

24 images

24 iMAGES

Seul(s) au monde

Apolline Caron-Ottavi

Numéro 198, mars 2021

Ici et ailleurs – variations pour huis clos

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/96402ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Caron-Ottavi, A. (2021). Seul(s) au monde. *24 images*, (198), 34–39.

Out of violence, compassion.
 Out of suspicion, trust.
 Out of hell, hope.



**LEE
MARVIN**

**TOSHIRO
MIFUNE**

**HELL
IN THE
PACIFIC**

SELMUR PICTURES and HENRY G. SAPERSTEIN present

SCREENPLAY BY
 LALO SCHIFRIN · ALEXANDER JACOBS · ERIC BERCOVICI · REUBEN BERCOVITCH
 EXECUTIVE PRODUCERS
 HENRY G. SAPERSTEIN · SELIG J. SELIGMAN · REUBEN BERCOVITCH · JOHN BOORMAN
 PRODUCED BY
 HENRY G. SAPERSTEIN · REUBEN BERCOVITCH · JOHN BOORMAN

PAVAVISION · TECHNICOLOR · FROM A PAVAVISION FILM BY JOHN BOORMAN · SELMUR PICTURES PRESENTS A PAVAVISION FILM BY JOHN BOORMAN · A PAVAVISION FILM BY JOHN BOORMAN · A PAVAVISION FILM BY JOHN BOORMAN

Copyright © 1968 Selmur Pictures, Inc. All Rights Reserved.

EN 50

Seul(s) au monde

PAR APOLLINE CARON-OTTAVI

**Quand l'action restreinte
et les grands espaces
transforment la clausturation
en huis clos à ciel ouvert.**

035

Étymologiquement, le « huis clos » c'est la « porte fermée », ce qui sous-entend que l'action se déroule en cachette, sans que le public y ait accès (c'est le principe même de la justice, gardée secrète par les « huissiers »). L'idée de huis clos implique deux choses : une coupure d'avec le monde extérieur et, comme conséquence naturelle, une situation d'isolement voire de solitude, que celle-ci soit absolue ou partagée. La fiction s'est fait un plaisir de donner au public un accès privilégié à ce qui, par définition, lui est caché – notamment le théâtre, avec l'abolition du quatrième mur, et le cinéma, avec son goût pour le voyeurisme. Dans les films, le huis clos fonctionne donc en quelque sorte, par son dispositif même, « à huis ouvert ». Et quitte à accepter le dévoiement du huis clos au sens strict, il n'y a qu'un pas jusqu'au « huis clos à ciel ouvert ».

LA POSSIBILITÉ D'UNE ÎLE

Voilà de quoi marier deux passions cinématographiques, permettant au jeu d'acteur comme à la mise en scène de s'illustrer : l'action restreinte et les grands espaces. Pour créer un huis clos en extérieur, il faut que la géographie coupe l'individu du reste du monde ou bien que le reste du monde ait disparu. L'isolement peut parfois être volontaire, comme dans *Into the Wild* (Sean Penn, 2007), mais la figure imaginaire qui vient à l'esprit en premier lieu est celle de Robinson Crusoé, ermite contre son gré maintes fois réinventé à l'écran. L'une de ses réécritures marquantes à l'époque récente est *Cast Away* (Robert Zemeckis, 2000), qui reprend au pied de la lettre la figure du naufragé sur une île, et ce que cela implique : le paradis terrestre vire à l'enfer du fait de la solitude, née des limitations géographiques du lieu. L'île est, par son nom même, synonyme d'isolement, entourée par l'infinité de l'océan. Il n'est pas surprenant dès lors que Robinson Crusoé puisse être aisément transposé dans l'espace : rien ne ressemble plus à des îles du Pacifique vues du ciel que les étoiles dans le ciel vues de la Terre. Sorte de *Cast Away* dans l'espace, *The Martian* (Ridley Scott, 2015) joue d'ailleurs de la métaphore insulaire, en nous rappelant que, dans les territoires n'appartenant à aucun pays, la loi maritime s'applique. Quittant la planète Mars à bord d'une capsule déconstruite mais protégée d'une bâche en plastique, le héros devient un pirate qui met littéralement les voiles pour quitter son île. L'idée est belle.

