

REGARDS ET POUVOIR

Analyse de trois séquences de « La cérémonie » (1996) de Claude Chabrol :

L'œuvre de Claude Chabrol est conséquente. Du haut de ses cinquante-sept films pour le cinéma et de ses vingt-et-un téléfilms, c'est l'une des plus prolifiques du cinéma français. De l'admiration inconditionnelle pour le cinéma hollywoodien classique, Chabrol a conservé durant toute sa carrière le goût de la productivité. De cet ensemble à priori fort disparate, il est possible de dégager plusieurs périodes. Outre celle des débuts aux côtés de ses camarades de la Nouvelle Vague (qui irait du « *Le beau Serge* » en 1958 à « *Landru* » en 1962), Chabrol réalisera des « séries B » à la française (la série des « *Tigre* » à partir de 1965 ou « *Marie-Chantal contre le Dr Kha* » en 1966...), il connaîtra un âge d'or sous la férule du producteur André Génovès (des « *Biches* » en 1967 jusqu'à « *Nada* » en 1973 en passant par « *Le boucher* » en 1970), il traversera le désert des films inaboutis et des échecs commerciaux sans jamais cesser d'expérimenter et en assumant au passage quelques ratages bien sentis (dont « *Folies bourgeoises* » en 1974 est l'un des fleurons), il entamera ensuite une approche plus satyrique dans les années 80 (avec le personnage de « *L'inspecteur Lavardin* » entre autres en 1985 et 1986) et prendra la décision, après quelques nouvelles errances (citons « *Docteur M* » en 1990, hommage raté à son cinéaste de chevet, Fritz Lang), et avec « *La cérémonie* » en 1995, « *de ne plus tourner de mauvais films* », même s'il reconnaissait lui-même que « *tourner des conneries c'est pas grave* »¹.

S'ouvre donc avec « *La cérémonie* » la dernière période de l'œuvre de Chabrol qui s'achèvera, pour le grand écran, avec « *Bellamy* » en 2009. Si la critique acerbe de la bourgeoisie demeure, elle n'est plus vraiment centrale bien qu'elle sous-tende toujours le récit. C'est davantage le goût rarement démenti du cinéaste pour les psychologies opaques, les points aveugles de la psyché humaine, qui s'épanouira considérablement lors de cette ultime partie de l'œuvre chabrolienne. C'est en effet à l'invisible que Chabrol va confronter plus que jamais une mise-en-scène qui va se concentrer sur le quotidien, le factuel, pour tenter de cerner des parts d'ombre irréductibles chez des personnages, pour l'essentiel féminins, tout à la fois coupables et victimes. Le modèle du personnage féminin chabrolien, c'est Emma Bovary, l'héroïne de Flaubert, dont le destin sera porté à l'écran par Chabrol en 1991. « *N'importe ! Elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait ? (...) Oh, quelle impossibilité ! Rien, d'ailleurs ne valait la peine d'une recherche : tout mentait ! Chaque sourire cachait un bâillement d'ennui, chaque joie une malédiction, tout plaisir son dégoût et les meilleurs baisers ne vous laissaient sur la lèvre qu'une irréalisable envie d'une volupté plus haute* »². L'envie, cheville ouvrière du bovarysme, est l'un des moteurs psychologiques essentiels des héroïnes de Chabrol³.

Isabelle Huppert incarnera à plusieurs reprises cette insatisfaction perpétuelle et même viscérale, de « *Violette Nozière* » en 1978 à « *L'ivresse du pouvoir* » en 2006. Son personnage de « *La cérémonie* » ne fait pas exception à la règle. Néanmoins, Chabrol le renouvelle considérablement en lui adjoignant celui de Sandrine Bonnaire, à priori sans désir autre que celui d'être laissé tranquille. De cette rencontre, une forme de lutte pour le pouvoir va naître entre une famille bourgeoise et nos deux employées (de maison et de la Poste) devenues amies. S'il ne le privilégie plus comme au temps de « *Nada* », le sous-texte politique demeure plus présent que jamais dans les derniers films de Chabrol. Et ce ne sont pas les fantômes des sœurs Papin⁴ comme ensuite des « *Bonnes* », l'adaptation théâtrale du fait divers par Jean Genet, qui hantent « *La cérémonie* » qui contredisent cet état de fait. Le roman « *L'analphabète* »⁵ dont est en outre tirée l'adaptation de Chabrol est écrit par Ruth Rendell, auteure britannique de romans policiers et députée travailliste à la chambre des Lords pour qui la notion de classe est restée une préoccupation majeure. Cet aspect politique est d'ailleurs confirmé par Chabrol lui-même lorsqu'il déclare : « *L'idée du film m'est venue d'une phrase dans un journal qui m'a fait bondir. Le type avait osé écrire « La chute du Mur de Berlin amène la fin de la lutte des classes ». La lutte des classes n'est sans doute pas à la mode chez les classes possédantes mais il faudrait demander l'avis des autres.* »⁶ Et de cette lutte, Chabrol, en vrai cinéaste, va faire une affaire de regards.

¹ Les Inrockuptibles n° 21 du 23 août 1995, p35.

² Gustave Flaubert, « *Madame Bovary* », Troisième partie, chapitre six, p.400, éditions Jean-Claude Lattès, Paris, 1988.

³ Lorsqu'en 1961, le cinéaste participe au film à sketches « Les 7 péchés capitaux », il est intéressant de noter qu'il réalisera la partie relative à l'envie.

⁴ L'affaire avait défrayé la chronique en son temps : Christine et Léa Papin ont assassiné sauvagement leur patronne et sa fille, le 2 février 1933 au Mans. Plusieurs adaptations cinématographiques en découlent à ce jour dont « *Les abysses* » en 1963 de Nikos Papatakis issue de la pièce de Genet, « *Les blessures assassines* » de Jean-Pierre Denis et le documentaire « *En quête des sœurs Papin* » de Claude Ventura en 2000...

⁵ Ruth Rendell, « *L'analphabète* » (*Judgment in stone*), éditions du Masque, Paris, 1977.

⁶ Les inrockuptibles, Ot.Cit., p.38.

Plan 1

A) La mise en scène de l'invisible – plan 1 :

La lutte des classes est invisible. Rarement le premier plan d'un film en aura à ce point annoncé les enjeux, esthétiques comme politiques. Outre que dès les premières secondes nous voyons en plan fixe et de demi-ensemble une jeune femme, future domestique, se tromper de lieu de rendez-vous et demander son chemin à un passant, ce qui pose un premier jalon pour le spectateur vers la découverte de l'illettrisme de Sophie, il s'avère que cette scène, encore anodine à nos yeux⁷, nous est montrée au travers d'une vitre, c'est-à-dire d'un cloisonnement transparent. La lutte des classes est invisible. Un panneau vitré donc redouble l'objectif de la caméra et se déploie en une sorte d'écran devant nos yeux de manière paradoxale, en nous plaçant face à un cas d'altérité spatiale presque insoupçonnable : en effet, la vitrine-écran nous montre le petit monde de la rue d'une ville de province, mais nous cache dans le même temps sa présence et la séparation de fait entre le lieu depuis lequel nous voyons la scène – un café dont les bruits nous parviennent de plus en plus nettement à mesure que Sophie s'en approche – et l'endroit où cette scène prend place – une rue et un passage clouté séparant vraisemblablement deux troquets. La lutte des classes est invisible. Jusqu'à ce que l'autre partie en présence nous soit révélée.

« *La cérémonie* » serait donc un film miroir. Influence langienne : tout est déjà dans le champ. A la faveur du passage d'un camion, l'invisible que nous dissimulait la transparence se révèle, le champ contient le hors-champ – le thé, la maîtresse de maison, bref, la bourgeoisie, foyer du regard porté sur la future employée, déjà scrutée, observée, évaluée. Pas de plan innocent chez Chabrol. Ainsi, débutons-nous le film du côté de la bourgeoisie, premier public d'un cinéaste qui a fait de la classe dominante un objet d'entomologie comme de satire. Marx définit une classe sociale en fonction de trois critères. Le premier d'entre eux correspond au fait qu'une classe sociale se définit par la place qu'elle occupe dans les rapports de production. C'est le critère qui permet de définir une classe « en soi ». Même si boire un thé, premier élément aperçu dans le reflet que nous dévoile le camion, n'équivaut pas à « prendre le thé », la boisson est révélatrice d'une position sociale que ne viennent démentir ni les vêtements ni la posture de madame Lelièvre. Il est possible de distinguer furtivement une chose essentielle : son regard se pose sur la jeune femme parfaitement inconsciente d'être ainsi regardée. Un personnage entre donc dans la sphère d'un autre, c'est-à-dire dans son champ de vision.

A notre surprise, la jeune femme passe devant la vitrine sans remarquer qui que se soit. Les deux protagonistes ne se connaissent donc pas. A la faveur du virage exécuté par Sophie, la caméra procède à un panoramique droite-gauche et à un travelling latéral arrière qui lui permet de se solidariser avec le point de vue de Catherine Lelièvre, en amorce et de trois-quarts dos, qui semble, elle, avoir identifié la jeune femme comme se rendant à leur rendez-vous. C'est un plan semi-subjectif qui nous apparaît au terme du double

⁷ Nous avons à faire à ce type de film qui réclame d'être revu et supportera encore bien des visionnages pour être pleinement apprécié.



Plan 2



mouvement d'appareil et qui nous fait prendre conscience de la place qu'occupait précédemment notre regard : celle que Sophie va bientôt adopter face à sa future employeuse. Si l'information c'est le pouvoir alors ce dernier se trouve dès le départ du côté de la classe dominante qui semble avoir une certaine avance en termes de perception. La caméra poursuit son panoramique à 180° et suit le déplacement de la jeune femme lorsqu'elle pénètre dans le café. Le regard de Sophie est encore à la traîne, cherchant sans la trouver une madame Lelièvre dont elle ignore l'apparence. Il faut qu'une voix l'interpelle depuis le hors-champ pour que le regard de Sophie s'oriente dans la bonne direction. Les yeux ne sont sans doute pas le point fort d'un personnage qui a visiblement besoin d'être guidé, qui manque d'autonomie.

Pourquoi la lutte des classes est-elle invisible ? Parce qu'elle n'est guère la préoccupation centrale de la classe dominante incarnée par Catherine Lelièvre et que Sophie de son côté est bien trop accaparée par des tâches basiques (se repérer par exemple) pour être pleinement lucide quant à sa domination – une classe sociale est aussi définie par la conscience de classe selon le deuxième critère de Marx. Le film va néanmoins s'évertuer à montrer que le troisième critère marxiste définissant la notion de classe sociale n'est pas totalement hypothéqué : en effet, il demeure possible dans la situation présente qu'une classe sociale entretienne des rapports conflictuels avec une autre classe sociale. Ainsi, si la lutte des classes est invisible, elle existe toutefois bel et bien et va sous-tendre la majeure partie des rapports humains décrits par le film. Quel est alors le projet que se fixe la mise en scène sinon celui de faire lentement apparaître ce qui, dans un premier temps, ne se voit pas à l'œil nu.

