

De l'espace et de son potentiel dramatique Le huis clos cinématographique

Jean-François Hamel

Volume 30, numéro 2, printemps 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/66192ac>

[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

Hamel, J.-F. (2012). De l'espace et de son potentiel dramatique : le huis clos cinématographique. *Ciné-Bulles*, 30(2), 26–31.

Le huis clos cinématographique

PERSPECTIVE

12 Angry Men de Sydney Lumet — Photo: Collection Cinémathèque québécoise



De l'espace et de son potentiel dramatique

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Le cinéma est un art du mouvement dont les particularités sont intrinsèquement liées à la notion de déplacement dans l'espace. La mise en scène opère une construction spatiale qui, selon la manière choisie de délimiter le cadre, déterminera le rythme et les effets d'un film sur le spectateur. Un récit dont l'action est découpée en plusieurs plans courts montrant plusieurs lieux distincts ne produira pas le même effet, en termes narratifs et émotifs, qu'une intrigue épurée ne se déployant qu'en un seul espace filmé en longs plans. C'est aux films se déroulant en huis clos que nous nous intéresserons ici. Ceux-ci supposent qu'un décor unique suffise à mener à terme une histoire entière. Il est intéressant d'en observer les variantes, selon les époques et les réalisateurs. Bien qu'il fasse généralement référence à des éléments théâtraux, le huis clos cinématographique s'en éloigne malgré tout par l'importance qu'il accorde aux mouvements de caméra et à l'échelle des plans : un gros plan sur un visage ou un plan large sur un groupe d'individus dans une même pièce possède une force dramatique que souligne la concentration de tels plans dans un espace clos.

Récemment, **Nuit #1**, premier long métrage de la réalisatrice québécoise Anne Émond, a offert un exemple éloquent du pouvoir de dramatisation du huis clos. Un homme et une femme se rencontrent dans un *party rave*. Une fois arrivés à l'appartement de celui-ci, ils font l'amour, puis, au lieu de se séparer, décident d'engager la conversation au-delà de la nuit. À force de les regarder et de les écouter, le spectateur constate le mal-être des deux personnages. Désillusionnés, ils se lancent dans de longs monologues qui n'ont comme unique réponse que le silence de l'autre; au fond, il n'y a pas réellement d'échange, chacun se parlant à lui-même. Ce malaise, maladroitement exprimé, est métaphorisé par l'appartement miteux dans lequel se déroule l'essentiel du film. Le fait qu'il y ait peu de plans en extérieur accroît le sentiment d'étouffement des deux personnages, dont le discours sur la solitude trouve un écho dans l'espace reclus dans lequel il est formulé. Le choix de la réalisatrice est judicieux : il permet d'isoler ces deux êtres, de les couper du monde, pour mieux exposer leur souffrance. Le huis clos de **Nuit #1** enferme finalement la douleur d'une jeunesse égarée dont la parole, étouffée de l'intérieur, ne parvient jamais à se faire entendre.

Un univers dichotomique

Cette fonction dramatique de l'espace, telle qu'exploitée dans **Nuit #1**, bien qu'elle s'inscrive chez Émond dans un contexte contemporain, trouve son origine très tôt au XX^e siècle. En 1927, le cinéaste danois Carl Dreyer réalise **La Passion de Jeanne d'Arc**, un chef-d'œuvre dont la manipulation radicale

et originale d'un lieu restreint reste sans égal dans l'histoire du cinéma. Plutôt que de relater les exploits et les conquêtes de Jeanne en mode épique, Dreyer se concentre sur le procès de la pucelle d'Orléans, suivi de son exécution sur la place publique de Rouen. Ainsi, l'action est réduite au tribunal, alors que la jeune femme, en proie aux pleurs devant l'incompréhension des juges, est bombardée de questions. La seule fois où la caméra s'échappera de ce lieu, ce sera pour accompagner son héroïne au bûcher, autour duquel se réunissent les curieux désireux de voir cette mise à mort.

