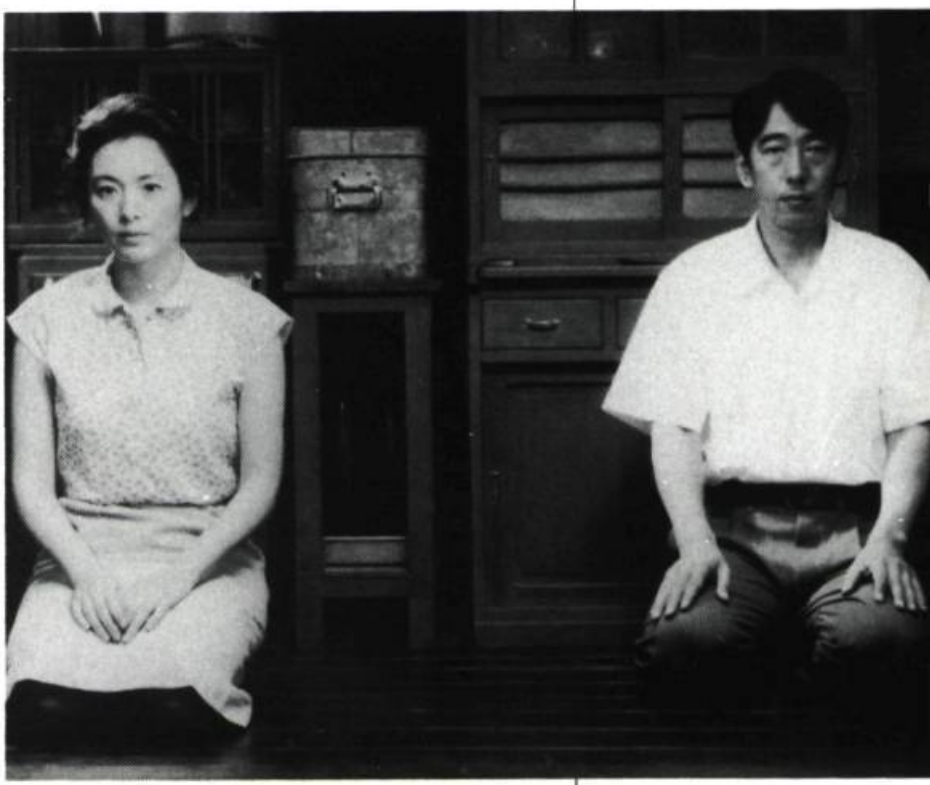
Puis vient le temps où tout bascule, où nous subissons — sans trop de complication — les ambiguïtés d'un cinéaste comme Deville. Ce dernier construit son film **Nuit d'été en ville** sur deux systèmes qui, à première vue, semblent s'opposer l'un l'autre.

Le film débute avec des images floues devenant graduellement claires, jusqu'au moment où l'on

discerne un couple qui vient de faire l'amour pour la première fois (Marie Trintignant et Jean-Hugues Anglade). Déjà, cet indice nous apprend que l'on ira de la superficie à la profondeur, que nous assisterons à un rapprochement : *zoom in* . Par la suite, la caméra se met à léviter, à caresser les corps sans pli. Étrangement, la caméra se déplace beaucoup et avec aisance dans cet univers clos où le récit se déroule. Plus étrange encore, ce film semble s'appuyer davantage sur le texte que sur les prouesses techniques. Or, c'est faux ; même qu'après avoir entendu les paroles courtoises et belles des personnages, le spectateur se surprend à ne plus écouter le texte mais à le voir se mouvoir dans l'espace. En fait, la caméra sert le texte aussi bien que les comédiens, ce qui n'est pas peu dire.

Deville, dans **Nuit d'été en ville**, utilise l'esthétisme occidental à son maximum, compte tenu du handicap spatial qu'il s'est imposé. Déjà avec **Péril en la demeure** (1985) et plus tard avec **le Paltoquet** (1986) et **la Lectrice** (1988), Deville lorgnait du côté des huis clos. Par contre, ici, le réalisateur perd sa touche magique qui accrochait habituellement le plus rebelle des spectateurs en manque d'action et d'aventure. Bref, un autre film qui, malgré la beauté du texte et de l'image, ne réussit pas à séduire la salle. Les mouvements de caméra n'arrivent pas à alléger l'espace et les mots : *zoom out* .