B) Masques : le jeu des apparences – plans 2 à 21 :

Pendant l'accomplissement des quelques pas qui la sépare de son interlocutrice, la jeune femme, auparavant inquiète, semble se rasséréner afin de se fabriquer le visage le plus avenant possible. Sa gêne est néanmoins perceptible lorsqu'elle se présente devant la table alors que la voix lui demande de confirmer son identité. Sa réponse affirmative dans la foulée est l'occasion d'un premier point de montage qui nous dévoile le contre-champ du regard empesé de Sophie Bonhomme : Catherine Lelièvre paraît cordiale, souriante mais il ne faut pas s'y tromper, elle ne se lève pas pour autant afin d'accueillir Sophie dans le champ comme à sa table. Chabrol détournera souvent au cours du film la signification traditionnelle des placements d'acteurs dans le cadre. Par exemple, si Catherine – ici filmée en légère plongée – lève les yeux vers Sophie, debout devant elle, cela n'indique pas pour autant que le rapport de force tournerait en faveur de la domestique. C'est en effet le visage rayonnant de Madame Lelièvre qui nous est montré alors que celui de Sophie est doublement nié par les faits conjoints que la domestique tourne le dos à la caméra et que sa tête est hors-champ. De cette double négation, on peut aisément conclure que la future patronne ne s'adresse pas à son égale mais à sa future employée. Ce n'est qu'à la fin du film, juste avant le massacre, que la domestique occupera une position réellement dominante sur son employeuse, nous y reviendrons. Autre fait intéressant, Sophie ne s'assoie pas avant que madame Lelièvre ne le lui ait proposé. Le plan est fixe

Plan 3



Plan 4



Plan 5



Plan 6



Plan 7



comme pour souligner la rigidité de la situation et du cadre dans lequel Sophie doit s'inscrire en s'asseyant à la demande. La caméra s'est placée du côté de la classe dominante durant le double mouvement panoramique-travelling arrière du *plan 1* et n'en a pas bougé. C'est donc du point de vue de la maîtresse que provient une fausse amabilité : la proposition de « *boire quelque chose* », rapidement corrigée en « *un thé comme moi* » indiquant l'égoïsme du personnage. Le désir de Sophie importe peu et est même nié immédiatement après son refus lorsque Madame Lelièvre – sans doute sous couvert d'être ouverte d'esprit, après tout elle n'est pas obligée d'offrir une boisson à sa presque employée – commande malgré tout un thé pour Sophie tout en écrasant longuement sa cigarette sous le nez de cette dernière. Nous sommes là au cœur d'une leçon cette fois hitchcockienne : le dialogue dit une chose mais la mise en scène en dit une tout autre. Tout ce qui pourrait passer pour des marques de sympathie ne sont en fait que les premiers signes d'une domination qui ne dit pas son nom mais est néanmoins extrêmement présente.

Ce à quoi nous assistons sur ce registre d'un invisible paradoxalement pesant, n'est en fait rien d'autre qu'un jeu de dupe où chacune des deux femmes va chercher à donner à l'autre une certaine image d'elle-même. Pour Sophie Bonhomme il faut masquer le handicap de l'illettrisme sans quoi la place lui échappera probablement. Pour Catherine Lelièvre il s'agit de se montrer obligeante ce qui, nous l'avons vu, s'avère presque impossible, sans qu'elle s'en rende même compte, pour quelqu'un de son milieu face à quelqu'un d'une classe inférieure. Le montant en aluminium de la baie vitrée vient d'ailleurs, au niveau du cadre, séparer les deux femmes en leur attribuant deux espaces distincts. Au fil de ses explications, il est notable d'observer que Madame Lelièvre dépasse cette limite pour envahir l'espace de Sophie. Tout se joue pour le moment sur un plan purement symbolique mais c'est pourtant bien de cette invasion que naîtra plus tard le drame dans la mesure où Sophie ne désire rien tant que maintenir autour d'elle et de son espace vital une sorte de périmètre de sécurité sans lequel la panique et même la colère s'emparent d'elle.

Il est symptomatique de constater qu'à présent que Sophie a pris place face à Madame Lelièvre et que les deux femmes sont en conséquence censées être à la même hauteur, la jeune femme est cadrée en légère plongée lors du champ contre champ – au sens quasi-littéral du terme : une opposition – qui l'oppose à son employeuse – ce qui l'écrase insidieusement – alors que cette dernière est cadrée à hauteur de visage. Insensiblement, Claude Chabrol organise un déséquilibre du pouvoir en faveur de la bourgeoisie qui est souligné par le regard fuyant de Sophie alors que Catherine Lelièvre ne la quitte pas des yeux. A quoi sont confrontés ces deux regards lors du face à face ? Au visage de l'autre naturellement. Visage offensif de Catherine Lelièvre qui cherche à savoir à qui elle a à faire et visage-forteresse tout en défense du côté de Sophie Bonhomme qui se moque bien de qui se trouve en face d'elle tant que la pareille lui est rendue.

Quand interviennent les points de montage lors du champ contre-champ ? Ils sont bien entendu fonction du dialogue que Chabrol filme en orfèvre. Outre le « *un autre thé, s'il vous plaît* » de

Plan 8



Plan 10



Plan 11



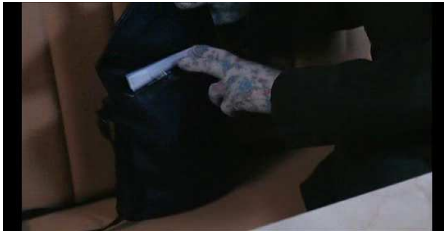
Plan 12



Plan 13



Plan 14



Plan 15



Catherine Lelièvre en réponse au refus de Sophie de prendre une consommation et qui ouvre le champ contre-champ, le premier point de montage passe du visage de Catherine cherchant par où commencer à celui de Sophie gênée par le silence. Puis Catherine semble prendre à bras le corps la conversation et se met à expliquer le contexte auquel Sophie va être confrontée. Le deuxième point de montage vient ponctuer la phrase « *en fait nous ne sommes que trois... ma belle fille ne vient que le week-end et encore, pas tous* ». Le changement de plan entre le « *que trois* » et « *ma belle fille* » intervient comme une rupture qui là encore sépare une famille recomposée certes mais à priori unie. La mentalité bourgeoise qui prône avant tout les liens du sang se trahit une fois de plus. Le point de montage suivant intervient à la fin de la phrase « *nous recevons de temps en temps, ça fait du travail supplémentaire* » prononcée sur un ton badin par l'employeuse mais qui concerne directement Sophie. Madame Lelièvre tente de ne pas rebuter un petit personnel dont nous apprendrons peu après qu'il n'est pas facile à trouver selon le vieil adage bourgeois. Le visage de Sophie reste de marbre. Catherine Lelièvre explique alors à Sophie que c'est elle qui cuisine ce qui libèrera plus tôt la domestique qui lui réplique immédiatement « *je sais faire la cuisine* ». Cette phrase entraîne un nouveau changement de plan qui nous montre Catherine Lelièvre un brin déstabilisée par la réponse. Une esquisse de rapport de force se fait jour qu'un deuxième silence vient souligner. Ce vide sonore appelle une nouvelle fois un changement de plan – comme pour accentuer la gêne de Catherine face au regard à présent plus intense de Sophie. A la question : « *la maison isolée ne vous ennue pas trop ?* », la domestique propose une réponse qui se fera chez elle récurrente, un « *je sais pas* » suivi d'un silence qui entraîne de nouveaux points de montage comme pour en souligner l'importance – il s'agit-là d'un nouveau signe quant à l'absence de repères, à l'illettrisme du personnage. C'est à présent le regard de Catherine qui se fait fuyant en même temps que ses mots s'avèrent plus hésitants, notamment lorsqu'elle évoque la galerie de peinture dont elle s'occupe « *un peu* ». Quelque chose de Sophie lui échappe, c'est-à-dire lui résiste. Il y a chez la domestique une dureté qui n'est pas impressionnée par le standing culturel que s'efforce de déployer Madame Lelièvre (afin de réaffirmer son statut), à laquelle elle ne s'attendait sûrement pas et que vient souligner une série de gros plans.

Nous sommes ici face à l'exacte définition des visages visibles et lisibles tels que les propose Jacques Aumont⁸. Disons pour aller vite que l'auteur distingue au cinéma un visage classique d'un visage moderne en définissant deux catégories : il y a le visage lisible, qui est privé de mystère à la manière du visage intensif défini par Deleuze, c'est le visage qui éprouve quelque chose, se base donc sur les traits et est associé au cinéma classique ; et il y a le visage visible – équivalent du visage réflexif deleuzien, qui se fixe sur un objet et se définit moins par les traits que par le contour, la surface – c'est un visage attribué à la modernité dans la mesure où, au-delà de l'intelligence et des codifications, il se refuse à se donner à lire et se caractérise comme « *lieu de mystère* ». La confrontation de ces deux typologies ne peut qu'intéresser Chabrol, cinéaste du brouillage du sens, fasciné par la pure irrationalité du passage à l'acte par-delà les justifications politiques, sociales, pulsionnelles, psychologiques ou

⁸ Jacques Aumont, « *Du visage au cinéma* », éditions de l'Etoile, Paris, 1992.

Plan 16



Plan 17



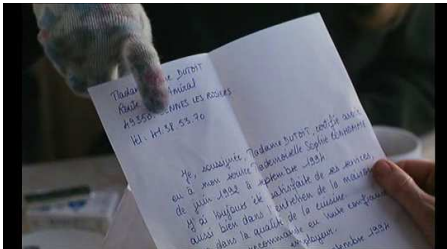
Plan 18



Plan 19



Plan 20



Plan 21



comportementales. Le visage classique est ainsi associé à une bourgeoisie en représentation, alors que le visage moderne l'est à un prolétariat dénué d'empathie. Un fossé d'incompréhension peut dès lors commencer à se creuser. Face à une Catherine Lelièvre trop sûre de ses catégories de pensée s'érige une Sophie Bonhomme en forme de bloc impénétrable qui exhibe mécaniquement des références qu'elle oppose immédiatement aux rêveries artistiques de Catherine⁹.

