

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

CLAUDE CHABROL

LA CÉRÉMONIE



par Jean-Philippe Tessé



Après quarante ans de carrière et plus de cinquante longs-métrages, Claude Chabrol livre avec *La Cérémonie* l'un de ses films les plus aboutis. Adapté d'un roman de Ruth Rendell lui-même inspiré d'un fait divers célèbre (« l'affaire des sœurs Papin »), *La Cérémonie* couve, sous l'habituel lieu commun de l'œuvre chabrolienne – la peinture de la bourgeoisie de province – un autre sujet, plus vaste : il s'agit bien, à la fin du 20^{ème} siècle, de remettre sur le tapis la question un peu

trop tôt oubliée de la lutte des classes. Ce que désigne le titre est bien une cérémonie de mise à mort, un crime de classes. Mais Chabrol, en héritier de Hitchcock et du cinéma classique américain, s'attache avant tout à traduire cette lutte mortelle dans sa mise en scène, qu'il envisage comme une étude de l'espace, dont la représentation est ici l'objet d'un soin extrême. Derrière son sujet politique, le film vaut donc aussi comme une sorte de manifeste de l'art chabrolien, apparemment désinvolte mais qui en réalité relève de la mécanique de précision – un art de maître de cérémonie.

SOMMAIRE

Synopsis & fiche technique	1
Réalisateur	2
Genèse & document	3
Découpage séquentiel	4
Analyse du récit	5
Point de vue L'état des choses	6
Actrice Hyper Huppert	8
Mise en scène Tenir sa place	10
Analyse de séquence Le deuxième (passage à l') acte	12
Enchaînement La maison renversée	14
Figure Prendre l'escalier	15
Contexte L'Affaire des sœurs Papin	16
Passages du cinéma <i>Les Bonnes</i> de Jean Genet	17
Filiation Les maîtres de <i>La Cérémonie</i>	18
Lecture critique Du crime comme vertige	19
Atelier pédagogique Le film et le livre	20
Sélection bibliographique & vidéo	

CAHIERS
DU
CINEMA

CNC

Ministère
Culture
Communication

Directeur de publication : Véronique Cayla.

Propriété : CNC (12, rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél.: 01 44 34 36 95 – www.cnc.fr).

Rédacteur en chef : Stéphane Delorme. Conception graphique : Thierry Célestine. Révision : Sophie Charlin. Rédacteur du dossier : Jean-Philippe Tessé. Rédacteur pédagogique : Simon Gilardi

Conception et réalisation : Cahiers du cinéma (9, passage de la Boule-Blanche – 75012 Paris – Tél.: 01 53 44 75 75 – Fax. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com).

Les textes sont la propriété du CNC. Dossier maître et fiche élève sont disponibles sur le site du CNC, rubrique Publications : www.cnc.fr.



MK2

Sophie Bonhomme est engagée comme bonne auprès des Lelièvre, une famille très aisée de Saint-Malo. Sophie est une jeune femme froide, sèche et réservée, qui doit inventer des stratagèmes pour masquer son analphabétisme. Elle se lie avec Jeanne, la truculente postière du village. Cette relation est mal vécue par les employeurs de Sophie, surtout Georges Lelièvre, qui déteste Jeanne et se montre de plus en plus exaspéré par Sophie. La tension monte. Ayant découvert que la fille Lelièvre est enceinte, Sophie lui fait du chantage. Elle est aussitôt renvoyée. Le lendemain soir, Jeanne et Sophie viennent à la maison, saccagent la chambre des Lelièvre puis abattent un à un les membres de la famille. En sortant du parc, Jeanne meurt dans un accident de la route. Les gendarmes découvrent le meurtre au moment où Sophie quitte les lieux.

La Cérémonie

France, 1995

Réalisation : Claude Chabrol
Scénario : Claude Chabrol, Caroline Eliacheff, d'après le roman de Ruth Rendell *L'Analphabète*
Image : Bernard Zitzenmann
Montage : Monique Fardoulis
Musique originale : Matthieu Chabrol
Direction artistique : Daniel Mercier
Son : Jean-Bernard Thomasson, Claude Villand
Production : Marin Karmitz, Christoph Holch, Ira von Gienanth
Durée : 112 minutes
Format : 35mm, couleurs, 1.66
Sortie française : 30 août 1995

Interprétation

<i>Sophie :</i>	Sandrine Bonnaire
<i>Jeanne :</i>	Isabelle Huppert
<i>Georges Lelièvre :</i>	Jean-Pierre Cassel
<i>Catherine Lelièvre :</i>	Jacqueline Bisset
<i>Melinda :</i>	Virginie Ledoyen
<i>Gilles :</i>	Valentin Merlet
<i>Jérémie :</i>	Julien Rochefort
<i>Madame Lantier :</i>	Dominique Frot
<i>Le prêtre :</i>	Jean-François Perrier

Ce livret est découpé en deux niveaux : un texte principal et des ouvertures pédagogiques.

Le texte principal a pour visée de fournir les informations nécessaires (biographiques, techniques, historiques) à l'approche du film. Il propose ensuite des réflexions d'ensemble et des analyses de détail afin de donner à comprendre la portée (dans l'histoire du cinéma, ou d'un genre) et la singularité de l'œuvre étudiée. Une première partie privilégie les textes de fond sur double page, ponctués par une analyse de séquence qui donne une illustration précise à l'analyse plus globale du film ; une deuxième partie multiplie les entrées pour offrir à l'enseignant divers angles d'étude.

Les ouvertures grisées en marge ont pour visée de prolonger la réflexion selon un angle pragmatique. Rédigées par un autre rédacteur que celui du texte principal, elles s'adressent directement à l'enseignant en lui proposant des exemples de travail concrets, en lui livrant des outils ou en lui fournissant d'autres pistes. L'idée générale est de repartir de l'impression que les élèves ont pu avoir, d'interroger leur vision du film. Un atelier pédagogique en fin de dossier vient ponctuer ce parcours.

Claude Chabrol Filmographie sélective

- 1958 *Le Beau Serge*
- 1959 *Les Cousins*
- 1959 *A Double tour*
- 1960 *Les Bonnes femmes*
- 1961 *Les Godelureaux*
- 1963 *Landru*
- 1965 *Marie-Chantal contre le Docteur Kha*
- 1969 *La Femme infidèle*
- 1969 *Que la bête meure*
- 1970 *Le Boucher*
- 1978 *Violette Nozière*
- 1982 *Les Fantômes du chapelier*
- 1985 *Poulet au vinaigre*
- 1986 *Inspecteur Lavardin*
- 1988 *Une Affaire de femmes*
- 1992 *Betty*
- 1993 *L'Œil de Vichy*
- 1994 *L'Enfer*
- 1995 *La Cérémonie*
- 1997 *Madame Bovary*
- 1998 *Au Cœur du mensonge*
- 2000 *Merci pour le chocolat*
- 2006 *L'Ivresse du pouvoir*
- 2007 *La Fille coupée en deux*
- 2009 *Bellamy*

CLAUDE CHABROL, AU LONG COURS

Claude Chabrol est né en 1930 à Paris, de parents pharmaciens. Il entame des études mais sa passion pour le cinéma le conduit vite à fréquenter plutôt les ciné-clubs puis à rejoindre, en novembre 1953, les *Cahiers du cinéma*. Là, Chabrol intègre, aux côtés de Godard, Rivette, Truffaut, et Rohmer, le groupe des « Jeunes Turcs », dans lequel il se distingue par sa ferveur orthodoxe dans le culte rendu à Alfred Hitchcock auquel il consacre une monographie coécrite avec Eric Rohmer. Attaché de presse à la Fox à partir de 1956, il se marie et grâce à un héritage fondé une société de production (Ajym Films), dont le premier titre sera un court-métrage de Jacques Rivette dont il co-écrit le scénario, *Le Coup du berger* (1956). L'avènement de la Nouvelle Vague se profile. Juste avant le triomphe des *400 Coups* à Cannes, Chabrol sort son premier film, *Le Beau Serge*, interprété par Gérard Blain, qui lui vaut le Prix Jean Vigo. Loin de la légèreté inquiète et parisienne des films Nouvelle Vague de la fin des années 50, c'est un drame rural âpre teinté de morale chrétienne, qui tranche violemment avec les conventions de l'époque. Tandis que ses comparses de la Nouvelle Vague aiguisent leur style dans une perspective cohérente d'auteur, la filmographie de Chabrol s'éparpille. Dans les années 60 en effet, Chabrol réalise des films que l'on associe plus volontiers à la Nouvelle Vague (peut-être plus par leur mode de production que par leur ton, comme *Les Bonnes femmes* ou *A Double tour*) et aussi quelques films « alimentaires » (la série du *Tigre*, avec Roger Hanin). Surtout, il tourne beaucoup, un voire deux films par an.

Chroniques bourgeoises

Au tournant des années 70, son travail se focalise sur ce qui va devenir sa marque de fabrique : la peinture de la bourgeoisie de province, croquée sans ménagement dans toute sa médiocrité. Avec ses acteurs favoris (sa deuxième épouse Stéphane Audran, Jean Yanne), et des collaborateurs de longue date, tels Paul Gégauff au scénario ou Henri Decae et Jean Rabier à l'image, il livre une série de films grinçants (*Le Boucher*, *La Femme infidèle*, *Que la bête meure*). *Violette Nozière*, sur le cas d'une parricide, lui vaut de rencontrer Isabelle

Huppert, qui remporte le prix d'interprétation à Cannes en 1978. Les deux films qu'il tourne avec Jean Poiret (*Poulet au vinaigre*, 1985, *Inspecteur Lavardin*, 1986) lui offrent un certain succès public, lui qui reste sans doute le cinéaste le plus populaire du groupe de la Nouvelle Vague. Chabrol continue à enchaîner film sur film, recourant de plus en plus souvent à des adaptations (dont une de *Madame Bovary*, en 1991), ne délaissant jamais sa chronique de l'hypocrisie bourgeoise, sinon le temps d'un documentaire sur Vichy (*L'Œil de Vichy*, 1993). Si certains de ses personnages, comme ceux de *Betty* (1992) ou de *L'Enfer* (1994), sont des êtres tourmentés, perdus, ailleurs la noirceur de cet avide lecteur de Simenon, romancier à ses heures, est plutôt liée à la médiocrité de leur environnement : ses films les plus récents frayent parfois avec une forme de laid et de dissonance assumée, tels *La Fille coupée en deux* (2007) ou *Bellamy* (2009, son 57^{ème} film).

Le Mal

Davantage que la comédie humaine et la chronique de la bourgeoisie de province, qui ne sont que son écrin, le grand problème de l'œuvre chabrolienne est l'existence du mal. Problème à la fois métaphysique et social, hérité d'une éducation chrétienne dont il ne cache pas l'importance, et surtout d'un pessimisme moral parfois proche d'une forme de cynisme jovial. Chabrol est fasciné par la médiocrité et la bêtise, et la bourgeoisie de province lui fournit un terrain de chasse idéal pour les traquer, les observer. Mais il y a dans son cinéma une profondeur qui dépasse ce simple talent de portraitiste et de chroniqueur, car Chabrol n'a jamais renié la mystique de la mise en scène qu'il célébrait chez Hitchcock et Lang du temps où il était critique. Ses films sont des exercices retors et distancés qui reposent sur une croyance indéfectible dans les pouvoirs de la forme : au-delà des histoires particulières et de l'Histoire elle-même, qui n'est pour lui qu'un champ d'amertume et de faux-semblants, il s'agit toujours de considérer le Mal comme une fatalité, un état des choses cyclique contre lequel on ne peut rien.



Photo : Pierre Zucca.

UN FILM EN FAMILLE

Un film par an, tel est plus ou moins le rythme stakhanoviste auquel s'est astreint Claude Chabrol depuis ses débuts, et qu'il est le seul à tenir en France. Durant les années 90, Chabrol traverse une période faste. Ses trois derniers films ont été bien reçus, et il s'agissait d'adaptations : Flaubert (*Madame Bovary*, 1991), Simenon (*Betty*, 1992) et Clouzot (*L'Enfer*, 1994, d'après un scénario jamais tourné). Dans cette séquence s'est intercalé *L'Œil de Vichy* (1993), un montage d'archives sur l'Occupation. Pour son nouveau projet, Chabrol arrête son choix sur *L'Analphabète* (1977) de la Britannique Ruth Rendell, une écrivaine de romans policiers (un genre dont le cinéaste est friand), dont plusieurs livres ont été portés à l'écran, par Chabrol lui-même (*La Demoiselle d'honneur*, 2004) ou Pedro Almodóvar (*En Chair et en os*, 1997). Chabrol avait lu *L'Analphabète* une première fois sans imaginer en tirer un film. C'est après avoir lu d'autres romans de Rendell qu'il a décidé de l'adapter.

Pour écrire le scénario, Chabrol consulte Caroline Eliacheff, qui est la fille de Françoise Giroud et l'épouse de Marin Karmitz, son producteur attitré. Elle est surtout psychanalyste, spécialisée dans le travail avec les enfants. Consultée pour apporter un éclairage sur le roman, en particulier sur la question de l'analphabétisme, elle finit par participer pleinement à l'écriture du scénario, expérience rééditée sur deux autres films de Chabrol, *Merci pour le chocolat* (2000) et *La Fleur du mal* (2003). C'est Marin Karmitz (MK2) qui produira le film, comme il l'a fait pour les sept précédents. La recherche de financement n'est pas aisée, notamment auprès des chaînes de télévision, rebutées par la violence du dénouement. Ainsi TF1 refuse de pré-acheter le film, le considérant indiffusible à une heure de grande écoute.

