

QUE LA BÊTE MEURE

Claude Chabrol- 1969

Modèle d'une ironie dramatique contrariée

« Le spectateur est plus malin que les héros des films parce que le film l'a initié à ses secrets. Cette supériorité lui procure un sentiment de plaisir. (...) Mais il est moins malin que l'auteur toujours en avance d'un ton, qui lui réserve la surprise. »
(Billy Wilder)

Dans son ouvrage intitulé *La dramaturgie, l'art du récit*, – texte auto-édité en 1994 mais qui va rapidement devenir un ouvrage de référence, au point que Jacques Audiard le compare à *La poétique* d'Aristote – Yves Lavandier développe le concept d'ironie dramatique. Celle-ci désigne un outil narratif puissant et abondamment utilisé aussi bien par les auteurs de tragédie, par Molière ou par Shakespeare, que par Hitchcock et les scénaristes de films et de séries. Il s'agit d'une structure du récit dans laquelle le spectateur en sait plus qu'un ou plusieurs des personnages. L'ignorance d'un élément important par les personnages provoque, ou est susceptible de provoquer, tension et conflit. Selon Lavandier, ce dispositif « *pimente les scènes, génère le comique et le suspense mais aussi le tragique ou le pathétique* ». (*La Dramaturgie*, p. 275)

Surtout, l'ironie dramatique est un extraordinaire outil de participation du public, car elle place le spectateur dans une situation de supériorité vis-à-vis de la victime, position que nous n'avons pas souvent l'occasion de savourer dans la vie réelle. L'ironie dramatique gratifie donc le lecteur ou le spectateur, qui voient s'agiter des personnages aveugles sous ses yeux lucides.¹

Par exemple, dans *Cyrano de Bergerac*, nous savons que Cyrano aime Roxane et qu'il est le véritable auteur des lettres, elle l'ignore. Cela nous permet de comprendre et de ressentir la détresse amoureuse de Cyrano tout au long du récit alors que si cela ne nous avait été annoncé qu'à la fin de la pièce, elle perdrait beaucoup de son intérêt dramatique et émotionnel.

Hitchcock est évidemment le maître de cet effet : Dans *La Corde*, nous savons qu'un cadavre est caché dans le buffet tandis que les invités des assassins l'ignorent ; dans *Fenêtre sur cour*, nous savons que Jeff espionne ses voisins, les habitants de la cour l'ignorent ; dans *Les enchaînés*, nous savons que Alicia (Ingrid Bergman) a épousé Sébastien pour l'espionner, lui l'ignore ; puis, nous savons que Sébastien a découvert la vérité mais Alicia l'ignore, etc...

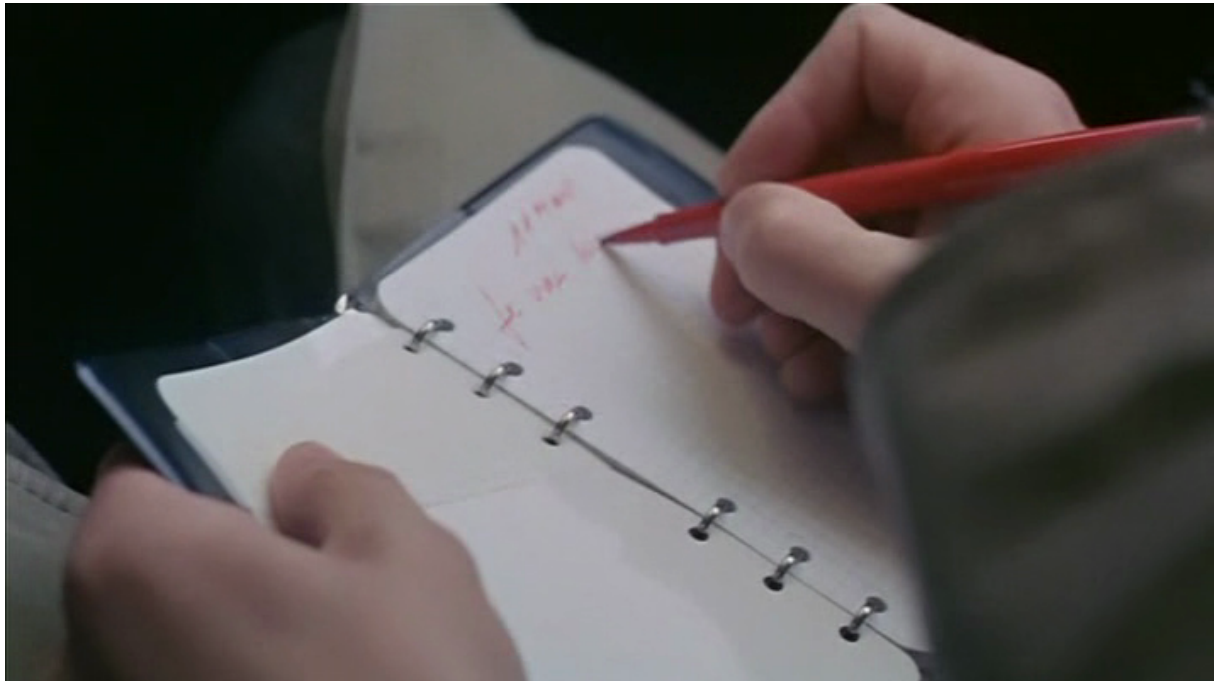
Dans *Que la bête meure*, nous savons que Charles veut venger la mort de son fils. Tous les autres personnages l'ignorent.

