

REGARD ET TELEVISION – De la place du petit écran dans le grand dans le film « *La cérémonie* » de Claude Chabrol.

Beaucoup de cinéastes – de Renoir à Godard ou Rohmer, en passant par Hitchcock et Rossellini – se sont posé la question des rapports souvent complexes entre le cinéma et la télévision. Le cinéma s'est ainsi souvent confronté au phénomène télévisuel. La télévision est le lieu des débuts de carrières (on pense aux cinéastes américains des années 60, d'Arthur Penn à Sam Peckinpah par exemple), du laboratoire de formes (de la série « *Alfred Hitchcock présente* » dont certains épisodes préfigurent quelques chefs-d'œuvre du maître aux clips de Michel Gondry), de l'aboutissement d'une carrière (les films « pédagogiques » de Rossellini tels que « *La prise du pouvoir par Louis XIV* »). Certes une séparation existe entre le petit et le grand écran et elle prend le plus souvent une coloration qualitative : si la série connaît un âge d'or à partir des années deux mille, le téléfilm n'est encore guère considéré et lorsque le terme est utilisé pour qualifier un film de cinéma c'est essentiellement sur le mode péjoratif qu'il est employé.

C'est d'ailleurs à semblable « critique » que certains des films de Claude Chabrol ont dû faire face tant le réalisateur s'est parfois désintéressé de certaines commandes ou, de manière plus injuste et paradoxale, lorsque sa mise en scène a pu atteindre certains sommets de finesse jusqu'à s'effacer pour l'œil non averti et être de fait assimilée à ces réalisations plates dont la télévision nous gratifie assez souvent (de semblables reproches ont été adressés aux derniers films américains de Fritz Lang – « *L'in vraisemblable vérité* » en tête). On connaît le goût – tout à la fois cynique et jubilatoire – de Chabrol pour le petit écran en tant que téléspectateur. On sait que le cinéaste appartenait à la catégorie des « bons clients » en tant qu'invité sur les plateaux de télévision. Sa filmographie enregistre par ailleurs plus de vingt cinq téléfilms allant des adaptations de nouvelles littéraires (de son tout premier, « *Banc de la désolation* » en 1974 d'après Henry James, à sa dernière œuvre « *Le fauteuil hanté* » en 2009 pour la collection « *Au siècle de Maupassant* ») au prolongement de ses propres films de cinéma (la série des « *Enquêtes de l'inspecteur Lavardin* » pour Antenne 2 qui faisait suite aux deux succès en salles qu'avaient été « *Poulet au vinaigre* » en 1985 et « *L'inspecteur Lavardin* » en 1986). Enfin, Chabrol a très souvent intégré la télévision au cœur même de ses scénarii en raison de son vif intérêt pour les mondes d'apparence et d'hypocrisie dont il estimait que celui de la télé pouvait faire figure de symbole. Citons pêle-mêle le personnage interprété par Michel Bouquet dans « *Juste avant la nuit* » en 1971 qui est publicitaire et travaille en conséquence pour la télévision, la désinformation perpétuelle véhiculée par la télévision pompidolienne dans « *Nada* » en 1973, le personnage de machiavélique présentateur d'émissions télévisées à destination du troisième âge interprété par Philippe Noiret dans « *Masques* » en 1987, cet autre homme de télévision que joue non sans malice Antoine De Caune dans « *Au cœur du mensonge* » en 1998, la présentatrice météo interprétée par Ludivine Sagnier dans « *La fille coupée en deux* » en 2007, etc. Globalement, il est rare qu'un poste de télévision ne soit pas allumé quelque part, à un moment ou à un autre, dans un film de Chabrol. Le cinéaste utilise alors l'image ou plus généralement le son des téléviseurs comme contrepoint de son récit. Les exemples sont nombreux, citons « *Rien ne va plus* » en 1997 où la télévision se fait chambre d'écho de la solitude et de l'ennui éprouvé par le personnage d'escroc vieillissant incarné par Michel Serrault ou encore « *L'ivresse du pouvoir* » en 2006 où les démêlés d'un juge d'instruction avec le milieu des affaires sont régulièrement et platement commentés par le petit écran. On le voit, le rapport de Chabrol avec la télévision dans ses films de cinéma se manifeste sur un mode clairement satirique.

« *La cérémonie* », en 1996, est probablement le film de Claude Chabrol qui intègre le plus la télévision au récit et, en conséquence, c'est également avec ce film que le réalisateur pousse le plus loin sa critique du phénomène télévisuel au point d'en faire l'un des pivots majeurs de son intrigue et, au-delà,

de sa vision de la société dans son entier. Si, en filigrane, le film aborde le problème de l'analphabétisme, pas de méprise toutefois : le véritable caractère « social » du film provient en grande partie du traitement politique et sociologique de l'objet télévisuel qui est, dans cette fiction et entre autres choses, la conséquence de l'illettrisme. Il faut dire que le livre et l'action qui en résulte – la lecture – sont assez peu ciné-géniques. Si Chabrol met bien plus en avant le média télévisuel que ne le faisait Ruth Rendell dans son roman « *L'analphabète* » (« *Judgement in stone* »), écrit en 1977 et dont est tiré le scénario, c'est avant tout parce qu'il va lui permettre de demeurer concrètement sur le terrain de l'image et du son propre au cinéma. A charge alors pour le cinéaste de proposer un dialogue entre le flux tout à la fois segmenté et ininterrompu du petit écran et la durée précisément définie du temps cinématographique. C'est à un travail de prélèvement de fragments télévisuels et de leur mise en relation avec des personnages et des situations que nous avons à faire. Les apparitions du petit écran dans le grand sont nombreuses tout au long du film et la pratique télévisuelle des uns et des autres va bien entendu soutenir la vision de classes que cherche à distiller le cinéaste tant du point de vue de l'objet lui-même que des contenus qu'apprécient de regarder les différents protagonistes. Car si « *La cérémonie* » n'est pas, en effet, un film sur l'analphabétisme, c'est que son vrai sujet est ailleurs, du côté du capital culturel, celui qui va de paire avec l'argent et qui a inspiré à Pierre Bourdieu un livre-phare – « *La distinction* » en 1979. Quels regards portent les protagonistes du film sur la télévision en fonction de leur niveau culturel ? Quel regard porte à son tour le cinéaste sur ses personnages via le médium télévisuel et, au-travers de ces personnages, sur la télévision en elle-même ? La télévision et le(s) regard(s) qu'elle induit offrent à Chabrol le possible d'une construction d'un point de vue sur une société donnée, c'est une loupe qui en exagère les travers et, de fait, les rend visibles. Comme si l'instrument télévisuel pouvait être détourné par la mise en scène du cinéma pour accomplir ce à quoi on pouvait espérer qu'il se destine dès le départ : mieux comprendre la société. Que reste-t-il aujourd'hui de cet outil pédagogique providentiel auquel beaucoup ont cru questionne le film (citons de nouveau Rossellini ou l'ancien complice de Chabrol, Eric Rohmer)? Une machine à creuser les inégalités en créant de la passivité chez son (télé)spectateur, c'est-à-dire une machine à neutraliser le regard alors que tout l'enjeu du film est, à contrario, pour les deux parties en présence, de conserver ou de prendre le pouvoir par ce même regard (voir l'analyse de séquence : Regard et pouvoir). Cette constante présence télévisuelle – décomposée en deux typologies de choix et de réception des programmes, celle des Lelièvre et celle de Sophie, parfois associée à Jeanne – offre donc une véritable piste de lecture du film, un tracé de son insidieuse critique sociale, une cartographie de ses velléités politiques comme esthétiques.

SEQUENCES

L'installation du câble.