Le montage s'accélère alors comme fonction du désir de Sophie d'en terminer face à un moment social sans doute déstabilisant pour elle et qu'elle cherche à contrôler en prenant les devants. Elle rompt en conséquence avec le ton de bavardage imposé par Catherine Lelièvre et tente de ramener l'entretien sur des rails plus fonctionnels. Expliquant, avec un sens tout factuel du récit, la situation qui l'a obligée à quitter son précédent emploi (mort d'un employeur, départ de son épouse chez un fils vivant en Australie), Sophie se voit gratifiée de la part de Catherine Lelièvre d'un « *eh ben dis donc* » soutenu par un nouveau point de montage qui en accentue la connotation merveilleusement condescendante. La bande-son fait alors entendre – un peu comme chez Bresson – le froissement des feuilles consultées par l'employeuse. Ce bruit semble contrarier Sophie – nouvel indice quant à son analphabétisme. Le regard se fait à nouveau fuyant, anxieux face aux papiers que parcourt une employeuse qui ne tire de sa rapide lecture qu'une seule conclusion : « *mais alors vous êtes libre tout de suite ?* ». Après une brève réponse affirmative, Sophie cette fois tient à prolonger un peu l'entretien face à une Catherine Lelièvre qui n'en demande pas tant car visiblement dans l'urgence de trouver enfin quelqu'un de solide. Mais Sophie n'est guère à l'écoute et revient sur son service précédent, indique les coordonnées de l'ancienne employeuse, insiste sur la durée de son embauche et sur le fait qu'en dépit de cela « *il n'y a jamais eu aucun problème* ». Un ultime point de montage intervient après le définitif « *ben je l'appellerai ce soir* » d'une Catherine Lelièvre peu soucieuse d'utiliser une langue soutenue. Ce détail traduit déjà ce qui apparaîtra clairement lors de la scène du dîner qui suivra immédiatement le générique : la fascination chabrolienne pour les formes multiples que peuvent prendre les viviers réactionnaires tels que cette famille Lelièvre d'apparence « *moderne, libre-penseuse et républicaine, (qui) présente tous les stigmates d'une culture soixante-huitarde. La référence aux traditions y est toujours produite avec la distance nécessaire et l'ironie aristocratique où pointe le désaveu des idéologies conservatrices. Chabrol décrit un milieu que le marxisme a visité.* » écrit Jean-Claude Polack¹⁰. Pour l'instant, la caméra scrute le visage d'une Sophie possiblement désireuse et inquiète du coup de téléphone que va passer sa future employeuse à son ancienne patronne. A la lumière de l'analphabétisme qui sera découvert plus tard dans le récit, la scène prend une coloration rétrospective particulière en cela qu'il nous est permis d'imaginer que Sophie a préparé l'entretien comme d'autres répètent un numéro, les mots et les geste qu'elle paraît si désireuse de dire et de faire alors même que la tournure de la conversation ne l'exige pas, trahissant ainsi son incapacité à s'adapter aux circonstances imprévues. Les mots de Madame Lelièvre, eux, résonnent alors d'une manière particulière :

⁹ L'art est évidemment perçu du côté de la galerie c'est-à-dire de l'argent, bourgeoisie oblige. Il fait également office d'agent culturel en charge d'accentuer la distinction de classe entre les deux femmes.

¹⁰ Jean-Claude Polack, « *L'obscur objet du cinéma – réflexions d'un psychanalyste cinéophile* », éditions Campagne Première, paris, 2009, p.149.

Plan 22



Plan 23



« mais je pense que ça va aller. Y'a pas de raison... » En effet, il n'y a pas de raison particulière mais il en existe une pourtant qui génèrera les conditions du drame et que Chabrol explique à Michel Guilloux dans *l'Humanité*¹¹ en prenant soin de préciser qu'il n'avait pas cherché à rendre les Lelièvre antipathiques et que « *la famille bourgeoise n'est attaquant que par son état* », ajoutant non sans pertinence « *c'est ça le marxisme* ».

Un silence s'ensuit, que vient encore souligner davantage l'ambiance de sonorités métalliques et de brouhaha indéchiffrable du café. C'est un ostensible effet d'annonce scénaristique que propose ici le cinéaste à son spectateur. Une promesse qu'il lui faudra tenir : aller au bout d'un drame dont il vient de disposer le cadre structurel...

C) Du contrat au cadre : d'un étai l'autre – plan 22 :

Que reste-t-il à faire au cinéaste pour boucler la scène et sceller du même coup le destin des personnages ? il faut encore identifier les deux femmes, c'est-à-dire les inscrire de manière égalitaire dans le même espace. Un ultime plan s'ouvre donc sur la domestique qui se fait servir le fameux thé commandé par Catherine Lelièvre par ce pur égocentrisme de classe qui nous fait parfois croire que les autres nous sont absolument identiques (ce qui, d'une certaine manière, est également une définition possible de la bêtise).

Et c'est à nouveau un plan que n'aurait pas renié Fritz Lang que nous propose Chabrol : un plan cruel où le champ est roi et où l'étai se resserre avec le cadre autour des deux femmes réglant les détails matériels de l'embauche sans réaliser qu'elles scellent en réalité un pacte sans retour qui amènera Sophie Bonhomme à exterminer Catherine Lelièvre.

Nous pouvons encore noter que si la séquence s'était ouverte sur une Sophie perdue dans l'espace, elle se termine sur ce même personnage nécessitant quelques indications temporelles – elle ignore la date du jour et le temps qui la sépare de sa prise de fonction – que Madame Lelièvre lui donne bien volontiers. Il est également notable que Sophie ne s'autorise pas à participer immédiatement au petit cérémonial du thé. Elle a, pour se détendre un peu, besoin d'aborder la question pécuniaire qui était bien entendu sorti de l'esprit de la représentante du capital certes culturel mais également financier. Madame Lelièvre s'apprêtait ainsi à partir alors même que Sophie vient d'être servie, ultime impolitesse d'une classe trop sûre d'elle-même. La transaction est brève : « Heu... Madame Dutoit me payait cinq mille cinq » interrompt la domestique. « Oh, excusez-moi. Heu... Six mille » lui répond alors l'employeuse. « Ca va. » conclut Sophie sans fioriture avant que de ne se servir son thé et alors que le cadre s'est à présent resserré au plus près des deux femmes.

Toute la séquence peut ainsi se résumer à une transaction qui demeure pour l'heure l'unique médiation des rapports humains. C'est bien entendu là le terrain idéal pour construire une représentation de la lutte des classes. Alors que tout semble banal à l'image, Chabrol aura en un peu plus de trois minutes matérialisé un espace lui permettant de décrire toute une micro-politique dont les éléments

¹¹ Michel GUILLOUX, « Claude Chabrol: à trop bouffer de l'ordre bourgeois, on risque l'indigestion », *L'Humanité*, 30/08/1995.



les plus saillants auront été le mépris du maître et l'humiliation du serviteur sans que cela ne soit vraiment conscient pour les deux parties en présence. Il est ainsi possible de se risquer à confondre volontairement deux définitions possibles du mot « *Champ* » pour mieux cerner le projet de la séquence et en évaluer sa pleine réussite. Cinématographiquement parlant le champ est une « *portion d'espace tridimensionnel perçu à chaque instant dans l'image filmique* »¹². Du point de vue sociologique à présent, « *un champ est un espace social structuré, un champ de forces – il y a des dominants et des dominés, il y a des rapports constants, permanents, d'inégalité qui s'exercent à l'intérieur de cet espace – qui est aussi un champ de luttes pour transformer ou conserver ce champ de forces. Chacun, à l'intérieur de cet univers, engage dans sa concurrence avec les autres la force (relative) qu'il détient et qui définit sa position dans le champ et, en conséquence, ses stratégies.* »¹³ Le projet chabrolien consiste à faire ressentir les invisibles systèmes sociaux qui sous-tendent les relations humaines. Le champ est donc pour le cinéaste l'occasion de représenter un double espace – celui, visible, de l'espace perçu et celui, symbolique, du rapport de classe. « *Bourgeoisie et classe ouvrière – écrit encore Pierre Bourdieu – existent et subsistent dans et par la différence, c'est-à-dire qu'[elles] occupent des positions relatives dans un espace de relation qui, quoique invisible et toujours difficile à manifester empiriquement, est la réalité la plus réelle.* »¹⁴ C'est à cette manifestation de l'invisible qu'aspire le cinéma subtil de Chabrol.

A défaut d'avoir le dernier mot, Catherine Lelièvre obtient le dernier regard, comme il en avait été du tout premier. C'est un regard qui juge et évalue, qui se permet d'opérer des distinctions – terme cher à Bourdieu. C'est là l'indice d'une domination qui n'aura jamais vraiment été déstabilisée au cours de la séquence. Or « *La cérémonie* » est aussi le récit d'une défaite, celle du regard bourgeois...

2 – Rien ne va plus : arrivée à la gare – 1'54''

Plan 1



A) Le champ déserté – plan 1 et 2 :

Chabrol va jouer la séquence de l'arrivée de Sophie à la gare contre celle du rendez-vous au café. C'est, d'une certaine manière, à une sorte de match retour entre la patronne et la domestique que nous convie le cinéaste. L'affrontement se déroulera bien entendu sur le terrain du regard porté. Car dans « *La cérémonie* » le regard est une arme (ne dit-on pas « fusiller du regard ») et le film s'organise ainsi comme une sorte de western où il s'agit pour survivre de voir avant d'être vu, de dégainer son regard le premier !

Catherine Lelièvre, nous l'avons vu lors de l'ouverture, règne sans partage sur le champ. Afin de permettre à Sophie de revenir au score, Chabrol isole tout d'abord Catherine dans un champ pratiquement vide en lui ôtant surtout et durant une longue minute le personnage qui lui permettrait d'exercer son pouvoir, de faire valoir son appartenance à la classe dominante : Sophie n'est pas là. Commence alors une attente durant laquelle les signes de

¹² Jacques Aumont, Michel Marie, « Dictionnaire théorique et critique du cinéma – 2^{ème} édition », éditions Armand Colin, Paris, 2008, p.42.

¹³ Pierre Bourdieu, « *Sur la télévision. Suivi de L'emprise du journalisme* », éditions Raisons d'agir, Paris, 1996, p.46.

¹⁴ Pierre Bourdieu, « *Raison pratique. Sur la théorie de l'action* », éditions du Seuil, Paris, 1994, p.53, cité par Jean-Claude Polack, op. cit., p. .



déstabilisation vont se multiplier : tout d'abord Madame Lelièvre nous apparaît de dos pendant une trentaine de secondes où le champ se remplit et se vide successivement, traversé par des passagers pressés. La grande profondeur de champ offerte par le quai à l'objectif de Chabrol vient souligner la difficulté puis l'incapacité de Catherine Lelièvre à satisfaire un regard à présent inutile et sans le pouvoir duquel la patronne sans employée perd tout à la fois patience et maîtrise de la situation. En bon entomologiste¹⁵, Chabrol observe son personnage comme il en irait d'un animal de laboratoire : le plan, long et fixe, scrute Madame Lelièvre, enregistre une lente et insidieuse perte de contrôle à laquelle le spectateur peut aisément s'identifier tant la scène correspond à l'un de ces petits moments d'angoisse quotidienne que chacun peut avoir vécu.