Reste à s'entourer. Chabrol travaille pour la troisième fois avec le chef-opérateur Bernard Zitzermann, qui a fait l'image de *Betty* et *L'Enfer*, et prolonge sa collaboration de longue date avec la monteuse Monique Fardoulis, qui monte exclusivement ses films. Comme il en a l'habitude, il s'entoure aussi de ses proches, son épouse Aurore occupe la fonction de script, tandis que son fils Matthieu compose la musique originale. Pour la distribution, le cinéaste fait d'abord



MK2 (LMK / Prokimo Filmproduktion).

appel à deux comédiens qu'il a plusieurs fois dirigés : Jean-Pierre Cassel (qui vient de tourner *L'Enfer*, et qui avait joué pour la première fois avec Chabrol dans un sketch du film collectif *Les Sept péchés capitaux*, en 1962) et Isabelle Huppert, son actrice fétiche. Il engage l'actrice franco-britannique Jacqueline Bisset, dont la riche carrière se partage entre l'Europe (où elle a tourné avec Truffaut ou Comencini) et Hollywood (sous la direction de Cukor ou Huston) pour tenir le rôle de Catherine. Quant aux enfants Lelièvre, ils sont incarnés par Valentin Merlet, dont c'est la première apparition, et qui figurera par la suite seulement dans des seconds rôles et des téléfilms, et par Virginie Ledoyen, considérée alors comme l'étoile montante du cinéma français, grâce à ses rôles dans *L'Eau froide* d'Olivier Assayas et dans *La Fille seule* de Benoît Jacquot, un film où elle est quasiment toujours à l'écran, et qui sortira quelques mois avant *La Cérémonie*. Enfin, pour le rôle principal, Sophie, Chabrol se tourne vers Sandrine Bonnaire. Le cinéaste confie qu'il voulait travailler depuis longtemps avec cette comédienne révélée par Maurice Pialat, qui l'avait recrutée presque par hasard pour *A nos amours*, avant qu'elle ne devienne une valeur sûre du cinéma français via ses rôles chez Agnès Varda, André Téchiné ou Jacques Rivette. Elle travaillera à nouveau avec Chabrol pour *Au Cœur du mensonge*, en 1998.

Le tournage de *La Cérémonie* se déroule en Bretagne, près de Saint-Malo, dirigé par un Chabrol qui vient de se faire opérer de la cataracte. Une fois terminé, le film est envoyé concourir au festival de Venise, d'où il repart avec un double prix d'interprétation pour Sandrine Bonnaire et Isabelle Huppert. Sorti en salles en France le 30 août 1995 avec succès (plus d'un million d'entrées), il est salué comme une réussite majeure de Chabrol et récolte sept nominations aux Césars (film, réalisateur, scénario, actrices, seconds rôles féminins et masculins). Seule Isabelle Huppert, nommée comme Sandrine Bonnaire dans la catégorie actrice, repart avec la précieuse statuette.

Document



MK2 (LMK / Prokimo Filmproduktion).

Il y a, dans *La Cérémonie*, de nombreuses scènes de dialogue en voiture. Pour filmer ce type de situation, Claude Chabrol utilise un camion-travelling, sur le plateau duquel est posée la voiture que l'acteur au volant fait semblant de conduire, ainsi que les lumières et les caméras (1). Le cinéaste, sur le camion, regarde la scène au « combo », c'est-à-dire sur l'écran qui lui fournit un retour vidéo en direct de la prise de vue (2). A ses côtés, la scripte, Aurore Chabrol, veille à la continuité, aux raccords et à la conformité avec le script (version pratique du scénario utilisée sur le tournage), qu'elle consulte en permanence.

DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

1. Entretien d'embauche (début – 0'04"49)

Dans un bar : Catherine Lelièvre engage Sophie Bonhomme, à qui elle explique les modalités de l'emploi de bonne qu'elle lui propose. L'affaire est conclue. Rendez-vous est donné pour le mardi suivant, à la gare. Générique.

2. Installation chez les Lelièvre (0'04"49 – 0'14"35)

Chez les Lelièvre, une grande demeure cossue. Catherine annonce à son mari Georges, son fils Gilles et sa belle-fille Melinda qu'elle a embauché Sophie. Chacun y va de son commentaire. Le mardi matin, Catherine vient chercher Sophie à la gare et la ramène à la maison. Jeanne, la postière, s'invite le temps du trajet. Catherine montre à Sophie sa chambre, lui fait visiter la maison et lui donne de nouvelles consignes.

3. Les lunettes (0'14"35 – 0'20"38)

Le soir, la famille Lelièvre échange des commentaires sur Sophie. Le lendemain, Georges propose à Sophie de lui laisser une voiture pour se rendre en ville. Mais Sophie répond qu'elle ne peut pas conduire à cause de sa vue. Georges prend un rendez-vous pour elle le vendredi chez l'ophtalmologiste. Ce matin-là, il la dépose devant le cabinet, mais Sophie n'y va pas. A la place, elle achète des chocolats et des lunettes fumées.

4. Le secret de Sophie (0'20"38 – 0'27"25)

Sophie découvre un mot posé sur la table. Elle monte dans sa chambre et ouvre un livre d'apprentissage de la lecture pour déchiffrer le mot : elle est analphabète. Elle échoue dans sa tentative et renonce mais par hasard, Melinda lit le mot à voix haute. Les Lelièvre partent en vacances. Seule à la maison, Sophie regarde la télévision, fait le ménage et reçoit la visite d'un livreur qui essaie de faire la conversation, au moins.

5. Jeanne (0'27"25 – 0'35"19)

Sophie se rend au village où elle croise Jeanne, la postière. Plus tard, celle-ci rend visite à Sophie,

prétextant de lui remettre une carte postale des Lelièvre. La postière extravertie visite la maison, suggère à Sophie de se tutoyer, et fouille dans les placards. Elle prétend connaître le passé de Catherine, et fait allusion à diverses rumeurs sur les Lelièvre. Jeanne fait promettre à Sophie de se revoir, notamment au Secours catholique.

6. La panne (0'35"19 – 0'46"51)

Sur la route, Jeanne est en panne et Melinda qui passe par là lui vient en aide. A la maison, Georges graisse ses fusils devant Sophie, qui porte ses lunettes fumées. Un matin, Catherine donne à Sophie une liste de courses. Incapable de passer commande au téléphone, elle se rend à la poste et demande à Jeanne de le faire à sa place. Les deux femmes se donnent rendez-vous pour le dimanche. Sur le chemin du retour, Catherine prend Sophie en voiture et lui annonce que le dimanche on fêtera l'anniversaire de Melinda. A la maison, Georges est furieux, il pense que Jeanne ouvre son courrier. Il dit à sa femme que Jeanne a été soupçonnée d'avoir tué sa fille.

7. Les complices (0'46"51 – 0'57"42)

A l'anniversaire de Melinda, celle-ci présente son petit ami Jérémie à ses parents. Sophie déjeune chez Jeanne. Quand elle l'interroge sur les soupçons d'infanticide, Jeanne se défend d'un « on n'a rien pu prouver ». Elle rétorque à Sophie qu'elle est au courant des soupçons de parricide qui pèsent sur elle. Sophie commente d'un identique : « on n'a rien pu prouver »... et toutes deux partent dans un même fou rire. Au Secours catholique, les deux amies s'amuse à bruyamment, complices. Le soir, elles rentrent chez les Lelièvre et regardent la télévision dans la chambre de Sophie

8. Plateaux-télé (0'57"42 – 1'05"52)

Georges débarque dans le bureau de poste en accusant Jeanne d'ouvrir son courrier. Le ton monte, Jeanne est insultante, Georges la gifle et s'en va. A la maison, Sophie reçoit un coup de téléphone de

Georges qui lui demande un service. Paniquée, elle raccroche et s'enferme dans sa chambre, devant la télévision. Plus tard, Georges se montre exaspéré par l'attitude de Sophie. Le soir, tandis que Gilles et Catherine regardent *Les Noces rouges* de Chabrol à la télévision, ils s'aperçoivent que Jeanne est en haut. On découvre Jeanne et Sophie enlacées devant la télévision.

9. Deux secrets (1'05"52 – 1'16"00)

Georges interdit à Sophie de recevoir Jeanne à la maison. Plus tard, il dit à Gilles qu'il ne la supporte plus. Sophie rend visite à Jeanne. A la maison, elle espionne une conversation téléphonique entre Melinda et Jérémie et apprend que Melinda est enceinte. A la cuisine, Melinda essaie les lunettes de Sophie et comprend que Sophie est analphabète. Sophie réagit violemment en menaçant Melinda de révéler sa grossesse à son père.

10. La rupture (1'16"00 – 1'20"58)

Le soir, tandis que Sophie regarde la télévision dans sa chambre, Melinda raconte ce qui s'est passé. Georges monte chez Sophie et lui annonce qu'elle est renvoyée ; elle a une semaine pour partir. Impassible, elle continue à regarder la télévision.

11. Pas très catholique (1'20"58 – 1'26"16)

Jeanne et Sophie font la tournée pour le Secours catholique et se comportent comme des folles. Sophie annonce à Jeanne qu'elle est renvoyée. Au local du Secours catholique, les deux femmes sont sermonnées par le curé qui leur demande de ne plus venir.

12. Une nuit à l'opéra (1'26"16 – 1'35"37)

Chez les Lelièvre, on se prépare pour une soirée à l'opéra, devant la télévision. Jeanne et Sophie arrivent en voiture, et Jeanne raconte sa version de la mort de sa fille. A la maison, tandis que les Lelièvre écoutent Mozart, Jeanne joue avec les fusils. Les deux femmes saccagent la chambre des Lelièvre.

Depuis l'étage, elles observent les Lelièvre, et Jeanne crache en leur direction.

13. La cérémonie (1'35"37 – 1'42"21)

Jeanne coupe le fil du téléphone et Sophie charge les fusils. Au salon, Catherine s'inquiète d'avoir entendu des bruits. Georges décide d'aller voir à la cuisine où Sophie l'abat d'un coup de fusil, puis l'achève. Jeanne et Sophie pénètrent dans le salon, tuent Gilles puis Catherine et Melinda. Elles les achèvent. Sophie tire sur la bibliothèque. Jeanne prend un radio-cassettes, embrasse Sophie, puis s'en va.

14. Nettoyage (1'42"21 – fin)

Jeanne quitte la maison à bord de sa voiture, qui tombe en panne à la sortie du parc. Une camionnette la percute. A la maison, Sophie range tout, remplace les fusils, et s'en va. En sortant du parc, elle découvre la scène de l'accident. La police est sur les lieux. La camionnette était conduite par le curé. Jeanne est morte. Un gendarme découvre dans sa voiture le radio-cassettes, qui a enregistré les bruits du meurtre. Sophie s'en va tandis qu'on écoute l'enregistrement. Générique.



ANALYSE DU RÉCIT

EN ATTENDANT LE MASSACRE

La Cérémonie débute par le premier contact entre Sophie et la famille Lelièvre (la scène de l'embauche, au café), et s'achève par le massacre de celle-ci. La structure du récit est donc très simple : ni préambule ni épilogue, juste une série d'événements, prélevés comme si le début et la fin de cette série formaient une parenthèse. A l'intérieur de celle-ci, le récit n'est qu'une précipitation vers le dénouement dramatique. Autrement dit, un crescendo, une montée en tension. Comment les scénaristes s'y prennent-ils pour, disons, « faire monter la sauce » ? Par un principe simple : une accumulation ; chaque scène reprenant la tension des précédentes et y ajoutant la sienne, jusqu'à l'explosion finale.

Vitesse et précipitation

C'est l'organisation temporelle du récit qui permet de faire ressentir la précipitation des événements. Aucune indication de temps ne nous est livrée. Néanmoins, on peut supposer que l'action se déroule sur une durée relativement longue, plusieurs semaines, voire quelques mois. Durant une heure, le film ne présente que des situations prélevées sur cette période ; une série de scènes courtes, autonomes, juxtaposées comme des dominos, séparées par des ellipses variables, parfois quelques jours, parfois un temps plus long. Au cours de cette première moitié de film, il faut remarquer deux choses. D'abord la découverte de l'analphabétisme de Sophie. C'est un coup de théâtre, et nous serons les seuls à connaître ce secret jalousement gardé par Sophie jusqu'à la veille du drame. Ensuite, on remarque que Jeanne est de plus en plus présente dans le film, et plus elle se rapproche de Sophie, plus se creuse une distance entre celle-ci et les Lelièvre. A l'exact milieu du film, et ce n'est pas un hasard, intervient la scène capitale où Jeanne et Sophie pactisent tacitement d'un commun « on n'a rien pu prouver » : à partir de là, imperceptiblement, on a basculé.



Après cette séquence, où la complicité de Jeanne et Sophie est la plus intense, la temporalité se resserre soudain, et on a une idée bien plus précise de l'écoulement du temps. Après que Sophie a reçu un appel de Georges qui lui demande un dossier, les événements s'enchaînent vite. Nous sommes le mardi. Le soir, Jeanne vient à la maison. Le lendemain, Georges interdit à Sophie de la recevoir, ensuite celle-ci rend visite à Jeanne, qui la ramène, puis survient la scène à propos de Melinda, et le soir même Sophie est renvoyée. Nous sommes alors mercredi, et la tuerie aura lieu dimanche. C'est presque la moitié du film qui est consacrée à ces trois journées : 6 minutes pour le mardi, 16 pour le mercredi, 25 pour le dimanche. Le film s'attarde, et pourtant on a l'impression inverse que tout s'accélère. Les séquences sont dispersées sur deux journées, et liées de cause à effet, avec des changements de lieux (la voiture de Georges, le bureau, la voiture de Jeanne) ; quant au dimanche, il est réparti en deux temps, deux lieux (le Secours catholique, la maison) reliés par un trajet en voiture. Les ellipses sont de moins en moins sensibles pour finir le dimanche par donner l'impression, pour la première fois, d'une continuité (spatiale et temporelle).

Le récit est donc organisé de façon à glisser comme dans un entonnoir. C'est pourquoi voir ou revoir *La Cérémonie* procure deux sensations complètement différentes. Si on découvre le film, le basculement dans la violence est stupéfiant. *A contrario*, si l'on revoit le film, on a l'impression angoissante d'être pris dans un compte à rebours. La première heure se teinte alors différemment, chaque détail devient prémonitoire (les fusils), chaque accroc dans l'ordonnement des choses fait monter la tension d'un cran : chaque scène semble un coup de crayon supplémentaire qui forme peu à peu le dessin d'une fatalité.