Le huis clos se confond ici avec la survie : se protéger, s'alimenter et se soigner en territoire hostile. Cette appréhension d'une terre inconnue va de pair avec la découverte de soi. Livrés à eux-mêmes, contraints de réapprendre à vivre, ces hommes coupés du monde le réinventent et se construisent : le huis clos géographique s'accompagne en quelque sorte d'une ouverture spirituelle. La façon de s'accommoder d'un espace restreint est d'ouvrir une autre dimension : se réapproprier le temps. Dans *The Martian*, le temps est démultiplié pour devenir le moteur narratif d'une action réduite à quelques arpents de terre rougeâtre : il y a le temps lent des communications à distance, le temps patient de la botanique et de l'agriculture, le temps compté des stocks de nourriture, le compte à rebours de la prochaine navette etc. Quant au personnage de *Cast Away*, employé de Fedex obsédé par le temps immédiat de l'efficacité, de la rentabilité et de la société de consommation, c'est une sorte de voyage dans le temps historique qu'il effectue depuis les quelques mètres carrés de son île déserte : de l'arrachage de dent sans anesthésie jusqu'à la conquête du feu, en passant par la peinture rupestre et la pensée magique. Temps et travail ayant retrouvé toute leur profondeur sur l'île, le retour dans la société s'avère surréaliste, prenant les apparences d'un enfermement d'une autre nature – celui de conventions et d'aspirations aliénantes, auxquelles le personnage ne peut se réadapter.

Byron Haskin a explicitement associé île terrestre et île spatiale dans son film intitulé *Robinson Crusoe on Mars* (1964). Grâce aux incertitudes scientifiques de l'époque, survivre sur Mars est ici une mission moins aride que dans *The Martian*, et l'exploration de la planète et de ses ressources prend les allures d'une aventure merveilleuse. Les problèmes vont venir d'ailleurs. Haskin se remémore la rencontre de Robinson et de

↑ **The World, the Flesh and the Devil** de Ronald MacDougall (1959) → **Figures in a Landscape** de Joseph Losey (1970) → **Cast Away** de Robert Zemeckis (2000)



Vendredi dans le roman de Defoe, et finit par se concentrer sur cet aspect : la découverte de l'« autre », en l'occurrence d'un extraterrestre humanoïde – qui prend d'ailleurs avec humour et dérision le paternalisme conquérant de son nouvel ami américain. Mais ce Vendredi cosmique, esclave d'une civilisation tortionnaire, permet au héros de redécouvrir les mécanismes de l'injustice : l'exploration spatiale devient le miroir déformant des travers terrestres.

L'ENFER, C'EST LES AUTRES

La rencontre avec « l'autre » n'est pas toujours harmonieuse. Variation radicalement différente sur le thème de la robinsonnade, le génial *Hell in the Pacific* (John Boorman, 1968) est l'apothéose du huis clos à ciel ouvert. Deux soldats échoués sur une île déserte, en pleine Seconde Guerre mondiale : un Américain et un Japonais (rencontre au sommet entre Toshiro Mifune et Lee Marvin). Ennemis du fait de l'Histoire, ils se livrent à un jeu cruel avec les moyens du bord : détruire les installations de l'autre, le rendre fou en faisant du bruit, l'épier en permanence... Ce face-à-face forcé prend les allures

Il ne suffit pas de s'échapper d'un huis clos géographique pour se libérer des jogs des dissensions humaines.

d'une guerre miniature quasiment enfantine, avant que la solitude et les contraintes de l'espace ne finissent par rappeler aux soldats leur condition première : deux hommes perdus sur une île déserte, qui devront dépasser la barrière de la langue et les conflits idéologiques pour s'en sortir. Dans une finale des plus acerbes, Boorman conclut cependant son film sur l'idée qu'il ne suffit pas de s'échapper d'un huis clos géographique pour se libérer du joug des dissensions humaines... Ce qui nous amène à cette idée : nul besoin d'être emprisonné par les frontières géographiques de l'île pour vivre un huis clos à ciel ouvert.