¹ En un sens, on peut aller jusqu'à dire que l'ironie dramatique est au cœur du langage cinématographique. L'élément le plus basique de la grammaire cinématographique fonctionne potentiellement sur le mode de l'ironie dramatique : un simple plan d'ensemble confère au spectateur un point de vue omniscient sur la situation, tel qu'aucun des personnages ne saurait l'avoir. Puis, passer, par exemple, sur le gros plan d'un visage, c'est informer le spectateur que l'expression d'un personnage est importante à cet instant T, chose que le reste des protagonistes ne voit pas forcément. La perspective définie par la caméra, à l'insu des personnages, communique au spectateur un savoir ciblé et une lucidité qui surpasse les données habituellement fournies dans la réalité.

Yves Lavandier distingue :

- deux catégories d'ironie dramatique : celle où le protagoniste est victime de l'ironie dramatique et celle où il en est l'auteur- c'est évidemment à cette seconde catégorie qu'appartient le film de vengeance ;
- trois phases : installation, exploitation, résolution.

L'installation est le moment où le spectateur est mis au courant d'une information qu'au moins un des personnages ignore. Dans *Que la bête meure*, nous sommes d'entrée immergé dans le secret du projet criminel de Charles, que tous les autres personnages ignorent. Hélène et tous les membres de la famille Decourt, que Charles va infiltrer, sont donc les victimes des intentions et des mensonges de Charles tandis que le spectateur est immédiatement (première séquence post-générique) mis dans la confidence via la voix off et l'écriture du journal, dans lequel nous voyons Charles rédiger à l'encre rouge: *« Je vais tuer un homme. Je ne connais ni son nom, ni son adresse, ni son apparence, mais je vais le trouver et le tuer. »*



La méthode est expéditive : en deux plans introductifs (l'un sur le carnet noir et l'autre sur le visage de Charles) nous apprenons le motif qui va conditionner l'ensemble des actions à venir du protagoniste, nous partageons son intériorité et nous prenons la mesure de sa détermination implacable. Par surcroît, nous en savons plus que le protagoniste lui-même, puisqu'avec la séquence pré-générique, nous venons d'assister à la scène de l'accident et du délit de fuite ; un plan fugitif sur les visages d'Hélène puis de Paul fait que nous connaissons l'apparence du monstre et que nous pressentons la grossièreté du personnage : « Ta gueule ! », s'exclame-t-il en réaction au cri d'horreur poussé par Hélène. Nous disposons donc d'une somme d'informations inconnues du protagoniste lui-même.

Typique du film noir, l'enjeu devient ainsi de savoir non pas qui est responsable de la mort de l'enfant, ni même si le chauffard va mourir (en un sens, le seul titre du film suffit

à nous annoncer l'issue du récit), mais bien comment Charles va parvenir à retrouver le criminel et à le tuer.

Notons que la première scène, pré-générique, est filmée d'un point de vue objectif omniscient, point de vue que Chabrol abandonne ensuite pour construire un récit du point de vue subjectif de Charles. Nous serons donc amenés pendant presque toute la durée du film à nous identifier à Charles, bien que celui-ci soit l'auteur d'une vengeance machiavélique, le conduisant à manipuler tout le monde et à orchestrer un meurtre. Cet aspect est également une des marques de fabrique du film noir qui nous oblige, malgré nous, à partager la conduite immorale du personnage que nous suivons.

L'exploitation consiste à mettre en scène les conséquences conflictuelles de l'ironie dramatique. En effet, une fois l'ironie installée, elle crée des perspectives d'obstacles et suscite une attente chez le spectateur qui espère ou craint (selon les cas) de voir la victime de l'ironie tomber dans le piège que son ignorance ne peut manquer de susciter. A ce titre, l'ironie dramatique occupe une fonction d'annonce.

Dans *Que la bête meure*, nous sommes placés dans l'attente de la découverte du chauffard responsable de l'accident par Charles puis de son assassinat par le même Charles et des obstacles qui se dresseront devant lui dans l'exécution de son projet ; deux attentes qui structurent le récit en deux parties principales : 1- l'enquête ; 2- le passage à l'acte criminel. Les difficultés que le personnage va rencontrer dans l'exécution de ses plans (Comment identifier le meurtrier de son fils ?, Comment séduire Hélène ?, Comment pénétrer au cœur de la famille Descourt ?, Comment assassiner Paul sans qu'il ne se doute de rien ?) forment l'exploitation de l'ironie dramatique.

La résolution représente le moment de révélation pour le ou les personnages ignorant(s) et l'issue du récit que cette révélation engendre. Cette résolution est une scène « obligatoire », puisqu'elle est désirée par le spectateur chez qui un horizon d'attente a été fabriqué. Il veut voir les conséquences du nœud dramatique qui a été tissé. Il « faut » que Roxane apprenne l'amour de Cyrano. Il « faut » qu'Œdipe découvre qu'il est l'assassin de son père. Il « faut » que la bête sache que sa faute va lui coûter la vie.

En principe, ce moment de résolution doit être clair, précis, ponctuel et, d'après Lavandier, « *il n'y a (alors) qu'une chose à montrer : le visage de l'ex-victime* ».

L'absence de résolution est donc déceptive pour le spectateur, mais il arrive qu'elle soit volontaire de la part de l'auteur. Par exemple, la déception volontaire de *En attendant Godot* : la scène « obligatoire » n'a jamais lieu puisque l'œuvre montre précisément que nous passons notre vie à « attendre Godot » en vain, sans réaliser que nous ne le rencontrerons jamais.

