

Critiques

The Snapper

In the Name of the Father

Montparnasse-Pondichéry

Wittgenstein

le Jeune Werther

l'Enfer

Michel Euvrard, Andrée Dufresne, Myriame El Yamani, Paul Beaucage et
Sandrine Fillipetti

Volume 13, numéro 3, été 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33894ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Euvrard, M., Dufresne, A., El Yamani, M., Beaucage, P. & Fillipetti, S. (1994).
Compte rendu de [Critiques / *The Snapper* / *In the Name of the Father* /
Montparnasse-Pondichéry / *Wittgenstein* / *le Jeune Werther* / *l'Enfer*]. *Ciné-Bulles*,
13(3), 50–56.

«Quand on fait un film sur un univers particulier, il est essentiel de connaître cet univers. *The Snapper* m'a obligé à prendre conscience de mes préjugés à l'égard des Irlandais. Je répétais partout que je ne savais pas comment j'allais pouvoir faire un film en Irlande, que les Irlandais me détestaient. Je me rappelle avoir eu de longues conversations avec Daniel-Day Lewis qui m'assurait que je me trompais. Je suis allé en Irlande, j'ai rencontré des Irlandais et essayé de les comprendre. C'était des gens merveilleux.»
(Stephen Frears)

THE SNAPPER

de Stephen Frears

par Michel Euvrard

A voir ceux qui sont sortis récemment dans nos salles, les Anglais ne feraient plus que deux sortes de films. Il y a d'abord ceux qui s'affichent comme de grosses machines, souvent adaptés de romans connus (la série E. M. Forster, *A Room With a View*, *Passage to India*, *Howard's End*), situés avant la Première ou la Deuxième Guerre mondiale (c'est devenu tout comme) à Oxford, Cambridge, dans le West End, dans un domaine à la campagne ou dans les milieux coloniaux de cet Empire «sur lequel le soleil ne se couchait pas», et interprétés par des acteurs prestigieux, Anthony Hopkins, Emma Thompson, Joan Plowright, etc.

Même quand les rapports de classe y sont évoqués, pour la pointe d'amertume dont ils les relèvent, c'est dans le cercle clos de la vie privée, entre maîtres et domestiques, où ne pénètrent ni les ouvriers ni les provinciaux. Ce sont des films soignés, académiques où les intérieurs, les mobiliers, les vêtements, les bibelots, la vaisselle, les tissus, amoureuxment rassemblés et reconstitués, offrent l'image d'une société disparue, qu'on pare d'un style, d'un raffinement et d'un prestige idéalisés; ils baignent dans une nostalgie quelque peu frauduleuse. Ce sont des films du «centre».

«Les Curley vivent sur la corde raide. Ce sont des gens à l'esprit hyper-vif qui vivent sur un rythme frénétique; c'est comme d'être à l'intérieur d'un flipper où chacun serait une bille lancée dans une direction différente.»
(Colm Meaney)

Les autres sont des films à petit budget qui se passent aujourd'hui, dans les villes industrielles du nord (Liverpool, Manchester, Leeds, Birmingham) ou en Irlande; ou bien les personnages, ouvriers et ouvrières, chômeurs, marginaux les ont quittés pour chercher du travail à Londres. Géographiquement et socialement, ce sont des films de la «périphérie».

Dans *The Snapper*, le devant de la scène est occupé par la famille Curley, Dessie (Colm Meaney), le père, maçon et solide buveur de bière, Kay (Ruth McCabe), la mère, Sharon (Tina Kellegher), la fille aînée, 20 ans, employée de supermarché, et ses cinq frères et sœurs; elle habite une banlieue ouvrière de Dublin, rangées de maisons toutes pareilles, où la vie se concentre dans la cuisine, au pub du quartier, autour du jeu de fléchettes, du match de soccer et du bal du samedi soir.

Sharon vient d'apprendre qu'elle est enceinte; elle compte garder l'enfant, l'annonce à ses parents mais refuse de dire qui est le père. La nouvelle, naturellement, fait le tour du quartier, et toute la famille doit décider quelle attitude prendre et comment se comporter vis-à-vis de Sharon et devant ses amis et connaissances.

