

Ciné-Bulles

Ruiz, *Survivor* et la vidéo / *La Comédie de l'innocence*

Richard Bégin

Volume 19, numéro 2, hiver 2001

URI : id.erudit.org/iderudit/928ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

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

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bégin, R. (2001). Ruiz, *Survivor* et la vidéo / *La Comédie de l'innocence*. *Ciné-Bulles*, 19(2), 32–33.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2001

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/>]



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. www.erudit.org

Ruiz, Survivor et la vidéo

PAR RICHARD BÉGIN

C'est connu: au Québec, les films de Raoul Ruiz ne sont habituellement présentés qu'une ou deux fois... si on a de la chance. Mais, tout comme **le Temps retrouvé** ou **Trois Vies et une seule mort**, **Comédie de l'innocence** pourrait faire exception à la règle, ayant trouvé distributeur chez Films Séville. En attendant son éventuelle sortie, je vous demanderai donc d'avoir confiance en la véracité et la pertinence de mes dires.

Curieusement, c'est justement de cette confiance dont il sera question. En quoi concerne-t-elle **Comédie de l'innocence**? La réponse réside peut-être dans le titre même du film; la confiance et l'innocence comme théâtre de la crédulité. **Comédie de l'innocence** raconte l'histoire d'un jeune garçon qui, un jour, fait à sa mère l'annonce de son départ, le départ imminent d'un garçon voulant retrouver sa «vraie» mère, par ailleurs un être constitué de chair et d'os — d'où l'angoisse de celle qui croit (à raison ou à tort?) être la seule mère biologique et légitime du garçon (Isabelle Huppert). Le tout se complique lorsque la seconde mère (Jeanne Balibar) persiste à affirmer sa propre légitimité maternelle. Qui a raison? Il semble que la vérité sort de la bouche d'une image vidéo. Comme quoi la vidéo nous fait avaler ce qu'elle veut...

En effet, le jeune garçon aime par-dessus tout filmer les gens qu'il côtoie à l'aide de son caméscope. L'utilisation de la vidéo à l'intérieur d'une fiction ruizienne n'est pas chose courante! Ici, c'est grâce à elle que l'intrigue semble se dénouer. En effet, c'est par le contenu d'une des cassettes que la véritable mère découvre l'image de la seconde mère, celle-ci tentant de convaincre le vidéaste (vraisemblablement le jeune garçon) de sa véritable nature (celle du garçon recherché puis retrouvé). C'est en visionnant ces images que la véritable mère prétend accéder à la vérité, en s'écriant: «Maintenant on sait ce qui s'est passé!» La clé de l'énigme semble être une image vidéo; c'est ce que croit la véritable mère, et c'est ce que nous croyons à notre tour.

Mais que sait-on au juste? Comme la véritable mère, nous n'en savons — et n'en voyons — pas plus que ce qui apparaît sur l'image vidéo; soit l'image d'une femme, inconnue jusqu'à tout récemment, qui affirme son statut maternel sur celui qu'elle dit être son fils retrouvé. Mais pourquoi cette confiance aveugle en la supposée évidente réalité d'une image vidéo? J'entends déjà une voix claironner: «Si c'est filmé, c'est que ça a été!... Et ça a d'autant plus été que ça a été filmé sur support vidéo!» En effet, il existe une grande confiance en la vérité ontologique de la vidéo. Alors que l'image cinématographique sur pellicule donne l'illusion de la fiction, l'image vidéo semble toujours nous soustraire à cet envoûtement. Plusieurs études ont déjà associé cette croyance à la froideur de l'image et à la disponibilité du médium (la vidéo est accessible à tous, donc près de la réalité). Même intégrée au récit filmique, elle conserve son aspect vulgaire de réalité brute. Ce qui est intéressant ici, c'est que cette image vidéo «réaliste» se contextualise dans une fiction pour le moins «irréaliste».

Dans **Comédie de l'innocence**, l'image vidéo semble donc porter la solution de l'intrigue. L'évidence du dénouement paraît véhiculée par ce médium froid qui se mange cru. Toutefois, lorsqu'on sait à quel point Raoul Ruiz est un cinéaste du faux et du trompe-l'esprit, il est surprenant de croire qu'une seule image puisse renfermer à elle seule le dénouement du film. Pourtant, nous croyons tous en l'évidente réalité de cette femme inscrite sur bande magnétique comme la preuve irréfutable de «ce qui s'est passé». La croyance ridicule et sans reste à l'image vidéo opère totalement. D'autant plus qu'elle est sanctionnée par un personnage auquel nous nous identifions; cette bonne vieille mère soumise à l'imaginaire de son propre enfant, et qui n'exprime son autorité que par une phrase: «Maintenant on sait ce qui s'est passé».