Résolution désirée ou redoutée ? Le cas du récit d'infiltration

Néanmoins, en règle générale, le principe de l'ironie dramatique débouche sur une résolution. Lorsque le protagoniste est victime de l'ironie dramatique, nous avons hâte que l'ironie soit résolue et qu'il s'en sorte le plus vite possible. En revanche, il arrive que la résolution soit plus redoutée que désirée. C'est notamment le cas lorsque les victimes

ne sont pas les protagonistes mais les méchants (les méchants nazis - cf *To be or not to be* de Lubitsch -, les méchants gangsters...). Une appréhension permanente est suscitée par la crainte que les plans du protagoniste, auquel nous nous identifions, soient découverts. Nous espérons que l'ironie ne soit jamais résolue ou alors le plus tard possible, de manière à ce que le stratagème du protagoniste puisse être accompli jusqu'au bout. L'effet de suspense est ainsi immanquable.

C'est sur ce modèle que fonctionne pour une large part (mais une part seulement) *Que la Bête meure*. Nous souhaitons que le personnage de Charles, infiltrant une famille bourgeoise de province, ne soit pas démasqué. Inspiré par Chabrol, Bon John Woo, dans *Parasite* (2019), reprend et revisite cette idée scénaristique, qui n'est ni plus ni moins d'ailleurs celle du Cheval de Troie. Bon John Woo revendique explicitement avoir été inspiré par deux films de Chabrol : *Que la bête meure* et *La cérémonie*. Toutefois la comparaison du film coréen avec *Que la bête meure* fait aussi apparaître une différence de taille, qui atteste l'ambiguïté substantielle au film de Chabrol.

C'est en effet un pari scénaristique risqué que d'encourager le spectateur à s'identifier à des personnages prédateurs ou manipulateurs. A priori, pour susciter l'empathie du spectateur, mieux vaut attribuer une certaine vulnérabilité au personnage. Mais si celui-ci orchestre une infiltration, comment faire pour que le spectateur ne s'identifie pas aux personnages secondaires, victimes de la manœuvre ?

Dans *Parasite*, les protagonistes, qui vivent dans une extrême précarité sociale, infiltrent une riche famille de la bourgeoisie coréenne : les Park. Ce sont des imposteurs : le fils se fait passer pour un prof d'anglais, la fille pour une artiste-thérapeute, le père pour un chauffeur professionnel, la mère pour une gouvernante...et tous réussissent donc à se faire une place dans la grande maison bourgeoise des Park, en exploitant leur crédulité et en éliminant tous les personnages susceptibles d'entraver leur plan d'infiltration. Le spectateur est complice de leurs manigances, mais le danger est que nous finissions par nous désolidariser des protagonistes à force d'être témoins de leurs magouilles plus ou moins malhonnêtes. Pourtant cela ne se produit jamais : nous restons pleinement solidaires de la famille parasite car Bong Joon Ho veille à nous les rendre éminemment sympathiques : ils logent en sous-sol dans un taudis, sont au chômage ou vivent de jobs mal payés, ils sont malins, inventifs et joyeux, soudés entre eux, mais n'ont aucun moyen de prendre l'ascenseur social vu d'où ils partent. Ils sont donc les victimes d'une fatalité sociale bien plus violente que leurs intrigues et qui ne leur laisse guère d'autre choix que celui de la débrouille. A l'inverse, les Park sont l'emblème de la réussite sociale, des privilégiés, peu lucides mais néanmoins parfaitement condescendants avec leurs domestiques et ils mènent une existence corsetée, protégée, aseptisée, inconsciente de la rugosité du réel. Ils ignorent qu'ils sont infiltrés mais plus encore, ils ignorent les malheurs que traversent leurs employés. Dans cette lutte de classes, la famille précaire inspire nécessairement bien plus d'empathie que la famille bourgeoise. C'est pourquoi nous souhaitons que la résolution n'ait pas lieu, que l'ironie dramatique dure le plus longtemps possible.

Extrait de *Parasite* à 8'52''



Comparativement, *Que la bête meure* n'offre pas au spectateur la possibilité d'une empathie aussi limpide avec son principal protagoniste. Thénier a beau être un homme cultivé et raffiné, son désir de vengeance a beau être compréhensible, sa victime a beau être un monstre, la stratégie du personnage n'en est pas moins glaçante. Il y a dans sa détermination un calcul et une rigueur quasi mécaniques, une ténacité dépourvue d'empathie, une intellectualisation sèche, qui nous maintiennent en partie à distance du personnage, et ce d'autant plus que le jeu de Michel Duchaussoy est délibérément monocorde et neutre. Pour preuve, la pseudo-déclaration d'amour de Charles/Marc à Hélène, récitéeatement, aussi désincarnée que celle d'un automate.

La conséquence de cet austère détachement du personnage de Thénier, est que la résolution est à la fois crainte et désirée.

En fait, dans le scénario de *Que la bête meure*, Gégauff et Chabrol œuvrent à une résolution complexe, qui plonge le spectateur dans une situation hautement inconfortable, où ses attentes sont contrariées à de multiples reprises et son identification au personnage de Charles, rendue incommode.

En effet, pendant les deux tiers du film, nous sommes au même niveau de connaissance que le protagoniste – et même mieux informés que lui : l'ironie dramatique fonctionne à plein régime, la voix off de Charles semblant assurer une transparence du récit qui nous permet de comprendre ses intentions et de ressentir mollement, mais de ressentir tout de même, ce qu'il ressent. Et l'on peut dire que l'on adhère à son désir de vengeance.