Ainsi, à partir d'un drame minuscule, à travers les réactions de Sharon, de sa famille et leur cercle, le spectateur voit se recomposer toute une micro-société avec ses mœurs, sa langue, ses tensions, en qui s'incarne l'humanité entière.

Dans certains films de fiction où le milieu décrit nous est peu familier, loin de nous géographiquement, socialement, ou par l'âge ou le sexe des protagonistes (comme dans *Un, deux, trois, soleil* de Bertrand Blier ou *le Jeune Werther* de Jacques Doillon pour nommer des exemples français récents), nous nous interrogeons davantage sur la vraisemblance et l'authenticité de la description puisque nous manquons de repères.

La question ne se pose pas longtemps en voyant *The Snapper* tant le rythme frénétique de la vie des personnages nous emporte, tant ils sont volubiles, tant les acteurs mettent d'intensité et de conviction dans leur jeu, tant le cadre dans lequel ils évoluent les embrasse étroitement et semble leur habitat naturel. Comme dans *The Commitments*, déjà adapté, par Alan Parker cette fois, d'un roman de Robby Doyle, on retrouvait ce mélange de rudesse, de comique et d'humanité, plus brutal chez Parker, plus nuancé chez Frears. La présence physique des acteurs, venus



Tina Kellegher et Colm Meaney dans *The Snapper*

du théâtre pour la plupart, et dont l'homogénéité est cimentée par la couleur et la mélodie de la langue et de l'accent, permettent à **The Snapper** de marier l'authenticité et la spontanéité (apparente) du documentaire avec la densité et l'intensité dramatique de la fiction. ■

IN THE NAME OF THE FATHER

de Jim Sheridan

par Andrée Dufresne

On imagine Jim Sheridan seul, comme un coureur de fond. Pourtant il a traversé le cinéma anglo-saxon comme une comète depuis son arrivée: trois longs métrages en cinq ans, dont deux remarquables, aussi ressemblants et différents que des frères, **My Left Foot** et **In the Name of the Father**. Des frères jumeaux, pourrait-on dire, puisque le même comédien (Daniel Day-Lewis) se retrouve en tête d'affiche dans les deux cas.

Ce n'est pas à lui que revient d'abord le secret de la gemellité mais à Sheridan lui-même, les deux œuvres traitant de l'impossible relation père-fils, celle qui se dérobe toujours, impuissante. On retrouvait déjà ce thème dans **The Field** avec l'image du père (Richard Harris), cette fois en premier plan, immense, terrifiante...

Rien de surprenant, dans ce cas, à ce que l'œuvre cinématographique de Sheridan puisse se résumer, dans les deux sens du terme, par «au nom du père», la dimension religieuse — et par conséquent névrotique — de tout cela ayant des résonances encore plus profondes chez les Irlandais, encore plus catholiques que nous...

Dans le dernier long métrage de Jim Sheridan, le titre est fort explicite: le jeune accusé, un soi-disant terroriste, a tenté tout ce qu'il était humainement possible de faire, au nom de son père, pour régler ses problèmes avec lui et se venger de leurs bourreaux. Le récit est d'ailleurs véridique: il y a une vingtaine d'années, un Irlandais de Belfast, Gerry Conlon (Daniel Day-Lewis), est accusé injustement d'activités terroristes par la police anglaise, continuellement sur les dents à cause de l'IRA, pressée par les autorités de trouver rapidement un coupable, des bombes ayant détruit deux pubs et tués plusieurs personnes.

Dans **In the Name of the Father**, la réalité non seulement dépasse la fiction mais elle pousse parfois le mauvais goût jusqu'à ressembler à un scénario de série B: à la suite d'un simulacre de procès, on jettera en prison Gerry et son père Giuseppe (Pete Postlethwaite), tous deux enfermés dans la même cellule. Giuseppe, de santé fragile, ne pourra subir très longtemps la dureté du milieu carcéral. Pour rétablir sa mémoire et faire triompher le vrai du faux, Gerry obtiendra l'appui d'une avocate dévouée, Me Gareth Peirce, possédant les traits magnifiques d'Emma Thompson, une avocate dont n'oserait rêver même le plus idéaliste des détenus.

