

24 images

24 iMAGES

Le crépuscule des innocents *L'enfer* de Claude Chabrol

Marie-Claude Loiselle

Number 72, 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23105ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Loiselle, M.-C. (1994). Review of [Le crépuscule des innocents / *L'enfer* de Claude Chabrol]. *24 images*, (72), 56–57.

LE CRÉPUSCULE DES INNOCENTS

par Marie-Claude Loisele

Cela n'est pas difficile de voir en quoi cette histoire de jalousie, scénarisée il y a une trentaine d'années par Henri-Georges Clouzot, était faite pour séduire l'auteur de *La femme infidèle*, du *Cri du bibou* et de *Betty*. On le sait, Chabrol s'est toujours acharné à passer dans le broyeur de son regard incisif les figures d'une bourgeoisie avilie, mais ici c'est à une forme de décadence plus profonde qu'il s'intéresse; plus profonde parce que collective: une maladie de l'être.

Obsédé par l'idéal d'un bonheur peinard, qu'on imagine en tout point semblable à celui que nous vendent les prêches des magazines, Paul transforme ce bonheur en manque, puis en cauchemar, tant il veut se l'approprier. Ainsi, plus que Nelly, sa femme qu'il croit infidèle, c'est la quiétude promise par les liens du mariage (ce que rappelle constamment la photo de noces trônant dans la chambre du couple) qui échappe à Paul.

Le lyrisme occidental charrie à satiété l'image d'une souffrance liée à la passion,

celle-ci exaltant moins la poésie que ce qui émeut le plus unanimement les foules, c'est-à-dire la jalousie, qui s'est imposée comme le meilleur prétexte à intrigue des romanciers et scénaristes — que seraient toutes nos fictions sans le triangle amoureux? Or il fallait bien se douter que Chabrol ne céderait en rien devant les poncifs de l'amour romantique. La jalousie romantique appellerait pour l'amant blessé une négation ou un châtiment de soi — avec possiblement comme conséquence extrême que la victime périsse par amour. À l'inverse, la jalousie sadique telle qu'on la retrouve généralement chez Chabrol, plutôt que d'exercer la cruauté sur soi, l'exerce sur l'autre — ici l'être aimé —, parfois même jusqu'à tuer. Cette cruauté parcourt l'œuvre de Chabrol comme une sorte d'onde souterraine inéluctable, liée à la nature profonde de l'homme, à ses instincts les plus élémentaires. Que l'on pense par exemple au *Boucher* dans lequel Paul, hanté par ses souvenirs de guerre et meurtri autant par celle-ci que par le fait

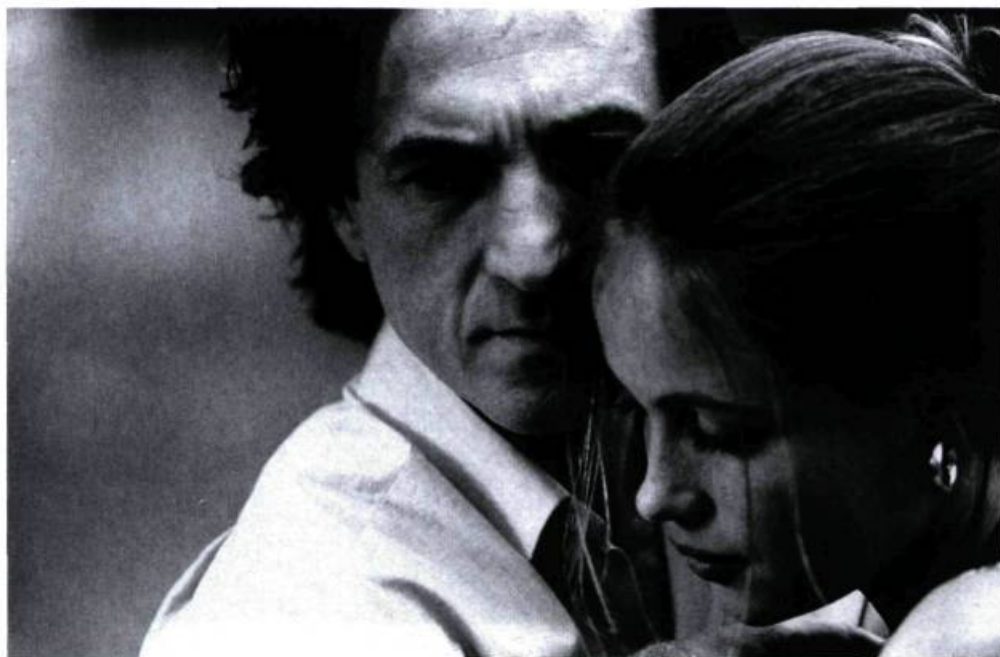
de ne pouvoir posséder la femme qu'il désire, renchérit encore dans cette cruauté qui l'assaille en tuant et mutilant les femmes qu'il croise dans les bois.

Même si dans *L'enfer* la mort n'apparaît pas comme telle, elle n'y est pas moins présente que dans tous les autres films de Chabrol. Le tourbillon infernal du film reconduit le spectateur jusqu'au seuil d'un abîme mortel évoqué par deux mots: sans fin. Ce carton final fait-il allusion au calvaire interminable auquel sont contraints Nelly et Paul? ou plutôt au sort même de l'être humain condamné, par l'élan de son désir, à être l'artisan de sa propre souffrance; qu'il soit victime ou bourreau?