Mais une série de coups de théâtre va venir brouiller le déroulement des faits. Chaque coup de théâtre opère alors un basculement dans la surprise, qui d'une part contrarie le principe de l'ironie dramatique (puisque par définition il ne peut y avoir surprise qu'à condition que nous soyons en situation d'ignorance préalable) et d'autre part, participe à perturber le processus d'identification à Charles.

- **premier coup de théâtre** : la scène sur le voilier
Paul et Charles partent en mer et le second projette de tuer le premier en le jetant à l'eau. Mais Paul a découvert le carnet dans lequel Charles tient son journal et sait tout de ses intentions. La menace s'inverse alors et c'est désormais Charles qui est sous le joug du pistolet de Paul. A ce stade, la résolution est décevante car

nous croyons à un échec du plan de Charles. Nous frissonnons pour lui et nous comprenons qu'il ne lui sera désormais plus possible de mener à terme sa vengeance. Son plan tombe à l'eau, littéralement.



- **deuxième coup de théâtre :**

Une fois Hélène et Charles chassés de chez les Decourt, nous apprenons la mort de Paul via un reportage télévisé diffusé au restaurant, au moment de la découpe (métonymique) du canard.

Ainsi d'une part, cette mort survient alors que nous ne l'attendions plus : lorsque Charles et Hélène quittent précipitamment la maison de Bretagne, nous imaginons que le protagoniste a renoncé à ce meurtre (d'autant qu'il a par deux fois manqué l'occasion de tuer Paul ; peut-être Charles est-il trop lâche pour exécuter son crime, se dit-on). Le spectateur s'est rangé à l'idée d'une absence de concrétisation du meurtre, lorsqu'il apprend qu'au contraire le plan de Charles a réussi. D'autre part, le dispositif narratif nous prive de la scène du meurtre. Alors que cette scène est attendue depuis l'ouverture du film, elle est finalement escamotée.

En conséquence, le spectateur est doublement frustré. Il n'est ni témoin de la scène « obligatoire » ni ne sait quand et comment le meurtre a pu être réalisé. Celui-ci a, ni plus ni moins, été fait dans son dos.

- **troisième coup de théâtre :** Nous comprenons finalement, lors de l'interrogatoire avec le commissaire Constant, que Charles avait délibérément rendu son carnet accessible afin, paradoxalement, de se disculper auprès des enquêteurs, tant il aurait été stupide de sa part de commettre un crime aussi explicitement annoncé. (Comme le comprend le commissaire : « *Monsieur Thénier, je crois que votre journal n'a été écrit que pour être découvert* »). Or cela indique aussi que Charles était parfaitement conscient du fait que Paul avait lu son carnet lors de la séquence sur le bateau, ce qui, rétrospectivement, change le sens de cette scène. Ce n'est plus Paul la pure crapule mais Charles qui a

prémédité ce faux coup de théâtre, sans nous en avertir. A ce stade, le spectateur est en droit de se sentir trahi : l'omniscience qu'il pensait avoir n'était qu'un leurre. Nous avons nous aussi été les victimes crédules d'une intention du protagoniste, particulièrement torse, et dont nous n'avons pas été tenus informés. C'est la fin de l'ironie dramatique et avec elle, le processus d'identification est comme rompu puisque quelque chose de Charles nous a échappé et que nous découvrons un nouvel aspect de son machiavélisme qui non seulement nous dépasse, mais suppose aussi de la part du personnage une tournure d'esprit si tordue que nous ne pourrions pas exclure, un peu plus tard dans le film, l'hypothèse ignoble selon laquelle Charles avait prévu d'inclure le passage à l'acte de Philippe dans sa stratégie.

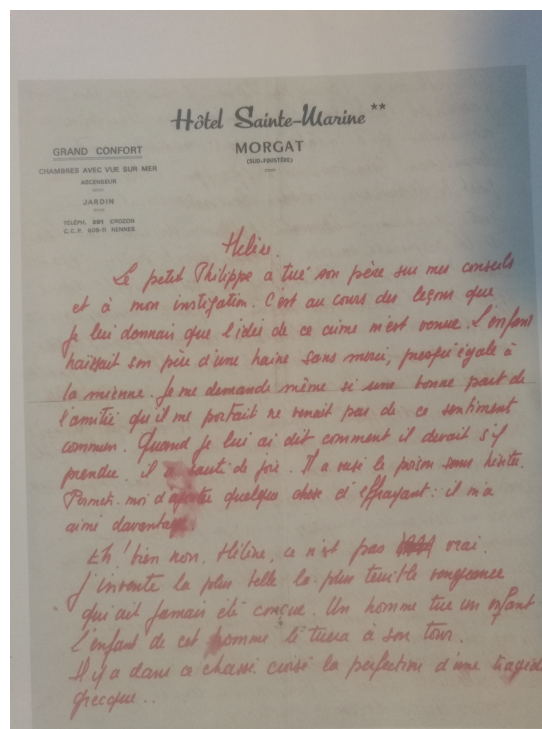
Ajoutons que nous nous trouvons d'autant plus dupés que lors de la scène de l'irruption de Paul dans la chambre de Charles, nous vivons un moment de tension intense : Charles manque d'être démasqué et nous anticipons que son journal court désormais le risque d'être dérobé par Paul (la curiosité de Paul est attisée - « *Vous le bichonnez, vous avez peur qu'on vous le pique ?* » lui dit Paul -, Charles cache mal le carnet, le range dans une boîte qu'il ne verrouille pas, et en spectateur averti nous savons que si Chabrol choisit de filmer cette scène c'est qu'elle est programmatique d'un conflit à venir). Nous nous inquiétons donc pour Charles et même si le suspense reste diffus, nous devinons que la situation va tourner au vinaigre: nous ne savons ni quand, ni comment Paul pourrait lire le contenu du carnet, mais nous nous y attendons, pensant par là avoir une certaine avance sur notre protagoniste. Or c'est lui qui nous double, comme nous venons de l'évoquer : c'est intentionnellement que Charles n'a pas protégé son journal pour le transformer en audacieux alibi, parce que si tout l'accuse et que sa victime elle-même était au courant de son projet criminel, alors il ne peut plus être suspecté d'avoir tué Paul.