Tout comme dans **My Left Foot**, l'évolution du personnage principal, intimement liée à la progression dramatique, constitue l'originalité, la qualité première de cette œuvre proprement cinématographique. Sa qualité première et finale, contenue en une seule image: celle que l'on retrouve sur l'affiche et qui recoupe toutes les autres. Mais, surtout, qui isole Daniel Day-Lewis: déjà, physiquement, il tranchait sur ses compagnons d'infortune et sur les membres de la police en particulier. Qui du reste — vous l'aurez sans doute remarqué — se ressemblaient dangereusement, tout l'appareil judiciaire faisant bloc contre lui. Tout le monde, sauf une personne, une femme. Mais encore une fois, de façon ponctuelle.

À long terme, on peut imaginer Gerry Conlon seul, comme un coureur de fond... ■

The Snapper

35 mm / coul. / 90 min
1993 / fict. / Grande-Bretagne

Réal.: Stephen Frears
Scén.: Roddy Doyle d'après son roman
Son: Kieran Horgan
Image: Oliver Stapleton
Mont.: Mick Audsley
Mus.: Stanley Myers
Prod.: Lynda Myles, BBC Films
Dist.: C/FP Distribution
Int.: Tina Kellegher, Colm Meaney, Ruth McCabe

In the Name of the Father

35 mm / coul. / 127 min
1993 / fict. / Irlande-Grande-Bretagne-États-Unis

Réal.: Jim Sheridan
Scén.: Terry George et Jim Sheridan d'après Proven Innocent de Gerry Conlon
Image: Peter Biziou
Mus.: Traver Jones
Mont.: Gerry Hambling
Prod.: Jim Sheridan
Dist.: Universal
Int.: Daniel Day-Lewis, Emma Thompson, Pete Postlethwaite et John Lynch



De gauche à droite, Mark Sheppard, Beatie Edney, John Lynch et Daniel Day-Lewis dans *In the Name of the Father*

Miou-Miou et Yves Robert
dans *Montparnasse-Pondichéry*



MONTPARNASSE-PONDICHÉRY

d'Yves Robert

par Myriame El Yamani

À chacun son métier. Dans nos années 90 où sévit une interminable récession, il vaut mieux ne pas trop chercher à en changer. Pourtant, pour repartir à zéro et décider de braver le savoir académique, alors qu'on a 40 ans et des poussières, il faut être courageux et garder un bon sens de l'humour devant les petites bassesses des gens imbus de leur pouvoir. Et surtout, il faut s'appeler Miou-Miou, avec son franc sourire et son côté adulte-enfant, pour nous laisser y croire. Après *le Bal des casse-pieds* (1991), Yves Robert, acteur et réalisateur, raconte dans *Montparnasse-Pondichéry*, la rencontre, le flirt, puis l'amour-tendresse entre un grand-père attentif (superbe Léo à la moustache anarchiste, surnommé M. Bonhomme, qu'incarne Yves Robert lui-même) et Julie, une jeune femme qui veut changer sa vie (Miou-Miou, toujours aussi émouvante). Les yeux se croisent et le destin sera marqué.

Pondichéry, petite ville de l'Inde, ancien comptoir français, spécialisé dans les cotonnades chamarrées,

un nom qui fait rêver. Vue en contre-plongée sur des imprimeries, zoom sur la dernière retouche d'un motif de papier peint, ces premières images du film nous plongent dans l'histoire de France. L'engouement des Français pour le papier peint a son origine dans l'interdiction pour les Protestants, à la révocation de l'Édit de Nantes, d'importer et de fabriquer des tissus à l'indienne de cette région.