Cet attrait obscur des êtres prend ici pour support symbolique une lutte entre l'ombre et la lumière associées l'un à Paul, l'autre à Nelly. Parti pris qui sera fermement tenu tout au long du film. Le début, totalement diurne et abondamment dominé par la présence du soleil, appartient résolument à Nelly, frondeuse, épanouie et d'une hardiesse inflexible. La fin par contre est le résultat d'un renversement progressif où la nuit, en tant qu'attribut de ce qu'il peut y avoir de plus ténébreux en l'homme, laisse tout le champ libre à la jalousie furieuse de Paul. Le cœur du film fonctionne alors comme une zone mitoyenne où les deux forces sont en lutte, Nelly parvenant de moins en moins à triompher des pensées toujours plus sombres et torturées de Paul.

Par des jeux multiples de clairs-obscurs, les rais de lumière — celui d'un projecteur de diapositives ou de films, ceux de bougies pendant la panne d'électricité ou du soleil par taches sur le visage de Paul alors qu'il perd une joute verbale qui le confronte à Nelly — toujours associés aux inconduites de sa femme,

François Cluzet et Emmanuelle Béart. La cruauté chez Chabrol est liée à la nature profonde de l'homme.





Nelly fantasmée: «L'insolence que Paul s' imagine contraint à subir».

apparaissent nettement comme le signe de l'insolence que Paul s' imagine contraint à subir. C'est cette même tension que l'on retrouve aussi dans la séquence de projection — qui marque par ailleurs l'engagement irrémédiable de la relation dans une impasse mortelle — où la lumière donne vie sur l'écran à des films de vacances que Paul, en proie à des hallucinations semblables aux calembours qui assiègent un esprit surmené, perçoit comme incriminants pour sa femme.

Mais l'exploitation de cet antagonisme visuel entre l'ombre et la lumière, le jour et la nuit a peut-être la tare de relever précisément d'un parti pris, d'un mécanisme systématique où les choses apparaissent un peu trop telles qu'elles sont (ce qui semble tout à fait incompatible avec les préoccupations de Chabrol), et cela malgré ce que le jeu constant sur la frontière du réel et du fantôme pourrait laisser croire. Ce dualisme, procédé depuis longtemps patiné d'une certaine facilité dramatique, trahit surtout qu'il ne faut pas attendre de *L'enfer* le trouble vertigineux que distillent les meilleurs Chabrol. Il dessine la trajectoire d'une relation que rien ne saurait

faire dévier d'une progression inéluctable vers «l'enfer» crépusculaire final. Ici, que Nelly soit coupable ou non, à la limite, importe peu, puisque sans rien savoir, nous devinons rapidement l'essentiel de sa vraie nature: ni plus condamnable qu'irréprochable. Un personnage somme toute assez banal.

Dans ce parcours sans réelles surprises et qui n'a en fait de diabolique que sa fatalité, on reconnaîtra par contre cette ruse toute chabrolienne, qui a su si bien dans des films comme *Masques*, *Le cri du bibou* ou *Betty* — pour ne nommer que des plus récents — nous laisser patauger dans des sables plus mouvants, dans cette séquence où le docteur Arnoux, sans que l'on ne puisse jamais déterminer ses intentions véritables, se laisse (par stratégie?) prendre au jeu de Paul et, dans un renversement contraire à toute attente, déclare non pas Paul mais Nelly malade. Il ne s'agit bien là que du seul moment où, véritablement, nous sentons poindre ce qui fait la force de Chabrol; c'est-à-dire ce jeu vertigineux sur la complexité infinie des êtres et d'une réalité où nous perdons pied, impénétrable et fuyante malgré toute tentative d'en réduire les équivo-

ques, où les contours des choses ne sont jamais nettement définis, jamais définitifs.

Ainsi, malgré tout le savoir-faire du cinéaste qui ne fait bien sûr aucun doute, si l'on pense à la façon dont le film s'articule en trois lieux (l'hôtel, la ville et le lac) où l'on reconnaît le grand admirateur de *Sunrise* de Murnau, ou encore avec quelle habileté il rend perceptible le dédoublement du personnage de Paul par les jeux de miroirs et l'emploi d'une voix intérieure, et avec quel art de l'économie il ne donne jamais que ce qui est indispensable à ce qui est raconté, *L'enfer* n'en laisse pas moins persister la déception de n'offrir que le pâle reflet des plus truculents et venimeux Chabrol. ■

L'ENFER

France 1994. Ré.: Claude Chabrol. Scé.: Henri-Georges Clouzot. Adap. et dial.: Chabrol. Ph.: Bernard Zitzermann. Mont.: Monique Fardoulis. Mus.: Matthieu Chabrol. Int.: François Cluzet, Emmanuelle Béart, Nathalie Cardone, André Wilms, Marc Lavoine, Mario David, Jean-Pierre Cassel, Christiane Minazzoli, Dora Doll. 100 minutes. Couleur. Dist.: Alliance Vivafilm.