Le point de vue impossible

La dramaturgie du film dépend aussi du point de vue. Tout au long du film, nous observons Sophie (comme Catherine au début, par la fenêtre), et en même temps nous suivons l'action de son point de vue. Difficile pourtant de se sentir proche de cette femme impassible, qui ne laisse rien deviner de ses sentiments. Les personnages gravitent autour d'elle, prise entre Jeanne et les Lelièvre, et surtout, le portrait qui est fait d'elle est behavioriste : on ne l'appréhende que par son comportement, ses faits et gestes.

Le rythme du récit se calque sur les changements dans la personnalité de Sophie, tout du moins ceux qu'elle laisse transparaître. Ce comportement suit deux pentes symétriquement inversées : elle se raidit avec les Lelièvre, et se détend avec Jeanne. Pour autant, Chabrol ne filme pas une métamorphose, celle de la bonne effacée en tueuse de sang-froid. Rien, jusqu'aux dernières minutes avant le geste fatidique, ne laisse présager un passage à l'acte. Celui-ci paraît inexorable et pourtant on ne sent, même *a posteriori*, aucune préméditation. Le scénario fonctionne si l'on éprouve combien le geste final est à la fois spontané et inéluctable. Absolument libre et absolument fatal. La contradiction semble aporétique, et pourtant il faut faire l'effort de la concevoir, de la penser – c'est là que se tient l'enjeu politique du film.



L'ÉTAT DES CHOSES

La Cérémonie est un film tranchant, magistral, imparable. Il semble dépourvu de mystère : la mise en scène s'exprime avec une précision jamais prise en défaut ; le propos du film semble clair comme de l'eau de roche. C'est une démonstration, à la fois esthétique et politique. *La Cérémonie* a d'abord la beauté anguleuse des équations mathématiques, à peine teintée par une nonchalance toute chabrolienne. C'est aussi un film très dur, presque choquant. Si le finale marque les esprits, c'est parce que le cinéaste a préparé le terrain. Il n'y a pas de belles démonstrations sans une hypothèse solide. Celle de *La Cérémonie* tient en une formule : la lutte des classes. Comment en donner une image, aujourd'hui, sans verser dans la caricature et le dogmatisme ? Par l'évidence, par la description. Nul ne saurait nier que ce qui se joue chez les Lelièvre est une lutte à mort entre les dominants et les dominés.

La violence de classes

En 1963, dans *The Servant*, Joseph Losey avait décrit les rapports entre un jeune aristocrate et son domestique et montré, selon la fameuse dialectique du maître et de l'esclave théorisée par Hegel, le renversement des rôles, comment le serviteur en venait à asservir totalement son maître. Mais Losey ne filmait pour l'essentiel qu'une tourmente psychologique. La psychologie ne s'invite pas dans *La Cérémonie* tant les personnages semblent davantage mus par leur condition que par leur statut d'êtres pensants. Les atermoiements, les « prises de conscience » sont affaire de bourgeois. Melinda incarne ainsi cette bonne conscience à peu de frais, moquée par sa famille, qui consiste à s'offusquer du traitement réservé à Sophie, tout en jouissant de son pouvoir sur elle, comme les autres. Son hypocrisie est sans cesse trahie, jusqu'à un violent retour de bâton (« la salope, c'est vous »), par ses gestes (le mouchoir jeté sur Jeanne) ou ses intentions (la promesse d'une carte postale, qui si elle est tenue, prend la forme d'un petit mot complètement impersonnel). Le dialogue cru entre Georges et Gilles dans la voiture – « Je commence à la trouver... / Répugnante ? / Exactement » – a au moins la clarté de l'honnêteté. Hormis cet épisode, on voit bien qu'il ne s'agit pas de



faire s'affronter des consciences. La perspective de Chabrol est tout autre, elle est comportementaliste : montrer, par des faits et gestes, comment interagissent des personnes dans un milieu donné, selon les stimuli qu'ils reçoivent. C'est pourquoi, de la violence, il ne sera jamais rien dit, alors qu'elle est partout. Même la tuerie finale ne reçoit d'autre commentaire que ce « on a bien fait » qui pourrait se dire à propos du ménage, ou d'une tâche quelconque. La violence est partout : le mouchoir jeté à la figure de Jeanne, l'assiette qui se brise bruyamment, la télévision qui couvre le bruit du téléphone, la conversation à propos de Sophie que mènent les Lelièvre sans même se soucier de sa présence, la cérémonie finale, bien sûr. Cette violence, qui s'exprime dans des petits accidents, est une violence de classes : les dominants imposent un système que les dominés subissent et dont ils ressentent plus ou moins consciemment l'aspect coercitif. Chabrol ne cache pas le sujet de son film, c'est un film sur la lutte des classes : « je ne suis pas marxiste, dit-il, mais je considère que la lutte des classes est un des moteurs de l'évolution des sociétés »¹. La lutte des classes se fait malgré les individus, elle les transcende. C'est pourquoi Chabrol dessine des personnages en totale conformité avec eux-mêmes, avec leur classe sociale.

La violence de classes est mise en scène avec bonhomie : c'est l'état naturel des choses, que Chabrol filme presque paisiblement, comme une toile qu'abîment, ici et là, quelques accrocs apparemment sans importance. Au salon les bourgeois regardent *Don Giovanni* sur une télé flambant neuve, dans sa chambre la bonne s'abrutit devant un vieux poste qui diffuse des programmes pauvres, faits pour les pauvres. Rien de plus normal. Les Lelièvre forment une famille exemplaire : ils possèdent l'appareil de production (l'usine de Georges), ils possèdent la culture (la galerie de Catherine, la mélomanie de Georges, la bibliothèque), ils ont ce supplément d'âme propre à la bourgeoisie, où l'on aime à étaler son bonheur, sa compréhension des autres, son ouverture d'esprit (un exemple parmi d'autres : Gilles et les cigarettes). Ils sont irréprochables, ne cachent aucun secret – c'est peut-être cela, « le charme discret de la bourgeoisie », pour reprendre le titre d'un film de Buñuel.



Le Mal naturel

Et pourtant, Jeanne et Sophie abattent froidement toute la famille, et d'une certaine manière on n'y trouve rien à redire : c'est dans la logique de la lutte à mort que se livrent les classes sociales pour la domination. Sophie est écrasée par ses maîtres, qui semblent pourtant ne lui vouloir que du bien (ils la paient, ont même quelques attentions pour elle). Elle ne les tue pas parce qu'ils sont coupables individuellement, mais en raison de ce qu'ils sont, de leur état. Elle tire sur eux comme elle tire sur la bibliothèque : elle supprime les instruments de son oppression, machinalement, presque sans révolte. C'est une exécution et, comme celle du condamné à mort, elle doit s'accomplir, le jour J. Rien ne doit entraver la fin de l'histoire. Pourtant le film s'achève sur une série de gags à l'ironie grinçante (l'accident, le curé, le radio-cassettes qui a tout enregistré, le gendarme sermonné alors qu'il vient de découvrir la preuve du crime). On ne peut manquer de rapprocher le surgissement du curé en *deus ex machina* de l'irruption de la bonne sœur, à la toute fin de *Vertigo* d'Hitchcock : ici et là le religieux, sans le faire exprès, vient sanctionner ceux qui ont franchi la limite, renversé l'ordre établi, transgressé les lois immuables contre lesquelles se cognent les désirs tabous. Le religieux ne vient pas départager le bien et le mal, il vient condamner une transgression.

Chabrol ne nous demande pas de prendre position, pour ou contre le crime. Celui-ci est par-delà le bien et le mal, il est ce qu'il est, c'est tout. C'est un geste nécessaire et instantané. Le « on y va » lancé par Jeanne avant la tuerie, signifie : « finissons-en, il faut le faire ». C'est comme si ce geste n'était pas commandé par le libre-arbitre, mais par ce « il » impersonnel, pronom qui désigne la lutte des classes. Si le crime échappe à la question du Mal, il n'est qu'une péripétie de la lutte des classes, et d'ailleurs Jeanne et Sophie dans leur vocabulaire témoignent de leur conception très rustique du bien et du mal : elles parlent de « faire le bien » comme on fait la lessive – « vous nous empêchez de faire le bien ? », demande Jeanne au curé, et ce « bien » est aussi celui de la première phrase prononcée après le carnage, « on a bien fait ».



En revanche *La Cérémonie* traite du Mal, mais dans une perspective métaphysique. Non pas le mal tel que le sanctionne le droit positif, mais le Mal en soi, naturel. Il n'est pas niché dans le crime, il se cache dans tout ce qui le précède et qui est décrit avec soin : la domination d'une classe sur une autre. Ce Mal-là est un état des choses, il n'y a pas à le juger, mais simplement à en décrire les effets. Il n'est pas question non plus de s'en prendre à lui (il excède la morale), il est consubstantiel à la vie en société. C'est là où Chabrol fait preuve d'un pessimisme raisonné : l'attentat contre la marche du monde est vain, il y a toujours un curé pour le faire capoter. Il n'empêche : Sophie et Jeanne, suspectées autrefois de paricide et d'infanticide, sont des criminelles, « des garces » dit Chabrol (cf. Passages du cinéma). Si le coup de fusil est fatal, cela ne veut pas dire que celui qui le donne n'est pas motivé aussi, pour une part, par son libre-arbitre. C'est toute l'ambiguïté du crime, et la part d'ombre de *La Cérémonie*, qui gît autant dans le constat d'un Mal cyclique que dans celui, fataliste, que la suppression de ce Mal, la domination, ne peut passer que par une suppression radicale de l'Autre, de celui qui occupe une place convoitée. Autrement dit une guerre de tous contre tous. Cette guerre existe déjà, mais elle est larvée. Passer à l'acte ne saurait prendre d'autre forme que celle d'une cérémonie sanglante, expiatoire, un carnaval meurtrier.

1) *Cahiers du cinéma*, n°494, septembre 1995, p. 28

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

Inquiétudes

Le dénouement de *La Cérémonie* surprend le spectateur et l'invite à reconsidérer le film pour trouver les éléments qui préparent le drame final. Comment la mise en scène instaure-t-elle un climat de tension propice à la catastrophe ?

- décors : la maison isolée est un cliché du film criminel. L'usage des vitres ou des miroirs (dans le couloir de l'entrée ; chez Jeanne) suggère la duplicité des personnages et donne une tonalité fantastique, accentuée par la manière souvent inattendue dont Sophie et Jeanne apparaissent (la gare, les girolles...). Par ailleurs, Sophie reste toujours au seuil de la bibliothèque.

- musique : les dissonances discrètes des violons instaurent souvent un léger malaise dans les creux du récit, notamment en début de séquence. D'autres fois la musique accentue très brièvement un moment de tension : lors de la visite de la maison, un thème anodin est remplacé par quelques notes inquiétantes quand Catherine entre dans la bibliothèque ; le coup de fil de Georges demandant à Sophie de préparer un dossier est ponctué d'une musique brève et brutale.

- mouvements de caméra : plusieurs lents travellings laissent une impression inquiétante (cf. Mise en scène), comme le travelling arrière dans le couloir de l'entrée, à la fin de la visite de la maison, qui suggère une présence invisible ; ou le travelling arrière qui laisse Sophie sur son lit, incapable de déchiffrer les instructions laissées par Mme Lelièvre.

ACTRICE

Isabelle Huppert Filmographie sélective

- 1974 *Les Valseuses*, Bertrand Blier
- 1977 *La Dentellière*, Claude Goretta
- 1978 *Violette Nozière*, Claude Chabrol
- 1979 *Les Sœurs Brontë*, André Téchiné
- 1980 *Loulou*, Maurice Pialat
- 1980 *Sauve qui peut (la vie)*, Jean-Luc Godard
- 1980 *La Porte du paradis*, Michael Cimino
- 1981 *Les Ailes de la colombe*, Benoît Jacquot
- 1982 *Passion*, Jean-Luc Godard
- 1982 *La Truite*, Joseph Losey
- 1983 *La Femme de mon pote*, Bertrand Blier
- 1988 *Une Affaire de femmes*, Claude Chabrol
- 1990 *La Vengeance d'une femme*, Jacques Doillon
- 1991 *Malina*, Werner Schroeter
- 1995 *La Cérémonie*, Claude Chabrol
- 1996 *Les Affinités électives*, Paolo et Vittorio Taviani
- 1998 *L'Ecole de la chair*, Benoît Jacquot
- 2000 *Saint-Cyr*, Patricia Mazuy
- 2000 *Les Destinées sentimentales*, Olivier Assayas
- 2001 *La Pianiste*, Michael Haneke
- 2002 *8 Femmes*, François Ozon
- 2004 *Ma Mère*, Christophe Honoré
- 2005 *Gabrielle*, Patrice Chéreau
- 2009 *White Material*, Claire Denis

Hyper Huppert

Quand elle tourne pour la première fois sous la direction de Chabrol en 1978, dans *Violette Nozière* (prestation saluée d'un prix d'interprétation à Cannes), Isabelle Huppert, née en 1953, est déjà une comédienne renommée, passée par le Conservatoire (elle y fut élève d'Antoine Vitez), et que plusieurs rôles au cinéma ont fait connaître, et tout d'abord celui d'une adolescente boudeuse dans *Les Valseuses* de Bertrand Blier (1974), un film qui marqua son époque. Son premier rôle vraiment important, elle le doit au Suisse Claude Goretta, qui lui confie l'interprétation d'une jeune femme introvertie jusqu'à la folie dans *La Dentellière* (1977). Après *Violette Nozière*, elle continue à jouer sous la direction de cinéastes célèbres, tels Godard (*Sauve qui peut (la vie)*, 1979, *Passion*, 1982), Téchiné (*Les Sœurs Brontë*, 1979), Pialat (*Loulou*, 1980), Cimino (*La Porte du paradis*, 1980) ou Losey (*La Truite*, 1982). Par la suite, elle ne cessera jamais de fréquenter le cinéma d'auteur, avec des cinéastes français (Jacquot, Doillon, Honoré, Chéreau, Assayas, Claire Denis...) ou étrangers (Haneke, Schroeter, Ferreri, Hal Hartley, les Frères Taviani...). Elle tourne quelques films américains, fait des incursions, rares, dans un registre plus populaire, et obtient un second prix d'interprétation à Cannes pour *La Pianiste* de Michael Haneke en 2001. Sa filmographie, l'une des plus denses du cinéma contemporain, ses apparitions au théâtre, qui font événement (*Médée*, *Hedda Gabler*, *4.48 Psychose...*), son travail avec des photographes de renom et la multitude de récompenses et d'hommages qu'elle a reçus (une exposition de photos, un Lion d'or à Venise, des rétrospectives au MoMA, à la Cinémathèque...), font d'elle l'actrice la plus prestigieuse et la plus admirée de sa génération,



Loulou – Gaumont.

comme le prouve encore son rôle de présidente du jury du festival de Cannes, qu'elle tient en 2009.