Filmé presque exclusivement en gros plans, le film de Dreyer incarne, par un resserrement de l'espace habilement mis en scène, l'oppression de l'institution religieuse catholique dont

Un récit dont l'action est découpée en plusieurs plans courts montrant plusieurs lieux distincts ne produira pas le même effet, en termes narratifs et émotifs, qu'une intrigue épurée ne se déployant qu'en un seul espace filmé en longs plans.

est victime une simple croyante : la succession de champs-contrechamps qui fait alterner les visages de Jeanne et de ses bourreaux, dont les grimaces et la colère s'opposent aux larmes de la martyre, traduit son assujettissement à l'autorité religieuse. Dreyer inscrit ce rapport de force à même sa mise en scène. Dans ce huis clos asphyxiant, l'omniprésence du gros plan révèle l'état de suffocation de la jeune femme. Prisonnière de ce tribunal qu'elle ne quittera que pour mourir, Jeanne est filmée en condamnée : le rapprochement incessant de la caméra qui contemple sa désolation la prive de toute liberté, énonçant du même coup le climat de peur et d'angoisse dans lequel se déroulent ses derniers moments d'existence. Admirable illustration du potentiel dramatique du huis clos, **La Passion de Jeanne d'Arc** est aussi une œuvre unique dans le cinéma : sa mise en scène, cruelle et lourde, est en symbiose avec le triste sort de l'héroïne, impuissante devant tous ces hommes qui la déclarent démoniaque.

Les notions d'étouffement et d'opposition, bien que jamais aussi bien exprimées que par Dreyer, reviennent dans le film que Sydney Lumet réalise en 1957 : **12 Angry Men (12 Hommes en colère)**. On peut sans doute établir un rapprochement

entre cette forme de répression négative et la présence du huis clos : l'air y étant limité, les personnages sont confinés dans un lieu ; de cet enfermement forcé naît une tension, à la fois avec soi-même, mais surtout avec les autres. Dans le film de Lumet, la tension est au cœur d'un groupe de 12 jurés enfermés dans une salle suffocante pour délibérer sur la culpabilité d'un jeune accusé risquant, s'il est condamné, la peine de mort. Éminemment théâtral ne serait-ce que parce qu'adapté d'un téléthéâtre de Reginald Rose (1954), **12 Angry Men** utilise le huis clos comme microcosme de la société américaine des années 1950 : les préjugés des hommes autour de la table influencent leur jugement. Un seul juré accorde à l'accusé la présomption d'innocence et, grâce à lui, le doute s'installe au sein du groupe avant que ne tombent les masques.

Si **La Passion de Jeanne d'Arc** était un choc des images, **12 Angry Men** est davantage un choc des idées, des mots. L'espace clos durant les délibérations encourage ces hommes à parler franchement, directement, ce qui fait ressortir leurs préjugés et intensifie les tensions latentes et les réactions parfois véhémentes engendrées par celui qui doute. Puisqu'il ne peut échapper à l'isolement, le groupe doit argumenter et confronter ses valeurs. Derrière une caméra qui scrute le bouillonnement de paroles traversant ce lieu clos, Sydney Lumet propose moins une réflexion sur la justice que sur la subjectivité arbitraire des individus qui doivent pourtant juger en toute impartialité un autre homme. Cette collision de multiples partis pris est soutenue et amplifiée par le confinement physique du huis clos, qui ajoute au réalisme d'une telle confrontation.

Le huis clos comme univers dichotomique où les passions s'enflamment atteint un paroxysme surréaliste chez Luis Buñuel dans **L'Ange exterminateur**, réalisé en 1962. Comme dans **12 Angry Men**, c'est l'effet de bande — et les conséquences qui en découlent — qui est ici mis à mal. Voici la prémisse : après un dîner somptueux chez un notable d'envergure, des amis bourgeois décident de poursuivre la soirée au salon. Sans explication apparente, ils n'arrivent plus à partir : un mur invisible semble les maintenir enfermés dans cette pièce. Leur état demeure ainsi des jours durant, le temps que chacun perde la raison et se dévoile tel qu'il est vraiment. D'une profonde ironie, le huis clos de Buñuel est l'occasion d'une virulente critique de l'hypocrisie bourgeoise. Pour le cinéaste, il ne suffit que d'enfermer quelques bourgeois dans un petit espace pendant une certaine période pour opérer un retournement de situation : les bonnes manières s'effacent, la noblesse tombe et un principe de déshumanisation se met en branle, jusqu'à ce que des idées de meurtre fomentent dans l'esprit retors de ces biens pensants. C'est par le huis clos que s'exécute ce cheminement vers la décrépitude de la classe bourgeoise, dont l'isolement détraque l'équilibre. Avec **L'Ange exterminateur**, un constat

s'impose : le confinement physique éveille chez ceux qui y sont soumis une nature mauvaise jusque-là enfouie et qui jaillit soudainement de l'effet psychologique de l'enfermement.