Mais cette comédie douce-amère d'Yves Robert n'est pas un film sur le papier mâché ou froissé; il nous propose une belle odyssée au pays de l'adolescence et une bataille pour l'accession au savoir. Car les deux protagonistes vont se retrouver sur les bancs d'école pour repasser leur bac, elle pour assumer son rêve d'enseigner la tapisserie en Inde, lui pour encourager ses petits-fils. On se laisse vite charmer par ces mots doux, subjuguer par les rapports de force entre les profs et les élèves. «Je vous ai mis zéro et considérez cela comme un cadeau!», clamera Mme Chamot (étonnante Judith Magre, en professeur de mathématiques revêche). Les peines d'amour du Don Juan de la classe (Renaud Ménager) qui virent au désastre («ne me secouez pas, je suis plein de larmes»), ou les dissertations sur le suicide et sur Schopenhauer de Bertin, le professeur de philosophie (André Dussolier), tout cela aurait pu tourner à la

Montparnasse-Pondichéry

35 mm / coul. / 103 min
1994 / fict. / France

Réal.: Yves Robert
Scén.: Yves Robert et Frédéric Lasaygues
Image: Robert Alazraki
Son: Pierre Lenoir
Mont.: Olivia Lumbroso et Martine Fleury
Mus.: Vladimir Cosma
Prod.: Productions la Guéville et Gaumont International
Dist.: Malofilm Distribution
Int.: Miou-Miou, Yves Robert, André Dussolier, Judith Magre, Jacques Perrin

comédie grasse ou à l'eau de rose, dans les tourments du bachotage. Mais le couple un peu baroque de Miou-Miou et d'Yves Robert, où l'amitié et le respect de l'autre prédominent, a quelque chose de charmant sans être niais.

Et puis, Paris redevient calme, chacun cultivant son jardin secret. Ce double voyage, celui rêvé de Pondichéry et celui d'un retour à la candeur des jeunes, est rempli d'embûches. Le labyrinthe de l'enfer (le métro de Paris) laisse la place à une belle fontaine bleutée, symbole de l'espoir, où Léo servira de passeur vers un autre monde. Un monde où être raisonnable ne veut pas dire réactionnaire, où l'amour peut être autre chose que physique, où la folie des gens peut se croiser, même quand un quart de siècle de différence les sépare.

Ce qui m'a plu dans ce film, c'est sa drôlerie, sa légèreté, ce sont ces petites phrases comme «la vie, c'est une occasion à prendre», qui ressemblent aux fleurs d'un collier, que Miou-Miou dessinera sur le sable de Pondichéry. Nous faire rêver et refuser de pleurer sur notre sort, c'est à quoi parvient le regard direct mais terriblement complice de Léo le septuagénaire sur les nouveaux signes de l'amour. Il n'est justement pas facile, en ce moment, de proposer un autre regard sur les relations amoureuses, le couple, etc., que noir et cynique. Même si ce film paraît un peu vieillot (peut-être parce qu'il parle d'un amour-tendresse, pas du tout à la mode), il reste de **Montparnasse-Pondichéry** un peu de fraîcheur et de rires venant d'adultes qui ont préservé en eux l'enfance. Pas un grand film, mais une belle création. ■

WITTGENSTEIN

de Derek Jarman

par Paul Beaucage

Les théories du penseur néo-positiviste Ludwig Wittgenstein ont exercé une influence déterminante sur la philosophie moderne. Dans le long métrage **Wittgenstein**, le cinéaste britannique Derek Jarman propose une interprétation assez originale de l'itinéraire personnel et intellectuel de son protagoniste. Refusant de concevoir la pensée wittgensteinienne comme un tout hermétique, Jarman tente d'en cerner les principes directeurs afin de mieux comprendre l'homme qui les a énoncés.