Du début du film jusqu'à la scène du visionnement de la cassette par la mère, la question se formulait ainsi: l'enfant s'invente-t-il une

Comédie de l'innocence

seconde mère comme il s'invente un ami? À la suite du visionnement, cette seconde mère, capturée par la vidéo, prend à nos yeux tout le poids de la réalité. Elle (l'image ou la seconde mère?) est trop vraie pour n'être qu'une chimère. Elle (même choix) est donc si réelle qu'elle ne peut être que la source des problèmes. Une image vidéo ne ment jamais; cette femme dit bien «tu es mon fils», et la sanction d'un personnage attachant («on sait ce qui s'est passé») suit aussitôt. On n'a pas d'autre choix que d'y croire.

Vous connaissez fort probablement l'émission de télé **Survivor**. Même principe, même croyance; ce que la vidéo capte ne peut être que la réalité. La seule différence entre l'émission de télé et le film de Raoul Ruiz réside dans le fait que, chez le cinéaste, le sens de l'image vidéo est fictionnalisé dans un langage cinématographique et demeure nécessairement lié, comme dans **American Beauty**, **Sex, Lies and Videotape** et la majorité des films narratifs, à l'évolution de l'intrigue. Lorsque, dans **Comédie de l'innocence**, les images vidéo apparaissent, nous croyons en leur véracité au même titre que la dernière vidéo de l'oncle Victor. Elle s'intègre au récit, mais elle est si «réaliste» qu'elle détonne de l'ensemble jusqu'à en devenir la clé. Peu importe si le récit développe sa propre logique surréaliste, l'image vidéo est là pour certifier la trace du vrai ou un semblant de réalité. Dans le contexte ruizien, la vidéo est un peu le **Survivor**, ou la vulgaire surveillance de la réalité.

Toutefois, **Comédie de l'innocence** nous présente un garçon imaginaire qui semble trouver dans l'activité de filmer autre chose qu'un intérêt pueril au voyeurisme. Aussi pourquoi persistons-nous à croire que l'enfant tient son caméscope à la main comme s'il s'agissait d'un hochet? Cette infantilisation de l'activité du jeune garçon est telle qu'à la vue des images nous croyons en l'innocence de leur contenu et de celui qui en est l'origine. Nous lions instantanément la production de ces images à la psychologie de cet enfant, dont la naïveté nous fait croire en la véracité brute des images. Pourtant, cet enfant a la capacité de créer un monde secret, où un ami imaginaire, présent dans le film, lui sert de confident. C'est d'ailleurs lui qui refile à la véritable mère un sac rempli de cassettes, où se trouvera la clé de l'énigme. Ainsi, l'imaginaire de l'enfant ne devient accessible à la mère que par le biais d'une image vidéo; et cette image nous permet



Nils Hugon
et sa «deuxième mère»
(Jeanne Balibar)

de concrétiser ce qui nous semblait inatteignable: le vécu de l'enfant.

La technologie aura eu raison de l'imaginaire. Toutefois, n'existe-t-il pas un imaginaire vidéo? C'est ce que la mère semble répudier. Or, ce sac de cassettes lui a bel et bien été remis par un personnage (l'ami imaginaire du garçon) qu'elle croit n'être qu'une chimère. Il est alors paradoxal de croire que l'image vidéo n'est que réalité si celui qui les possédait n'existe, pour le récit, que dans l'imaginaire du jeune garçon. Aussi pourquoi existe-t-il une distinction si nette entre le récit filmique et l'image vidéo qui s'y inscrit? Pourquoi devons-nous croire à la sanction d'un personnage adulte qui, comme nous, est dépassé par les événements? Et puis, que fait-on de la faculté qu'a l'enfant d'imaginer? Si l'image vidéo n'est accessible à l'adulte que par l'intermédiaire d'un ami imaginaire, pourquoi croire en la réalité d'une telle image, si ce n'est qu'afin de conforter l'adulte dans son autorité lucide...

Raoul Ruiz nous sert une bonne leçon d'ontologie. Pourquoi l'image vidéo serait-elle une clé de la réalité si elle tire son origine d'un sujet doué d'imagination? C'est comme croire aveuglément que le héros de **Survivor** a survécu aux pires atrocités du monde sauvage sans que le caméraman ait eu son mot à dire. Et ce n'est pas non plus faire honneur au cinéma que d'envisager une séquence vidéo comme nous envisageons la récente production de l'oncle Victor. En fait, cette leçon ne résout-elle pas le véritable sens du titre du film: l'«innocence» serait-elle la sempiternelle crédulité du spectateur, cette pauvre créature dévote? ■

La Comédie de l'innocence

35 mm / coul. / 100 min /
2000 / fict. / France

Réal.: Raoul Ruiz
Scén.: François Dumas
et Raoul Ruiz, d'après
le roman de Massimo
Bontempelli
Image: Jacques Bouquin
Son: Jean-Claude Brisson
Mus.: Jorge Arriagada
Mont.: Mireille Hannon
Prod.: Antoine de
Clermont-Tonnerre et
Martine de Clermont-
Tonnerre
Dist.: Films Séville
Int.: Isabelle Huppert,
Jeanne Balibar, Charles
Berling, Nils Hugon,
Edith Scob