LA FAMILLE LELIEVRE

Retour de Madame Lelièvre après son entretien avec Sophie au café. Annonce faite par Melinda : « *on nous a livré la télé, on a installé le satellite : tu penses, ils sont en train de zapper comme des malades !* » **Immédiatement c'est le premier capital qui s'impose via l'objet-télévision : l'argent qui va de pair en 1995 avec un très grand écran couleurs doté des dernières innovations techniques pour recevoir un grand nombre de chaînes. La télévision est ici l'indice d'un pouvoir d'achat élevé. Mais déjà, le capital**

SOPHIE ET JEANNE



culturel joute le capital financier : par leur argent, les Lelièvre sont ceux qui ont accès à la plus importante offre culturelle possible via la télévision.

Georges et son beau-fils, Gilles, zappent effectivement : les deux personnages n'apparaissent pour la première fois qu'après et au sein même d'un flot d'images évoquant les mouvements sociaux ou la famille pour les plus signifiants. Après l'apparition des deux personnages, le zapping se poursuit un peu. **La famille Lelièvre nous est déjà désignée ici comme étant de l'ordre de l'image, du symbole qu'il faudra finir par détruire.** Lorsque l'écran de la télévision se superpose à l'écran de cinéma, le signifiant disparaît. Seuls demeurent des signes, et même de simples signaux, images déconnectées les unes des autres, rapprochées par l'arbitraire. La question du choix est d'ailleurs immédiatement abordée par Georges – « *maintenant, il va falloir choisir* » – devant l'empressement de son beau-fils à lui imposer son enthousiasme. Réponse de Gilles : « *Je ne sais pas. Qu'est-ce que tu as envie de voir ?* » Le « *je ne sais pas* » est le leitmotiv premier qui conditionne un grand nombre de réponses formulées par Sophie (trahison de son illettrisme) : il est amusant de constater que, noyé sous les informations que produit son zapping, Gilles, futur représentant de la classe éduquée, en soit réduit lui aussi à cette réponse. De l'insidieux travail de destruction du sens qu'opère le phénomène télévisuel...

Entrée de Madame Lelièvre au salon : « *Je touche du bois, je crois qu'elle est pas mal !* » Réplique de Gilles : « *Pas mal ? Pas mal ? Ben qu'est-ce qu'y t'faut !* » Intervention de Melinda : « *Mais elle ne parle pas de la télé, crétinus...* » Reprise de la parole par Madame Lelièvre : « *Je parlais de la nouvelle bonne, mon cher.* » **La télévision et la bonne sont « confondues », ce qui renforce la caractéristique bourgeoise de tout ramener au**



statut d'objet, de marchandise, et vient renforcer la notion de capital financier tout en introduisant un échange rhétorique autour de l'emploi... du terme de « *bonne* ». La joute entre Melinda et son père s'ouvre sur le prénom de Sophie qui évoque immédiatement le mot « malheurs ». L'anecdote confirme un fort rapport à la culture. Cette domination est à la base du mépris inconscient qui sera tout au long du film manifesté par les uns ou les autres à l'égard de la jeune femme. Que Sophie et la télévision soit d'emblée associées annonce également le lien quasi-organique qui relie l'employée de maison à l'objet-télévision, indispensable au maintien de son équilibre.

La découverte de la chambre.



Madame Lelièvre introduit sa nouvelle bonne dans la maison. Par un étonnant raccord qui est également un saisissant raccourci, **Chabrol fait coïncider le franchissement du seuil avec l'entrée dans la chambre « de bonne » des Lelièvre. La télévision apparaît donc en premier lieu lorsque Catherine puis Sophie pénètrent dans la place.** Le lien secret qui les unit est ainsi évoqué de nouveau...

Impossible d'entrer dans cette maison sans qu'il ne soit question de télévision ! Comme on a installé la télé, il faut à présent installer la bonne. Un court échange permet à Madame Lelièvre, sous couvert de laisser à Sophie le temps de ranger ses affaires, d'imposer l'ordre dans lequel elle souhaite que les choses soient faites – l'installation dans la chambre, puis la visite de la maison. **Un détail d'importance échappe toutefois à ses prévisions : Sophie n'émet aucune opinion sur ses conditions d'hébergement. La maîtresse de maison marque un temps, un silence renforcé par un plan rapproché, qu'aucun commentaire de la bonne, hors-champ, c'est-à-dire hors du champ social, ne vient briser.** Et Catherine Lelièvre de s'obliger à demander : « *Ca vous va la chambre ?* » Après un rapide coup d'œil – comme si elle n'y avait prêté aucune attention jusqu'ici – Sophie se fend d'un : « *Je ne sais pas,*



Madame » dont elle sera coutumière et qu'elle rectifie immédiatement par un « *enfin si bien sûr, ça va... merci* » devant le visage interrogatif de sa patronne face à ce qui pourrait passer pour une revendication mais qui n'est, en fait, qu'une marque de désintérêt pour les conditions matérielles de l'existence au quotidien de la part de l'employée de maison. Enfin pas tout à fait. Car que fait Sophie sitôt son employeuse partie ? Elle se fabrique à la hâte un dispositif tout à la fois banal et étrange en la circonstance, vu le peu de temps dont elle dispose avant de devoir rejoindre Catherine pour la suite de la visite : elle ferme la porte que Madame Lelièvre avait ouverte, pose une main délicate sur le poste dont elle prend par ce geste possession, tire les rideaux et tente d'allumer le téléviseur. Un court moment d'angoisse survient alors que Sophie, essayant toutes les touches, ne parvient à mettre en marche l'appareil qu'à la quatrième tentative. L'illettrisme est souligné par l'hésitation du langage – « *je ne sais pas* » – comme, ici, des gestes. Il va de pair avec une sorte de pouvoir hypnotique de la télévision, une emprise que possèdent sur Sophie les images, et, à priori n'importe quelles images. Que fait Sophie ici ? **« Loin de la famille, sa chambre contient l'essentiel de son dispositif autistique. La part de l'œil y est prépondérante, Sophie n'a que son regard pour la guider, œil boussole dans le monde exotique de l'écriture. Images, visages et paysages sont sa seule géographie pratique, et ses chances de survie. »**¹

Notons, enfin, que si les images importent peu dans la relation fusionnelle que la domestique entretient avec le flux télévisuel, elles sont importantes pour Chabrol, qui, tout au long du film, les choisira avec soin, en téléspectateur averti. **Nous assistons donc ici au générique d'une sitcom judiciaire « Aux marches du palais » diffusée sur Antenne 2 dans les années 90. C'est à la fois un discret effet**

¹ Jean-Claude Polack, « *L'obscur objet du cinéma – réflexions d'un psychanalyste cinéphile* », éditions Campagne Première, paris, 2009, p.157.



d'annonce quand au devenir « policier » du récit, une allusion aux notions de justice, d'humanité et, de fait, d'inhumanité qui seront mises en jeu lors du drame final, et un commentaire basique sur ce que consomme ici Sophie via le nom d'une société de production : « *Télé Images* ». Voilà ce que sont les images de la télé semble nous montrer le cinéaste.

Un moment de détente.



La télévision fonctionne sur un dispositif différent de celui du cinéma où le spectateur est soumis à la « dictature » du cinéaste. Qu'apporte ce dispositif à Sophie ? Une adresse, qui lui est faite, tout en restant anonyme. C'est un dispositif plus lâche qui ne réclame pas une attention de chaque instant et place ainsi le spectateur, et le mode d'observation qu'il aura choisi pour répondre à l'adresse qui lui est faite, au centre de l'agencement télévisuel. En effet, quelle que soit l'assiduité de Sophie, elle a toujours une place dans le dispositif de la télé. Dès lors, on ne peut être ni en dehors ni en-dedans d'une telle organisation. Le poste de télé n'est jamais qu'un « poste d'observation » (selon la terminologie d'André Gaudreault) que l'on peut quitter ou reprendre à sa guise (ce poste-là, Sophie ne le quittera que pour en occuper un autre – la mezzanine qui surplombe le salon – duquel elle observera la famille qu'elle éliminera peu après). Il n'en va pas de même pour ce qui est de l'organisation sociale. Il devient ainsi évident que cet espace-là puisse paraître, si ce n'est sécurisant, tout du moins reposant à Sophie dont la plus grande hantise est d'être vue telle qu'elle est en réalité, avec son handicap – l'illettrisme – qui l'exclurait immédiatement de la structure sociale.