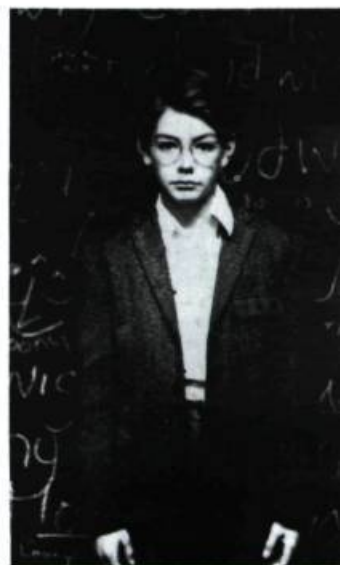
Ludwig Wittgenstein est né à Vienne en 1889. Issu d'une famille fortunée et éprise de culture, il manifeste assez jeune un engouement pour la spéculation intellectuelle. Cette tendance l'incitera à entreprendre des études de physique dans une université britannique. Mais l'enseignement qu'il y reçoit ne correspond pas à ses attentes: aussi choisit-il subitement d'étudier la philosophie dans la célèbre enceinte de l'Université de Cambridge. C'est à cet endroit que Wittgenstein s'impose comme un redoutable dialecticien.

La réalisation de Derek Jarman est particulièrement attentive à l'évolution du comportement de Wittgenstein. Au début du film, le jeune Ludwig (Clancy Chassay) présente au spectateur les différents membres de sa famille. Ce geste révèle à la fois le sens de la mise en scène du futur philosophe et la finesse d'approche du cinéaste. Puis, Ludwig et ses proches se rassemblent autour du piano familial.

Le tempérament d'artiste ainsi que la propension à l'excentricité constituent les traits dominants de la personnalité du philosophe viennois. Au cours d'une conversation qu'il engage avec l'un de ses maîtres, le célèbre penseur Bertrand Russell, Ludwig Wittgenstein va jusqu'à prétendre que les choses n'existent pas. Selon l'élève, «seuls les faits existent». Cet aphorisme, qui s'inspire des théories du physicien Ernst Mach, met en lumière l'un des principes fondamentaux de la philosophie néo-positiviste: la fonction détermine l'existence.

Avec pertinence, le cinéaste britannique établit une relation directe entre le génie créateur de Wittgenstein et son esprit espiègle, volontiers provocateur. On se souviendra longtemps du regard haineux que le pragmatique Russell lance à son exceptionnel étudiant quand celui-ci soutient, apparemment contre toute vraisemblance, qu'un rhinocéros se trouve parmi eux. La sobriété de l'interprétation, l'utilisation habile des éclairages, des gros plans et du champ-contre-champ soulignent l'humour pince-sans-rire de Jarman qui, à l'instar de son héros, ne prend pas tout à fait au sérieux ces débats de philosophes.

La participation volontaire de Wittgenstein à la Première Guerre mondiale transforme radicalement sa vision du monde: comme de nombreux intellectuels qui y ont pris part, il en saisit toute l'absurdité. Le cinéaste exprime cette douloureuse prise de conscience à travers un long plan où le philosophe affronte simultanément le mauvais temps, la stagnation, la solitude de même que les tirs répétés de l'armée



Clancy Chassay: Wittgenstein enfant



Karl Johnson: Wittgenstein adulte

Wittgenstein

35 mm / coul. / 71 min
1993 / fict. / Grande-Bretagne

Réal.: Derek Jarman
Scén.: Derek Jarman, Terry Eagleton et Ken Butler
Image: James Welland
Mus.: Jan Latham-Koenig
Mont.: Budge Tremlett
Prod.: Tariq Ali
Dist.: Cinema Esperança International
Int.: Karl Johnson, Michael Gough, John Quentin

ennemie. Un lent travelling arrière, une conjonction intense de bruits divers et un clair obscur expressionniste apportent à cette séquence une dimension quasi apocalyptique.

Au cours de cette période, Wittgenstein est fait prisonnier par les Alliés. Il profite de cette période de captivité pour rédiger un traité de logique majeur: le *Tractatus logico-philosophicus*. Dans une lettre à Russell, le philosophe explique que sa pénible expérience militaire l'a incité à écrire cet ambitieux ouvrage qui aspire à concilier la logique symbolique et le mysticisme chrétien.