« Le commissaire avait parfaitement compris. Mon journal ne servait qu'à donner l'impression que j'échouais dans ma vengeance en plein jour alors que je l'assouvissais en secret », avouera plus tard Charles dans sa lettre à Hélène.

Pour le spectateur ainsi abusé, les agissements secrets de Charles contribuent à le désolidariser du personnage. On peut admirer l'intelligence de sa stratégie mais difficilement entrer en empathie avec lui.



- **quatrième coup de théâtre** : Philippe s'accuse du meurtre de son père.
Cela implique : d'une part, que le drame tourne au tragique puisque d'une simple vengeance, le récit devient l'histoire d'un parricide ; d'autre part, que la culpabilité se déplace. Seulement au lieu d'innocenter Charles, ce déplacement sème plutôt un effroyable doute : le sacrifice de Philippe ne serait-il pas le résultat d'une manipulation savamment orchestrée par Charles, mais que nous n'avions pas vu venir, en vue de déléguer à Philippe la responsabilité d'éliminer son père ? Ou bien Philippe n'est-il pas en train d'assumer une faute qu'il n'a pas commise pour sauver un homme qu'il aime et admire ?
Certes le désir de Charles est assouvi, mais rien ne s'est passé comme nous l'aurions espéré et notre position de spectateur est à cet égard extrêmement ambiguë. Nous ne pouvons pas nous réjouir de la mort du monstre, si comme il semble que ce soit le cas, Philippe en est l'auteur. Ce quatrième coup de théâtre nous propulse ainsi dans un embarras éthique redoublé.
- **cinquième coup de théâtre** : la lettre de Charles s'accusant.
Selon la lettre écrite par Charles à Hélène, ce serait bien lui le meurtrier, ce qui permettrait de soulager la conscience du spectateur et de ressouder le lien avec l'horizon d'attente initial. Sauf que nous ne pouvons pas être certains de la véracité de cette auto-accusation. Est-ce une nouvelle tactique de Charles pour essayer de racheter sa faute et disculper Philippe ? Est-il réellement l'auteur de l'empoisonnement ? Le doute persiste et, dans cette expectative, la résilience est impossible.



En outre, cette lettre ne répare pas le mal commis par Charles : dans cette affaire il n'a pas seulement tué un homme, mais il a aussi brisé une femme, Hélène, qu'il aurait pu aimé, et un enfant, qui sera toujours suspecté de parricide et qui a perdu l'homme qui aurait pu être un père de substitution et en qui il pensait pouvoir loger sa confiance.

Enfin Charles prend la fuite. La lettre de Charles devrait permettre de libérer Philippe de l'emprisonnement, mais l'acte de fuir manque toutefois de panache et de courage et fait en un sens écho au délit de fuite initial de Paul. L'homme et la bête n'ont au fond pas des façons très différentes d'agir.

En bref : Du sentiment d'omniscience plutôt agréable que nous, spectateurs, pouvons ressentir en ayant de l'avance sur la plupart des personnages, nous passons au sentiment de surprise et de déception (lorsque Paul sort son arme, on croit que le plan de Charles a échoué) puis au sentiment d'amertume et de tragique (lorsqu'on apprend que Philippe est le criminel) et enfin au sentiment d'incertitude (lorsque Hélène lit la lettre : nous ne savons plus ce qu'il faut croire). À la fin du film, l'inconfort est maximal, d'autant que les actions de Charles Thénier deviennent responsables d'une succession de drames dans lesquels les innocents ont été sacrifiés sur l'autel de son désir de vengeance.

Ce qui aurait donc du être un acte de résolution (l'accomplissement de sa vengeance par Charles) s'avère finalement être un pic d'irrésolution.

La méchanceté versus le mal radical : la question de l'origine du mal

Digne héritier de Fritz Lang, toujours Chabrol cherche à déjouer la tentation manichéenne. Exemplairement, *Que la bête meure* nous livre deux figures opposées du mal, deux pôles : une ordure abjecte, un être gueulard et brutal face à un intellectuel calculateur dont toute l'intelligence est mise au service de la vengeance.

A priori, l'outrance caricaturale de celui qui est à la fois un chauffard criminel et un tyran domestique le désigne comme le méchant idéal. « *Un être abominable, une caricature de l'homme parfaitement mauvais tel qu'on n'espère pas le rencontrer dans la réalité* », écrit Charles dans son journal après sa première rencontre avec Paul.

Mais a posteriori, la radicalité du mal réside plutôt du côté de l'homme de lettres.

Pour s'en convaincre, on peut opérer un détour par la distinction philosophique entre une conception antique de la méchanceté et une définition moderne du mal.