Le choix des extraits de programmes voulu par Chabrol vient d'ailleurs ici redoubler cette peur en la proposant sous un jour anodin, badin, dont le spectateur n'est pas dupe. « *Je voulais Dorothée parmi les séquences télévisuelles. Elle n'a pas voulu ; la finade a dû comprendre le truc et ils ont dit non : cette histoire est trop sordide pour que*



Dorothée y apparaisse. Très astucieux ! Alors, j'ai pris l'autre, Maureen Dor, moins maligne sans doute. J'ai trouvé un moment formidable où elle parle d'un dictionnaire. D'habitude, les dictionnaires c'est très ennuyeux ; là, on a trouvé le moyen de mettre des images, dit-elle. Ça devient de la télé ! C'est insensé ! »²

La visite du salon.



Le quotidien, le banal sont les matières premières de la télévision comme du cinéma de Chabrol. Le film s'emploie ainsi à collecter les anecdotes, les moments de la vie de tous les jours, en apparence anodins, où, pourtant, quelque chose se passe. C'est leur mise en relation par le montage, l'inscription du quotidien dans le plan, qui produit le sens à terme. Au contraire de la télévision qui s'emploie à une déconnexion généralisée des images laissées, pour elles-mêmes, à l'interprétation du spectateur. **Si la grille télévisuelle se présente comme un décalque du rythme biologique du téléspectateur dans le but de le fidéliser en plusieurs points de la journée, Sophie déjoue le système de fonctionnement de cette grille de programmation.** En effet, elle n'est en rien « cliente » de tel ou tel programme mais est proprement fascinée par n'importe lequel. L'arrivée impromptue de Jeanne dans la maison, la rupture de l'ordre établi que constitue une apparition aux éternelles allures d'ingérence dans le quotidien de l'autre, produit ici une mise en route imprévue du téléviseur dont les images vont immédiatement fasciner Sophie alors que la postière, éternelle insatisfaite, est déjà partie fureter autre part. Notons ici que c'est Jeanne qui explique le fonctionnement de la télécommande comme Sophie le fera plus tard avec le fusil de chasse – la complémentarité des deux femmes est ainsi évoquée ; c'est elle encore qui « vise » et « fait feu » : la connotation tout à la fois morbide et prémonitoire de son geste étant soulignée par la

² Berthomieu, Jean-Pierre Jeancolas et Claire Vassé, « Entretien avec Claude Chabrol – L'opéra commence, l'œuvre s'achève » in Positif n°415, septembre 1995, p.11.



lumière blafarde de la télé qui vient donner à son visage des allures cadavériques.

Après un court zapping où l'image télévisée est clairement englobée dans le cadre cinématographique, et non confondue avec lui comme lorsque Georges et Gilles essayaient leur nouveau téléviseur, Jeanne va s'intéresser à la bibliothèque. Il n'en va pas de même pour Sophie, comme happée par la lumière de l'écran au point de suivre un programme en langue arabe dont on ne peut que supposer qu'elle n'en comprend pas un mot. Si un doute persistait quant à son rapport pathologique à la télévision, il est ici dissipé. **D'où provient dès lors cette pathologie qui fait délaisser le réel à Sophie au profit d'un flux virtuel et préférer la rencontre de deux parfaits inconnus dans une langue étrangère à l'image au moment social auquel la visite de Jeanne la convie ?** Une partie de la réponse est évoquée par le dialogue : alors que la postière s'extasie en effet sur la quantité de livre que contient la bibliothèque des Lelièvre (comme elle l'avait fait un instant plus tôt au sujet du nombre de chaînes de télé – Jeanne, envieuse chronique, est ainsi toujours ébahie par la quantité), Sophie, comme en une réponse muette, se rapproche de l'écran, s'investit corps et âme dans le flux d'images pourtant abscond. **On le ressent ici, si le texte télévisuel se présente effectivement comme un flux ininterrompu, il diffère encore du texte cinématographique en cela qu'il n'a rien d'un tout cohérent mais demeure au contraire de l'ordre du continuum. C'est un mouvement susceptible d'emporter et de charrier son téléspectateur à tout moment, sans aucun pré-requis ou presque. Or cette notion de pré-requis est bel et bien ce qui fait défaut à Sophie dans nombre de situations auxquelles elle ne peut, de fait, s'intégrer, et qu'elle ne peut, dès lors, qu'éviter.** La télévision est donc pour Sophie la pierre angulaire d'une radicale stratégie d'évitement. Le mode d'interpellation directe mise en œuvre par la télévision est en quelque sorte