La mise en scène et le montage de Jarman tracent une opposition percutante entre le calvaire du protagoniste et l'existence confortable de Bertrand Russell. Ainsi voit-on l'auteur des *Problèmes de la philosophie* demeurer assez indifférent aux malheurs de son ancien disciple. Pour illustrer l'éloignement physique et psychologique des deux hommes, le réalisateur utilise un long travelling latéral qui assure le passage du monde de la guerre à celui de la paix. Étendu sur un lit douillet en compagnie de son extravagante maîtresse, Russell procède sereinement à la lecture de la missive.

Une fois la guerre terminée, Wittgenstein retourne vivre en Autriche. Grâce à l'appui de Bertrand Russell, il parvient à faire publier son *Tractatus logico-*

philosophicus. La parution de cet ouvrage enthousiasme le célèbre économiste britannique John Maynard Keynes: ce dernier entreprend alors de convaincre l'auteur de venir enseigner la philosophie à l'Université de Cambridge où, de nouveau, il pourrait rivaliser avec son confrère Russell. L'émis-saire de Keynes convainc Wittgenstein d'accepter cette offre inattendue.

Toutefois, le penseur viennois ne tarde pas à trouver cette expérience décevante: incapable de contrôler son fougueux tempérament, d'expliciter ses théories abstruses, Wittgenstein ne réussit que rarement à communiquer sa vision du monde aux étudiants. Partagé entre le désir et le sens du devoir, la logique et la théologie, l'idéal et la réalité, il quitte le milieu universitaire britannique pour se réfugier sur une île. Travaillant à la rédaction d'un nouvel essai philosophique, Ludwig découvre qu'il souffre d'un cancer du pancréas: il choisit de mourir en Grande-Bretagne.

Malgré des références intéressantes à l'approche néo-positiviste, le *Wittgenstein* de Derek Jarman échoue à traduire la grande rigueur et le haut niveau d'abstraction de la pensée du philosophe. En contrepartie, le style souple et épuré du cinéaste lui permet de transcender les frontières spatio-temporelles communément admises pour épouser gracieusement les pérégrinations spirituelles de Ludwig Wittgenstein. ■





Ismaël Clavière (à gauche) dans *le Jeune Werther*

LE JEUNE WERTHER

de Jacques Doillon

par Myriame El Yamani

Paris est extraordinairement calme. Des adolescents se promènent entre la cour du lycée, les jardins du Luxembourg, les rues du quartier latin et le cimetière du Père-Lachaise. Un de leurs copains, Guillaume, vient de se suicider et ces filles et garçons mènent l'enquête. Ils partent à la rencontre de celle qui, peut-être, aurait amené leur ami vers la mort.

Rêveries, coups de cœur à partir d'une photo, plaques, déclarations, tout ce petit monde ne parle que de cela: comment sortir avec une fille ou un garçon? Et pour cause! L'amour des *teenagers* en est un de paroles, de chassés-croisés et non d'actes. On se prend la main, on s'attend, on s'enlace, au mieux on s'embrasse.

«Tu crois qu'on peut être bien avec une fille sans être amoureux d'elle et en même temps être amoureux d'une fille sans sortir avec?», demande Ismaël, le jeune Werther à la manière Doillon, qui préfère embrasser la photo de peur d'embrasser la fille... Mais là s'arrêtent les analogies avec le roman de Goethe, l'idée d'une image sublimée, romantique,

passionnelle. L'amour adolescent ne peut-il être romantique?

La fille ne peut-elle être qu'une sorte de nymphe blonde, l'air hautain et le regard au-dessus de toutes ces frivolités amoureuses? Car non seulement Jacques Doillon, avec son «jeune Werther», n'a pas réussi à nous faire croire à la passion dévorante du jeune héros mais encore il plante ce groupe de jeunes dans une atmosphère de faux rires, de fausses larmes et de fausses joies.