Un huis clos beaucoup plus subtil et implicite : le dernier Tavernier, **Daddy nostalgie**. Le mal intérieur et l'impossibilité à l'exorciser : un père pudique au coeur malade (Dirk Bogarde), une mère vieillie et casanière (Odette Laure). C'est cette douleur des parents que tentera d'apaiser leur fille (Jane Birkin). Dialogues et complicité n'y parviendront pas, la blessure est trop profonde, la tranchée infranchissable. Même derrière un verre de whisky, devant les montagnes du Midi, le père ne réussira guère à exprimer son malaise, sa souffrance ; sa nostalgie l'étouffe. Il parcourt le labyrinthe — clos — du passé et tente, par son ultime récit, de rencontrer sa fille dont il ne connaît rien. Père manquant, fille manquée. Cette fille qui, elle, tente de briser les frontières du possible. N'est-elle pas scénariste, n'a-t-elle pas divorcé, ne poursuit-elle pas des expériences limites, ne cherche-t-elle pas un rapprochement qui semble pourtant impossible ? Elle s'efforce désespérément de fracasser les murs de la prison dorée dans laquelle ses parents se sont cantonnés. Il existe manifestement un désir partagé par le père et la fille de faire éclater la routine et une stratégie du réalisateur d'ouvrir sur l'espace et de s'abandonner aux paysages. Cette



L'Aiguillon de la mort de Kohei Oguri

Nuit d'été en ville de Michel Deville

La Captive du désert de Raymond Depardon

volonté de Tavernier de nous laisser croire qu'au bout il peut y avoir la lumière, se démontre lors des premiers plans du film : de la nuit au jour en accéléré. Encore faut-il prendre le temps, alors que déjà, il était trop tard... « La douceur de vivre est si périssable. »

Deux autres films du Festival s'ajoutent à cette liste des huis clos, **la Captive du désert** (Raymond Depardon) et **Korczak** (Andrzej Wajda), dont la facture semble s'opposer au récit. Le premier se déroule dans le désert et traite de la longue et difficile aventure d'une otage (Sandrine Bonnaire) détenue par les nomades. Tout ici évoque les grands espaces, l'ouverture infinie, mais ce paysage à perte de vue nous ramène — nous et le personnage de Bonnaire — à l'impossibilité de fuir. Fuir, mais où dans cet univers sans point de référence, dans ce coin où même le cadre de la caméra ne nous lâche pas d'une semelle lors des nombreux plans séquences ? *L*'espace se réduit à *cet* espace, le parcours s'effectue du point A (limite gauche de l'écran) au point B (limite droite de l'écran). La caméra objective et souvent immobile implique une position parfaite afin de tout enregistrer ; or, le cadre devient cet espace fermé où rien ne peut vraiment surgir tellement le plan nous donne à voir ce qu'il y a à voir. Pour ainsi dire, nous sommes, avec Bonnaire, littéralement captifs du cadre du désert.

Korczak raconte le drame des orphelins du ghetto de Varsovie qui, sous la charge du médecin juif polonais Janusz Korczak, furent tous envoyés avec leur directeur aux chambres à gaz de Treblinka ; nous nous attendons, avec cette cruelle tragédie, à l'ultime huis clos : les ghettos et les camps de concentration. Or, Wajda a joué la carte de l'espoir et de la dignité, ainsi que l'aurait probablement souhaité Korczak lui-même. Par exemple : la présence de l'ennemi à l'écran n'est pas excessive, la représentation de la répression ne sombre pas dans le mélodrame et la possibilité d'échapper au massacre — légalement ou illégalement — demeure constante jusqu'à la fin. D'ailleurs, l'utilisation cruciale des portes et leur fonction dans l'architecture du ghetto reste une force majeure du film. Là où les portes sont condamnées, les murs sont violés. Les dernières scènes du film démontrent à merveille l'espoir et la dignité qu'a toujours gardés cette troupe solidaire. Même la chaîne des wagons infernaux et leurs portières cadenassées ne peuvent résister aux esprits des justes et des innocents. Ils se libèrent enfin du huis clos dans un moment de glorieuse liberté.

Indicible

Suite à l'étude du huis clos, il est permis d'aborder l'indicible, d'intégrer une analyse qui s'appuie davantage sur l'impossibilité de représenter certaines choses à l'écran. On sait que plusieurs cinéastes sont passés maîtres dans l'art de traiter de l'invisible, l'émotion, l'angoisse. Mais qu'en est-il du rêve, de l'imaginaire ?