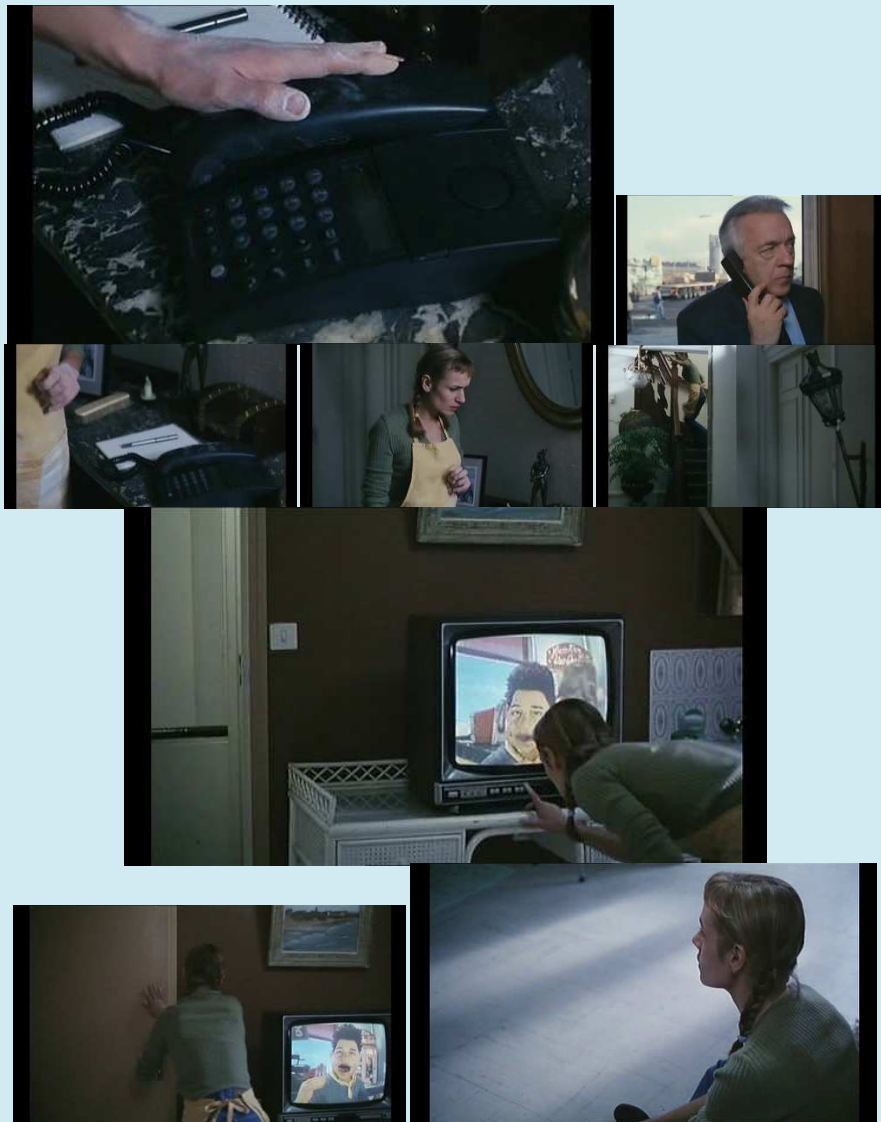


l'éternel sauveur de Sophie en cela qu'il lui permet de s'extraire de la réalité, de se défaire quasi-instantanément de son poids. C'est un perpétuel présent que propose au regard l'écran de la télévision dans lequel il est donc aisé de s'insérer comme si le temps de la télé se superposait directement à celui de sa réception. A partir de là, plusieurs usages pourraient s'offrir à Sophie. En effet, le téléspectateur n'est pas forcément un être passif. Si le texte télévisuel est ouvert, à charge lors de sa réception, de s'appropriier ses images, de leur résister ou de les détourner, bref d'avoir un rôle actif. **Mais Sophie s'abandonne à la fusion avec le flux. Il ne peut en être autrement dans la mesure où la télévision n'est en rien pour elle un vecteur de communication avec son entourage. Elle ne commente ni ne discute jamais de ce qu'elle regarde ou a regardé. Elle nie par le fait l'une des fonctions premières de la télévision, vecteur de lien social s'il en est. La télé ne nourrit donc pas Sophie Bonhomme qui en retour n'en négocie aucun sens et n'entre par son biais dans aucun processus discursif. Son rapport au petit écran est exclusivement individuel et cristallise une fuite perpétuelle que vient souligner ici un regard angoissé lorsque Jeanne évoque son goût de la lecture ou la questionne sur l'intérêt du « *Voyage au bout de la nuit* »...**

L'écran protecteur.



Les Lelièvre proposeront à Sophie de lui offrir une paire de lunettes. Nous comprenons la portée symbolique de cette démarche lors de la séquence où Georges téléphone à Sophie pour qu'elle prépare un dossier resté sur son bureau. Sophie n'en fera rien et, poussée par le désespoir et le déni qui en résulte, se réfugiera dans sa chambre où elle pourra tout à loisir se couper du monde extérieur



en poussant le son du téléviseur pour ne plus entendre les sonneries du téléphone ou de la porte d'entrée lors de la venue du chauffeur de Monsieur Lelièvre.

Plus que nié, le rôle social de la télé est ici détourné au profit de son exacte contraire. Plus que la remise en question de la notion de réception secondaire, c'est-à-dire de l'ensemble des interactions sociales dont la télévision peut être l'origine, il s'agit là d'en faire un outil de sécession radicale. On ne peut que songer sur un mode ironique à certaines études sociologiques concernant le média. L'enquête de James Lull, en 1990, concernant la réception des programmes par le téléspectateur, avançait l'idée que c'est l'identité assumée par ce dernier quand il regarde et quand il parle des programmes qui en fait tout l'intérêt. Cette idée devient caduque dans le cas particulier de Sophie. Qui est-elle lorsqu'elle se cloître ainsi ? Plus personne, semble-t-elle nous répondre à l'image par son comportement. Qui n'a jamais rêvé de disparaître dans certaines situations embarrassantes ? C'est à cela que Sophie s'emploie ici au détriment de son patron, c'est ce fantasme qu'elle accomplit en usant de la télévision, non comme d'un média producteur ou vecteur de sens, mais comme d'un appareil destiné à occuper les sens, la vue comme l'ouïe, jusqu'à les déconnecter entièrement de la réalité. Ainsi la télévision devient une sorte de monde de secours qui permet à Sophie de refuser celui qu'elle partage (ou refuse de partager) avec ses semblables (qu'elle finira par ne plus considérer du tout comme tels).

Quel extrait est alors choisi par Chabrol pour représenter cette rupture : celui d'une émission pour enfants à base de marionnettes (représentant toutes un personnage emblématique de la sphère médiatique – Nagui, Johnny Halliday...) et de chansons. « J'ai (...) utilisé les Mini-keums pour ajouter au grincement dans la tête de Sandrine »³ explique le cinéaste. La notion d'enfance évoque

³ Pierre Berthomieu, Jean-Pierre Jeancolas et Claire Vassé, *Ibid.*, p.11.



surtout l'idée d'un passage à l'âge adulte qui ne s'est pas fait complètement. Un fondu mélange alors la silhouette de trois-quarts dos du personnage (qui est-elle semble demander ce plan ?) et l'écran de télé tout en suggérant le passage du temps. D'un moment à un autre, d'un écran à un autre, toutes les images se valent – les unes, celles de la télévision, ne servant qu'à échapper aux autres, celle du chauffeur à la porte entrevu par la fenêtre – et Sophie reste la même, bloquée dans le temps comme dans l'espace, prisonnière du flux des images. Que peut alors faire d'autre la caméra de Chabrol sinon parcourir la distance qui sépare ce regard neutralisé, paralysé, de ce qui n'est pas réellement son objet mais bien plutôt la cause de l'absence même d'objet, d'un vide quasi-métaphysique qui ne désire rien et surtout pas d'être comblé en ou par quoi que se soit.

Deux soirées télé.



Que regarde la bourgeoisie à la télévision. Un bon film forcément. C'est du moins ce qu'a prédit Madame Lelièvre à son époux dans la séquence précédente. Et de quel film s'agit-il ici ? « *Les noces rouges* », film réalisé en 1973 par un certain Claude Chabrol. Certes les droits d'un film que l'on a soi-même réalisé sont parfois plus abordables – c'est du moins ce que soutient le cinéaste pour justifier son choix ; certes le clin d'œil à son statut de cinéaste de (et donc pour) la bourgeoisie est amusant : Chabrol se met ainsi dans la poche les esprits chagrins en se plaçant du côté de la classe dominante ; mais ce choix vaut surtout pour la séquence en elle-même qui voit Stéphane Audran et Michel Piccoli se jeter l'un sur l'autre, fous de désir. Que se passe-t-il alors entre Madame Lelièvre et son fils ? La première demande au second d'aller lui chercher des cigarettes pour éviter l'embarras d'assister aux ébats des deux personnages en sa compagnie. Ce puritanisme est d'ailleurs pointé,



non sans ironie, par le regard-caméra goguenard de Michel Piccoli, adresse « directe » à sa téléspectatrice qui mime celles, usuelles, des divers animateurs de la télévision.

Cette courte scène pose encore une fois la question : à quoi sert la télévision ? Elle structure la vie familiale et a une vocation relationnelle aidant à la communication. La télé c'est l'expérience privée qui conduit à la conversation publique. La conversation télé se nourrit des biographies de chacun, de la vie de l'entreprise, des enjeux politiques, des passions personnelles. Le divertissement y est privilégié parce qu'il permet de ne pas défendre une opinion. Le public est façonné par des situations symboliques. Comment les spectateurs investissent leur identité dans la réception ? A tout cela, la scène répond en dressant le portrait d'une bourgeoisie qui n'a évolué qu'en apparence puisque le spectacle d'une sexualité affirmée y demeure tabou quand bien même il serait porté par les choix esthétiques pertinents d'un vrai cinéaste. Ce qui a, en réalité, bel et bien changé c'est le passage de l'interdiction à une stratégie de l'évitement sur un mode volontiers libéral si ce n'est libertaire (mai 68 est passé par là et la bourgeoisie a intégré sa propre critique tout en conservant ses mêmes vieux réflexes) : Madame Lelièvre se débarrasse de son fils grâce au prétexte du paquet de cigarettes qui lui offre au retour de Gilles la possibilité de lui en proposer une alors même que cela semblait prohibé pour le jeune garçon. Catherine Lelièvre sauve ainsi la face en ne passant pas pour une abominable réactionnaire puritaine. Ce qu'elle est profondément.