L'élan du cœur n'y est pas. Ce qu'on reproche souvent à Doillon, c'est la préciosité de ses dialogues, le maniérisme des plans rapprochés qui enferment les personnages dans un monde clos, parfois obsessionnel. Alors que l'aller-retour Sète-Montpellier laissait au spectateur le temps de comprendre les intentions du petit criminel (superbe Gérard Thomassin), ici les incessants va-et-vient entre la cour de récréation, la maison et les jardins s'articulent autour de ce vide qu'a laissé le mort. Et tout cela finit par devenir lassant.

Le Jeune Werther donne l'impression d'être un film de maître d'école avec morceaux choisis de classiques, appris par cœur et récités avec application. Non que ces jeunes soient désincarnés ou désabusés, mais leur langage est trop apprêté, sans vie et sans passion. ■

Le Jeune Werther

35 mm / coul. / 95 min
1993 / fict. / France

Réal.: Jacques Doillon
Scén.: Jacques Doillon d'après *les Souffrances du jeune Werther* de Goethe
Image: Christophe Pollock
Mont.: Jacques Doillon
Son.: Jean-Claude Laureux et Brigitte Taillandier
Prod.: Alain Sarde
Dist.: France Film
Int.: Ismaël Clavière, Marie-Isabelle Rousseau, Thomas Bremond, Miren Capello

L'Enfer

35 mm / coul. / 100 min
1994 / fict. / France

Réal.: Claude Chabrol
Scén.: Henri-George Clouzot
Coll. aux dialogues: José André Lacour
Adaptation et dialogues: Claude Chabrol
Image: Bernard Zitzermann
Son: Jean-Bernard Thomasson
Mus.: Matthieu Chabrol
Mont.: Monique Fardoulis
Prod.: Marin Karmitz
Dist.: Alliance Vivafilm
Int.: Emmanuelle Béart, François Cluzet, Nathalie Cardonne, André Wilms, Marc Lavoine, Mario David, Christiane Minazzoli, Dora Doll, Jean-Pierre Cassel

L'ENFER

de Claude Chabrol

par Sandrine Fillipetti

En juillet 1964, Henri-Georges Clouzot commence le tournage d'un film dont il a lui-même écrit le scénario, *L'Enfer*. Le film, déjà interrompu par la défection de Serge Reggiani, malade et remplacé par Jean-Louis Trintignant pour donner la réplique à Romy Schneider, restera définitivement inachevé après une longue maladie de Clouzot. Chabrol reprend ici l'une des versions du scénario original, n'en gardant que l'ossature principale et en modifiant la structure, les dialogues, enfin développant le film dans une autre direction.

Si «l'ennui est entré dans le monde par la paresse» comme l'écrivait La Bruyère, la seule façon de le tromper était sans doute d'avoir des idées. Seulement