Avec Chabrol

La Cérémonie est le quatrième film que Claude Chabrol tourne avec Isabelle Huppert, si l'on excepte un téléfilm réalisé en 1978 sur la vie de Saint-Saëns. Chabrol est fidèle à certaines actrices, de Stéphane Audran, sans doute la plus emblématique (une vingtaine de films entre 1962 et 1992) à Bernadette Laffont (7 films). Sa collaboration avec Claude Chabrol reste, de l'aveu de la comédienne, sa relation la plus chère avec un cinéaste, étendue sur près de trente ans et sept longs-métrages. A part *La Cérémonie*, *Rien ne va plus* (1997) et *Merci pour le chocolat* (2000), Chabrol lui a confié le rôle de personnages connus, depuis *Violette Nozière* où elle incarne une jeune femme accusée de parricide en 1933 (la même année que l'affaire des sœurs Papin, et qui mobilisa également les Surréalistes), jusqu'à *L'ivresse du pouvoir* (2006), où elle tient celui d'une célèbre juge d'instruction, en passant par la faiseuse d'anges sous Vichy d'*Une Affaire de femmes* (1988) et la fiévreuse Emma de *Madame Bovary* (1991).



Rien ne va plus – MK2.

Les registres varient, et pourtant, une constance : ces personnages, souvent criminels, sont aussi tentés par la transgression. Ils se placent en marge de la société, des conventions, alors même que Huppert leur donne volontiers un « air de rien » – comme si le monde, leurs crimes (celui de *La Cérémonie*, exemplairement) n'existaient pas vraiment, ou alors comme un songe. Chabrol joue sur



La Porte du Paradis – United Artists.

l'air rêveur de son actrice, cette façon qu'elle a de sembler, parfois, à côté du monde, comme un somnambule. Un peu à l'image du style chabrolien, qui parfois aborde les sujets les plus crus d'une manière un peu bonhomme. Mais l'espèce d'aplomb innocent de Huppert devant le crime, ses réactions parfois mécaniques et butées, comme si elle était vide, est autre chose : pour cette lectrice passionnée de Nathalie Sarraute, il s'agit aussi, peut-être, d'exprimer par le jeu ce que l'écrivaine nomme les tropismes, ces « *mouvements indéfinissables qui glissent très rapidement aux limites de la conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est possible de définir* ».

A toute vitesse

Comédienne célèbre et célébrée, Huppert garde l'image d'une intellectuelle exigeante davantage que celle d'une vedette. Ses choix de rôles y sont pour beau coup, qui font d'elle, dans l'imaginaire collectif, une comédienne froide, distante, cérébrale. Cet amalgame est souvent reconduit quand il s'agit de décrire son jeu. Sa pâleur, la sécheresse de son corps, ses regards vifs, forment la silhouette fantasmée d'un personnage-type qui serait le sien : une femme frigde, glaçante, bourgeoise, névrosée, autoritaire. Se joue là une certaine confusion entre l'actrice et ses rôles (celui de *La Pianiste*, par excellence, ou bien celui qu'elle tient dans *8 Femmes* de François Ozon).

Pour comprendre le style d'Isabelle Huppert, il faut échapper à cette confusion, et en cela *La Cérémonie* nous y aide, puisque Chabrol lui confie le rôle d'une femme volubile, extravertie, apparemment insouciant. Elle y est comme déguisée en fillette : une jupette, deux nattes en forme de couettes, une manière enfantine de sautiller quand elle veut courir. L'image tranche avec les clichés qu'on lui fait volontiers endosser, et laisse briller ce qui est la caractéristique la plus transversale de son jeu : la célérité. Une vitesse aiguë, précise, coupante, si maîtrisée qu'elle lui permet d'investir complètement son personnage, jusqu'à sembler se barricader à l'intérieur de lui. Les personnages ricochent sur elle, autant



La Pianiste – MK2.

qu'elle les heurte elle-même. Ils sont poussés à bout, elle les interprète à l'extrême – il y a même parfois quelque chose de suffocant à regarder jouer cette hyper-actrice.

Variations minuscules

La vitesse d'Isabelle Huppert est sa manière de jouer des personnages au plus près d'eux-mêmes, dans un mélange subtil de permanence (d'un physique sec, d'un phrasé vif, d'une panoplie de gestes tranchants) et de modulations continentes. Célérité des gestes, même minuscules, jusque dans les plis du visage, les lèvres par exemple. Elle ponctue souvent ses phrases d'un bref petit mouvement de bouche, tantôt un sourire fugace (dans *La Cérémonie*), tantôt une moue, un haussement de bouche un peu rêveur qui trouble, dans *L'Ivresse du pouvoir* par exemple, l'autorité du personnage de juge d'instruction qu'elle incarne. Lascifs ou exaltés, ses personnages héritent tous de la tension qu'elle y injecte, l'engagement et la détermination qu'elle leur appose.

Dans *La Cérémonie*, son jeu trouve sa formule parfaite en deux occasions. D'abord lorsque Jeanne évoque la mort mystérieuse de sa fille : ses sourires rapides, couplés à sa désinvolture, déploient le « on n'a rien pu prouver » au-delà de toutes les hypothèses (l'alternative infanticide/accident semble même vaciller, au profit d'un autre mystère) ; tout à son personnage, l'habitant comme un vêtement, Huppert ouvre soudain l'espace qu'elle tenait replié : s'y loge la prémonition du drame final. La question de son passé immédiatement s'évanouit, et maintenant, il faut se demander : que va-t-elle faire ? Ensuite à la poste, quand Georges la tance et qu'elle riposte à la vitesse de l'éclair, comme une flèche – vitesse d'exécution, impression qu'avant la scène le personnage était déjà là, à attendre derrière son guichet, déjà possédé par l'hyper-actrice. *La Cérémonie* vaudra à Isabelle Huppert le seul César de sa carrière (malgré 13 nominations), ainsi qu'un prix d'interprétation à Venise, partagé avec Sandrine Bonnaire.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

Bonnaire et Bonhomme

Sandrine Bonnaire est une des actrices les plus connues de sa génération. Débutant à 15 ans avec Pialat (*A nos amours*, 1982), elle s'est d'emblée imposée dans le cinéma d'auteur français (Doillon, Rivette), tout en étant populaire auprès du grand public. D'abord identifiée comme une actrice vive et spontanée elle a peu à peu acquis une inquiétude, une sévérité inattendues, le regard grave, la mâchoire dure. Dans *La Cérémonie*, elle fait ainsi de son personnage un être opaque, mystérieux.

Dans le livre de Ruth Rendell, la bonne est de nombreuses reprises comparée à un animal (singe, jument, insecte, brebis, boa, porc) ou à un objet (machine, statue, parchemin). On nous dit explicitement : « elle n'a rien d'humain ». Qu'en est-il dans le film ? Sophie Bonhomme est-elle à ce point inhumaine ? On verra la différence d'interprétation du personnage entre son apparente froideur et ses moments de panique liés à l'alphabétisme où elle est totalement désarmée. A travers les gestes, la diction et les costumes, on verra comment Sophie change, au contact de Jeanne, son opposé. D'abord assez conforme à la « machine » du livre, elle gagne en humanité, alors même que son passé criminel est révélé et qu'elle s'apprête à commettre un nouvel acte de folie meurtrière.

MISE EN SCÈNE



TENIR SA PLACE

Dans *La Cérémonie*, l'enjeu presque unique de la mise en scène est la représentation de l'espace : comment il se distribue, comment il est l'objet d'une lutte pour sa possession, sa domination. C'est le biais choisi par Chabrol pour s'exprimer, pour décrire la lutte des classes dans sa dimension la plus concrète, et c'est un choix logique, puisque le cinéaste croit dans la mise en scène comme art de l'espace. La maison des Lelièvre fonctionne comme une caisse de résonance de l'affrontement entre Sophie et les Lelièvre, entre les dominants et la dominée. Cet affrontement prend la forme d'un partage précis et ritualisé de l'espace, où chacun doit tenir sa place. Lorsque, au début du film, Georges dit à propos de Sophie : « il va falloir lui apprendre à servir », il parle du service à table, mais plus largement de la servitude – il va falloir dresser Sophie, ce qui signifie d'abord lui apprendre à tenir sa place. Le dressage avait commencé dès l'ouverture du film, avant même l'embauche de Sophie. Durant l'entretien au café, si Catherine s'efforce de rendre le protocole informel, on voit bien qu'il est ritualisé, à sens unique. D'abord, c'est la première image du film, Sophie vient à elle ; les places sont déjà attribuées, Catherine est assise ici, Sophie s'assiéra là, elle n'a pas le choix. Madame maîtrise l'espace, fixe les règles, conduit la danse.

Plans d'intérieur

La première chose à laquelle s'attache la mise en scène, c'est de rendre la disposition spatiale compréhensible. L'arrivée de Sophie à la maison, et la visite brève que lui en fait faire Catherine, en fournit l'opportune occasion. Il s'agit, pour le spectateur, d'un repérage, comme on le dit à propos de l'inspection des lieux pour un tournage de cinéma. Finalement, nous n'aurons accès qu'à très peu de pièces de la maison, il nous est signalé très vite qu'elles appartiennent soit à Sophie (la cuisine, sa chambre, l'entrée de service, l'escalier de service : son petit royaume), soit aux Lelièvre (la salle à manger, le salon, le bureau, l'entrée principale, les grands escaliers). Le seul espace commun est un lieu de passage, le couloir qui fait la transition entre ces petits empires. Cette cartographie en territoires est redoublée d'une spatialisation des outils culturels : en bas, la haute



culture avec les livres, la grande télé, Mozart ; en haut, la basse culture, uniquement véhiculée par une vieille télé et ses mauvais programmes. Sophie ne l'a pas choisi – l'organisation spatiale préexiste à son arrivée, elle est le privilège de la classe dominante. Jusqu'à la cérémonie finale, le massacre, chacun se tient à sa place et ne pénètre dans l'espace de l'autre que par intrusion. Sophie n'aime pas qu'on vienne dans sa cuisine, elle sursaute quand elle y trouve Melinda attablée, et la réprimande qu'y tient Georges se termine en bris de vaisselle. Violer son espace est une violence : la main que pose sur elle Catherine tandis qu'elle fait la vaisselle la blesse, et plus brutal encore est le geste de Georges qui, venant dans sa chambre pour lui signifier son renvoi, éteint la télé. Lorsque Catherine dit que Sophie ne touche pas à ses affaires, et que Georges rétorque qu'il aime autant cela, il veut dire qu'il préfère garder la main sur le désordre de son bureau, mais plus profondément que ce n'est pas un espace auquel la bonne peut accéder.

Ordre et contre-ordres

Comment la mise en scène exprime-t-elle la domination de l'espace par les uns ou les autres ? Au début du film, après la scène du dîner, Sophie, que l'on a vue finir les restes à la cuisine, doit débarrasser la table tandis que les Lelièvre se dirigent au salon. Ils disparaissent dans l'enfilade des portes alors que Sophie pénètre dans la salle à manger. On ne les voit plus, mais on entend toujours les commentaires qu'ils font sur Sophie. La caméra s'attarde un peu sur elle, capte ses gestes, puis Sophie sort du champ par la gauche et un travelling nous emmène jusqu'à une porte – raccord, sur Melinda qui allume la lumière au salon. Le travail de la caméra montre comment le rituel de la vie bourgeoise (dîner, passer au salon) s'appuie sur la maîtrise de l'espace : Sophie est extraite de son lieu (la cuisine) pour y être réexpédiée aussitôt, et surtout les Lelièvre ne la croisent pas, ni du regard ni physiquement, pas plus qu'ils ne suspendent leurs commentaires à son endroit : ils agissent précisément comme si elle n'était pas là – et de fait, elle est dans la salle à manger sans y être, sans investir ce lieu, simplement réifiée dans sa fonction ancillaire.



Tant que chacun tient sa place, le conflit de classes est neutralisé. Mais *La Cérémonie* ne fait que relater une série de petites détonations précédant l'explosion finale, une série de contre-ordres. La lutte des classes, en acte, consiste à défaire l'arrangement spatial ritualisé par la classe dominante. Cela consiste simplement à n'être pas là où on vous attend. Ainsi, le rituel est cassé à plusieurs reprises. D'abord à la gare, quand Sophie n'est pas sur le quai où vient la chercher Catherine, ensuite le jour de l'anniversaire de Melinda, quand elle a déserté la cuisine pour retrouver Jeanne. A chaque fois, stupéfaction de Catherine. Jeanne, agent trouble dont l'opposition aux Lelièvre préexiste au film, ne respecte bien sûr jamais l'ordre des choses. Quand elle vient à la maison, elle n'entre ni par l'entrée des invités, ni par celle des domestiques, mais par la fenêtre, de même qu'elle refuse de prendre l'escalier de service. Elle visite la maison en transgressant la distribution des lieux comme elle désordonne les hiérarchies culturelles (elle dit qu'elle aime lire, mais elle ignore jusqu'au titre du livre qu'elle emprunte, *Voyage au bout de la nuit*, un monument culturel). La voilà même, sur la route, qui fait de Melinda sa servante, quand celle-ci répare sa voiture : comme dans un rêve de carnaval, les rois deviennent les valets et les valets les rois. Pas pour longtemps : dans un geste d'une grande violence, Melinda la bienpensante, surplombant le plan comme une géante dont la grandeur excède même le cadre, rétablit l'ordre en jetant un mouchoir sale sur Jeanne.