Au plus fort d'un doute souligné par une musique qui semble se dérégler de plus en plus, c'est-à-dire après que l'absence de Sophie soit confirmée de visu, Madame Lelièvre se retourne pour que nous puissions enfin voir un visage qui nous aura été interdit tant qu'il était encore susceptible d'afficher le masque rassurant du contrôle. Madame Lelièvre est observée ici hors de son habitat naturel. Dès lors, son état de bourgeoise la marginalise tout comme l'était Sophie dans la scène d'ouverture. Que devient la condition du dominant sans subordonné ? Madame Lelièvre devient ainsi porteuse des angoisses de sa classe et allume symptomatiquement cette cigarette qu'elle avait au contraire écrasée d'aise au tout début de son face à face avec Sophie au café.

Après avoir ainsi laissé macérer un personnage peu enclin à l'adaptation – tout comme Sophie mais pour d'autres raisons – le cinéaste décide de faire apparaître la domestique. L'heure de la revanche a sonné pour Sophie remarquée tardivement par Madame Lelièvre sur un autre quai. De la même manière que la domestique était « déjà » regardée par sa patronne au tout début du film, cette dernière était ici « déjà » observée par Sophie. Depuis quand ? On ne le saura pas et ce petit mystère n'est pas pour rien dans l'opacité psychologique manifestée par le personnage qu'interprète Sandrine Bonnaire. Alors que nous pourrions nous attendre à un nouveau champ contre-champ au moment où Madame Lelièvre aperçoit Sophie hors-champ, Claude Chabrol opte pour une autre solution, récurrente chez lui : une caméra-narratrice omnisciente prompte à se désolidariser du point de vue des personnages. De fait, le travelling avant et latéral amorcé avec le déplacement de Catherine s'accélère, et la caméra prend les devants d'un personnage dont elle se désolidarise du point de vue pour parcourir la moitié de la distance séparant les deux femmes. Souvenons-nous que le panoramique associé au travelling avaient permis le contraire dans la première séquence. Chabrol déjoue de nouveau le b.a.-ba de la mise en scène en ne proposant pas de raccord dans l'axe parfait : alors que Sophie faisait face à la caméra à la fin du travelling, la voilà cadrée de trois-quarts face lors du plan rapproché suivant. Ce léger décalage induit l'idée d'un espace qui se suture mal. Nous sommes à la limite du faux raccord qui distille le malaise. La scène se teinte d'étrangeté comme souvent chez le cinéaste. On pense à Hitchcock et à son sens « *fantastique* » de l'articulation du champ et du hors-champ dont

¹⁵ Ce type de regard porté sur des personnages dans des situations données est commun à l'autre grand cinéaste de la bourgeoisie : Luis Buñuel. Il est notable qu'un certain nombre d'acteurs chabroliens – Stéphane Audran, Jean-Claude Brialy ou Jean-Pierre Cassel présent dans « La cérémonie » – ont également tourné avec le cinéaste espagnol...

Plan 2



Plan 3



Plan 4



Chabrol est l'héritier. L'apparition de Sophie serait également dans un autre contexte volontiers eastwoodienne : on songe aux apparitions fantomatiques du cow-boy morbide dans, par exemple, « *Pale rider* » (1985), où l'ange exterminateur (ce que deviendra Sophie à la fin du film) incarné par l'acteur-réalisateur omniscient est toujours « *déjà là* » lorsque débute une séquence.

La mise en scène a maintenant pris une certaine avance spatiale sur le personnage de Catherine. C'est à elle maintenant de venir s'inscrire dans l'espace de Sophie. Si, en termes d'histoire, l'apparition s'explique de nouveau par l'illettrisme du personnage (qui se sera probablement trompé d'heure et de train), le problème de repère dans l'espace et dans le temps que ce handicap induit est envisagé très différemment que lors de la séquence d'ouverture. C'est ici un « avantage » qui rend le personnage imprévisible et produit sur Madame Lelièvre un véritable effet de surprise. Dès lors le dialogue peut reprendre entre les deux femmes et le double-sens à l'humour noir prononcé du « *J'ai cru vous avoir raté !* » que prononce Madame Lelièvre nous amène à sourire lors d'une deuxième vision : Sophie, elle, ne la ratera pas lorsque l'incompréhension totale entre les deux femmes et les deux classes qu'elles représentent sera entièrement consommée !

Pour l'instant, la règle sociale reprend ses droits sur une exception qui n'aurait dès lors fait que la confirmer : Madame Lelièvre exerce à nouveau son pouvoir en regardant furtivement la valise de son employée sans pour autant s'abaisser au propre comme au figuré à s'en emparer. Le regard du dominant est ainsi immédiatement suivi par le geste du dominé que vient souligner un bref panoramique haut-bas. C'est Sophie qui portera sa valise et ce geste marque la limite claire et précise à l'amabilité de façade de Catherine.

B) Le champ assailli – plans 3 à 7 :

Il est clair que, pour poursuivre la métaphore sociologique, le champ est un espace qu'il faut défendre pour la classe dominante. Sophie a brièvement dépossédé sa patronne de la mainmise que sa classe lui permet d'exercer d'ordinaire sur l'espace social. Pour que la menace perdure, s'instille et s'installe, il faut la redoubler dans la foulée et de manière autrement plus violente, c'est-à-dire sur le mode intrusif. C'est là qu'intervient pour la première fois le personnage déterminant de Jeanne, la postière du bourg ! Deuxième rencontre, deuxième « *surprise* » et deuxième dépossession de son « *droit de regard* » social pour une Madame Lelièvre décidément contrariée dans ses projets. Si le rôle du hors-champ n'était pas déterminant dans la séquence du café, il devient fondateur ici de la perturbation de l'ordre établi et du malaise qui s'installe à sa suite. Une voix interrompt le déplacement basique des personnages et de la caméra, stoppant net le déroulement programmatique de la prise de fonction de Sophie. Dans une logique de structuration en miroir de cette séquence avec la première, il est possible de considérer – sur un plan symbolique – que Jeanne venge ici Sophie de l'humiliation d'avoir été vue la première et interpellée depuis le hors-champ au café. La pareille est ainsi rendue à Catherine et Jeanne profite de ce nouvel effet de surprise pour forcer l'entrée dans le champ !



Plan 5



Plan 6



Plan 7



Plan 8



Si Sophie était entrée dans le champ sur le mode silencieux et inquiétant de l'apparition, Jeanne, elle, opte pour celui plus tonitruant et violent du surgissement, « *imposant brutalement sa présence et son flot de parole à Catherine Lelièvre* » écrit Claire Vassé dans Positif¹⁶. Une complémentarité comportementale entre les deux femmes est déjà à l'œuvre ici même si le masque de pierre qu'affiche Sophie face à l'intrusion marque sans doute une désapprobation en forme de réflexe défensif pour qui n'aime pas la surprise. Sur ce point, nous l'avons dit, Catherine et Sophie se rejoignent, à cette différence que Madame Lelièvre sait dans une certaine mesure dissimuler son désagrément en exhibant le masque des conventions et de l'étiquette rarement pris en défaut et propre, là encore, à sa classe. De son côté, Jeanne déploie un discours en forme d'oxymore : « *J'ose pas vous demander, mais si vous rentrez chez vous, vous pourriez pas m'emmener jusqu'à la poste ?* » Sous prétexte d'y mettre un minimum de forme, Jeanne prend d'office le pouvoir sur Madame Lelièvre : tout au long du film seront ainsi assujettis les personnages qui entrent dans des champs de vision préalablement établis par d'autres. En d'autres termes, est gagnant celui qui regarde le premier comme si le regard définissait un champ donné où les règles en vigueur sont celles de celui qui regarde et auxquelles doivent se plier ceux qui sont regardés...

A ce stade, la compétition entre Jeanne et Catherine – Sophie, en retrait, est devenue simple spectatrice – est saisie avec une grande perversité par la mise en scène de Chabrol dans la mesure où il cadre Jeanne en légère plongée dès le travelling arrière qui accompagne son avancée vers Madame Lelièvre et cette dernière en contre-plongée lors du champ contre-champ qui s'ensuit. C'est à peu de chose près avec le même dispositif qu'il avait filmé l'entretien au café à une petite différence près néanmoins. En effet, lors de la scène d'ouverture, le manuel du parfait petit cinéaste était respecté : Sophie en plongée – écrasée – était dominée par Catherine en contre-plongée – triomphante. Hors à présent c'est Jeanne qui triomphe tout en étant écrasée par le cadrage ? Perversion donc, car Chabrol continue de filmer du point de vue du rapport de classe ce qui, dans le champ particulier qu'il met ici en scène, se retourne pourtant en faveur du dominé. « *Les champs sont des microcosmes, des petits mondes sociaux qui existent à l'intérieur du macrocosme social. (...) C'est un univers social qui a ses lois : il y a les dominants et les dominés, il y a une distribution inégale de capital, etc. (...) Chacun de ces champs a des propriétés particulières* » explique Pierre Bourdieu. Au cœur d'un de ces microcosmes naît ici une exception dont la mise en scène ne semble pas prendre acte. Parce que ce n'est qu'une exception ? Probablement. Mais également parce que Chabrol filme du point de vue de Catherine Lelièvre – le spectateur a été surpris avec elle par l'irruption de Jeanne – et en conséquence entretient encore ses illusions de domination, de contrôle de la situation.

C) Le champ bouleversé – plans 8 et 9 :

Mais encore faut-il, pour être vérifiée, que cette prise de pouvoir prolétarienne s'accompagne dans les faits de gestes substantiels et signifiants. Dont acte. Car Jeanne ne se contente pas de venger l'affront fait au café et à Sophie sur le plan du regard, elle oblige

¹⁶ Claire Vassé, « La cérémonie – mariage d'enfer » in Positif n°415, septembre 1995, p.7.



Plan 9



Madame Lelièvre à adopter le comportement du dominé : à la valise portée par Sophie sur le quai répond donc la porte tenue par Catherine pour une Jeanne déjà sortie sans même prendre le temps de remercier. Que se passe-t-il alors ? Sophie lui emboîte le pas en passant devant sa patronne, chose parfaitement inimaginable quelques instants auparavant.