La création du suspense

Une autre incarnation possible du huis clos s'inscrit dans la création d'une atmosphère où se mêlent la peur et l'inquiétude. Nul doute, le resserrement de l'espace permet au suspense de prendre une forme particulièrement puissante, car il laisse supposer que devant le danger, un personnage devra chercher une solution ailleurs que dans la fuite. Évidemment, le sentiment d'angoisse du spectateur s'en trouve augmenté. Alfred Hitchcock est assurément le réalisateur qui a le mieux compris le potentiel du huis clos en matière de suspense. Dans **Rope (La Corde)**, 1948, adapté d'une pièce de théâtre de Patrick Hamilton, 1929), qu'Hitchcock filme en une succession de quelques plans-séquences, la concentration de l'action en un seul lieu — l'appartement de deux étudiants qui y assassineront un camarade — produit des effets dramatiques d'autant plus efficaces que le spectateur est au fait de certains détails ignorés par la plupart des personnages présents dans l'appartement. Car après l'assassinat, les parents du défunt et un de ses professeurs sont invités à dîner chez les assassins, sans connaître la raison de cette invitation.

La crainte du spectateur que soit dévoilé le crime, bien que la morale devrait souhaiter le voir condamné, fait partie du jeu auquel se livre Hitchcock dans ce huis clos tout en suspense. Témoins de la présence des parents de la victime dans le lieu même où est survenu le meurtre et où repose toujours le corps de leur fils, le spectateur est tiraillé au moment où le professeur se met à soupçonner ses étudiants d'avoir commis l'irréparable. Souhaite-t-il qu'il découvre la vérité ? Dans **Rope**, tout le suspense participe de cette interrogation et aiguise les nerfs du spectateur parce que la caméra, dans cet espace limité, s'amuse continuellement à rapprocher les personnages des indices incriminant les deux étudiants. Chez Hitchcock, le huis clos crée une tension qui devient insoutenable : les soupçons sont là, mais les preuves manquent, bien que le spectateur en connaisse, lui, déjà les secrets. De plus, dans sa mise en scène, Hitchcock travaille l'intervalle entre les instants décisifs plutôt que le choc de la révélation, ce qui permet de prolonger le suspense. Ainsi, **Rope** se préoccupe d'un entre-deux (entre le meurtre et la divulgation de ce meurtre), contenu dans un espace confiné où, lentement, la tension monte jusqu'à son point culminant.

Cette volonté de faire du délai le fondement même du suspense est aussi utilisée dans **Rear Window (Fenêtre sur cour)**, 1954), peut-être le plus grand film d'Hitchcock. Un photographe,



Rope d'Alfred Hitchcock — Photo : Collection Cinémathèque québécoise

relégué à un fauteuil roulant à la suite d'un accident, occupe ses journées à observer ses voisins de sa fenêtre. Il reçoit régulièrement la visite de sa petite amie et de son infirmière. Au fil des jours, il se met à soupçonner son voisin d'avoir tué sa femme. Ne pouvant se déplacer, il épie les moindres gestes de l'homme dont il veut prouver la culpabilité. L'essentiel du film se déroule depuis la fenêtre du photographe et repose sur le montage en alternance champ-contrechamp qui montre la fenêtre et le photographe, d'une part, et le champ de vision de celui-ci, d'autre part. Le confinement du héros, réduit à l'inertie, exalte un désir de voyeurisme qu'il peut assouvir. C'est donc moins l'aboutissement de l'enquête qui intéresse Hitchcock que le rapport ambigu et pervers entre le voyeur et celui qui est vu : le huis clos auquel il contraint son protagoniste lui donne la possibilité de pénétrer au cœur de cette réflexion. En même temps, cela lui permet de mener à terme un suspense efficace à partir de la notion de délai : attente d'un dénouement que le cinéaste s'amuse à retarder le plus possible.

Le huis clos de **Rear Window** visite en outre un autre thème cher à Hitchcock : la femme-objet. La misogynie hitchcockienne trouve dans ce film une de ses plus belles manifestations. Alors que la sublime Grace Kelly, amoureuse du héros, défile dans l'appartement, vêtue de splendides robes, le photographe préfère porter son regard vers l'extérieur. En fait, il semble initialement s'intéresser à son voisin uniquement pour détourner son attention de cette présence féminine, dont il s'occupe avec une froideur que le spectateur parvient

difficilement à accepter. Qu'une femme d'une telle beauté puisse être ignorée aussi sèchement illustre bien la cruauté d'Hitchcock envers son actrice, cruauté amplifiée par ce huis clos qui aurait dû inciter le protagoniste à se rapprocher de la lumineuse Grace Kelly.