Prémonitions

Apparemment dévolu à sa fonction de représentation de l'espace, le découpage rend visible, en fait, le détail des rituels de domination. Mais c'est une caméra inquiète qui les enregistre. Inquiète de tous les signes avant-coureurs de la rupture. Elle témoigne de la montée inéluctable de la tension, et anticipe le dénouement tragique. Il y a dans tout le film un mouvement d'appareil récurrent : le travelling avant. Le plus impressionnant d'entre eux est sans aucun doute celui de la scène où Sophie et Jeanne regardent la télé, enlacées au pied du lit. La caméra s'approche d'elles pour les saisir dans ce moment de fusion troublant, et répète

un mouvement similaire aperçu lors de la scène chez Jeanne, capitale puisque c'est là que se noue secrètement un pacte meurtrier : en légère plongée, la caméra s'approche d'elles tandis qu'elles chahutent sur le lit, et au plan suivant Jeanne ouvre une armoire à glace où se reflète Sophie – elles sont inséparables. Ces travellings avant, en légère plongée, dépitent les indices du désordre, les anticipent : la caméra avance ainsi sur Catherine et Sophie, quand celle-ci demande à celle-ci de s'occuper d'une liste de courses et lui tapote sur l'épaule ; sur Georges, au moment où il interdit à Sophie de recevoir Jeanne ; sur Melinda, annonçant à Jérémie qu'elle est enceinte ou sur le reflet de Sophie dans le miroir, tandis qu'elle l'espionne, etc. La montée en tension ne passe pas par le montage (à l'exception du raccord brutal sur l'assiette cassée et du raccord dans l'axe sur le visage des filles, après le panoramique vertical qui les a montrées en haut sur le palier, et le champ-contrechamp qui s'ensuit), plutôt par les mouvements d'appareil qui dramatisent l'espace, et, de façon très hitchcockienne, isolent un élément du plan en le détachant d'un fond. De la même manière que dans la scène où Sophie débarrasse la table, la sortie de champ de Jeanne et Sophie après qu'elles ont sorti le fusil et l'ont posé sur la table, oblige à un recadrage sur l'arme, autre mouvement qui annonce le drame à venir. Le fusil, les filles enlacées, sont comme des images figées, des emblèmes. Le travail du cadre et les mouvements de caméra auront montré, tout au long du film, le tissu rigide du rituel organisé et les accrocs qui le transpercent déjà.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

Face-à-face

La confrontation entre les deux classes sociales est une des explications du massacre final. Il est facile d'égrener ce qui oppose Jeanne et Sophie à la famille Lelièvre, et pourtant il peut être intéressant de chercher les rapprochements. Chabrol met en place des couples de personnages, dont les ressemblances vont aggraver le fossé social qui les sépare.

Jeanne et Catherine Lelièvre : d'après Jeanne, elles ont un passé commun (Catherine aurait été choisie pour jouer dans une publicité pour laquelle Jeanne postulait également) ; elles s'intéressent toutes les deux à l'art (l'une a une galerie de peinture, l'autre dit aimer la poésie et vouloir faire du cinéma).

Sophie et Melinda : Melinda ne cesse de plaider la cause de Sophie auprès de sa famille (« c'est un être humain, pas un robot » ; « vous la laissez croupir »...) et de montrer des signes de sollicitude (« faut pas vous laisser faire » ; « ne vous dérangez pas ») voire de complicité (« je vous enverrai une carte postale » ; « on se fait un thé, c'est moi qui le prépare »). C'est en outre en mettant les lunettes de Sophie qu'elle découvrira son secret.

Catherine et Melinda font ainsi office de miroir pour Jeanne et Sophie, leur renvoyant l'image de leur échec social. Elles les empêchent de s'abriter, Jeanne derrière une médisance permanente, Sophie derrière l'obéissance et le mutisme.

LE DEUXIÈME (PASSAGE À L') ACTE

01'37"40 – 01'43"03

« Dépêche-toi, tu vas rater le début du deuxième acte ! » lance Melinda à son père, au moment où celui-ci s'élance en chantant vers la cuisine pour voir ce qui s'y passe. Elle ne croit pas si bien dire : abattu par Sophie, Georges va manquer le deuxième acte de la cérémonie, le massacre de sa famille. L'acte 1 avait commencé avec le saccage de la chambre des Lelièvre. Maintenant, les fusils sont chargés, l'acte 2 peut commencer et Chabrol l'indique malicieusement par un insert sur la télévision où l'on annonce l'imminence du deuxième acte de *Don Giovanni* [1], qui va résonner presque jusqu'au bout de la séquence.

Acte 2, scène 1 – « Allez, on y va »

Lieu : la cuisine

Personnages : Sophie, Jeanne, Georges

Le passage à l'acte, lui, ne sera pas manqué. A la cuisine, Jeanne et Sophie répètent leur scène en buvant du café, et font semblant de tirer dans le vide [2]. C'est le spectacle que découvre Georges à son arrivée, dans le contre-champ du plan précédent. La caméra effectue un bref travelling arrière qui installe Georges au milieu du plan, avec Jeanne à gauche et Sophie à droite, toutes deux pointant vers lui leurs fusils pour former un triangle dont il occupe le sommet. Dans cette situation, Georges est encore en position d'autorité, mais, tenu en joue, il est aussi une cible [3].

Retour au contre-champ : Georges attrape le canon du fusil que tient Jeanne, hilare, et Sophie recule dans un sursaut [4]. L'initiative de Georges effraie visiblement Sophie, car c'est comme s'il tentait de briser ce triangle harmonieux : Jeanne et Sophie, ensemble, tenant à leur merci leur ennemi commun.

Ce sursaut fait déraiser le rythme des champs-contrechamps : un raccord dans l'axe découvre un plan vide où Sophie pénètre par la gauche, en reculant. Elle tire, comme si elle se défendait d'une agression [5]. Ce décrochage sacralise presque le coup de feu, du moins il l'isole – Sophie est seule à l'image, on remarque seulement les rideaux, de chaque côté, comme sur une scène de théâtre. Retour du contre-champ, pour montrer l'effet immédiat du coup de feu, Georges baissant dans son sang [6].

Après ces deux plans sur des personnages isolés, le plan [7] reprend le cadrage du [3], dans un angle un peu plus serré. Le triangle est reconstitué, mais cette fois Georges est à terre, et Sophie l'achève. Elle a rétabli ainsi par le meurtre le nouvel équilibre annoncé en [3] et menacé en [4]. Jeanne et Sophie observent un instant le cadavre, puis on va au salon où Catherine s'inquiète.

Entracte : On retrouve Sophie et Jeanne à la cuisine, elles boivent un café, Sophie tenant un fusil cassé sur ses genoux [8]. Chabrol utilise alors un étrange effet, dont on perçoit d'abord mal l'utilité : un fondu enchaîné à l'intérieur de ce plan. Le cinéaste déclare dans une interview qu'il s'agissait simplement de relier, sur la bande son, deux moments de *Don Giovanni* qui en réalité sont éloignés dans l'opéra de Mozart¹. On peut l'interpréter autrement. Le café que boivent Jeanne et Sophie est comme un breuvage magique (sinon, pourquoi en boire à ce moment-là ?) qui les aide à passer d'un monde à un autre, et le fondu enchaîné figure ce passage. Que s'est-il passé entre ces deux plans que ce raccord dissout ? C'était la dernière étape, invisible mais rendue manifeste par le fondu enchaîné, d'une métamorphose. Tuer Georges était comme une réaction de défense de la part de Sophie, on l'a dit, presque un imprévu. Maintenant, il s'agit d'assassiner trois personnes de sang-froid. Elles étaient meurtrières, elles vont devenir criminelles. Le café terminé, les voilà prêtes pour le grand saut. « Allez, on y va » lance Sophie, et les deux femmes quittent la cuisine, enjambant le cadavre de Georges. Fin de la scène 1.

Acte 2, scène 2 – « Les Lelièvre tirés comme des lapins »

Lieu : le salon

Personnages : Sophie, Jeanne, Catherine, Gilles, Melinda

Georges était entré dans la cuisine pour recevoir des coups de fusil, maintenant c'est Jeanne et Sophie qui entrent au salon pour en donner. Là, tout semble calme, Don Giovanni joue de la mandoline. Un panoramique droite-gauche accompagne Catherine vers la fenêtre. Dehors, tout est trop calme, comme l'indique un panoramique gauche-droite [9].

Ce mouvement de balancier rappelle un enchaînement qui s'est produit quelques minutes plus tôt : un panoramique droite-gauche entamé depuis la télé, suspendu le temps d'un panoramique gauche-droite sur le parc où l'on voyait Jeanne et Sophie courir vers la maison, puis repris jusqu'au canapé (littéralement : une interruption de programme). Catherine supplie Gilles d'aller voir ce qui se passe. Celui-ci ouvre la porte et tombe nez à nez avec les filles ; il recule et quitte le champ – elles avancent résolument et lui, *il cède la place* [10].

La tuerie commence, filmée en une volée de plans furtifs. Tout va très vite, quatre secondes et six plans, une alternance de plans sur les tueuses et sur les victimes avec, au milieu de la série, un gros plan sur le canon du fusil [11]. Montage serré, rapidité des coups de feu en rafale : c'est un déchaînement, une éruption de violence qui ne laisse pas aux Lelièvre le temps de comprendre leur sort – juste un cri, et

un peu de rouge sur les chemisiers blancs [12]. Dans l'entretien déjà cité, Chabrol s'en amuse, non sans cynisme : « *les Lelièvre, tirés comme des lapins !* ».

Retour à un montage moins frénétique. Jeanne et Sophie s'approchent du canapé pour achever leurs victimes [13]. La violence ne passe plus par le montage mais par quelque chose de plus figuratif : ces corps ensanglantés sur lesquels les tueuses s'acharnent. Soudain, un bref recadrage, au moment où Sophie quitte les cadavres des yeux et met en joue une nouvelle cible [14].

Après le crime réel, le crime symbolique ; après les oppresseurs, l'instrument de l'oppression : la culture, ce que possèdent les dominants. Sophie tire une salve sur les livres – revanche d'analphabète, et décharge politique radicale [15]. Maintenant, c'est fini. Un dernier coup de feu de Jeanne, au hasard. Fin de la scène 2.

Acte 2, scène 3 – Faire le ménage

Lieu : le salon

Personnages : Sophie, Jeanne

Le rythme s'apaise encore d'un cran, dans le silence d'après la bataille, où seul Mozart continue, survivant à ses auditeurs. La caméra s'est éloignée, pour accompagner ce calme retrouvé, et montre Sophie, appuyée sur le fusil retourné, et Jeanne, qui semble poser comme pour une photo souvenir. Caressant les cheveux de Sophie, elle apporte une touche de délicatesse malaisante à ce tableau où les cadavres trônent en bas à droite [16].

Les bourgeois réduits au silence, Jeanne et Sophie désormais maîtresses de tout l'espace, maîtresses de maison, n'ont plus qu'à faire taire Mozart lui-même, pour rétablir l'équilibre avec la scène où Georges, en renvoyant Sophie, éteignait sa télé. C'est chose faite, puis un plan serré sur les meurtrières les montre comme éteintes [17]. Aucune émotion sur leur visage ne vient troubler le silence pesant de la scène. « *Ça va* », dit Sophie. « *On a bien fait* », ajoute Jeanne. A quoi pensent-elles ? A rien peut-être. Ce qui devait être fait l'a été.

Jeanne a pris le radio-cassettes et va partir. Elle éteint Sophie. Un peu de chaleur au milieu d'un désastre qu'elles ne semblent pas voir [18] et que la caméra, elle, vient nous rappeler [19]. Reste à Sophie à renouer avec sa fonction ancillaire et à faire le ménage, une dernière fois. Avant elle regarde Jeanne qui quitte la scène en saluant et s'enfonce dans l'obscurité [20]. Elle mourra quelques minutes plus tard. Sophie continuera de vivre, en prison sans doute. La cérémonie, elle, est terminée. Rideau.

1) *Cahiers du cinéma*, n°494, septembre 1995, p. 31



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

Violences quotidiennes

Avant l'explosion finale, la violence se manifeste à plusieurs reprises. On pourra s'arrêter sur ces petites violences quotidiennes. Trois exemples marquants :

- premier dîner : les Lelièvre parlent de Sophie comme si elle n'était pas là. Ils attendent qu'elle ne soit plus dans la même pièce, mais il est évident que Sophie les entend. La mise en scène pose d'emblée le fossé entre les employeurs, qui dégustent dans la salle à manger un poulet « succulent » et la bonne, qui mange la carcasse, recluse au fond de la cuisine.

- le mouchoir : victime d'une panne de voiture, Jeanne est aidée par Melinda qui n'hésite pas à mettre les mains dans le cambouis. Mais cette manifestation de solidarité se termine par un geste aussi bref que violent : Melinda jette sur Jeanne le mouchoir qu'elle lui a prêté pour s'essuyer les mains. Ailleurs les « pauvres » sont présentés comme la poubelle des bourgeois : la vieille télé, la carcasse du poulet, les vieilles affaires refourguées au Secours catholique.

- la tentative de déchiffrement : on découvre l'analphabétisme de Sophie quand elle tente de décoder avec son manuel le mot laissé par Mme Lelièvre. Chabrol révèle alors la frustration que subit Sophie, et qui semble prête à exploser, comme le « P » qu'elle essaie de prononcer devient un coup de poing porté au manuel.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

Une famille modèle

Comment les élèves perçoivent-ils les Lelièvre ? Les réactions risquent d'être diverses car la perception qu'on se fait de la bourgeoisie dépend de notre propre statut social, ou plutôt de celui que l'on s'imagine avoir. Mais si les sentiments que suscite cette famille ne sont pas univoques, c'est que Chabrol évite la caricature.

Celle-ci n'est pas loin : Chabrol se moque des amis des Lelièvre lors de l'anniversaire et s'amuse à réduire le curé à un personnage de cartoon. Mais il évite le cliché de la famille bretonne catholique et réactionnaire (le père parle de préservatif à Melinda depuis qu'elle a 14 ans).