La cigarette – que Catherine fume surtout lorsqu'elle est déstabilisée, ici par d'anciennes

Il est amusant de noter que l'élément fictionnel fondateur du récit du film de Chabrol – l'arrivée d'une nouvelle bonne dans le quotidien d'une famille bourgeoise – pourrait constituer l'argument d'une sitcom. Chabrol vient une nouvelle fois sur un terrain balisé par la télévision : l'espace de la maison est ainsi commun aux fictions télévisuelles et à de nombreux films du cinéaste (dont « *Les noces rouges* » que regardent Catherine et Gilles). La sociologue des médias Lynn Spigel⁴ tisse ainsi des relations entre l'espace domestique et la télévision en tant que la maison devient via la télé le lieu de l'accélération des échanges. Elle observe au moment de l'après-guerre aux Etats-Unis, comment les nouvelles formes de fiction tv (séries, feuilletons...), organisent une tension permanente entre le repli vers le dedans et la sortie vers le dehors, comment ces « productions artistiques mineures » cassent la distinction entre espace public et privé et conclut que c'est au cœur même du domestique que se logent les formes originales de création. A l'aune du film de Chabrol, ces considérations prennent une tout autre coloration. Il n'est en effet pas question du moindre échange ici : de la même façon que les programmes destinés aux classes dominantes et dominées diffèrent, les parcours des personnages ne se croisent qu'à la faveur du hasard. Nous avons à faire à une « programmation » de classes en quelques sortes. Les programmes télé différents, eux, ne sont plus que les vecteurs du

⁴ Cf. Lynn Spigel, « *La télévision dans le cercle de famille* », article datant de 1996.



images du cinéaste lui-même – va être de plus justifiée par la nouvelle qu'apprend Gilles à sa mère : la postière honnie est entrée dans la place, une autre soirée télé a lieu à l'étage...

repli et, si un mouvement de l'extérieur vers l'intérieur a lieu ce n'est que fortuitement et indépendamment de toute volonté de communication. En résumé, la télévision conforte l'organisation sociale. On y trouve en effet la culture dominante – les films de Claude Chabrol ou les opéras de Mozart – et le tout venant de la production audiovisuelle tel ce show en faveur de l'Abbé Pierre présenté par Nagui (ex-Mini-keum : la télé parle-t-elle d'autre chose que d'elle-même ? Propose-t-elle réellement une ouverture vers le dehors ? Non, répond le cinéaste) et que regardent Sophie et Jeanne...

Il en va ainsi de même de la circulation des personnages dans l'espace domestique et de celle des programmes télévisés. La télévision n'est, en définitive, qu'un cloisonnement supplémentaire qui, loin de favoriser une quelconque communication, la verrouille au contraire radicalement. Elle n'est que le support d'un système d'alliance de classes que vient confirmer le regard que s'échangent les deux jeunes femmes alors qu'elles fixent l'écran, serrées l'une contre l'autre en ne formant plus qu'un seul corps.

Le renvoi.



Pendant qu'une partie non négligeable de l'avenir immédiat de Sophie se joue au salon alors que Melinda avoue la dispute avec la domestique à ses parents et révèle au passage son lot de secrets, la bonne regarde fixement l'écran.

Tout le paradoxe ici provient du fait que, si la famille Lelièvre, en juge du bon goût, ne peut que mépriser les programmes que regarde Sophie (et pour tout dire ne même pas s'en préoccuper), ce sont ces mêmes programmes qui défendent en quelques sortes les intérêts de la classe dominante puisqu'ils garantissent par exemple ici que Sophie n'a ni les moyens, ni le désir d'aller plaider sa cause lors de cette sorte de procès qui se tient dans le salon et où le témoin à charge est le seul membre de la famille Lelièvre qui semblait prendre fait et cause pour la domestique jusqu'ici

La séquence du renvoi de Sophie commence avec le retour de la famille Lelièvre. La domestique a eu une dispute avec Melinda qui a percé à jour le secret de l'illettrisme. Sophie de son côté lui a signifié qu'elle était au courant du fait que la jeune fille était enceinte et l'a menacée de dévoiler son secret si le sien était éventé. Que fait alors la bonne ? Après avoir dressé méticuleusement la table, elle s'installe devant son téléviseur. Son manque de psychologie, de pratique de l'autre, éclate ici de façon manifeste : il est évident que Melinda va tout dire à sa famille. C'est ce vide intérieur que parcourt une fois encore la caméra de Chabrol en mesurant la distance qui sépare Sophie de l'écran puis ce dernier de la fenêtre, par



– Melinda, la fille aux idées progressistes (« *Voulez-vous deviner quelle salope je suis* » proposait-elle dans la séquence précédente à Sophie à propos d'un test de magazine féminin). Il faudrait ici repartir de l'article fondateur d'un autre sociologue, Stuart Hall, intitulé « *Codage/décodage* » et datant de 1973, qui avance l'idée que les médias, alors qu'ils semblent refléter la réalité, en fait la constituent. Les mass médias dès lors tendent à reproduire les interprétations qui servent les intérêts de la classe dirigeante. C'est le cas ici de manière détournée certes, mais parfaitement opérante.

Mais ces mass médias représentent également, potentiellement, un « *champ de lutte idéologique* ». Pour le cinéaste c'est un fait. Pas pour son personnage de domestique, ni d'ailleurs pour la famille Lelièvre puisque tout est socialement organisé pour que ni l'une ni l'autre n'ait à se poser la question de la domination. Et la télévision joue son rôle dans cette organisation. C'est en partie par elle que se propage le vocabulaire en usage à une époque donnée. L'importance du choix des mots et de leur sens est souvent rappelée à Sophie au cours du film (« *Vous savez que Sophie veut dire sagesse en grec* » lui explique sentencieusement Melinda). « *La cérémonie* » fait le portrait d'une époque où le terme d'exploitation n'est plus de mise. S'il y avait encore exploitation, cela signifierait qu'il y a encore des exploités et, surtout, des exploités. L'illettrisme de Sophie, l'omniprésence de la charité dans le film, induisent plutôt un autre façonnage des esprits : l'exploitation y est remplacée par l'exclusion – et là, s'il y a potentiellement une exclue dans le film, il n'y a pas et ne peut y avoir « *grammaticalement parlant* » d'« *exclueur* ». La bourgeoisie ne peut alors que compatir avec une situation – l'illettrisme – qui fait sourire avec gourmandise Madame Lelièvre au son d'un « *oh,*

définition, ouverte sur le monde et par laquelle nous voyons la famille rentrer au bercail.

Le choix de « *La chance aux chansons* » animée par Pascal Sevran – animateur auquel le Philippe Noiret de « *Masques* » en 1987 pouvait faire songer – vient de nouveau souligner un âge « *mental* » fluctuant chez Sophie au gré des émissions et des moments. Son chandail, déjà passablement démodé en 1995, indique de surcroît son absence totale d'intérêt pour ce qui pourrait préoccuper une jeune femme de son âge. Ses nattes évoquent l'enfance. La domestique paraît ainsi flotter « *à côté* » des singularités propres à une tranche d'âge quelconque ou plutôt, telle la télévision, elle est capable de les adopter toutes à un moment ou à un autre (on pense à « *Cable guy* » que Ben Stiller réalise en 1996 avec Jim Carrey, portrait satirique d'un homme n'ayant grandi qu'avec la télévision et qui ne possède aucun repère psychologique éprouvé par le réel...). La distance – Chabrol prend bien soin de cadrer le sol c'est-à-dire du vide – de l'écran à Sophie est à nouveau parcourue avant l'entrée de Monsieur Lelièvre.