D'une manière générale, la façon de passer les portes, de franchir des limites à deux sera déterminante dans notre lecture de l'évolution des personnages tout au long du film. Nous y reviendrons. Pour l'heure, l'humiliation de Catherine Lelièvre se poursuit logiquement à la faveur d'une courte mais terrible ellipse : l'épisode du regard condescendant posé sur la valise trouve son parfait contrepoint dans le fait – cadré en plongée et en plan rapproché – que c'est madame Lelièvre qui range la valise de sa domestique dans le coffre de la voiture. Consciente du débordement à l'œuvre causé par la présence de Jeanne, Catherine va se montrer elle aussi perverse en cherchant à séparer les deux femmes sous couvert de la proposition libérale faite à Sophie – qui ne manque pas de l'en remercier – de se mettre « *devant, avec moi* ». Si Catherine Lelièvre cherche simplement, dans l'un de ces élans paternalistes que le film ne sera pas avare à détailler, à détourner sa nouvelle bonne du mauvais exemple que représente Jeanne, se pressent aussi pour le spectateur, le danger de la rencontre de deux personnages séparément inoffensifs mais dont la combinaison est potentiellement explosive¹⁷. Ainsi Jeanne et Sophie ne sont-elles pas réunies dans le plan et c'est le déplacement de Catherine qui nous permet par un panoramique droite-gauche de rejoindre Jeanne de l'autre côté du véhicule. Catherine, on le sait, échouera à les séparer et sera donc le lien paradoxal – ici littéral – qui réunira, tôt au tard, les deux jeunes femmes, fût-ce pour se liguer contre elle...

Rien ne va plus, pourrait-on dire pour paraphraser le titre du film suivant de Chabrol. Les jeux sont faits, serait-on même tentés d'ajouter, tant le « *je vous en prie* » prononcé par Catherine et par pure politesse à l'endroit d'une Jeanne à qui elle tient de nouveau la porte ne trouve chez la postière aucun écho, ne fait l'objet d'aucun remerciement. C'est là l'une des manifestations les plus dégénérées du bovarysme que Chabrol ait mis en scène. En effet, le personnage chabrolien, tout spécialement dans la dernière période de son œuvre, veut avoir ce qu'il croit devoir avoir et cela avec le plus grand naturel du monde. Il y a là l'idée d'un dû qui ne peut, de fait, engendrer le moindre remerciement. Cette notion « *d'avoir* » est déterminante dans le cinéma de Claude Chabrol et pour qui considère, à l'instar de ce que Nabokov disait de l'auteur de « *Madame Bovary* », que « *La bourgeoisie pour Flaubert, est un état d'esprit, pas un état de finances.* » Le terme est ainsi à entendre dans plusieurs sens différents : c'est l'avoir bourgeois bien sûr, c'est-à-dire le capital, c'est le désir de justice sociale de la part de Jeanne, qui évoquera d'ailleurs plus tard dans le film le mécanisme marxiste de l'exploitation, mais c'est aussi la cristallisation d'une insatisfaction chronique qui amène la postière à désirer posséder sans savoir exactement quoi et transformera l'idéal de justice en désir de vengeance pur et simple (à nouveau Fritz Lang n'est pas loin)...

¹⁷ C'est la notion de « *folie à deux* » développée par Jacques Lacan peu après l'affaire des sœurs Papin et que cite volontiers Chabrol en interviews.

Plan 1



Plan 2



Plan 3



A) Du regard et de ses limites – plans 1 à 6 :

Après une première manche en faveur de Catherine et une deuxième remportée par Jeanne, il ne reste à présent plus qu'à jouer la belle. Cette partie là ne se disputera pas sur un terrain choisi à l'avance comme le café ou neutre comme la gare mais se jouera « à domicile » pourrait-on dire, dans la vaste demeure bourgeoise des Lelièvre. La propriété, puis la maison, constituent dans un premier temps des limites qu'il faut franchir. Et c'est bien entendu le regard qui les franchit en premier lieu. Mais pas n'importe lequel : c'est un regard conjoint que Chabrol matérialise par la lumière des phares de la voiture de Jeanne lors d'un plan purement subjectif finalement assez rare chez un cinéaste dont la caméra est le plus souvent autonome. Nouvelle matérialisation de l'invisible, ce regard-faisceau transperce la nuit, se porte sur la barrière d'enceinte de la propriété des Lelièvre en un point où elle est partiellement dégradée, fragilisée. C'est une forme de puissance destructrice de ce regard double qui est alors exaltée. L'entrée est inéluctable alors même que le dialogue des deux femmes pose, à l'initiative de Sophie, le problème de la limite : « Arrête-toi là ! » demande-t-elle à sa comparse lors d'un nouveau double-sens, d'une phrase qu'il faut entendre au sens propre comme au sens figuré. Le cadre, redoublé par le bord du pare-brise, enferme les deux femmes comme en une bulle que vient souligner le long regard qu'elles échangent et à la faveur duquel – en dépit de l'acceptation de Jeanne de stopper son véhicule – nous constatons à travers la lunette arrière qu'une première limite a été franchie – et ne pouvait se franchir qu'à deux – avec le portail de la propriété.

L'accord n'est pas total entre les deux femmes. Pas encore. Et Chabrol de jouer à nouveau du « faux » raccord dans l'axe, de la suture spatiale approximative pour le souligner. Si le plan rapproché saisissait les deux femmes par une légère inclinaison de l'axe de la caméra gauche-droite, le plan de demi-ensemble qui s'ensuit est, lui, parfaitement frontal pour nous montrer les phares de la deux-chevaux s'éteindre¹⁸ : place dès lors à l'obscurité dans laquelle Jeanne entraîne Sophie. La première – accompagnée dès sa sortie du véhicule par un imperceptible panoramique gauche-droite – est déjà bord-cadre à droite quand la seconde est à peine descendue de voiture. C'est donc avec une rare subtilité que Chabrol creuse à ce stade un écart entre les deux femmes, suggère le retard de Sophie par rapport à la hardiesse de sa complice qui marche devant, prend la tête des opérations, alors que toutes deux s'enfoncent dans la nuit. Dans son excellente critique du film, Frédéric Strauss rappelle une remarque de François Truffaut à l'égard du cinéma d'Alfred Hitchcock : « *Ce ne sont pas des préoccupations du jour comme on peut en trouver dans les films sur le chômage, le racisme, la misère, ou encore dans les films sur les problèmes quotidiens entre hommes et femmes, mais ce sont des préoccupations de la nuit, donc des préoccupations métaphysiques.* »¹⁹ Chabrol cinéaste métaphysique ? A coup sûr. Aussi sûr que « *La cérémonie* » n'est pas un film « sur » l'illettrisme ou les difficultés des classes inférieures. Nous sommes

¹⁸ Outre que le choix de ce véhicule associe sa propriétaire à une classe plutôt populaire (du moins en 1995), ce modèle possède des phares aisément assimilables à un regard et cet anthropomorphisme permet de prolonger la notion de regard à l'intérieur du récit.

¹⁹ Frédéric Strauss in « *Lesdits commandements* », Cahiers du cinéma n°494, septembre 1995, p.26.

Plan 4



Plan 5



Plan 6



loin, ici, des préoccupations (et du ton) du cinéma social. S'il est question de société dans ce film, c'est exclusivement à travers la question du regard et de ses trompe-l'œil. Débute d'ailleurs sur ce thème-là un savant montage alterné. Nous passons en cut de l'extérieur à l'intérieur grâce à la bande-son qui nous fait entendre le « *Don Giovanni* » de Mozart et assure la continuité spatiale et temporelle des deux espaces comme des deux plans. Nous voici logiquement face au téléviseur alors qu'un lent zoom s'opère à l'écran sur les chanteurs. Si l'on peut tout d'abord croire qu'il s'agit d'un plan subjectif (le regard de la famille Lelièvre), la caméra prend de nouveau son autonomie et panote lentement droite-gauche en direction de la fenêtre. Loin d'adopter le regard de personnages insoucients de ce qui se trame, ce mouvement d'appareil traduit justement l'impuissance de ce regard à saisir ce qui est en train de se jouer en quittant l'endroit où sont dirigés les regards de la famille pour aller pointer l'autre écran – la fenêtre – auquel il faudrait bien davantage s'intéresser. Avec la musique en guise de raccord sonore, ce plan trouve son pendant inversé à l'extérieur : un panoramique gauche-droite accompagne l'approche des deux intruses puis les abandonne pour se focaliser sur la même fenêtre vue du dehors²⁰. Les lumières et la musique désignent l'intérieur des Lelièvre comme il en irait d'un but à atteindre. Le salon est le lieu où l'on va se rendre aux deux sens du terme : y entrer pour Jeanne et Sophie, s'avouer vaincue pour la famille Lelièvre. Notons que le cinéaste poursuit sa politique de raccords « désaxés » : si le plan précédent cadrant au final la fenêtre en plan rapproché et sous un axe diagonal gauche-droite, ce plan-ci nous montre ladite fenêtre en plan de demi-ensemble selon un axe droite-gauche. Et le plan suivant d'ajouter la frontalité et le plan moyen à la description de la fenêtre pour poursuivre le panoramique engagé plus tôt jusqu'à la famille au complet, doublement serrée dans le canapé et le cadre, comme prise au piège d'espaces qui ne communiquent pas vraiment.

Chabrol montre ici en deux plans la distance physique séparant l'objet regardé – la télévision – des regardeurs – la famille. Mais entre ces deux plans, il en insère un autre – les deux femmes dans le parc – qui suggère la simultanéité des deux situations et nous fait constater de visu l'impuissance du regard des Lelièvre qui se trompe tout simplement d'écran et d'objet. En virtuose, le cinéaste organise l'altérité spatiale (deux espaces proches – dedans et dehors) de la séquence de manière à suggérer la disjonction entre les deux lieux. Le système de raccords, en effet, produit la sensation d'une non-communication entre les deux lieux alors même que le pivot en est la fenêtre du salon, c'est-à-dire un passage potentiel d'un espace à l'autre. Le choix de cet élément comme point de départ ou d'arrivée des trois plans montre comment le cinéaste pointe délibérément un dysfonctionnement au cœur de l'organisation spatiale et, du même coup, du récit. Ce qui devrait permettre le regard porté avec distance sur une situation devenue problématique – la fenêtre – n'est en définitive qu'un cloisonnement de plus, une nouvelle et irrévocable séparation (qui rappelle la vitre du café au début du film) entre deux mondes certes mis en regard par les règles sociales mais destinés à ne jamais se regarder vraiment tant ils ne peuvent que s'affronter.