Les troubles de l'âme

En marge du huis clos hitchcockien se déploie un cinéma plus introspectif, dans lequel l'espace devient, d'une certaine manière, le refuge de l'âme. L'œuvre d'Ingmar Bergman en est sans doute l'illustration la plus convaincante. D'Hitchcock à Bergman, le suspense est remplacé par la métaphysique et l'isolement d'un personnage se conçoit désormais comme une quête individuelle au milieu d'un environnement glacial et insensible. Plusieurs des films de Bergman s'inscrivent dans cette mouvance minimaliste : l'action, le décor, la durée du récit et le nombre de personnages sont réduits à leur plus simple expression. Chez Bergman, les protagonistes, coupés du monde (pensons à **L'Heure du loup** de 1968 ou à **Une passion** l'année suivante), parviennent difficilement à communiquer entre eux. Ils se retrouvent dès lors face à eux-mêmes, tourmentés par un vide existentiel infini. Le huis clos bergmanien est le lieu d'un abandon : les liens s'effritent, la conscience se trouble, le corps et l'esprit suffoquent sous le poids d'une existence sans but.

Avec **Cris et chuchotements**, réalisé en 1972, Bergman conçoit son plus admirable huis clos, qu'on peut voir comme

Le huis clos cinématographique

l'aboutissement de ses « films de chambre » des années 1960. Trois sœurs sont réunies dans le manoir de leur enfance : l'une est mourante, les deux autres l'accompagnent dans ses derniers instants. Une quatrième femme, la servante, veille elle aussi sur la pauvre dame qui souffre terriblement. Au fil du temps, on comprend que c'est davantage la servante que les deux sœurs qui se préoccupe de la malade, lui prodiguant les soins nécessaires avec une infinie bonté. Dans cette grande maison plongée dans le silence que viennent parfois briser d'atroces cris provenant de la chambre, la douleur physique de la sœur alitée se répercute sur l'âme des deux autres, en proie à une douleur psychique tout aussi vive et profonde. Des *flash-back* permettent d'en mesurer la source : il s'agit de femmes malheureuses, frustrées, mariées à des hommes qu'elles n'aiment pas.

La caméra de Bergman, comme celle de Dreyer dans **La Passion de Jeanne d'Arc**, referme le cadre de l'image sur les visages de ses personnages. Ces derniers incarnent, dans la pensée bergmanienne, le chemin vers l'âme, symbolisé, dans **Cris et chuchotements**, par le rouge qui domine le décor du manoir. En outre, Bergman se sert du huis clos pour pénétrer l'âme de chaque personnage, qu'il dissocie du reste du monde dans le but de sonder sa détresse. Dans ce film, chaque femme, à l'exception peut-être de la servante, est torturée par un mal que le cinéaste exprime par le minimalisme de sa réalisation : l'absence de vie extérieure, tout comme l'usage récurrent du gros plan, traduit une incapacité des personnages à sortir de leur malaise. La seule évocation d'un relatif instant de sérénité est liée au souvenir lointain d'un après-midi au cours duquel

les trois sœurs s'étaient promenées dans les environs du manoir, comme si la sérénité ne pouvait exister qu'*extra-muros*. Ainsi, on constate que le huis clos bergmanien est une forme de métaphore de l'accablement de l'esprit lorsque celui-ci désespère de trouver une lumière ; l'isolement qu'il produit exacerbe la désolation dominant le quotidien des personnages. Comme pour décourager toute tentative d'éclosion en dehors de cet univers suffoquant, l'œuvre de Bergman propose une vision infernale des rapports humains, en particulier entre les hommes et les femmes, qui portent en eux la marque de la désillusion.

Le huis clos cinématographique, dont Bergman fournit de brillants exemples, s'oriente vers une description profondément acerbe de la nature instable de l'homme qui peut sombrer dans la névrose lorsqu'il est enfermé. Cette névrose peut également basculer vers la folie, ce que suggère **The Shining (Shining, l'enfant lumière, 1980)** de Stanley Kubrick. L'isolement du protagoniste, enfermé dans un hôtel pour l'hiver, ronge petit à petit son équilibre mental jusqu'à ce que des pulsions de meurtre hantent peu à peu son esprit malade. **L'Ange exterminateur** proposait d'une certaine manière le même constat : l'espace restreint agit fatalement sur les comportements d'un individu et fait ressortir sa véritable nature. De manière générale, le huis clos tend vers la négativité : il n'est presque jamais le lieu d'un contentement paisible, mais celui du désenchantement. Pensons à la Jeanne d'Arc de Dreyer, étouffant entre des murs qui s'abattent sur elle, puis ne se libérant de ses affreux tortionnaires que pour mourir. ▀