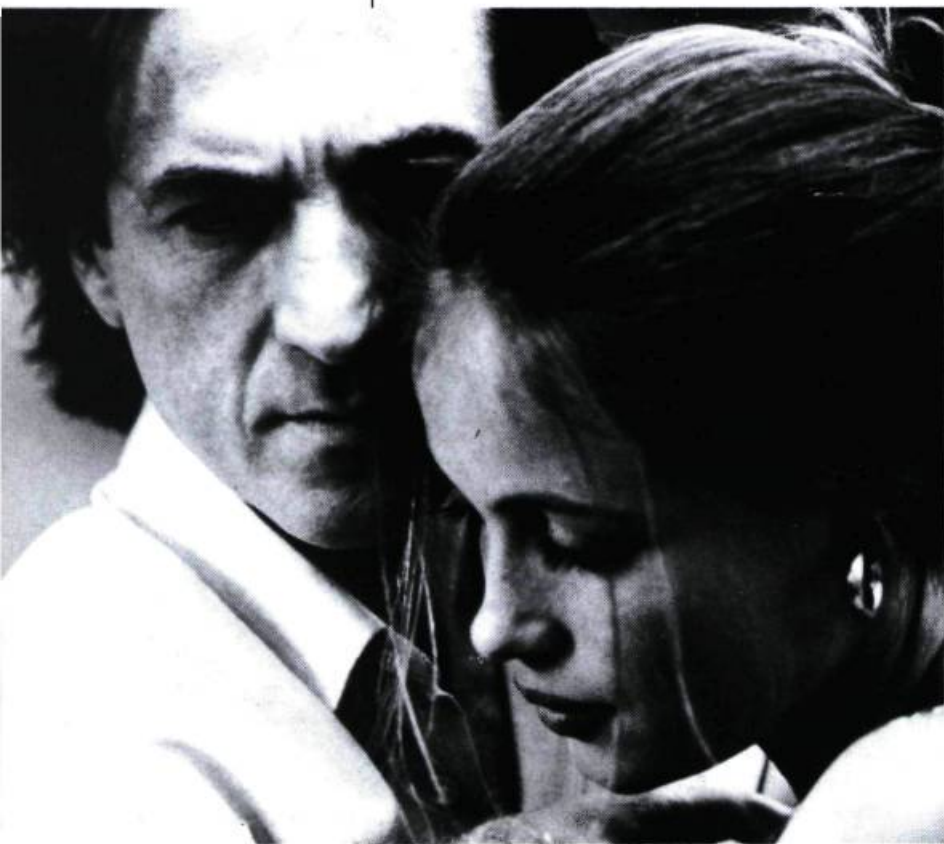
voilà: Chabrol en manque singulièrement. Si singulièrement que le titre du film résume à lui seul le calvaire du spectateur, à qui on impose un flot de banalités.

La mise en scène est d'une médiocrité confondante, sa mollesse, déjà sensible dans le découpage et le montage, s'étend à la direction des acteurs, chaque plan désamorçant un peu plus le thème de la jalousie jusqu'à son complet appauvrissement. La routine l'emporte, ainsi que le recours systématique à l'effet facile: multiplication des cadrages «signifiants», interprétation grimaçante, regard tendu et appuyé de François Cluzet, crispation des mâchoires en évidence, yeux éternellement embués de larmes d'Emmanuelle Béart, désolante théâtralité des seconds rôles, etc.

Il ne reste de ce qu'il est convenu, vu sa carrière, d'appeler le «métier» de Claude Chabrol, qu'un certain sens de la lumière dû à son chef opérateur Bernard Zitzerman, le seul, semble-t-il, à s'être préoccupé de l'atmosphère du film et de son contenu dramatique. C'est bien peu.

On ne saurait porter au crédit du film le seul plaisir d'avoir passé, pour tromper l'ennui, une heure quarante à imaginer ce qu'aurait été *L'Enfer* de Clouzot, qui aurait su montrer la lente dégradation du couple, dans ses luttes sourdes comme dans ses conflits ouverts, qui serait parvenu à doucement installer la jalousie dans cet hôtel provincial épris de respectabilité petite bourgeoise, l'aurait progressivement rendue maîtresse des lieux où elle se serait sentie chez elle, présente dans les gestes et les attitudes comme dans les visages, les intonations, les objets. Le mécanisme dramatique aurait été parfait, la montée, crescendo, de la folie, se serait révélée saisissante. Clouzot était un extraordinaire créateur d'atmosphères, un peintre de caractères exemplaire, travaillant avec une minutie d'orfèvre. Un auteur qui savait manier la suggestion et l'angoisse aussi bien qu'asservir un espace à son sujet. L'univers de folie paranoïaque qu'il aurait recréé placerait *L'Enfer* dans l'Histoire du cinéma, aux côtés de chefs-d'œuvre aux contours psychanalytiques comme *El* de Luis Bunuel, *le Château de la pureté* d'Arturo Ripstein ou *Répulsion* de Roman Polanski.

Que l'on ne s'étonne plus de la fuite du public: si le cinéma est, à l'heure actuelle, méprisé, c'est qu'il est aux mains de gens qui le rendent méprisable. Avec cet *Enfer*-là, même pavé de bonnes intentions, Chabrol ne gagnera pas son paradis. ■



François Cluzet et Emmanuelle Béart dans *L'Enfer*