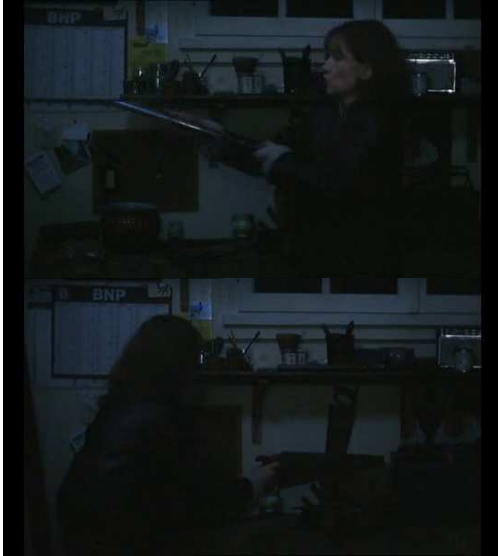
²⁰ Sur le même mode anthropomorphique que la voiture, la demeure évoque le regard en proposant de part et d'autre de sa façade un œil-de-bœuf illuminé.

B) Regard mobile contre regard fixe – plans 7 à 20 :

Plan 7



Plan 8



Plan 9



Plan 10



Qu'est-ce qu'un regard ? « *Le regard se distingue de la vision en ce qu'il émane du sujet percevant, de façon active et plus ou moins délibéré.* »²¹ Le regard, si l'on s'en tient à cette définition, est indiscutablement du côté de Jeanne et de Sophie, actives en diable, dans cette séquence. La (télé)vision, elle, est laissée aux Lelièvre, à l'attitude définitivement passive. Il ne s'agit pas ici de porter un jugement de valeur mais de dresser à la suite du film une série de constats quant à la nature des deux regards dont sont porteurs les deux groupes en présence. Si des ponts pourraient être tendus entre les regards bientôt conjoints des deux jeunes femmes et celui, disons de Georges Lelièvre, sur le mode de l'exaltation (pour tous les accessoires que lui propose la maison dans le cas de Jeanne et pour le spectacle mozartien dans celui du maître de maison), force est d'admettre que c'est surtout autour de leur considérable différence de nature que va s'organiser la scène qui s'ouvre avec la porte de service de la demeure.

Il est clair que le traitement de l'espace est décisif dans ce cinéma du regard que déploie Chabrol : ce traitement est à la fois révélateur d'une topographie inhérente au suspens (où est l'assassin par rapport à la victime est toujours l'éternelle question que pose le thriller et dont certains accents sont perceptibles ici) et de la nature du regard que portent les personnages sur leur environnement et dont prend acte une caméra qui se comporte en observateur indépendant des faits et gestes de chacun. En d'autres termes, Chabrol traite l'espace en émule averti d'Hitchcock et de Lang de manière à saisir ce qui se joue pour les personnages dans les lieux qu'ils traversent.

Les pérégrinations de Jeanne et de Sophie vont d'ailleurs prendre la forme d'une exploration et d'une conquête de territoires : celles de pièces successives dont le caractère de plus en plus intime évoque le parcours de deux enfants qui, d'audace en audace, vont, depuis le lieu autorisé que constitue la cuisine s'immiscer dans l'intimité de parents absents en se livrant à diverses « bêtises » dans la chambre de ces derniers. Dès l'entrée dans la maison, le regard rempli d'excitation de Jeanne succède à ceux, éduqués, domestiqués, des Lelièvre. Notons que c'est à présent Sophie qui ouvre les portes et permet de la sorte le franchissement de cette frontière décisive. Les gestes s'assortissent d'échanges de regards complices. Alors que Jeanne, surexcitée, agite frénétiquement une pompe à vélo trouvée dans la buanderie en un geste aussi grotesque qu'inquiétant tant il annonce déjà l'usage à venir du fusil, Sophie pénètre dans son lieu d'élection, la cuisine. Un raccord dans l'axe, à la suite de l'entrée de Sophie, resserre le cadre sur Jeanne en effaçant au passage les barreaux qu'imposaient devant sa silhouette les carreaux de la porte séparant cuisine et buanderie (plans 7 et 8). C'est ainsi un accord parfait et une liberté nouvelle qui s'expriment enfin et que souligne la perfection du raccord dans l'axe qui n'était guère de mise jusque là nous l'avons vu. Tels deux produits chimiques à préserver l'un de l'autre, l'interaction des deux femmes ne va dès lors cesser de produire une réaction aux conséquences de plus en plus exponentielles. Ainsi Jeanne, délaissant son premier jouet, s'empare

²¹ Jacques Aumont, Michel Marie, *Op.Cit.*, p.210.

Plan 11



Plan 12



Plan 13

d'un nouvel accessoire au potentiel de dangerosité plus important : une scie (plan 8). L'idée d'un crescendo de violence est maintenant clairement exposée. Nouveau et parfait raccord dans l'axe qui élargit le plan afin que Sophie – qui jette un coup d'œil au passage à sa partenaire – entraîne à sa suite la caméra jusqu'au placard par un panoramique droite-gauche. La fluidité de la mise en scène est à présent totale. Les regards et les gestes de l'une trouvent un écho dans ceux de l'autre et la caméra peut s'appuyer pleinement sur ces deux pivots pour embrasser l'espace environnant.

Une symétrie inversée est pourtant déjà à l'œuvre (plans 10 et 11) : alors que Sophie répond en quelques sortes à ses réflexes habituels et ouvre le placard pour en extraire calmement de quoi préparer un chocolat, Jeanne se déleste brutalement de la scie pour disparaître dans le hors-champ. Son jeu de regard est complexe : un premier regard de pur amusement est jeté en direction de sa camarade affairée à sa tâche domestique, puis quelque chose est aperçu hors-champ et donne lieu à un second regard, plus sérieux cette-fois-ci, en direction de Sophie. Qu'à découvert Jeanne du côté obscur de la porte ? La différence d'éclairage entre la cuisine, lieu domestique lumineux et rassurant, et la buanderie, sombre cabinet de curiosité improvisé est frappante et Chabrol la réaffirme tout en prolongeant son suspens par un court retour sur Sophie. Mais déjà, de cet inconscient architectural, émerge une Jeanne silencieuse et solennelle cadrée en plan rapproché de manière à dissimuler ses mains (plan 12). C'est ainsi que s'ouvre un nouveau plan charnière : si Jeanne l'ouvre en franchissant seule une nouvelle limite (elle entre pour la première fois dans la cuisine mais à la différence de Sophie elle tient une arme entre ses mains), le plan se poursuit avec un plateau tenu l'espace d'un instant à quatre mains par deux femmes formant alors une entité qui prend à l'écran la presque apparence d'un seul et unique corps. Entre ces deux stades, aura eu lieu un jeu d'enfants, consistant en de fausses peurs et de vrais ricanements, où Jeanne fera de nouveau preuve de son excitation coutumière en maniant le fusil de chasse comme il en avait été précédemment de la pompe à vélo ou de la scie. Une évolution est toutefois visible : son exaltation enfantine se communique de plus en plus à une Sophie qui, de fait, s'autorise les rires et les gestes brusques, bref, sort de sa réserve tout en sortant avec Jeanne, de la cuisine. Le regard est ici presque viral, c'est par lui que s'attrapent les mouvements irrépressibles, hilarité ou agitation, qui secouent le corps.

Après le portail de la propriété, les portières de la voiture, la porte de la buanderie puis celle de la cuisine, le cheminement indistinct des deux jeunes femmes dans la maison comme dans l'imaginaire se poursuit. Chabrol traite ainsi le motif de la maison bourgeoise (récurrent dans la plupart de ses films) comme une sorte de décantation de la demeure gothique : elle ne suscite pas d'emblée l'épouvante mais toujours elle distille une réelle inquiétude. De fait, chaque franchissement est l'occasion d'un nouveau palier dans l'escalade de cette « folie à deux » dont parlait Lacan à propos des sœurs Papin. Jeanne et Sophie sont ainsi à l'image de ce qui subsiste ici de leur passage : deux pièces d'une même arme qu'il suffirait d'assembler pour la rendre opérationnelle. On sait par ailleurs toute la force symbolique de ce type d'arme associé tout à la fois à la bourgeoisie et au fait divers plus ou moins accidentel et dont « La règle du jeu » de Jean Renoir a définitivement fait un motif



Plan 14



Plan 15



Plan 16



incontournable du drame bourgeois.²² Cette image nous est donc destinée à nous spectateur, et à nous seuls. En une sorte de montage basique des attractions façon Eisenstein la voici accolée à l'image tout aussi statique de la famille Lelièvre. Lelièvre et fusil de chasse : le programme est annoncé au même titre que la mort dont le film fait la chronique. En parallèle à cette exaltation ô combien dynamique des regards et des corps, ceux, éduqués, domestiqués, statiques de la famille nous sont offerts comme en sacrifice. Cet immobilisme est d'ailleurs souligné par le sursaut passionné de Georges, cherchant par là à maintenir l'attention déclinante de sa famille.

Pendant ce temps-là, au son de la musique de Mozart, Jeanne et Sophie s'élèvent. Mais il ne s'agit en rien d'une élévation de l'âme ! Le plan en plongée sur l'escalier est évidemment un motif hitchcockien aisément reconnaissable (« cf. « *Vertigo* » 1958). L'escalier est, plus généralement, l'un des éléments de décors les plus utilisés par le cinéma hollywoodien classique (chez Welles, Lang ou Ophüls pour ne citer qu'eux). Les marches ont ainsi eu bien des valeurs symboliques, de la représentation de l'échelle sociale, à la domination d'un personnage par un autre. Si ces données sont centrales dans « *La cérémonie* », Chabrol fait un usage temporel et ironique de l'escalier : c'est à une pure et simple régression que nous assistons à mesure que les marches sont paradoxalement gravies. La curiosité, le jeu et le chocolat partagé évoque, nous l'avons dit, l'enfance – un stade que les deux jeunes femmes n'ont jamais réellement franchi : l'une, Sophie, bloquée par son père malade dans un destin de fille, l'autre, Jeanne, enfant ayant eu une enfant, s'est avérée incapable d'assumer la moindre responsabilité jusqu'à causer la mort de sa progéniture. A elles deux, les deux jeunes femmes ont probablement déjà tiré un trait meurtrier sur le passé (le père de Sophie) et le futur (la fille de Jeanne). Prisonnières d'un éternel présent, elles sont la cohabitation chaotique de l'enfance, de l'adolescence et de l'âge adulte sans distinction ni échelle de valeur. Soit. Mais jusqu'ici, l'enfance évoquée avait encore à voir avec les civilités, la civilisation. Au sommet de l'escalier, la régression va prendre la forme de plus en plus inquiétante d'un retour vers l'archaïsme, vers la pulsion archaïque fondamentale : le désir de meurtre. Et c'est bien sûr la chambre des parents et la vision du lit conjugal défait qui va déclencher un premier niveau de pulsion tout d'abord scatologique puis clairement destructrice.