Que reprocher à cette famille modèle ? Une certaine autosatisfaction sensible dans la gestuelle et l'aisance à jouer avec les mots. Un mépris sous-jacent qui tourne au paternalisme : le père traite Sophie en objet (« *on ne peut pas reprocher à un garçon d'aimer les belles choses* »), puis lui dit que si elle est « *analphabète, ce n'est certainement pas entièrement de [sa] faute* ». Une bonté trompeuse : Melinda défend Sophie avec véhémence mais n'est pas capable de lui faire un thé sans lui demander le sucre et les tasses.

Pour comprendre le rôle des Lelièvre dans le film, posons enfin cette question aux élèves : s'ils étaient de méchants bourgeois méprisants, le massacre final aurait-il un tel impact ?



1a



1b



2



3

LA MAISON RENVERSÉE

1'35"48

Après avoir saccagé la chambre des Lelièvre, souillé le lit et déchiré les robes de Catherine, Sophie propose à Jeanne de la suivre d'un geste entendu. Un raccord nous renvoie au rez-de-chaussée, la caméra est postée derrière le canapé où s'alignent les Lelièvre absorbés par *Don Giovanni* [1a] et s'élève doucement, à la verticale, comme si elle prenait un ascenseur, jusqu'à découvrir, en haut du plan, Jeanne et Sophie debout sur un palier d'où elles dominent le salon [1b]. C'est le plan le plus saisissant, le plus spectaculaire de *La Cérémonie*, et aussi le plus important : Jeanne et Sophie viennent de remporter, symboliquement, la lutte à mort qui les oppose aux Lelièvre. Cette lutte, on l'a dit, a pour enjeu la maîtrise de l'espace. Quelle plus grande victoire, alors, que celle de toiser, et ce faisant de voir sans être vu (Michel Foucault, dans *Surveiller et punir*, faisait de cette disposition, propre aux prisons, une caractéristique du pouvoir) ? De faire d'une pièce (et à ce moment, le plan découvre le décor du salon comme on ne l'avait encore jamais vu) une scène, que l'on regarde de haut, comme penché au-dessus d'un bocal, ou depuis une loge à l'opéra ?

Elles sont au balcon, comme au théâtre. Il y a même deux fauteuils sur la droite du cadre, adossés au mur, où elles pourraient s'asseoir pour mieux jouir du spectacle, si elles ne craignaient d'être vues. Etrange circuit, le théâtre à la télé (*Don Giovanni*) contamine le salon, qui devient à son tour une scène, pour d'autres spectatrices. Ensuite, c'est affaire d'enchaînement : raccord dans l'axe, en contre-plongée, sur les visages de Jeanne et Sophie [2], puis on épouse le point de vue des filles pour saisir, en plongée, la famille sur le canapé [3]. On note aisément un déséquilibre, tout au profit de Jeanne et Sophie, dont le plan rapproché, la contre-plongée et le raccord dans l'axe accusent la suprématie, tandis que les Lelièvre, filmés de haut, en plongée, paraissent minuscules.

Le mouvement ascendant de la caméra qui, partant de derrière les Lelièvre, va chercher Sophie et Jeanne en haut, signale donc un renversement complet : l'organisation spatiale et politique de la maison, qui fait d'une pièce du bas, le salon

(avec ses livres et sa grande télé) l'épicentre du pouvoir, est complètement bouleversé, puisque désormais le pouvoir est en haut, il a changé de camp. L'effet produit par le raccord dans l'axe entre [1] et [2] excède un simple aiguillage du regard qui nous amène sur les visages des personnages et les isole quand auparavant, en [1], ils étaient un élément parmi d'autres du plan. Le claquement de ce raccord est plus violent, plus dramatique : il insiste, à la manière d'un zoom sur un élément que l'on aurait omis au premier coup d'œil, sur l'incongruité de cette présence, quasi fantastique (elles étaient quelques secondes plus tôt dans la chambre du couple Lelièvre, et *a priori* elles n'avaient rien à y faire). Il montre que les filles occupent désormais une place dans le décor qu'elles n'étaient pas destinées à occuper. Mais elles l'ont conquise. Filmées comme l'assassin qui, dans les films noirs, est tapi derrière le rideau et se tient prêt à fondre sur sa proie, Jeanne et Sophie s'emparent littéralement du décor quand, en [3], c'est au tour des Lelièvre d'en n'être qu'un morceau parmi d'autres. Ultime affront, dernier triomphe, le plan suivant reprend le cadrage du plan [2], et l'on voit Jeanne cracher avec mépris sur les Lelièvre, petits insectes écrasés au fond du plan, alignés en rang d'oignons, immobiles comme des cercueils.

PRENDRE L'ESCALIER

Chabrol est essentiellement un cinéaste d'intérieurs. Il aime à les décrire, et montrer comment ils racontent quelque chose de ceux qui les habitent. Parmi le mobilier des grandes maisons bourgeoises qu'il filme, le cinéaste a une prédilection pour l'escalier, qui est un motif de mouvement, un lieu où l'on ne s'arrête pas. Cette attirance ne vient pas de nulle part. Dans l'imaginaire cinéphile, l'escalier évoque d'emblée Hitchcock, le maître de Chabrol, qui en fait un lieu à part, où il advient toujours un événement capital : dans *Vertigo*, c'est là où le personnage de James Stewart éprouve physiquement, par le vertige, qu'il navigue entre deux mondes, celui des vivants et celui des morts ; dans *Psycho*, l'escalier figure un passage vers un lieu tabou, la chambre (funéraire) de la mère. Alors même que sa disposition rend difficile le placement d'une caméra, l'escalier invite à modifier les paramètres spatiaux, soit par la distorsion de l'espace (dans *Vertigo*, un zoom avant mêlé à un travelling arrière crée un effet de vertige), soit par l'adoption d'un point de vue particulièrement crissant (dans *Psycho*, la caméra est placée à la verticale de l'action).

Issue de secours

Dans *La Cérémonie*, le rôle de l'escalier est capital, et pourtant on le voit peu, seulement par ses bouts. D'abord il y a chez les Lelièvre deux escaliers : celui des maîtres et celui de service. Leur fonction première est de séparer nettement deux espaces : celui du bas, qui appartient aux Lelièvre, et celui du haut, chez Sophie. Davantage qu'un lieu de passage, l'escalier figure donc une ellipse entre ces deux mondes (de même que, au Secours catholique, le curé est toujours à l'étage, et descend pour sermonner Jeanne et Sophie). La caméra n'y pénètre pas, c'est comme un passage secret, une échappatoire pour Sophie. Quand elle découvre un mot sur la table, ou quand Georges insiste au téléphone pour la joindre, on la voit s'enfuir par l'escalier, comme par une porte dérobée. A chaque fois qu'elle ne maîtrise pas une situation, elle l'emprunte comme un sas magique lui permettant de rejoindre son royaume, ce sur quoi elle a prise et qui constitue son



savoir : la télé, le livre d'apprentissage de la lecture qu'elle conserve dans le secret d'un tiroir.

Plateau-poison

La deuxième fonction de l'escalier est liée à l'usage qui en est fait. Normalement, Sophie emprunte l'escalier de service, mais il arrive qu'elle rompe ce rituel et passe par l'autre, en trois occasions. D'abord quand elle est avec Jeanne, l'agent du désordre, qui l'invite à le prendre ; ensuite quand elle fuit dans la panique du coup de téléphone de Georges ; enfin lorsque, après avoir menacé Melinda de chantage, elle quitte la scène par le grand escalier, avec l'air assuré de qui a pris l'ascendant sur son adversaire. L'escalier que l'on prend est donc un enjeu de pouvoir, le lieu d'une lutte. Jeanne et Sophie finiront par en prendre possession, le temps d'un plan, le seul du film où l'on voit le milieu de l'escalier (d'ordinaire, on ne voit que le haut ou le bas, la fin ou le début, les marches se dérobent à la vue) : c'est celui où Jeanne et Sophie montent par le grand escalier avec le plateau.

Ce plan évoque une scène de *Souçons* (1941) de Hitchcock où l'on observe, en plongée, l'ascension d'un escalier par Cary Grant portant un plateau sur lequel est posé un verre de lait qui est peut-être empoisonné, peut-être pas. Chabrol y fait clairement référence, et joue de l'opposition entre le plateau-télé de Catherine et Gilles, et le plateau-poison de Jeanne et Sophie. Que gagnent celles-ci avec ce plan qui les montre au milieu de l'escalier ? L'espace est désormais conquis par elles, qui vont imposer leur règle, et saccager celles en place. Quelques secondes plus tard, elles souillent la chambre à coucher, puis profanent l'ordre global de la maison en se postant sur le palier d'où elles toisent les Lelièvre. Le plan dans l'escalier avait bien sa raison d'être : c'était l'image inaugurale d'une cérémonie.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

La télévision

La place tenue par la télévision dans le roman de Ruth Rendell est encore accentuée dans le film.

Les deux téléviseurs illustrent la différence sociale : on a laissé l'ancien à la bonne, qui sait à peine changer de chaîne, en s'offrant une télé câblée, dont le fils passe frénétiquement en revue les innombrables chaînes. Les deux télés servent de centre de gravité aux deux pièces dans lesquelles elles sont installées, mais Chabrol filme de deux manières le lien entre télé et téléspectateur : le montage en champ-contrechamp sépare les Lelièvre de leur télé tandis qu'à plusieurs reprises un panoramique relie Sophie à son écran. La bonne semble dans un rapport de fascination, comme hypnotisée. Mais à la fin c'est la famille qui sera piégée devant, figée dans son rituel (tenue de soirée, magnétophone, café).

Le contenu des émissions creuse aussi le fossé socioculturel entre Sophie et les Lelièvre (*Don Giovanni/La Chance aux chansons*), mais sert surtout à mettre en évidence le handicap de Sophie. Quand elle regarde une émission vantant les mérites des dictionnaires « *devenus très intéressants à lire* », le raccord se fait avec la bibliothèque des Lelièvre. Plus tard, alors qu'elle est happée par un téléfilm allemand, on entend Jeanne s'émerveiller de cette même bibliothèque.

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

Mystère du fait divers

Certains faits divers comme le double meurtre des sœurs Papin suscitent l'imagination et donc la fiction, car les différentes explications proposées n'épuisent pas le mystère de l'événement. On peut ainsi lister les interprétations du massacre des Lelièvre qu'autorise le film, en se demandant si Chabrol en privilégie une ou s'il laisse le spectateur décider.

- l'analphabétisme : Sophie subit violemment son handicap, mais pourquoi se venger sur les Lelièvre ?

- le conflit social : le film montre la confrontation des classes sociales, mais Sophie partage-t-elle la jalousie de Jeanne à l'égard des Lelièvre ? Chabrol rend-il les bourgeois détestables au point que l'on puisse comprendre l'acte des jeunes femmes ?

- la folie : Sophie et Jeanne ont un passé trouble, on peut penser qu'elles ont déjà tué. Mais le spectateur considère-t-il pour autant que les deux femmes sont folles ? On pourra ainsi demander aux élèves s'ils considèrent plutôt Sophie et Jeanne comme des criminelles ou comme des victimes. Le crime leur paraît-il prémédité ? La direction d'acteur de Chabrol n'a-t-elle pas tendance à susciter la sympathie à l'égard des tueuses ?

L'Affaire des sœurs Papin

La Cérémonie est une fiction, adaptée d'un roman, mais il est impossible de ne pas la relier à la célèbre affaire des sœurs Papin. Le 2 février 1933, au Mans, la police découvre les corps mutilés de deux femmes, une mère et sa fille : les yeux énucléés, les jambes lacérées au couteau, le crâne broyé à coups de marteau, entre autres atrocités. Certains relèveront que le massacre laisse les victimes dans l'état précis d'un lapin préparé pour la cuisson. A l'étage, prostrées dans un même lit, deux sœurs, Christine et Léa, employées de maison, avouent le meurtre mais nient la préméditation. Condamnée à mort, puis graciée, l'aînée se laissera mourir dans un asile, en 1937, tandis que sa sœur purgera quelques années de prison avant de finir ses jours auprès de sa mère, refusant d'évoquer son geste. N'exprimant aucun remords, l'une et l'autre avaient été reconnues responsables et saines d'esprit.

Le crime défraya la chronique, suscita beaucoup d'émotion et une littérature innombrable. En décembre 1933, un jeune psychanalyste, Jacques Lacan, conclut qu'il s'agit d'un cas de psychose paranoïaque avec passage à l'acte. Cette étude lui permet de franchir une étape décisive dans l'élaboration de son concept du stade du miroir. Les lourds antécédents familiaux des deux sœurs, leur probable relation incestueuse, leur haine pour leur mère reportée sur leur patronne, tout cela favorise l'interprétation psychanalytique. De nombreux artistes et intellectuels, de Sartre (dans *Le Mur*) à Beauvoir (dans *La Force de l'âge*), en passant par les Surréalistes (Eluard, Péret, Man Ray) discernent, au-delà du cas clinique, la valeur symbolique du geste criminel. En 1950, le psychiatre Louis Le Guillant lie le crime à la condition de « bonne à tout faire ». Le crime des sœurs Papin devient le possible paradigme du crime de classes.

Refaire l'affaire

Outre de nombreux documentaires, deux fictions ont été tirées de l'affaire des sœurs Papin, un film britannique, *Sister My Sister* de Nancy Meckler (1994), et un film français, *Les Blessures assassines* de Jean-Pierre Denis (2000). Dans ce dernier, le réalisateur insiste sur le rapport amoureux des deux sœurs et leurs



Les actrices des *Blessures Assassines*, à côté d'un portrait des sœurs Papin – ARP.

relations avec leur mère. Le fait divers a aussi directement inspiré Jean Genet pour sa pièce *Les Bonnes* (1947, cf. Passages du cinéma), influence principale du film *Les Abysses* (1962) de Nikos Papatakis.