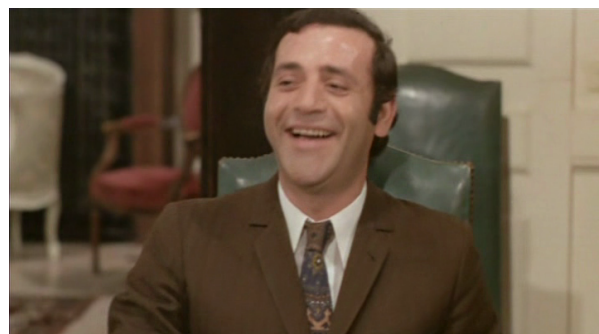
Chez les Anciens, le mal s'explique par l'ignorance. « *Nul n'est méchant volontairement* » soutient Socrate. Dans la métaphysique platonicienne, Dieu ne peut pas raisonnablement être à l'origine du mal, puisqu'il est le Bien lui-même. Par la connaissance ontologique de l'Être, on comprend que le mal n'est rien d'essentiel ou de substantiel : il résulte d'un défaut de connaissance, d'une faute de raisonnement. C'est toujours par ignorance que l'on commet le mal. L'homme ne choisit pas le mal pour lui-même, c'est seulement sa raison déficiente qui lui indique de mauvais buts (essentiellement dans la perspective platonicienne, la satisfaction des désirs du corps). On ne peut donc pas vouloir le mal car vouloir le mal reviendrait à vouloir ce qui est mauvais en sachant que c'est mauvais. Autrement dit vouloir le mal ne serait rien d'autre que vouloir son propre malheur, ce qui est absurde et contradictoire puisque la volonté est toujours orientée vers le bien. A la limite on peut « désirer » le mal, a condition de croire qu'il s'agit d'un bien. Il existe des biens apparents qui s'avèrent être des maux réels. Et c'est donc uniquement par l'ignorance des vrais biens que nous

désirons le mal. Le méchant est l'être incapable de discerner son véritable intérêt, et c'est là ce que voulait montrer Socrate. La vertu est un savoir : dès lors que l'on sait où se trouve le bien, on le veut.

Pour Aristote, la méchanceté renvoie à la notion grecque d'ethos, c'est-à-dire au mode d'être de l'individu, à son caractère qui se reflète dans sa manière d'agir et qui est l'expression d'une habitude, d'une disposition éthique acquise. Il s'agit d'un pli de la volonté : le sujet n'exerce plus sa liberté car ce qui relève d'abord d'un choix initial finit par devenir à force d'habitude, une identité. La disposition acquise fait que la méchanceté est comme devenue irréversible : tout se passe comme s'il n'était plus possible de revenir en arrière. La méchanceté prend alors un caractère de destin.

La grande figure du méchant chez les Grecs c'est le tyran : celui qui agit contre la raison et par conséquent contre lui-même. Le tyran est d'abord victime de lui-même : il confond le bien avec la satisfaction immédiate de son désir (il se trompe de cible). Le tyran ne peut assouvir pleinement son désir car il rêve d'un pouvoir total sur les autres et ainsi il entre dans la démesure qui ne pourra jamais être assouvie.

Ma proposition est donc de regarder le personnage de Paul Decourt comme l'incarnation du méchant proche du tyran grec. La bestialité de Paul montre qu'il refuse toute culture pour revendiquer une nature profonde. C'est un « beauf » grossier, qui fait savoir à ses convives le prix que lui a coûté le repas qu'il leur offre, qui humilie sa femme en public, traite avec brutalité son enfant - qu'il juge trop sensible et trop rêveur - et maltraite ses domestiques. Son appétit gastronomique et sexuel lui interdisent la moindre adhésion aux règles de la vie sociale et bourgeoise, et encore moins aux injonctions de la morale ou de la sagesse. Bref il a tout de l'extraverti cruel et excessif, volontiers méprisant à l'égard des sophistications de la culture, incapable de contenir ses colères : il est la figure d'un *hubris* devenu chez lui seconde nature. On a bien le sentiment d'un ethos, d'une caractérisation qui le rend irréversiblement enclin à se comporter de la sorte et étranger à toute espèce de recul intellectuel, réflexif ou introspectif. Cela est d'ailleurs confirmé par la spontanéité du personnage et par l'approbation inconditionnelle de sa mère à tout ce qu'il dit et fait. La cruauté semble relever de l'habitus familial, sinon de la détermination génétique. Une chose est sûre : Paul a toujours été encouragé sur la pente de ses outrances. Il est l'odieux pater familias tyrannique qui s'octroie tous les droits sur les membres de sa famille et jouit de cette position, dans laquelle la douleur qu'il inflige à autrui lui permet de vérifier l'étendue de sa propre puissance.



A l'opposé de ce modèle, on trouve Charles Thénier, un écrivain honorable, semble-t-il. Il se présente comme un pur produit de la culture bourgeoise, docte et raffiné, mais aussi

parfaitement égocentré, puisqu'il n'a qu'une idée fixe : venger la mort de son fils. Sa conduite est tout sauf instinctive : c'est un dissimulateur qui pratique en permanence un double jeu. Il n'a rien de commun avec l'être mal dégrossi qu'il entend éliminer. La figure de Charles constitue une forme certes plus subtile mais aussi plus radicale du mal. Car le mal n'a de sens moral que s'il est librement choisi, impliquant du même coup l'entière responsabilité consciente de celui qui l'accomplit. C'est la version moderne de l'origine du mal : celle qu'on trouve précisément définie dans la morale kantienne.