Qu'on ne s'y trompe néanmoins pas : le cinéma de Chabrol n'est pas ou déjà plus un cinéma de type psychologique au moment de « *La cérémonie* ». Il ne traite pas de la difficulté d'être comme c'était le cas à l'époque encore empreinte d'existentialisme des « *Bonnes femmes* » (1960). Le cinéma de Claude Chabrol est davantage du côté de l'observation de systèmes installés, intégrés par des personnages qui en ont plus ou moins conscience. Ce cinéma-là est avant tout un pur regard porté sur une société à l'œuvre au-travers de chacun des individus qui la composent. Entre les verbes « *être* » et « *avoir* », les personnages chabroliens ont depuis longtemps tranché en faveur du second. Il n'y a d'ailleurs que la classe dominante qui puisse se permettre de se raconter le primat du verbe « *être* » – non sans hypocrisie tant elle tient à son capital – puisqu'elle contrôle la

²² Que l'on songe, outre le film de Renoir, et dans des registres divers certes, à « *La peau douce* » (1964) de François Truffaut pour le meilleur ou au « *Vieux fusil* » (1976) de Robert Enrico pour le pire, mais également à « *Sept morts sur ordonnance* » (1976) de Jacques Rouffio et bien d'autres...



Plan 17



presque totalité des biens matériels ou culturels que recouvre le verbe « avoir ». Du côté des classes sociales inférieures c'est bel et bien le verbe « avoir » qui prime tant il cristallise un manque premier, fondamental. Tous les personnages de Chabrol cherchent à avoir – c'est probablement en cela qu'on réduit trop souvent un cinéaste au propos parfaitement métaphysique à un simple observateur attentif du milieu bourgeois. Chabrol mesure et cartographie de film en film l'impact du phénomène de possession sur les individus quels qu'ils soient, bien davantage qu'il ne dresse des constats psychologisant de faits divers plus ou moins tragiques. Et si tragédie il y a bel et bien, elle apparaît plutôt du côté du rapport totalement immature et souvent même névrotique (le personnage chabrolien type se situe régulièrement aux limites de la psychiatrie) qu'entretient le protagoniste à l'idée même de possession, des choses ou des êtres. Ainsi, puisque l'idée de la lutte des classes se base sur la volonté de partager plus équitablement les richesses, il est clair que le film n'est en rien militant. Certes la classe bourgeoise veut conserver son patrimoine mais en se croyant libérée du poids que celui-ci représente et, de fait, suffisamment ouverte aux autres couches de la société (voire l'attitude « progressiste décontractée » de la nouvelle génération incarnée par Melinda). Certes les tenantes de la classe inférieure vont se révolter mais moins (voire pas du tout) par conscience politique que pour expulser une angoisse ou un ressentiment qu'elles ne s'expliquent pas (Sophie) ou mal (Jeanne). « *Anomique plus que coupable, la perversité est ici un besoin manifeste de révolte épuisé par l'Histoire* » écrit Jean-Claude Polack²³. Et c'est, au bout de tous ces comptes, à la description d'un malheur social généralisé que nous assistons-là. La notion de l'avoir est très présente mais est davantage liée à une inquiétude métaphysique qu'à une conscience politique des moyens de production et de partage des fruits du travail. Sophie ignore tout de ses désirs et quant à Jeanne, si elle ne veut rien tant qu'avoir, elle est incapable de déterminer quoi. La possession érigée en système contrôle et anéantit les désirs en construisant un réseau indistinct de frustrations et d'urgences mêlées dans lequel tous les personnages se retrouvent pris et par lequel ils sont agis.

Face au lit défait, Jeanne se déleste du plateau (comme elle semble toujours le faire de ses responsabilités) afin de pouvoir jouer plus librement du lieu. L'envie certaine qu'elle manifeste depuis le début pour les biens des Lelièvre va dans cette scène s'avérer incommensurable. Elle ne vole, ni n'utilise rien : seul le saccage semble pouvoir la contenter, qu'il passe par le langage ostensiblement ordurier, la dégradation des photos, le souillage volontaire du lit ou, plus tard, par la dislocation des vêtements. Jeanne fait feu de tout bois en s'attaquant tout azimut aux biens matériels, aux comportements intimes supposés et jusqu'aux souvenirs des Lelièvre. Une haine profonde, qui dépasse de toute évidence les différents protagonistes du drame, s'exprime ici. Ne sachant ce qu'elle désire vraiment elle ne peut que se laisser aller à une exubérance dévastatrice qui engendre chez une Sophie de nouveau dans son rôle – elle tient le plateau – l'une de ces stupéfactions qu'il est possible de ressentir devant ce que l'on ne croyait tout simplement pas possible. Ce sont des années entières passées à nettoyer qui s'extasient à présent devant la salissure

²³ Op.Cit, p.152.



Plan 18



Plan 19



Plan 20



volontaire ! Et c'est une libération. Car si nous envisageons toute la séquence du point de vue de la domestique, ce à quoi elle assiste la venge une nouvelle fois, et toujours par l'entremise de Jeanne, de la séquence de visite de la maison, lors de la prise de ses fonctions, durant laquelle Madame Lelièvre n'a eu de cesse de lui assigner une place aussi définie que restrictive (le faussement anodin mais vraiment ironique « *voilà votre domaine* » lors de la découverte de la cuisine résonne alors à nos oreilles). Ici et maintenant, plus de limites, qu'elles soient spatiales ou morales.

Le montage alterné entre les deux femmes et la famille vient une fois encore souligner la dialectique statique contre dynamique qui relie paradoxalement les deux situations. Au déchaînement pulsionnel se substitue un court instant l'ennui poli de Gilles, Catherine et sans doute de Melinda, héritiers d'un capital culturel qui leur offre moins d'épanouissement personnel que d'ascendant sur les couches sociales inférieures, et « victimes » d'une bonne éducation et d'un sens de la hiérarchie familiale qui les poussent à ne pas contrarier Georges, à lui faire aussi plaisir. La courtoisie extrême côtoie ainsi l'extrême débordement face auquel la caméra de Chabrol demeure placide, enregistrant cliniquement les déplacements furibonds de Jeanne, sous le regard mi-amusé mi-médusé de Sophie, par de simples panoramiques sans que la caméra n'ait changé de place durant toute la scène. Ce choix confirme la volonté de coller au point de vue de la domestique plutôt qu'à celui de la postière : le spectateur est ainsi placé dans l'angle diamétralement opposé à celui de Sophie et demeure aussi immobile qu'elle. Les panoramiques s'appliquent ainsi à suivre le regard de Sophie face au spectacle donné sans compter par Jeanne. Cette dernière continue d'être le moteur de l'action – c'est elle qui a pris en charge la montée du plateau, elle encore qui a pris la décision d'entrer dans la chambre des Lelièvre, elle toujours qui ouvre les portes du placard à vêtements et demande à Sophie de la rejoindre. Jeanne est une indéniable force de vie, moulin à paroles virevoltant, corps décidé à jouir de tout sans s'embarrasser des conséquences (lors de l'épisode du pichet de chocolat répandu sur le lit, seule Sophie s'inquiète de la réaction des Lelièvre). Sophie plus calme, renfermée, n'entre dans la danse que pour en faire une véritable danse de mort. On devine le plan tourné d'un seul tenant et entrecoupé au montage par un insert sur la famille Lelièvre : le premier point de montage dans la chambre intervient donc lorsque Sophie cède enfin à l'insistante demande de sa complice. Un plan rapproché la montre posant enfin son plateau et se défaisant symboliquement de sa condition pour s'adonner, tout sourire, aux délices de la nuisance caractérisée. Un nouveau panoramique gauche-droite, contraire au sens de lecture usuel, accompagne une décision allant à l'encontre de l'étiquette et des bonnes mœurs. La caméra de Chabrol utilise alors un zoom arrière pour élargir le cadre alors que Sophie s'agenouille pour participer au saccage afin d'y inscrire pleinement les deux femmes mais profite d'un aller-retour de Jeanne jusqu'au placard pour se focaliser sur Sophie en un mouvement inverse. Ce zoom avant nous désigne la domestique comme celle qui, à partir de là, va prendre la tête d'une opération qui va considérablement dégénérer. Lorsque Jeanne reprend sa place dans le cadre, celui-ci s'est resserré autour des deux femmes. Le piège qui se fabrique à l'insu de tous est à double tranchant et personne ne sera épargné par la violence en gestation...

Plan 21



Plan 22



Plan 23



C) L'œil du malin – Plans 21 à 27 :

La musique, nous l'avons dit, assure tout au long de la séquence un rôle fonctionnel quant à la continuité spatiale et temporelle du récit, mais ce n'est pas là sa seule fonction. Si elle est également vectorisante et renforce de fait l'aspect tragique de la séquence en stigmatisant deux mondes notamment séparés par un fossé culturel, l'opéra ne nous est pas donné qu'à entendre. Il s'agit, nous l'avons vu, d'une retransmission télévisée qui se donne en quelques rares occasions à voir. Les images de la représentation viennent ainsi faire écho au drame qui se joue dans la maison (on songe au final non moins tragique du « *Parrain 3* » (1989) de Coppola mais ici sur un mode mineur) : l'arme agitée à l'écran et le vêtement qui repose sur le sol répondent ainsi au fusil précédemment et prochainement brandi et aux vêtements jonchant le sol de la chambre, ce qui donne l'occasion à Chabrol d'opérer un raccord formel avec la plan suivant.

L'euphorie dissipée, le ton va se faire plus grave jusqu'au dénouement à l'instar de l'opéra de Mozart. « *Don Giovanni* » est ainsi construit sur une lente montée dramatique qui culmine avec la mort du personnage principal²⁴. Le choix d'un opéra se justifie à plus d'un titre : les dimensions tragiques et cocasses y sont omniprésentes (il s'agit d'un « *drama giocoso* » c'est-à-dire un drame léger, terme qui est précédemment apparu en gros plan sur l'écran), c'est une forme d'expression musicale associée conventionnellement – comme du reste l'ensemble de la musique dite classique – aux couches dominantes de la société²⁵, et le terme même d'« *opéra* » désigne tout à la fois un genre musical et un lieu. Or ce lieu va venir maintenant se superposer au décor de la maison bourgeoise et permettre paradoxalement aux deux profanes d'asseoir définitivement leur supériorité sur la classe dominante.