Plusieurs films ont exploré cette idée : même dans un monde infini, l'humain peut trouver moyen d'être emprisonné. L'une des démonstrations les plus marquantes est celle de *The World, the Flesh and the Devil* (Ranald MacDougall, 1959). Il n'est pas anodin d'ailleurs que le film s'ouvre sur un enfermement physique : celui d'un mineur afro-américain, interprété par Harry Belafonte, piégé sous terre par un éboulement. Seul dans l'obscurité, il se démène des jours durant pour trouver une voie jusqu'à la surface et finit par y parvenir. Mais sa libération s'avère un nouvel emprisonnement : il découvre que, suite à une catastrophe mystérieuse, il est le dernier homme sur Terre. Ou presque. Après avoir découvert les joies comme les angoisses d'avoir New York à lui

tout seul, il rencontre une jeune femme puis un homme, blancs. Si le fait d'être trois est au départ un soulagement, la résurgence des réflexes et des préjugés de la société disparue s'invite bientôt dans le trio : racisme, misogynie, fossés socioculturels... L'aliénation héritée du passé sape l'apparente possibilité de « recommencer à zéro » et fait d'un espace pourtant illimité le cadre d'un huis clos au bord de l'implosion, où les êtres ont besoin l'un de l'autre autant qu'ils s'étouffent.

The Quiet Earth, film néo-zélandais de Geoff Murphy (1985), a parfois été qualifié de remake non officiel de *The World, the Flesh and the Devil*. Les deux films sont adaptés de romans différents mais ont certains traits narratifs en commun, notamment la disparition de l'humanité et la survie de trois individus, deux hommes et une femme. Au héros afro-américain se substitue ici un Maori, et le film soulève de ce point de vue des enjeux similaires. Mais Murphy exploite davantage le contexte postapocalyptique, imaginant que l'humanité se serait peut-être auto-annihilée en un instant, du fait d'une mystérieuse expérimentation technologique de grande envergure. Le monde se révèle être une dimension parallèle et les « survivants » finissent par comprendre qu'ils sont en réalité décédés à l'instant de la catastrophe. Leur exil sur une Terre aussi silencieuse qu'instable prend dès lors un caractère spirituel. Ouvert à l'interprétation et doté d'une finale énigmatique, *The Quiet Earth* dévoile cependant en creux une certitude sur un huis clos d'une autre nature : l'unicité absolue des conditions de notre existence dans l'espace-temps, sur une planète tout aussi unique qu'il ne vaudrait mieux pas perturber par orgueil.

Plus le terrain de jeu est vaste, plus les murs érigés par l'esprit humain semblent ainsi frappants. La mise en scène d'un huis clos moral via le contraste qu'offre la géographie des grands espaces a peut-être trouvé son expression la plus radicale dans un film dont le titre annonce la dimension métaphysique : *Figures in a Landscape* de Joseph Losey (1970). Pendant près de deux heures, on y voit deux hommes (Malcolm McDowell et Robert Shaw, qui est aussi l'auteur du scénario) fuir un hélicoptère qui les traque dans le paysage. Cette échappée cauchemardesque est portée par l'interprétation hystérique des deux acteurs : enchaînés l'un à l'autre, les nerfs à vif, dans une relation d'humiliations et de violences, mais malgré tout d'entraide, unis par le désir de survivre. Ce face-à-face enragé et désespéré est leur seul espoir de liberté en regard de ce qu'ils fuient, une menace à la limite de l'abstraction qui apparaît peu à peu comme une métaphore du fascisme et du totalitarisme. Plus que jamais, l'enfermement se définit par-delà les horizons infinis et doit se combattre au plus profond de l'esprit.