ça c'est pas vrai » que son mari vient immédiatement rationaliser : *« Ah, mais oui bien sûr. On aurait dû y penser. Mais j'avoue que ça ne m'est pas venu à l'esprit. Comment croire que ça existe encore... »* Ce faux constat vient souligner l'incapacité de la bourgeoisie à penser le monde en dehors de ces propres catégories. *« Oh, si ! »* vient ajouter Madame Lelièvre, comme pour signifier une conscience aigüe des problèmes contemporains, et bien qu'elle n'avait pas songé non plus à « l'analphabétisme ». *« ...Et qu'on puisse en avoir tellement honte ! »* renchérit Georges Lelièvre, ce qui dénote son incapacité (de classe ?) à faire preuve d'empathie pour une autre couche sociale...

D'ailleurs **qu'advient-il lorsque Georges Lelièvre vient congédier Sophie ?** Lui vient constater de fait l'échec de sa généreuse volonté pédagogique. Elle poursuit sa logique d'évitement jusqu'au grotesque puisque le danger se tient là, devant elle. *« Ses patrons veulent la prendre en main, l'éduquer, l'annexer aux usages de leur classe. Cette « domestication » passe par les objets, les limites, les médias, comme si la maison entière était la scène d'un opéra de mœurs, qu'une servante muette observe à son corps défendant. »*⁵ Il est ici question d'une double « réception » par Sophie. La seconde, Sophie téléspectatrice « reçoit » le programme de la télévision, permet à la bonne d'échapper partiellement à la première, Monsieur Lelièvre, invité-surprise désagréable, vient dans sa chambre lui signifier son congé. On s'aperçoit ici que la passivité dont semble faire preuve Sophie face à l'écran, s'inverse. Elle use de la télévision pour résister activement à la pression des maîtres qui jugent ici avoir échoué dans leur tentative – louable à leurs yeux – de bonne éducation de la bonne à tout faire. Grâce à



⁵ Jean-Claude Polack, op.cit., p.162 et 163.



l'usage détourné qui est ici fait de la télévision, le paternalisme ne passera pas pourrait-on paradoxalement dire. Ce que Monsieur Lelièvre combat en éteignant le poste comme le ferait un parent en charge de faire entendre une règle ou un principe à une enfant boudeuse. Il s'adresse d'ailleurs à Sophie comme à une gamine, sa voix emprunte un ton moralisateur et, s'il évoque la notion de « *chantage* » de la part de Sophie, le terme « d'exploitation » ne lui vient pas à l'esprit alors qu'il fait passer pour de la grandeur d'âme le fait de ne pas virer illico presto la domestique en dépit du fait que, pourtant, « *nous n'avons signé aucun contrat* ». Georges Lelièvre ne fait pas ici que renvoyer Sophie : il lui ôte son seul moyen de défense en la privant de télé et en profite pour lui renvoyer également son analphabétisme au visage en allant même jusqu'à la plaindre – ce que sa condition de bourgeois cultivé lui permet sans doute, pense-t-il.

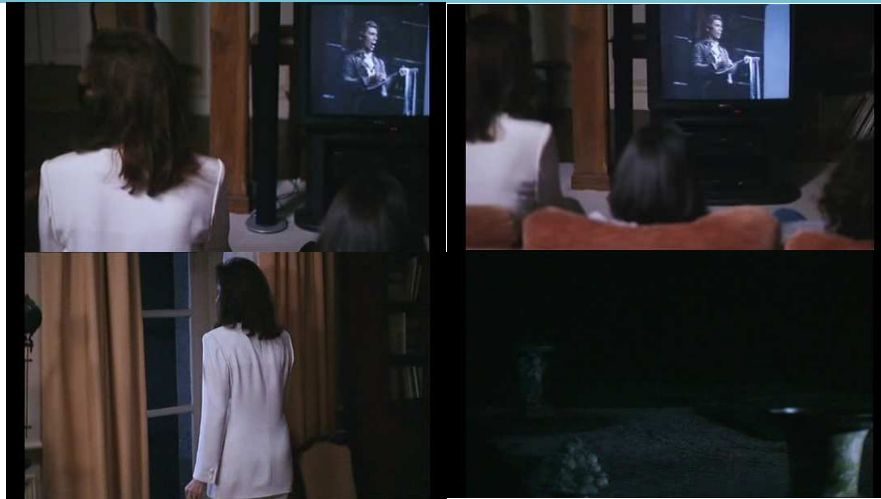
Sophie n'a pas bougé. Sophie n'a pas émis un son. Monsieur Lelièvre a pu dérouler sa tirade, faire les questions et les réponses et s'en aller comme il était venu. Inévitablement, elle rallume le téléviseur et l'émission sportive – la couverture médiatique de la course de violiers Primagaz ! – reprend. C'est néanmoins sur Sophie que reste la caméra de Claude Chabrol et cela lui permet d'enregistrer un détail déterminant dans le comportement de la domestique : un instant de suspension avant que le comportement mécanique qui consiste à regarder l'écran ne reprenne ses droits. Sophie marque, en effet, un temps, une pause. L'intervention de Monsieur Lelièvre l'a probablement marquée. Les prémices d'une réaction s'amorcent ici dans une possible échappée hors de l'emprise télévisuelle (on pense aux zombies de George Romero dans « *Land of the dead* » qui délaissent quelques secondes le spectacle des feux d'artifices que les humains offrent en pâture à leurs regards éteints pour faire diversion...). Quelque chose s'éveille ou se réveille chez la domestique. Le mouvement pendulaire de son regard vient de se détraquer sous nos yeux et annonce un changement d'objet...

La cérémonie.



« Les cartographies de la vie domestique sont délibérément centrées sur les postes de télévision. Chabrol leur accorde une attention particulière. Ce sont des espaces de refuge et de plaisir, souvent partagés. Dans ces zones d'indétermination sémiotique, la lecture n'est pas requise, ni la constance ni la continuité ; région multiforme d'images et de sons où chacun prélève ses parts, selon les goûts et circonstances. Sophie passe par cette lucarne pour être tout de même présente au monde hostile qui l'entoure, tandis que les patrons font du poste l'instrument redondant de leur appartenance à l'élite culturelle, la « grande » musique, l'opéra, l'Europe. Chez la bonne, c'est une position de repli, une ligne de défense ; chez les petit-bourgeois une incessante expansion. Mais tous les habitants de la demeure ont leur mode de branchement particulier sur l'appareil, ce « troisième œil terne » (Guattari) qui semble doué d'un pouvoir de régulation ou de recharge subjective généralisée.»⁶ Il est de fait amusant de constater que l'attitude de Georges Lelièvre, en habit pour s'installer devant le téléviseur, rejoint ironiquement une attitude que l'on attribuait jadis aux habitants de campagnes reculées qui s'endimanchaient pour regarder les informations, pensant que le présentateur leur renvoyait leurs regards, les voyait lui aussi. Certes, ici, les raisons de cette mise sur son trente-et-un sont tout autres mais n'en demeurent peut-être que plus ridicules. A ce stade, il faut rappeler quelques notions bourdieusiennes : **dans le domaine des jugements esthétiques, le sens commun oppose le « goût pur » au « goût barbare ».** Les pratiques culturelles elles-mêmes sont classées dans des hiérarchies : au théâtre classique s'oppose le théâtre de boulevard, à l'équitation ou au golf s'oppose le footing et le football, etc.

⁶ Jean-Claude Polack, op.cit., p.163.