C'est Sophie qui prend l'initiative du premier contact avec la famille Lelièvre. Sa connaissance topographique des lieux le lui permet. C'est donc elle qui entraîne Jeanne à sa suite... Le son s'amplifie avec l'ouverture de la porte et nous indique que l'altérité spatiale à l'œuvre jusqu'ici se change en identité : nous passons au salon... Mais Chabrol déjoue une fois encore magistralement le raccord attendu. Le plan suivant ne nous montre nullement les deux jeunes femmes de l'autre côté de la porte. Première surprise : nous voici derrière la famille Lelièvre, c'est-à-dire présents à son insu dans le salon. Peut-être pouvions-nous nous attendre à voir les deux acolytes franchir la porte qui nous fait face ? Il n'en sera rien. Et le cinéaste nous propose là un véritable coup de force dans le traitement de l'espace. Un détail avait été omis pour le spectateur lors de la visite de la maison faite par Catherine Lelièvre à Sophie au début du film : le salon est surmonté d'une mezzanine. Cette paralipse (le terme désigne un détail important du récit escamoté aux yeux du spectateur) offre à Chabrol la possibilité d'un saisissant mouvement d'appareil probablement exécuté à la louma (la caméra est montée sur une grue) : un travelling bas-haut s'élève au-dessus de la famille et nous dévoile la position des deux complices. Le spectacle est dans la salle (on songe à Bergman filmant les spectateurs plutôt

²⁴ Il est amusant de noter que le nom du valet de Don Giovanni, Leporello, signifie en italien « petit lièvre »...

²⁵ L'opéra est interprété en italien et n'est pas sous-titré, ce qui renforce l'aspect « élitiste » du spectacle comme le fossé culturel entre les deux groupes en présence.

Plan 24



Plan 25



Plan 26



Plan 27



que la scène dans son adaptation cinématographique de « *La flûte enchantée* » en 1975) et les Lelièvre sont observés depuis une sorte de hauteur qui rappelle le pigeonnier de l'opéra. La maison Lelièvre, opéra d'infortune, est un lieu où se joue une tragédie.

Il est important de noter que la caméra du cinéaste ne s'élève pas jusque dans « les cintres », c'est-à-dire à la hauteur des deux jeunes femmes. Il respecte une contre-plongée qui parachève la toute puissance de leur regard. Une troisième manche s'est jouée et se clôt sur une victoire sans appel pour la postière et la domestique qui toisent à présent sans vergogne une classe dominante qu'un contre-champ à la cruauté de conte de fée vient écraser, recroquevillée et vulnérable qu'elle est, dans un cadre-piège langien au possible.

Frédéric Strauss²⁶ citant de nouveau Truffaut, s'adressant cette fois à Hitchcock lors des fameux entretiens :

- Truffaut : « *Je pense à une chose qui constitue probablement une règle dans votre travail. Vous ne montrez la totalité d'un décor qu'au moment le plus dramatique d'une scène.* »
- Hitchcock : « *C'est toujours la question de choisir la taille des images en fonction des buts dramatiques et de l'émotion, et non pas simplement dans le dessein de montrer le décor.* »

Chabrol avait, comme nous l'avons vu, joué jusque là avec beaucoup de finesse et de perversité de la plongée et de la contre-plongée. Ce n'est plus du tout le cas ici où les deux figures de style sont utilisées au maximum de leur potentiel signifiant habituel. Ce potentiel, soutenu par la musique de Mozart ne laisse plus planer aucune ambiguïté quant à la suite des événements. La mise en scène joue donc ici franc-jeu et annonce une autre terrible « franchise » à venir : le massacre. Si celui-ci ne se lit pas dans le regard de Jeanne, qui jouit une nouvelle fois avec une puérilité rarement prise en défaut de l'instant présent et crache symboliquement sur l'image de cette famille – car c'est au simple statut d'image qu'est réduite à ses yeux cette poignée d'individus qu'elle juge monstrueuse – le regard de Sophie quant à lui se fait plus inquiétant. C'est à nouveau ce visage « visible », indéchiffrable, que la domestique affiche en public. Pourtant, alors qu'elle se retrouve un court instant seule à contempler la famille, son expression change et la jouissance de la domination, l'ivresse du pouvoir s'y inscrivent avec une telle délectation que Chabrol ne peut que convoquer une seconde fois le même cruel contre-champ, à la limite du sadisme, sur une famille Lelièvre dont l'image vient sous nos yeux de changer de statut par l'entremise du regard porté sur elle par Sophie : c'est une cible.

« *La cérémonie* » du titre ne désigne plus alors simplement le rituel bourgeois de l'opéra ou la façon un brin ridicule dont les Lelièvre confondent en s'endimanchant leur salon avec le lieu réel de la représentation, mais reprend l'une de ses significations anciennes qui désignait par ce terme la peine capitale²⁷.

²⁶ Frédéric Strauss, Op.Cit., p.26.

²⁷ Claude Chabrol déclarait au moment de la sortie du film : « *J'ai pensé à la cérémonie parce que les deux femmes considèrent cet acte comme une exécution capitale, c'est-à-dire la punition d'une faute dans une société déterminée.* »

En cinéaste langien, nous l'avons dit, Claude Chabrol se livre à un examen de la banalité du mal en mettant en regard le jeu bourgeois et quotidien des semblants – ici et c'est déterminant, ce jeu est complètement intégré par la domestique qui ne désire rien tant que de sauver les apparences – et l'apparition de la violence pulsionnelle, irrépressible. Cette dialectique constitue pour une grande part la ligne dramatique du cinéma de Chabrol. Le meurtre est ainsi presque toujours motivé pour le cinéaste par une réaction au sens strict du terme. Les divers assassinats auxquels se livrent les bourgeois, dans « *La femme infidèle* » (1968), « *Juste avant la nuit* » (1971) ou « *Les noces rouges* » (1973) pour ne citer qu'eux, sont ainsi sous-tendus par un puissant désir de retour à la normale, à la norme. Le meurtrier chabrolien aspire donc et avant tout à l'harmonie d'un ordre (imaginaire dans le cas de Jeanne, la postière envieuse et mythomane qui croit que les Lelièvre lui ont volé la vie qu'elle méritait sans conteste possible, concret dans celui de Sophie, la domestique secrète et angoissée, qui n'a qu'une crainte, celle de voir son illettrisme démasqué). La problématique chabrolienne de la restauration de l'harmonie devient passionnante dans la mesure où elle passe par le meurtre. En effet, seul le crime ultime permet le retour du statu quo. Mais il s'agit dès lors d'un statu quo malade. A l'intérieur de cela, « *La cérémonie* » met en perspective l'idée du rejet total du changement et propose une authentique complexité du phénomène de la réaction, car c'est la domestique, Sophie, qui en est la tenante la plus radicale. Elle extermine ses maîtres pour ne pas être découverte et pour pouvoir rester dans l'univers clos et sécurisant qu'elle s'est bâti.

D'ailleurs tout est ici une affaire de construction, mentale comme architecturale nous l'avons vu, et de passages des unes aux autres. Charles Masson, le personnage de grand bourgeois pompidolien incarné par Michel Bouquet dans « *Juste avant la nuit* » ne déclare-t-il pas à son épouse au sujet du meurtre de sa maîtresse : « A un certain moment, j'ai dû franchir une frontière entre le réel et l'imaginaire... ». C'est de cette frontière dont il est sans cesse question chez Chabrol alors même qu'elle se montre de plus en plus évanescence dans les dernières œuvres. Il est de la sorte impossible ou presque de décider d'un moment où tout bascule. Une telle évidence psychologique n'est pas de mise chez le cinéaste. A ce schématisme, Chabrol préfère le diffus, le flou (souvent à l'œuvre à l'image d'ailleurs). Ainsi pas de franchissement net et précis entre le bien et le mal, la transparence et l'opacité du secret, le monde civilisé et celui de la pulsion la plus brutale. A quel moment se prend pour Sophie la décision de tuer ses maîtres ? On ne peut le dire avec certitude. Seule demeure, au final, la sensation que celles-ci ne pouvaient pas faire autrement que de tuer ceux-là. Pour quelles raisons ? Une accumulation de faits et gestes sans importance ? Peut-être. Mais si l'on meurt dans « *La cérémonie* » c'est moins pour ce que l'on dit ou fait que pour ce que l'on est. C'est en cela que Claude Chabrol déclarait qu'il avait réalisé avec « *La cérémonie* » le « *dernier film marxiste* » : c'est son appartenance à la classe sociale dominante qui décide de la mort de la famille Lelièvre et rien d'autre (ce que souligne la troublante prédestination de leur nom de famille – trait d'humour noir chabrolien caractéristique).

Comment conclure ? « *Cette œuvre aux ambitions manifestes, est dépourvue, non seulement de romanesque, mais encore de tout « suspense ». C'est (...) une fable, mais, en même temps, l'exacte narration d'un fait divers. Est-ce une coïncidence ? Ce genre de l'apologue, prétexte le plus souvent à bien des médiocrités, est celui-là même auquel appartiennent les plus originaux des films récents(...). La réalité concrète fournit au conte la chair sans laquelle il n'est qu'un pur jeu de l'esprit.* » Ce texte qu'on croirait écrit à propos de « *La cérémonie* » l'a été pour « *Le faux coupable* » (1956) d'Alfred Hitchcock par un jeune critique nommé Claude Chabrol. L'auteur poursuit : « *C'est par le document que nous commencerons. « Le faux coupable » ne serait-il qu'un fidèle constat du « fait policier », que ce titre seul suffirait à légitimer notre admiration. (...) Pendant toute la première partie du film, nous ne cessons de le (Christopher Emmanuel Balestrero, le protagoniste principal interprété par Henri Fonda) suivre à travers les lentes formalités – le cérémonial pourrait-on dire – de la police et de la justice. (...) Document sans fioritures, bien qu'il ne nous soit jamais montré par une caméra impassible, mais descriptive, narrative, comme l'est toujours celle d'Hitchcock. Et ce vérisme du détail ne fait que mieux étayer la force du symbole. Non seulement nous découvrons clairement l'idée, mais encore, si l'on peut dire, nous la ressentons. Idée d'ailleurs fort complexe que nous pouvons identifier successivement comme celle d'une abjection fondamentale de l'être humain, qui, sa liberté une fois aliénée, n'est plus qu'un objet parmi d'autres objets ; l'idée d'un malheur en même temps injuste et mérité, comme celui de Job (...).* »²⁸ L'idée godardienne qu'être critique de cinéma c'est être déjà cinéaste se vérifie sans peine ici. Tout est affaire de regard. Celui du critique, comme celui du cinéaste, est aiguisé, tranchant. C'est ce regard-là qui affûte ceux de personnages qui passent de l'observation à l'acte. On le sent le meurtre n'est jamais loin. Et si tout l'enjeu d'un film comme « *La cérémonie* » repose sur la force de domination du regard, il n'est guère surprenant que celui de Chabrol, englobant une multitude de détails et d'infra-événements dont la somme ne suffira jamais à tout expliciter des êtres et de leurs actes, trouve son contrepoint dans la télévision – élément capital dans le système de représentation des parties en présence – qui, elle, cherche à neutraliser les velléités du regard.

²⁸ Claude Chabrol, Eric Rohmer, « *Hitchcock* », éditions universitaires, Paris, 1957, pp. 147, 148 et 149.