Le cas des sœurs Papin et le massacre de la famille Lelièvre dans *La Cérémonie* présentent de nombreuses similitudes. Le rapport de Jeanne et Sophie évoque autant une fraternité qu'un rapport amoureux. Enlacées au bord du lit, elles rappellent l'image des sœurs couchées ensemble après leur forfait. Comme elles, les deux femmes prennent soin de tout nettoyer après le crime, et font preuve d'un sang-froid glaçant. Chabrol prend soin de conjuguer les deux interprétations possibles du crime, l'une qui relève du crime de classes (hypothèse qui l'intéresse le plus), l'autre plus psychologique (une possible histoire d'amour entre Jeanne et Sophie, contrariée par Georges Lelièvre). Le film en tout cas prend d'emblée le parti de tirer le fait divers vers le symbole (le coup de feu sur les livres), ou du moins l'utilise comme un biais pour évoquer une réalité universelle (la rigidité des rapports de classes, explicitée tout du long par la captation de la logique spatiale de la maison Lelièvre). Cette démarche diffère en cela d'un autre film basé sur un fait divers mystérieux, mais qui s'attache davantage à le mettre à plat pour en saisir l'arrière-plan historique : *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère* de René Allio (1976), d'après les travaux de Michel Foucault sur ce jeune criminel qui en 1835 assassina sa famille sans raison apparente puis entreprit de rédiger ses mémoires pour se justifier avant de se donner la mort.

“LES BONNES” DE JEAN GENET

Une piste, peut-être, pour justifier le titre du film de Chabrol, *La Cérémonie*, qui n'est ni le titre original du roman de Ruth Rendell dont il est adapté (*A Judgment in Stone*), ni celui de sa traduction française (*L'Alphabète*) : dans la pièce de Jean Genet, *Les Bonnes*, deux sœurs, Claire et Solange, domestiques au service d'une femme riche, pratiquent un rituel étrange et inquiétant au cours duquel Claire a revêtu les habits de « Madame » et Solange se fait apostropher par Claire. Quand un réveille-matin sonne tout à coup, le prodige s'évanouit : fin de ce que les sœurs appellent elles-mêmes « la cérémonie ». Jean Genet a 37 ans, et une réputation sulfureuse quand il entame une carrière de dramaturge avec *Les Bonnes*, sa première pièce. Créée en 1947 par Louis Jouvet au Théâtre de l'Athénée, la pièce, où deux sœurs malades projettent d'assassiner leur patronne, évoque sans ambiguïté l'affaire des sœurs Papin, bien que l'auteur se défende de s'en être inspiré. La première représentation des *Bonnes* s'achève dans une ambiance de scandale. Violamment rejetée, critiquée pour son ambiance malsaine, elle deviendra néanmoins l'œuvre la plus jouée de Genet.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, *Les Bonnes* n'est pas un réquisitoire contre les bourgeois, non plus qu'un plaidoyer en faveur des domestiques. Jean Genet l'affirme en préambule de la pièce, dans un texte intitulé « Comment jouer *Les Bonnes* », où l'on peut lire ceci : « (...) c'est un conte, c'est-à-dire une forme de récit allégorique qui avait peut-être pour premier but, quand je l'écrivais, de me dégoûter de moi-même en indiquant et en refusant d'indiquer qui j'étais, le but second d'établir une espèce de malaise dans la salle... ». La pièce relève donc moins d'une charge politique que d'une rêverie violente et décharnée sur la folie, la haine de l'autre qui est peut-être, aussi, une haine de soi. Le rapport qu'entretient Genet à ses personnages est plus ambigu que celui de Chabrol, qui ne fait que balancer entre empathie et raison lorsqu'il affirme : « J'ai eu beaucoup de mal à ne pas faire l'apologie totale de ces deux filles. Mais en même temps, il n'y a pas de raison, ce sont deux garces »¹. A l'inverse Genet écrit : « Ces deux bonnes ne sont pas des garces, elles ont vieilli, elles ont maigri dans la douceur de Madame ». Et plus loin : « Sacrées ou non, ces bonnes sont des



Les Abysses de Nikos Papatakis (1962), librement inspiré de la pièce de Genet – Lenox Films.

monstres, comme nous-mêmes quand nous nous rêvons ceci ou cela ». Il ne passerait jamais par la tête de Sophie, la bonne de Chabrol, de se déguiser en Catherine Lelièvre : son affrontement avec les patrons, c'est bloc contre bloc. Et non pas, comme chez Genet, une sarabande grimaçante où s'entortillent les identités, Claire devenant Madame jusqu'à mourir à sa place. Genet est loin, de toute façon, de toute tentation réaliste. Sous le motif de la révolte couve d'abord une folie, celle de deux sœurs agrippées à des fantasmes que les longs jours auprès de leur patronne ont chauffés, cramés. La haine, la monstruosité, l'envie de tuer et de détruire n'ont pas de déversoir bien identifié, et quand Claire, à la fin de la pièce, boit la tasse de tilleul empoisonnée, elle se tue et assassine aussi Madame, pour qui elle se prend à nouveau. Si *La Cérémonie* paraît, en comparaison, bien plus collée à la réalité, la mise en parallèle avec la pièce de Genet montre qu'il y a, dans la trajectoire de Sophie, quelque chose de plus trouble que la suppression de l'ennemi de classes. La froideur de Jeanne et Sophie tandis qu'elles exécutent la famille Lelièvre n'est pas l'indice d'une univocité du geste ; elle ouvre aussi sur la zone plus sombre et remuante du désir de détruire, qui est une libération autant qu'une monstruosité aliénante.

1) *Cahiers du cinéma*, n°494, septembre 1995, p. 31

O u v e r t u r e P é d a g o g i q u e

Le langage

Chabrol est à ce point attentif aux dialogues que l'on peut caractériser chacun des personnages en se penchant sur sa voix et ses paroles.

Georges et Catherine Lelièvre : leur parlé aristocratique est marqué par le léger accent de l'une et les expressions latines de l'autre (« *ad vitam aeternam* » ; « *ad hoc* »). Mais Chabrol réserve la caricature à leurs amis pédants, qui citent Nizan et Nietzsche en mangeant des petits fours. Les expressions désuètes de Georges (« *elle commence à me courir singulièrement sur le haricot* ») le rendent même plutôt sympathique.

Melinda et Gilles : en plus de sa gestuelle agile, Melinda parle vite, sans hésitation. Elle connaît l'origine grecque du prénom de Sophie et s'offusque qu'on appelle celle-ci « *la bonne* », terme politiquement incorrect. Gilles joue sur les mots : « *paternaliste non mais démagogique oui* ». Comme Melinda, il a un régime de langage soutenu pour son âge, ce qui est sensible jusque dans leurs insultes, latinisantes ou vieillottes (« *crétinus* »).

Sophie : elle utilise peu de mots, répète les mêmes formules très brèves, presque tranchantes : « *j'ai compris* », « *je sais pas* », « *ça va* ». Elle parle peu mais sait répliquer quand il s'agit de cacher son illettrisme.

LES MAÎTRES DE “LA CÉRÉMONIE”

Claude Chabrol est un cinéaste cinéophile, érudit, qui a passé beaucoup de temps à étudier ses maîtres (les classiques américains, surtout) et beaucoup de films à polir un style qui sans cesse leur rend hommage. Il est fidèle, surtout, à l'idée du cinéma qui a cours dans les films de Hitchcock et Lang. Quelle idée ? Celle d'un cinéma où le travail de la mise en scène soutient le film et en dévoile l'énigme. Un cinéma, plus concrètement, attaché à la représentation de l'espace comme le lieu même du drame. Occupé, enfin, par une interrogation métaphysique que les récits déployés ne font que catalyser. *La Cérémonie*, en ce sens, représente un sommet dans son œuvre : jamais peut-être Chabrol n'avait-il autant soigné sa mise en scène, qui est à la fois très lisible et qui demande à être déchiffrée.

Une autre maison

Ce couple lisibilité/déchiffrage, paradoxal au premier regard, est la marque d'un cinéma hollywoodien qui se décline en art de l'espace. Les interventions formelles (découpage, cadrage, montage) sont subordonnées au principe selon lequel il faut, pour donner à comprendre un drame, offrir au spectateur une représentation des lieux de ce drame. Un film d'Hitchcock en particulier permet un parallèle avec *La Cérémonie*. Dans *Rebecca* (1940), le premier film américain d'Hitchcock, l'enjeu est justement, pour un personnage de nouveau venu (une jeune femme fraîchement mariée à un veuf), d'investir une maison où le spectre de la défunte épouse a complètement ritualisé les lieux. La jeune héroïne doit alors défaire, par une sorte de cérémonie d'expiation, la logique spatiale qui préexiste à son arrivée et la soumettre à un système qu'elle subit. Hitchcock insiste à montrer que cela passe par le rapport décor/personnage, empreint de violence symbolique. On retrouve ainsi une grande scène d'escalier où l'héroïne



Soupçons – RKO/Editions Montparnasse.

dépossède le décor de sa charge morbide en s'y montrant en « madame », ce qui sidère les autres personnages, hantés par le souvenir de la disparue. Pour cela, Hitchcock filme longuement la disposition des lieux, des pièces, ne lésinant pas sur les visites guidées, usant de mouvements de caméra qui laissent au spectateur l'impression que les lieux, se dévoilant peu à peu, exhalent un parfum mystérieux.

Un autre théâtre

Un autre maître de Chabrol, et de la Nouvelle Vague, hante *La Cérémonie*, et il ne vient pas de Hollywood. C'est Jean Renoir, à travers son film le plus important, *La Règle du jeu* (1939), auquel on pense beaucoup, et pas seulement parce que le carrelage en damier noir et blanc de la cuisine des Lelièvre rappelle intensément celui de la cuisine du domaine de la Colinière, où se déroule l'action du film. Renoir, qui avait abordé le thème du crime de classes dans *Le Crime de Monsieur Lange* (1935), y développe une vision des rapports de classes qui se distribue elle aussi en logique spatiale. Au domaine de la Colinière, Renoir met en parallèle d'une part le monde des dominants (avec ses rituels, son petit théâtre, la fameuse partie de chasse : un massacre de lièvres), d'autre part le monde des domestiques (un autre petit théâtre, en cuisine). Le partage théâtralisé de la maison sert à Renoir non pas à montrer comment des intrus le font voler en éclats, mais plutôt à illustrer une solidarité de classes qui excède l'aléatoire des événements. La mise en scène de Renoir (les déplacements très libres des acteurs, la profondeur de champ inscrite dans les multiples ouvertures permises par l'enchâssement des portes et des couloirs...) est vouée aux mouvements et translations entre les différents espaces. Avec ce film ou *Rebecca*, *La Cérémonie* partage l'idée que l'étude des personnages passe d'abord par celle de l'espace dans lequel ils évoluent.



La Règle du jeu – Editions Montparnasse.

DU CRIME COMME VERTIGE

« Pour pénétrer de la bonne manière dans l'univers hitchcockien, il convient d'en rejeter avant tout certaines apparences trompeuses et n'en pas chercher les caractères dans le seul artifice du « suspense ». Les ressorts de l'œuvre policière se trouvent toujours à l'extérieur des personnages et comme indépendants d'eux, et les problèmes qu'elle pose ne sont jamais tels qu'une bonne organisation policière ne soit capable de les résoudre. L'intérêt des films d'Hitchcock est tout autre, dans lesquels le genre de question posée est toujours, en définitive, un dilemme moral le plus souvent circonscrit dans un nombre bien limité de personnages ; et c'est toujours sur ces personnages que, tout à la fois le plus objectivement (les personnages par rapport à l'intrigue) et le plus subjectivement (Hitchcock par rapport aux personnages) du monde, les projecteurs sont inlassablement braqués.

(...) [le crime] ne représente, en définitive, pour les personnages hitchcockiens, qu'une épreuve, délibérément choisie parce qu'elle est la plus dure et parce qu'elle présente la plus vertigineuse situation dans laquelle puisse être placé un être. Il saute aux yeux, dès lors, que la leçon d'Hitchcock appartient au domaine de l'Éthique ; je veux dire que ses conceptions morales finissent par s'intégrer à une métaphysique. Il est bien évident qu'à l'échelle humaine, la Morale constitue la seule métaphysique constructive, et que le salut de l'homme – qui est le motif même de la tapisserie hitchcockienne – s'y confond en fin de compte rigoureusement avec sa dignité. (...)

La conception catholique de l'existence, qui est celle d'Hitchcock,



Photos : Rebecca – Aventi.

ne saurait envisager intervention directe (j'entends vivante) de Dieu dans ce combat dont le salut de l'homme est le prix, car elle considère, en dernier ressort, l'homme comme parfaitement libre. C'est en lui, sur son propre terrain, que se livre la bataille, c'est à lui de vaincre ou de sombrer. »

Claude Chabrol, « Hitchcock devant le Mal », *Cahiers du cinéma*, n°39, octobre 1954

En 1954, les *Cahiers du cinéma* consacrent un numéro entier à Hitchcock, le porte-étendard de leur « politique des auteurs ». Chabrol est naturellement en tête de pont. C'est un pur et dur, le gardien du temple hitchcockien, comme l'attestent les surnoms qu'il reçoit dans les pages de la revue : « pape des papistes », « gardien intangible de l'orthodoxie hitchcocko-hawksienne », « janséniste primitif de la Théorie »... Ce vocabulaire de théologie n'est pas que taquinage : « Hitchcock devant le Mal » est une profession de foi. 55 ans après sa rédaction, s'il étonne encore par son ton de séminariste, c'est que la ligne d'attaque des *Cahiers* pour imposer Hitchcock est ouvertement religieuse : il s'agit d'imposer la figure d'un cinéaste qui, dans tous ses films, ne raconte qu'une seule et même chose, la lutte du Bien et du Mal, le salut de l'âme. Dans son texte, Chabrol commence par prendre à contre-pied l'image d'Hitchcock comme maître du suspense. Le crime est une épreuve que traversent les personnages pour résoudre un dilemme moral, donc métaphysique. Mais si le suspense hitchcockien est religieux, il se passe de représentation directe du divin : Chabrol croit dans la liberté fondamentale de l'homme, qui est son fardeau – devant le crime, face au Mal, c'est à l'homme seul de se déterminer, s'appuyant sur son libre-arbitre.