Carnage de Roman Polanski

Et tombent les masques

JEAN-FRANÇOIS HAMEL

Dans un parc de Brooklyn, une bande de jeunes semble s'amuser. Soudainement, un des garçons, armé d'un bâton, assène un coup au visage d'un camarade. Ainsi débute **Carnage**, le dernier film de Roman Polanski dont l'essentiel du récit sera par la suite confiné entre les murs de l'appartement des parents de l'agressé, les Longstreet, qui reçoivent ceux du petit Cowan, l'agresseur. Jusqu'à la toute fin, ce sera l'unique décor dans lequel se déroulera le film. À quatre, ils tentent d'arriver à une entente à l'amiable. Malgré la bonne foi de Madame Longstreet, qui apparaît d'emblée comme la plus raisonnable, les échanges initiaux laissent présager une tension certaine que le reste du film viendra confirmer. Même si Monsieur Cowan, un avocat accroché à son téléphone portable, démontre une insistance à vouloir partir, l'hospitalité des Longstreet conduit leurs invités à rester un peu plus longtemps. Mauvaise idée: rapidement, la situation s'envenime et les rapports cessent peu à peu d'être courtois pour devenir plus vindicatifs, voire agressifs.

La filmographie de Polanski a régulièrement exploré des espaces restreints qui étouffent ses personnages jusqu'à les montrer sous leur jour le plus sombre (pensons à l'extraordinaire **Répulsion** de 1965). **Carnage** est dans cette lignée, tout en étant à la fois plus cynique et plus comique. Le cinéaste semble jubiler devant une telle violence verbale qui fait écho à la violence physique qui l'a précédée, comme si ces adultes, sous des dehors matures et rationnels, étaient tout aussi passionnés et instables dans leurs rapports à autrui que leurs enfants. Grâce à des dialogues vifs et intelligemment écrits, le film devient une arène où luttent des êtres moins nobles qu'ils ne le paraissent. Sans trop appuyer sur les travers des protagonistes, Polanski les fait s'enfoncer eux-mêmes, lentement, dans leur perte de sang-froid, au fil d'une intrigue qui ne repose finalement que sur la mésentente et le délire.

Ce mur qui sépare les deux couples, parfois les membres d'un même couple, est amplifié par le confinement. En effet, cette concentration de l'action en un seul espace accentue les

effets de répétitions des mêmes sources de discorde (par exemple, l'utilisation fréquente du téléphone par Monsieur Cowan), provoquant des points de rupture qui plombent petit à petit jusqu'à la fausse bonhomie initiale de Madame Longstreet. De tels éléments de dispute n'auraient certainement pas eu la même force s'ils avaient été filmés dans plusieurs lieux. **Carnage** est jouissif grâce à cet enfermement de personnages très différents dans une même cage, tels des rats de laboratoire dont le spectateur analyse les comportements. Ceux des Longstreet et des Cowan, derrière les apparences



Carnage — Photo: Guy Ferrandis

que fait tomber Polanski, exemplifient toute la difficulté des rapports humains, qui n'ont besoin que d'une petite étincelle pour devenir insupportables.

Bien qu'il puisse paraître superficiellement construit au premier regard, **Carnage** ne l'est pas. Son apparente futilité est plutôt celle de ses personnages, dont elle est l'exact reflet. Le film s'abaisse à leur niveau pour mieux percevoir leurs défauts, qu'il ne juge pourtant jamais. L'intelligence de ce film vient de sa volonté de plonger tête première dans ce lieu où se déploie la bassesse humaine, sans jamais lui opposer quelque système moral auquel le spectateur pourrait s'accrocher. Incarnée au début par Madame Longstreet, cette moralité est rapidement pulvérisée par le cinéaste qui n'en montrera que les débris. Habilement mené et sans compromis, ce film est un pur ravissement qui se termine avec une pointe de cynisme à l'égard des parents colériques alors que les enfants, au parc, sont parvenus à se réconcilier. ▀



France-Allemagne-Pologne-Espagne /
2011 / 79 min

RÉAL. Roman Polanski **SCÉN.** Roman Polanski et Yasmina Reza, d'après la pièce de Yasmina Reza
IMAGE Paweł Edelman **MUS.** Alberto Iglesias
MONT. Hervé de Luze **PROD.** Saïd Ben Saïd, Oliver Berben et Martin Moszkowicz **INT.** Jodie Foster, Kate Winslet, Christopher Waltz, John C. Reilly
DIST. Métropole Films