Kant s'écarte de la conception grecque du mal mais aussi de la version chrétienne du péché originel. Ce dernier serait même, selon lui, la pire manière de se représenter l'origine du mal moral, comme si de ce dernier, contracté avant nous, nous ne pouvions que subir les conséquences. Le mal n'est pas hérité du premier d'entre nous (Adam) mais se situe à chaque fois dans la liberté de choix de celui qui le commet, dans ce que Kant appelle son arbitre. Le mal entre dans le monde par la seule volonté des hommes. Il faut se le représenter, comme tout acte libre, comme radicalement nouveau.

L'intérêt d'une telle conception du mal est de le rendre contingent ; mais sa difficulté est de le rendre insondable car le libre choix échappe au déterminisme qui d'ordinaire permet d'expliquer un phénomène. Ce ne sont pas les circonstances de la vie qui permettent d'expliquer le mal qu'on fait, et encore moins de le justifier. Le mal est toujours le mal de la liberté, l'homme en est responsable comme de lui-même. La racine du mal est « rationnelle » : elle n'est rien d'autre que l'usage de cette liberté, dont ne peut rien connaître, mais dont on sait seulement qu'elle existe et qu'elle nous rend responsable de la totalité de nos intentions qui doivent se soumettre à la loi morale. C'est cela la radicalité du mal. Vouloir le mal c'est donc s'excepter de la loi morale, conférer à son moi égoïste un caractère absolu.²

A cet égard, il est possible d'associer le personnage de Charles à l'expression du mal radical. Tout indique que Charles renonce délibérément à la loi morale que sa conscience connaît. Il n'hésite pas à instrumentaliser Hélène. Il affiche un mépris de classe clairement condescendant envers cette famille de nouveaux riches, dont il ricane du mauvais goût. Chacun de ses actes est froidement prémédité, chacune de ses paroles est méticuleusement pesée. C'est en parfaite connaissance de cause que Charles s'engage dans l'exécution égoïste d'un plan criminel, qui pourtant ne lui rendra pas son fils ; il refuse d'accepter son sort, s'érige en justicier solitaire en pensant agir au nom d'une justice individuelle qui est en fait plus narcissique qu'héroïque. La sophistication du personnage ne joue plus que dans un sens destructeur et la nature calculatrice de sa personnalité le rend donc sans excuse.

² «Toute mauvaise action, quand on en recherche l'origine rationnelle doit être considérée comme si l'homme y était arrivé directement de l'état d'innocence ; car quelle qu'ait été sa conduite antérieure et quelles que soient aussi les causes naturelles agissant sur lui, qu'elles se trouvent en lui ou hors de lui, peu importe, son action est cependant libre et nullement déterminée par une quelconque de ces causes; elle peut donc et doit toujours être jugée comme un usage originel de son arbitre». Emmanuel Kant, *La religion dans les limites de la simple raison*, I, 4



On trouvera sans peine, dans le traitement cinématographique des personnages de quoi alimenter l'hypothèse selon laquelle la racine du mal est bien davantage du côté de la figure de l'homme apparemment plein de civilité. Chabrol ne cache d'ailleurs pas sa préférence pour Decourt.

« Le père n'est pas si sympathique que ça dans ma construction. Sa vengeance emprunte des voies froides et tortueuses. Son point de vue est le suivant : l'adversaire est si abject qu'il ne veut pas risquer quoi que ce soit en le tuant, car il estime que sa vie est beaucoup plus valable que sa vengeance même... Si le fait d'écraser un cafard vous donne mal au cœur, vous hésitez à le faire. Le problème du père est donc : comment écraser le cafard sans dommage pour lui-même. Et ce qui me frappe chez lui, c'est qu'il dit au policier, « J'aurais voulu qu'il souffre davantage, car moi je souffre depuis le mois de janvier... », alors que nous l'avons vu s'envoyer une jolie fille et faire de bons gueuletons... ! Le goût de la vengeance a fini par lui faire trouver une sorte de raison de vivre après la mort de son fils, et ça lui a permis de sortir du trou où il menait une vie solitaire pas très amusante. Le personnage de Jean Yanne, par contre, aime la vie, le bouffe, les femmes, c'est une force de la nature et c'est son côté sympathique bien qu'il soit très clairement une ordure. Une fois établi le caractère abject de son personnage, et Jean acceptant vraiment de jouer le jeu à fond, nous avons passé notre temps, entre les moments du tournage, le soir, aux repas, à essayer de justifier ce salaud. Jean est prodigieux quand il joue Paul avec une certaine nuance de sympathie. Après tout il nourrit sa famille, il est seul à travailler, il est entouré de minables et d'incapables (la conversation du salon dans sa médiocrité grandiose et réaliste vaut la peine d'être écoutée... Ni Yanne ni Duchaussoy ne sont capables de débiter de tels clichés). Il y a un côté ouvert chez lui et il cherche spontanément l'amitié de celui qu'il appelle son beau-frère alors que le père vengeur agit de façon dissimulée. »

D'après Claude Chabrol, entretiens avec Guy Braucourt, *Les lettres françaises*, 3 septembre 1969.

Paul Decourt est bien une ordure, mais c'est également un fêtard dionysiaque, qui se rit de l'hypocrisie et du snobisme de son milieu. L'accident qu'il provoque n'est d'ailleurs

pas imputable à une mauvaise intention de sa part, et sa fuite n'est que l'expression d'un instinct de conservation et d'une peur incontrôlable.