Comment rapporter cette théologie à *La Cérémonie*, qui évoque plus la lecture du *Capital* que celle de la Bible ? Les personnages n'y sont-ils pas déterminés, plutôt que libres ? C'est le tour de force politique du film que de ne pas sombrer dans la contradiction, et le seul moyen de mixer les deux interprétations disponibles, coup de folie ou crime de classes. Jeanne et Sophie choisissent librement le crime, dans une certaine mesure, sur le mode « si vous ne voulez pas que l'on fasse le bien (au Secours catholique), alors on va faire le mal ». En même temps, c'est bien la pression sociale sur Sophie, étranglée par son handicap (l'analphabétisme), qui la pousse à agir. Le crime, dans les films d'Hitchcock comme dans les siens, est pour Chabrol un perpétuel objet de fascination parce qu'il est à la fois libre et fatal. C'est là son mystère, et même le rituel de la cérémonie sanglante ne saurait tout à fait le lever. Le crime, écrit Chabrol à propos de Hitchcock, est « la plus vertigineuse situation dans laquelle puisse être placé un être ».

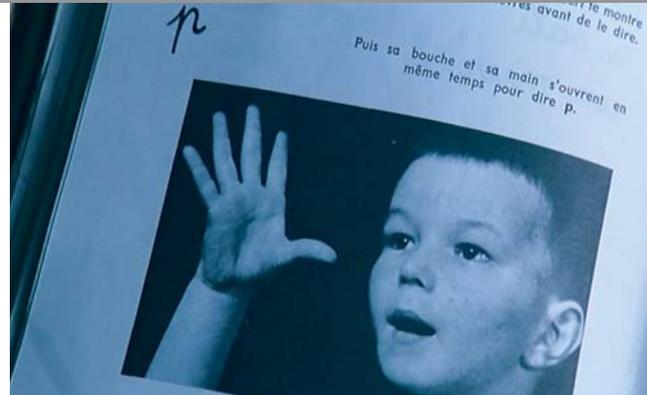
LE FILM ET LE LIVRE

La Cérémonie est adapté d'un roman anglais de Ruth Rendell, *A Judgment in Stone*, paru en 1977 et traduit en français sous le titre *L'Analphabète* (traduction de Marie-Louise Navarro, librairie des Champs-Élysées, 1978). Chabrol a conservé les principaux événements de l'histoire, sa chronologie et ses personnages, mais en mettant en regard le film avec le premier chapitre du livre, reproduit ici, on verra comment les deux récits, écrit et filmique, diffèrent.

Comme dans le film la famille bourgeoise est harmonieuse et le fait qu'elle soit très cultivée est présenté comme une des raisons du drame. Mais les indications sur le passé des Coverdale sont absentes du film, qui n'informe que par l'intermédiaire de Jeanne. On peut mettre en doute son objectivité, mais ses propos laissent planer le doute sur la moralité des Lelièvre.

De la même manière, le personnage de la bonne est davantage caractérisé dans le roman. Alors que dans le film l'analphabétisme de Sophie n'est révélé qu'au bout de vingt minutes, lors d'une scène qui sollicite la compassion du spectateur, Rendell définit d'abord la bonne comme illettrée et la compare à un singe, ce qui la rend peu sympathique. Par ailleurs, le narrateur omniscient nous livre les pensées d'Eunice, alors que Sophie reste opaque. Au spectateur de se faire son opinion, notamment sur les raisons du crime. Le roman est au contraire célèbre pour dévoiler, dès la première phrase, le crime final et son explication. Il est aussi affirmé clairement que la complice de la bonne est « folle », ce qui est moins tranché dans le film.

Pourtant, la dernière phrase du chapitre nous dit : « il y avait bien autre chose encore ». Il semble donc que l'explication du fait divers ne puisse pas épuiser son mystère et la fascination qu'il suscite. N'est-ce pas aussi ce que suggère le film à sa manière ?



« Eunice Parchman tua la famille Coverdale parce qu'elle ne savait ni lire, ni écrire.

Ce crime n'avait aucun véritable mobile. Il n'était pas prémédité. Il eut pour résultat de faire connaître l'analphabétisme d'Eunice Parchman, non seulement à la famille et au village, mais à tout le pays. Son forfait ne lui rapporta que ce qu'elle redoutait le plus. Tout au fond de cet étrange esprit, elle savait qu'elle n'y gagnerait rien. Et cependant, bien que sa complice fût folle, Eunice ne l'était pas. Elle possédait le bon sens pratique d'un singe sous l'aspect d'une femme du XX^e siècle.

L'instruction est l'une des pierres angulaires de la civilisation. Être illettré, c'est être déformé. La dérision, qui fut autrefois attachée à une tare physique, s'applique peut-être plus justement aujourd'hui à l'analphabète.

Si celle, ou celui, qui en est frappé, vit parmi des gens peu cultivés, le mal n'est pas grand, car au royaume des borgnes, les aveugles ne sont pas rejetés. Le malheur, pour Eunice Parchman, fut que ceux qui l'employèrent pendant neuf mois étaient des gens particulièrement cultivés. S'il s'était agi d'une famille de Béotiens, tous seraient peut-être encore en vie, et Eunice serait libre dans son monde mystérieux d'instinct et de sensations, dans l'absence totale de tout ce qui est écrit.

La famille appartenait à la bourgeoisie aisée et vivait une vie tout à fait conventionnelle à la campagne, George Coverdale était licencié en philosophie, mais depuis l'âge de trente ans, il était PDG de la Tin Box Coverdale Company, héritée de son père à Stantwich, dans le Suffolk.

Jusqu'à la mort de sa femme, atteinte d'un cancer, il avait habité avec leurs trois enfants, Peter, Paula et Melinda, une grande maison datant des années trente dans les faubourgs de Stantwich.

Son fils aîné, Peter se maria un an après. L'année suivante, au mariage de sa fille Paula avec Brian Caswell, George rencontra Jacqueline Mont, âgée de trente-sept ans. Elle aussi avait été mariée et avait divorcé, son mari l'ayant abandonnée avec son fils. A cinquante et un ans, George était fort bel homme. Pour lui et Jacqueline, ce fut le coup de foudre. Ils se marièrent trois mois plus tard. George acheta un vieux manoir à quinze kilomètres de Stantwich et s'y installa avec sa nouvelle épouse, sa fille Melinda, alors âgée de quatorze ans, et Giles Mont, de trois ans son cadet. Lorsqu'Eunice Parchman fut engagée à leur service, George et Jacqueline étaient mariés depuis six ans. Ils prenaient une part active à la vie sociale de la région, et étaient considérés comme les châtelains du pays. Leur mariage était idyllique. Jacqueline avait été fort bien accueillie par ses beaux-enfants. Peter était maître de conférences en économie politique dans une université du Nord. Paula, elle-même mère de famille, vivait à Londres, et Melinda, maintenant âgée de vingt ans, préparait une licence d'anglais à l'université de Norfolk à Falwich. Quant à son propre fils, Giles, qui n'avait que dix-sept ans, il était encore au collège.

Quatre membres de cette famille, George, Jacqueline, Melinda Coverdale et Giles Mont, moururent en l'espace de quinze minutes le 14 février, jour de la Saint-Valentin. Eunice Parchman et une femme portant le nom prosaïque de Joan Smith tirèrent sur eux, le dimanche soir pendant qu'ils regardaient la télévision.

Deux semaines plus tard, Eunice fut arrêtée pour ce crime – parce qu'elle ne savait pas lire.

Mais il y avait bien autre chose encore. »

Pour les enseignants d'Anglais, une interview de Ruth Rendell est disponible en ligne : http://www.bbc.co.uk/worldservice/specials/133_wbc_archive_new/page5.shtml

SÉLECTION BIBLIOGRAPHIQUE & VIDÉO

Sélection bibliographique

Sur *La Cérémonie*

- Ruth Rendell, *L'Alphabet*, Livre de poche, 1996. Le roman dont est tiré le film.
- Frédéric Strauss, « Lesdits commandements », *Cahiers du cinéma*, n°494, septembre 1995, une critique du film, accompagnée par un long entretien avec Claude Chabrol sur le film.

De Claude Chabrol

- *Hitchcock* (avec Eric Rohmer), Ramsay, 2006. Un livre-manifeste en faveur de Hitchcock, qui rassemble les réflexions de deux piliers de la Nouvelle Vague sur ce cinéaste envisagé comme un métaphysicien.
- Chabrol a publié plusieurs recueils de souvenirs et d'anecdotes, parmi lesquels on peut citer : *Et pourtant, je tourne*, Ramsay, 1999. *Comment faire un film* (avec François Guérif), Rivages, 2004. Dans ce livre Chabrol livre sa vision du « métier » de cinéaste, passant en revue les différentes étapes de la création : l'écriture du scénario, la recherche de financements, les rapports avec les producteurs, avec les comédiens et les techniciens, le montage, etc.

Sur Claude Chabrol

- Guy Braucourt, *Claude Chabrol*, Seghers, 1971
- Joël Magny, *Claude Chabrol*, Cahiers du cinéma, 1987
- Christian Blanchet, *Claude Chabrol*, Rivages / Cinéma, 1988

Autour des sœurs Papin

- Jean Genet, *Les Bonnes*, Gallimard, Folio, 2003
- Jacques Lacan, « Motifs du crime paranoïaque : le double crime des sœurs Papin », *Le Minotaure*, numéro 3, décembre 1933
- Sophie Darblade-Mamouni, *L'Affaire des sœurs Papin*, Ed. De Vecchi, 2006
- Paulette Houdyer, *L'Affaire Papin, le diable dans la peau*, Ed. Cénomane, 2000

Divers

- *Cahiers du cinéma*, n° 477, mars 1994 : un numéro entièrement conçu par et pour Isabelle Huppert, au contenu très riche. On y trouve des rencontres entre l'actrice et Chabrol, ainsi que Pialat, Garrel, Sarraute, Baudrillard, De Palma, Almodóvar...
- *Isabelle Huppert, La femme aux portraits*, Seuil, 2005. Un ouvrage de photos de l'actrice, accompagnées de textes de Susan Sontag, Elfriede Jelinek, Patrice Chéreau...
- Michel Foucault, *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère : un cas de parricide au 19^{ème} siècle*, Gallimard, 1973

Sélection vidéo

Films de Claude Chabrol

- *La Cérémonie*, MK2. Cette édition contient de nombreux bonus : des commentaires de séquences par Claude Chabrol, un entretien avec la scénariste Caroline Eliacheff, un documentaire sur le tournage, un entretien télévisé avec Isabelle Huppert et Claude Chabrol.
- De nombreux films de Claude Chabrol sont disponibles en DVD. Opening a édité des films des années 60 et 70 (*Le Beau Serge*, *La Femme infidèle*, *Le Boucher*, *Les Noces rouges*...). A partir de 1985 (*Poulet au vinaigre*), c'est MK2 qui prend le relais. *L'ivresse du Pouvoir* et *La Fille coupée en deux* quant à eux sont disponibles chez TF1 vidéo et *La Demoiselle d'honneur* chez France Télévisions. A noter qu'un documentaire de Patrick Le Gall, *Claude Chabrol, l'artisan*, est disponible en supplément sur le DVD de *La Fleur du mal* (MK2).

Autres films

- *Les Blessures assassines*, Jean-Pierre Denis, Fox Pathé Europa. Un film de fiction sur les Sœurs Papin, qui insiste sur le rapport amoureux des deux sœurs. En bonus, un long documentaire réalisé par Claude Ventura en 1999, *En Quête des Sœurs Papin*, qui retrace l'affaire et contient une interview de Léa, la cadette, peu de temps avant sa mort, en 2001.

- *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère...*, René Allio, INA. Un autre fait divers extrême et célèbre porté à l'écran, d'après l'étude de Michel Foucault.

- Alfred Hitchcock, *Rebecca*, Avanti. Adapté d'un roman de Daphné du Maurier. Une jeune femme épouse un riche veuf et s'installe dans sa grande demeure, où plane l'ombre de la précédente épouse.
- Alfred Hitchcock, *Souçons*, Editions Montparnasse. Un homme oisif et joueur épouse une femme riche. Bientôt celle-ci commence à suspecter son mari de vouloir la tuer.

- Alfred Hitchcock, *Vertigo*, Universal. Un détective est chargé par un ami de suivre sa femme, dont le comportement étrange, voire suicidaire, semble indiquer qu'elle est possédée par l'esprit d'une morte. Le plus grand film d'Hitchcock, auquel Chabrol fait un clin d'œil dans *La Cérémonie*, via le personnage du curé.

- Jean Renoir, *La Règle du jeu*, Editions Montparnasse. Des aristocrates et des membres de la haute bourgeoisie se retrouvent dans un château le temps d'un week-end. Leurs intrigues (amoureuses surtout) sont mises en parallèle avec celles des domestiques.
- Jean Renoir, *Le Crime de Monsieur Lange*, Studio Canal. Des ouvriers s'organisent en coopérative à succès en apprenant la mort accidentelle de leur patron crapuleux. Mais celui-ci a survécu et revient réclamer sa part. Faudra-t-il le tuer ? Daté de 1936, ce film appartient à la période la plus politisée de l'œuvre de Renoir, alors lié au Front Populaire.

- Joseph Losey, *The Servant*, Studio Canal. Un jeune aristocrate tombe peu à peu sous l'emprise de son domestique. Sur un scénario d'Harold Pinter, un thriller très psychologique sur la dialectique maître/esclave.

- Jean-Jacques Bernard, *Hitchcock et la Nouvelle Vague*, réalisé en 2007 : témoignages de Rivette, Rohmer, Chabrol. Catalogue CNC- Images de la Culture.

- André S. Labarthe, *Claude Chabrol, l'entomologiste*, réalisé en 1991 pour la série Cinéma de notre temps. Catalogue CNC- Images de la Culture.

RÉDACTEUR EN CHEF
Stéphane Delorme

RÉDACTEUR DU DOSSIER

Jean-Philippe Tessé est né en 1977, membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*, il a rédigé les dossiers *À Bout de souffle* et *La Mort aux trousses* pour *Lycéens et apprentis au cinéma*. Il est l'auteur d'un livre sur le cinéma burlesque (*Le Burlesque*, Cahiers du cinéma, coll. « Les petits Cahiers », 2007).

RÉDACTEUR PÉDAGOGIQUE

Simon Gilardi est diplômé de la filière distribution/exploitation de la Fémis. Depuis 2005, il est coordinateur du dispositif *Lycéens et apprentis au cinéma* en région Centre.

CONCEPTION GRAPHIQUE

Thierry Célestine