Commençons d'abord par les **Rêves** d'Akira Kurosawa qui nous rappellent que la logique du monde onirique passe par un certain nombre de transformations la rendant plus ou moins incompréhensible dans son sens manifeste. Ce travail du rêve dans le film de Kurosawa est évident et on ne peut plus conscientisé, tellement que l'on croirait que les rêves sont passés par la moulinette du scénariste et des producteurs. Les rêves de la pluie, des arbres en fleurs, des alpinistes et des soldats morts, semblent respecter davantage la structure onirique habituelle ; ils sont d'ailleurs les plus réussis, la maîtrise du réalisateur s'y manifeste dans chaque plan. À certains endroits, on aurait pu penser au dernier film de Joris Ivens, **Une histoire de vent** ; la présence du souffle et de la quête demeure le point important des deux films. En revanche, la partie médiane de **Rêves**, jusqu'au dernier rêve, est redondante et un peu longue. Je me suis même posé la question si un rêve pouvait être, pour le rêveur, long, ennuyeux et déplaisant... Tous les sketches sur le nucléaire et surtout celui sur Van Gogh m'ont laissé de glace. Les scènes du Mont Fuji en éruption et de la promenade dans les toiles du peintre à l'oreille coupée auraient

gagné à être tournées selon une optique, un point de vue unique, pas plusieurs. Si elles avaient respecté le contrat du maniérisme et/ou du kitch, qui semblait aller de soi dès le début de ces sketches, aucun problème ne serait survenu. Kurosawa crut bon d'ajouter au Mont Fuji une narration douteuse et à Van Gogh un excès d'effets spéciaux. Mais, direz-vous, ce ne sont que des rêves dont il respecte le contenu…

Chahine (**Alexandrie, encore et toujours**) et Fellini (**la Voce Della Luna**) auront préféré la conquête de l'imaginaire, d'un univers intérieur qui renvoie à la subjectivité même de l'histoire collective et individuelle.

Chahine nous rappelle les bons moments d'un Pasolini en pleine effervescence avec ses reconstitutions historiques. De Cléopâtre à Gene Kelly, le maître égyptien nous démontre que rire de soi n'a rien de désobligeant. Si l'on s'arrête au premier degré de lecture, personnifier les grands de ce monde nous ramène au désir — souvent refoulé — de puissance et d'immortalité. Son récit renvoie la notion d'histoire à celle — toute subjective — de l'individu. Il réduit ainsi les théories classiques de l'Histoire qui se matérialisaient d'elles-mêmes, authentiques et autonomes. Or, Chaline récupère l'histoire (indicible) et nous la projette à la suite de son travail subjectif d'écriture et de mise en scène. Il rend possible, par son projet d'individu interprétant l'irreprésentable et en démontre, ipso facto, toutes la futilité et la vanité. Enfin, se mettre en scène, dans des scènes aussi cocasses, ne peut mentir sur la volonté d'un cinéaste ouvert sur le monde et sur sa quête du spectateur. Voilà qu'il se projette lui-même sur l'écran dans le simple but de rejoindre, de nous rejoindre, à tout prix. Il met ses tripes sur table, en pâture aux spectateurs. Riez, pleurez, désolez-vous, n'en reste pas moins une authenticité, une sincérité qui, bien entendu, peuvent faire sourire.

Le cinéaste fantaisiste est, encore une fois, sorti de ses gonds avec **la Voce Della Luna**. Plein de trous dans lesquels nous pouvons nous situer. Tout comme chez Godard avec sa **Nouvelle Vague.** Plutôt que fermeture, folie outrancière, poésie, incitation à la participation du spectateur. Rien de commun avec les allégories dantesques dont la clé résidait non loin du Vatican. Ici, aucune énigme, peu de choses à comprendre, ce qui n'enlève rien à ce qui est à comprendre. Le silence dont parle le personnage de Roberto Benigni, en fin de parcours, demeure, avec celui du moine des frères Taviani (**le Soleil même la nuit**), le message le plus prenant de ce Festival des années 2000. Cette lune, une fois conquise, nous apporte quoi ? Quoi, sinon le silence devant la victoire qui, avec sa réalisation, nous laisse penaud. Vraiment penaud. Ce désir, vieux comme l'humanité, se réalise dans les studios de Cineccità ; les prémisses se trouvaient déjà dans **Intervista**. Et voilà qu'apparaît la lune, l'impossible, là, accessible et nous nous taisons. Évidemment, quoi faire d'autre que se taire devant l'indicible, sinon renvoyer la lune à son lieu d'origine pour que dure la quête, le désir, même s'il donne naissance à un flot de paroles inutiles. Même devant ce risque de l'inutile, le fou (Roberto Benigni) devra se sacrifier car son amour pour nous dépasse nos ambitions. Il souffrira pour nous, dans son champ à puits, sans qu'on puisse comprendre que lui mourra. Mourir dans un silence d'homme : ineffable. ■

Nouvelle Vague de Jean-Luc Godard

Le Soleil même la nuit de Paolo et Vittorio Taviani