Il existe des domaines culturels nobles (musique classique, peinture, sculpture, littérature, théâtre) et des pratiques moins nobles en voie de légitimation (cinéma, photo, chanson, jazz, bande dessinée...). Le champ culturel fonctionne donc comme un système de classement fondé sur une hiérarchie allant du plus légitime au moins légitime. Dans cette hiérarchie, l'opéra est « *l'occasion ou le prétexte à des cérémonies sociales permettant à un public choisi d'affirmer et d'éprouver son appartenance au « monde»* » écrit Pierre Bourdieu⁷. La distinction est renforcée par l'usage que fait Chabrol de l'opéra, utilisé pour ce qu'il est culturellement : une œuvre tragique, qui vient ici commenter le drame profane qui se déroule sous nos yeux. Il est terrible de constater que Madame Lelièvre en a le pressentiment et va passer – trop tard – d'un écran à un autre, de la télé à la fenêtre qui propose un cadre à présent vide, traversé quelques instants plus tôt par Jeanne et Sophie. La télévision, lucarne du divertissement, de la diversion quant aux événements importants du réel, est ici fatale aux Lelièvre, ironiquement victimes, car très (trop) respectueux, de leur propre goût culturel, de la célébration de leur propre standing... En effet, personne ne quitte des yeux l'écran sous l'impulsion de Georges et bien que l'envie s'en fasse sentir du côté de Catherine et de son fils qui s'ennuient ferme tous les deux. Peut-être se seraient-ils rendu compte de quelque chose, auraient-ils pu donner l'alerte si leur déplacement avait été autorisé par le chef de famille ? L'usage que fait ici la bourgeoisie de la télévision est totalement narcissique à la différence de l'aspect fusionnel de la relation qu'entretient Sophie au petit écran.

Avec la télévision, souligne Serge Daney, « *rien n'existe qui ne soit déjà une image* »⁸. Il sera donc tout naturel que ce soit la téléphage Sophie qui décide du passage à l'acte en tuant Georges Lelièvre, tant la famille observée par elle du haut de la mezzanine ne constituait déjà qu'une image qu'il s'agit moins de tuer (le peut-on seulement ?) que d'effacer purement et simplement. Il est décisif de noter que dans cette séquence, Sophie n'aura pas un regard pour le poste de télévision dont elle obstrue même l'écran avec Jeanne pour faire feu non seulement sur les membres de la famille mais sur la bibliothèque. Sophie tue littéralement un livre sous nos yeux, détruit ce que représente à ses yeux les Lelièvre : l'oppression d'une culture satisfaite d'elle-même et dont elle est exclue. Plus qu'à l'illettrisme c'est à cette notion de capital culturel que s'attaque Chabrol par l'entremise de son personnage. Et c'est, symboliquement, face à un mur de livres que se retrouvent les deux femmes après la disparition – littérale : ils sont hors-champ ou presque – de la famille. **Voilà ce qui reste de la bourgeoisie : une barrière culturelle qui n'est, elle, pas abattue, loin s'en faut. L'ultime coup de feu en direction de la bibliothèque, paraît, en effet, bien dérisoire et pour tout dire parfaitement désespéré de la part de Sophie comme emmurée, encerclée par une culture à laquelle elle n'a aucun accès...**

⁷ Pierre Bourdieu, « *La distinction – critique sociale du jugement* », éditions de Minuit, Paris, 1979, p.307.

⁸ Serge Daney, à propos d' « *Intervista* » 1987 de Federico Fellini in « *Le salaire du zappeur* », éditions P.O.L., Paris, 1993.

La télévision s'inscrit dans une histoire des formes qui prolonge, à la suite de la peinture, de la photographie et du cinéma, une sorte d'éloge du quotidien pour paraphraser le titre d'un livre célèbre de Tzvetan Todorov à propos de la peinture hollandaise du 16^{ème} siècle. « *Pour la première fois – écrit-il – c'est la vie quotidienne des êtres anonymes, et non plus l'Histoire Sainte, ou le mythe grec, ou encore la vie héroïque des personnages illustres, qui devient le thème central et le principe organisateur du tableau.* »⁹ « *On y distingue clairement deux pôles qu'on peut nommer : « la maison » et « le monde ».* « *La maison est l'incarnation à la fois de la communauté idéale, hiérarchisée et solidaire et du recueillement individuel.* » Utopie : la télévision pourrait être l'élément central autour duquel s'articulerait une circulation d'informations diverses entre la maison et le monde. Dans « *La cérémonie* », la télévision accomplit une sorte d'anti-utopie. En effet, lorsque Roberto Rossellini décide d'abandonner le cinéma pour se consacrer à la télévision, il déclare : « *Dans la société moderne, l'homme a un besoin énorme de connaître l'homme. La société moderne et l'art moderne ont détruit complètement l'homme. L'homme n'existe plus et la télévision aide à retrouver l'homme.* » La télévision aurait donc dû permettre à l'homme de reconnaître son semblable, or elle ne fabrique rien d'autre que de l'« inhumain » dans le film de Chabrol. Car que met en valeur tout au long du récit l'instrument télévisuel – et qui fait de la télévision non pas l'unique responsable du massacre final mais une entrée pertinente vers un début d'explication ? Non du semblable, mais bel et bien de l'« autre » et à un point tel qu'il en devient insupportable. Quel autre est mon semblable se demande inconsciemment Sophie ? Jeanne, la postière, semble répondre le récit d'une amitié naissante ou tout du moins d'un rapprochement auquel l'expérience commune du crime n'est pas étrangère. Mais à peine cette réponse est-elle proposée qu'elle appelle une nouvelle question posée abruptement par la tuerie finale : quels autres ne sont pas mes semblables ? « *Indéfiniment perpétré, le massacre des innocents n'a jamais cessé. Aussi l'histoire de l'inhumain est-elle coextensive à celle de l'humanité. Or le paradoxe de l'inhumain est que chacun croit bien faire en faisant aux autres tout le mal possible. Il suffit pour cela de ne pas reconnaître son semblable dans l'autre. Car seul est notre semblable celui qui appartient au même monde que nous. Propre à l'imaginaire de chacun, (...), ce monde intérieur est celui de nos croyances. Quiconque ne les partage pas en est exclu. Comment aurait-on alors conscience d'être inhumain envers des êtres dont l'humanité ne nous paraît qu'une dérision, une provocation, ou un malentendu de plus ? Rien ne paraît plus monstrueux. Rien n'est pourtant plus banal.* »¹⁰ écrit Nicolas Grimaldi en exergue de son ouvrage « *L'inhumain* ». A partir de là, le film tisse un lien aisé entre inhumain et culture. « *Il lui semblait qu'ils devaient lire afin de la provoquer, car personne, même des professeurs, ne pouvait lire autant de livres par pur plaisir* » écrit Ruth Rendell¹¹ dans le roman qui sert de base au scénario de Chabrol et de Caroline Eliacheff. Cette problématique de la lecture est passablement relayée dans le film par l'omniprésence de la télévision, qui cloisonne et distingue les habitants de la maison. Car c'est bien ce sur quoi débouche au final « *La cérémonie* » et ce à quoi le flux télévisuel a prit une part active tout au long du film, loin, très loin, du rêve rossellinien. Comme si le film de Chabrol prenait acte de l'échec d'un projet ancien porté par le cinéaste le plus admiré sans doute par les tenants de la nouvelle vague (Truffaut et Godard pour le moins). Probablement y-a-t-il – comme l'écrit Dork Zabunyan – une « *position globalement inconfortable des cinéastes à l'égard de la télévision : d'un côté, une bienveillance avérée qui résulte d'un prolongement possible des domaines de recherches et de créations ; de l'autre, le pressentiment que toute nouvelle expérimentation sera empêchée par un dispositif qui, par ses programmes et ses productions,*

⁹ Tzvetan Todorov, « *Eloge du quotidien – essai sur la peinture hollandaise du 17^{ème} siècle* », collection essais, éditions du Seuil, Paris, 1997.