Sans doute, Chabrol est-il d'autant plus enclin à entrer en sympathie avec cet être mauvais qu'il est pour une part inspiré de la personnalité de Gégauff lui-même. Insolent et provocateur, homme de fête et homme à femmes, alcoolique jusqu'à l'autodestruction, le scénariste ignore les tabous et les préventions bourgeoises. « *Paul (Gégauff) c'est un provocateur pur. Il avait une telle haine du faux-semblant qu'il atteignait effectivement une forme de pureté. Par exemple, il adorait jouer les racistes, parce que c'était mal porté...* » (Chabrol).

Un mixte de tragédie grecque et de tragédie classique

La tournure tragique du film se révèle à nous de manière tout à fait complète à la fin du film.

Chabrol élabore en effet une œuvre imprégnée de références à la culture grecque antique et construit une intrigue où les circonstances effroyables et la contagion de la violence excitent, comme dans la tragédie grecque, la pitié et la terreur. Au terme du récit, aucun des personnages ne sort vainqueur de cette tragédie. On assiste au contraire à une accumulation de vies gâchées qui ne peut procurer qu'un sentiment de perte irréversible. « *C'est digne d'une tragédie grecque : un homme tue un enfant, l'enfant de cet homme le tuera à son tour* », écrit Charles dans la lettre à Hélène. Le geste oedipien de Philippe (qu'il soit réel ou virtuel) consacre la spirale du malheur et de la démesure dans laquelle tous les personnages sont fatalement emportés. Même Charles, aussi habile tacticien soit-il, va se perdre dans la mer, où il est condamné à disparaître, comme le laisse entendre sa lettre qui reprend les paroles de l'Ecclésiaste et le lied de Brahms : « *il faut que la bête meure mais l'homme aussi. L'un et l'autre doivent mourir* ». Tel est le fatum : de la mort de la bête ne peut que résulter celle de l'homme.

La partition de Jansen, basée sur Brahms et qui scande le récit, équivaut par sa récurrence au rôle qu'occupe le chœur dans la tragédie antique, accompagnant et résumant l'action pour en surligner le sens. Plus encore, la musique évoque la présence continue de la mort: la chanson de Brahms joue en prologue pendant l'accident, puis au travers de multiples variations, réapparaît notamment à chaque ouverture du journal de Charles et revient enfin pour l'épilogue, clôturer le drame d'un lyrisme élégiaque.

Marqué par le Destin et la Providence, frappé par un double deuil (la mort de son épouse puis la mort de son fils), le tendre père de famille se transmute en un être obsessionnel et cruel, dont le projet est secondé par d'invraisemblables hasards. Thénier compte sur sa bonne étoile pour mener à bien sa mission et de fait, il fait la rencontre fortuite et inespérée, en s'embourbant sur un chemin de terre, d'une famille de paysans qui lui fournit des informations décisives et incroyablement précises pour son enquête.

En outre, la référence à l'*Illiade* d'Homère, d'abord via le prénom d'Hélène, qui occupe ici la fonction d'un cheval de Troie, devient pleinement explicite lors de la leçon qu'Andrieu donne à Philippe. Résumant la guerre de Troie, le pseudo Marc Andrieu dit au jeune homme que « *Des centaines et des centaines de héros se battent et meurent pour (une) chose irréaliste et inaccessible* », ce qui pourrait tout aussi bien représenter l'absurdité dévastatrice de sa propre vengeance et la jouissance impossible de Charles.

Mais une autre approche autorise à voir dans l'évocation funèbre d'un homme qui « *se roule par terre en mordant l'acier froid* » la description de l'agonie prochaine de Paul,

rampant jusqu'au lavabo de la salle de bain ; scène qui restera hors champ, comme le veut la règle de la bienséance du théâtre classique.

La construction symétrique du récit correspond d'ailleurs au goût classique (en réalité Chabrol déteste une certaine modernité déstructurée) et aux règles strictes de la tragédie du XVII^{ème}. Toute la narration est construite en miroir, répétant les motifs et les situations selon une circularité parfaite.

Il y a évidemment les deux scènes d'ouverture et de clôture au bord de la mer qui encapsulent le récit entre un enfant qui vient de la mer et marche vers sa mort et un homme qui part se perdre en mer pour y trouver la mort. Bien sûr à la mort de la Bête correspond celle de Charles (sans que ni l'une ni l'autre ne soient montrées). Mais également à la mort de Michel répond le sacrifice de Philippe, qui aurait pu être un fils de substitution (la similitude physique des deux enfants est frappante, les deux enfants étant frères dans la vraie vie), tout comme à la femme décédée de Charles répond la perte d'Hélène, qui aurait pu être sa remplaçante. Répétition aussi de l'enlèvement des voitures (la Mustang de Paul précède la voiture de Charles sur le même chemin boueux), de deux films dans le film (la séquence vidéo du home movie et le reportage télé annonçant la mort de Paul), de deux enquêtes (celle que Charles entreprend et celle que la police mène une fois le corps de Paul retrouvé mort), de deux scènes de repas (le repas familial chez les Decourt et le dîner avec Hélène à l'auberge du cheval rouge), de motifs colorés et de scènes récurrentes (la couleur rouge – le sang, le rideau rouge lors de la projection vidéo, la lumière de la boîte de nuit, l'habillage intérieur de la voiture de Charles, son vêtement de mer, le nom de l'auberge, et surtout la rédaction du journal intime puis de la lettre, tous deux écrits à l'encre rouge).

La référence théâtrale peut se lire enfin dans les décors. Les scènes d'intérieur sont toujours placées dans des pièces aux rideaux tirés, conférant une atmosphère de huis-clos claustrophobe aux situations et enfermant les personnages dans l'artificialité et la verticalité d'un espace scénique clairement délimité et sans horizon possible.