¹⁰ Nicolas Grimaldi, « *L'inhumain* », éditions des Presses universitaires de France, Paris, 2011.

¹¹ Ruth Rendell, « *L'alphabète* », éditions du Masque, Paris, 1978, p.60.

lui est hostile ou indifférent. En résulte un rapport fondamentalement clivé à l'imagerie télévisuelle : alors qu'elle était destinée à « insuffler au cinéma une sève nouvelle » (Bazin), la TV peut aussi devenir son « traître » ou son « assassin » (Deleuze). »¹²

Claude Chabrol appartient donc à une génération de cinéastes qui ont vu se développer le média télévisuel, qui ont cru à certaines de ses promesses (on songe aux programmes réalisés par Eric Rohmer pour la « télévision pédagogique ») et ont été les témoins de sa trahison. Chabrol, adaptateur de Flaubert pour le grand écran et de Maupassant pour le petit, n'a jamais semblé pour autant avoir complètement tiré un trait sur le pouvoir potentiel de diffusion culturelle de la télévision. Néanmoins, « *La cérémonie* » prend acte du mouvement centrifuge de la culture à la télé via une chaîne alibi, disons Arte, regardée par la bourgeoisie et qui centralise la culture tout en laissant les mains libres et la conscience tranquille aux autres chaînes, déchargées qu'elles sont alors d'une quelconque mission à caractère culturel, pour s'adonner au divertissement à tout crin. « *La recherche du divertissement incline, sans qu'il soit besoin de la vouloir explicitement, à détourner l'attention vers un spectacle (ou un scandale) toutes les fois que la vie politique fait surgir une question importante, mais d'apparence ennuyeuse, ou, plus subtilement, à ramener ce qu'on appelle « l'actualité » à une rhapsodie d'événement divertissants, souvent situés, (...) à mi-chemin entre le fait divers et le show, à une succession sans queue ni tête d'événements sans proportion, juxtaposés par les hasards de la coïncidence chronologique (...) que l'on réduit à l'absurde en les réduisant à ce qui se donne à voir dans l'instant, dans l'actuel, et en les coupant de tous leurs antécédents ou leurs conséquents* » écrit Pierre Bourdieu¹³. Le constat du détournement et de la neutralisation du regard est alors aisé. C'est ce constat qui fait finalement dire à Jean-Luc Godard qu'« *au cinéma on lève les yeux alors qu'à la télévision on baisse le regard* ». On pourrait dès lors postuler chez Chabrol un cinéma qui s'est de plus en plus fabriqué contre la télévision et sa logique par un traitement du fait divers particulièrement anti-spectaculaire, comme dans « *La cérémonie* » (exception faite d'un dernier acte-choc par définition), mais également peu enclin à expliquer les comportements. « *La psychologie* – disait Maurice Pialat – *c'est le langage de la télévision* » et Chabrol ne la fait jamais préexister à la description de faits banals et quotidiens. Ce traitement que l'on pourrait qualifier « d'en-deçà » de l'événement peut rappeler d'autres démarches contemporaines de celle de Chabrol même si très différentes sur le plan esthétique : « *L'emploi du temps* » de Laurent Cantet par rapport à l'affaire Jean-Claude Roman¹⁴ ou la trilogie de Gus Van Sant que constituent « *Gerry* », « *Elephant* » et « *Last days* » tournant respectivement autour d'un meurtre lors d'une promenade, d'une tuerie de masse dans un lycée et du suicide d'une rock star, en l'occurrence Kurt Cobain. Tous ces films semblent vouloir prendre le contre-pied de la démarche des tabloïds qu'a totalement intégrée la télévision en proposant des dispositifs de mise en scène privilégiant la distance, c'est-à-dire le recul nécessaire à la réflexion.

A quelle fonction sociale répond alors la télévision dans le cinéma de Chabrol et, particulièrement, dans « *La cérémonie* » ? La télé chez le cinéaste est montrée comme le parangon de la société du spectacle, un royaume d'apparences qui masque le réel au point de se substituer à lui. Le continuum télévisuel possède ainsi des extensions, des relais tels que les manifestations caritatives ou les magazines. Le flux de la télévision se plaque sur celui d'un réel dont elle n'est plus le miroir mais qu'elle fabrique de toutes pièces. Il faut ici faire un détour par la singulière histoire de l'homme au râteau qu'aimait à raconter

¹² Dork Zabunyan in « *Dictionnaire de la pensée au cinéma* », collectif sous la direction d'Antoine de Baecque et Philippe Chevalier, éditions Presses Universitaires de France, Paris, 2012, p.677-678.

¹³ Pierre Bourdieu, « *Contrefeux* », éditions Liber-Raisons d'agir, Paris, 1998, p.81 et 82.

¹⁴ Jean-Claude Roman se faisait passer pour médecin auprès de sa famille n'ayant jamais pu avouer l'échec de ses études, la supercherie un jour découverte il assassinera toute sa famille et se suicidera. Emmanuel Carrère en a tiré le roman « *L'adversaire* » adapté au cinéma par Nicole Garcia.

Chabrol comme ce fût le cas dans l'émission « *Mauvais genre* » diffusée en janvier 1999 sur l'antenne de France Culture. Retranscription : « *C'est un type qui est voyageur de commerce, qui habite une petite maison avec un jardin et qui soupçonne sa femme de le tromper. Alors il fout le camp le soir en disant qu'il va faire sa tournée, il revient pendant la nuit, il s'approche à pas de loup et puis alors il y a un râteau qui trainait, il marche sur la râteau et le râteau lui tape dans l'œil. Il se crève un œil. Et sa femme se précipite, dit « Mon Dieu, mon pauvre chéri... » Elle le soigne magnifiquement. Et il dit : « j'ai été un crétin ! » Pendant trois, quatre ans comme ça, ça continue. Et puis d'un seul coup, ses soupçons lui reviennent. Il dit : « c'est pas possible ! » Et il refait le même coup. Il dit : « je vais faire ma tournée... » Bon très bien. Il y va. Il revient dans la nuit. Et même cause même effet : il remarque sur le râteau qui lui pète l'autre œil et il est devenu aveugle. L'histoire est vraie, hein. Et après sa femme a pu le tromper tranquillement, il ne l'a jamais su. Il a été très, très heureux par la suite. » Pourquoi cette anecdote ? Parce qu'on peut y déceler le poids de drame, de tragique même, dont le regard est dépositaire. L'aveuglement, c'est la tranquillité. Ne pas voir garantit une certaine quiétude. Comme le déclarait avec ironie le cinéaste à la sortie du film : « *Si les gens restaient devant leur poste ce genre de drame n'arriverait pas !* » Et d'ajouter dans un entretien accordé à Positif : « *Je ne règle pas de comptes. Mais l'abrutissement par la télé fait quand même partie... des plans de l'ennemi. Il faut le dénoncer.* »¹⁵ Bref, si tout le monde restait à son poste, la machine sociale ne déraillerait pas, c'est-à-dire que les inégalités sur lesquelles elle repose pourraient sans à-coup se perpétuer. Hélas, un moment d'attention peut survenir au cœur du flot d'inattentions programmées que propose inlassablement d'entretenir la télévision. Et lorsque le regard se détache des images et entre dans le domaine du plan – c'est-à-dire de cette catégorie d'images qui ne peuvent faire sens qu'accollées les unes aux autres dans une durée et une continuité consciente – le dominé peut alors réaliser sa domination, contempler l'étendue de son humiliation, avec pour conséquences à cet éveil de l'œil une tragédie telle que celle sur laquelle le film de Claude Chabrol se clôt sans pour autant conclure...*

¹⁵ Pierre Berthomieu, Jean-Pierre Jeancolas et Claire Vassé, *Ibid.*, p.11.