

# LA CÉRÉMONIE

de Claude CHABROL

## FICHE TECHNIQUE

Pays : France / Allemagne

Durée : 1h51

Année : 1995

Genre : Drame

Scénario : Claude CHABROL, Caroline ELIACHEFF d'après *L'Analphabète* de Ruth RENDELL

Directeur de la photographie : Bernard ZITZERMANN

Son : André NAUDIN

Costumes : Corinne JORRY

Maquillage : Dominique COLLABANT

Montage : Monique FARDOULIS

Musique : Matthieu CHABROL

Coproduction : France 3 Cinéma / MK2 Productions / Olga Film GmbH / Prokino Filmproduktion / Zweites Deutsches Fernsehen

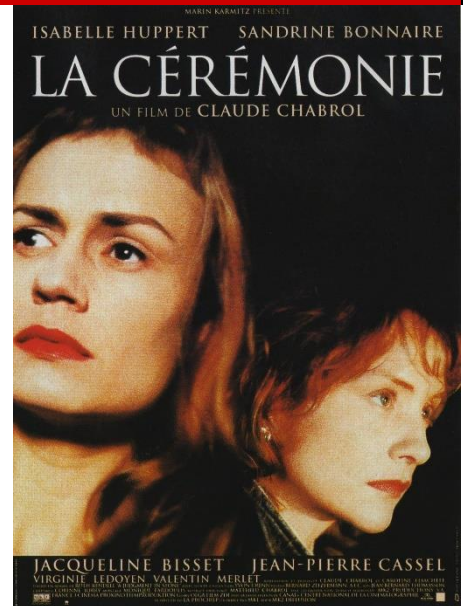
Distribution : Diaphana

Interprètes : Isabelle HUPPERT (Jeanne la postière), Sandrine BONNAIRE (Sophie la bonne), Jean-Pierre CASSEL (Georges Lelièvre), Jacqueline BISSET (Catherine Lelièvre), Virginie LEDOYEN (Melinda), Valentin MERLET (Gilles), Julien ROCHEFORT (Jeremie), Dominique FROT (Madame Lantier), Jean-François PERRIER (Priest)

Sortie : 30 août 1995

**Meilleures actrices pour Isabelle Huppert et Sandrine Bonnaire Festival de Venise 1995**

**Meilleure actrice pour Isabelle Huppert César 1996**



## SYNOPSIS

La riche famille Lelièvre, qui vit dans une demeure isolée en Bretagne près de Saint-Malo, embauche une nouvelle bonne, Sophie. Celle-ci devient vite amie avec Jeanne, une postière délurée et curieuse. Une fois découvert l'analphabétisme que Sophie cachait soigneusement, la tension monte. Associée à la hargne de la postière contre les Lelièvre, la blessure profonde de la bonne pourrait bien mener au drame.

## AUTOUR DU FILM

*La Cérémonie* de Claude Chabrol est considéré par la critique, dès sa sortie en 1995, comme le plus grand film du réalisateur, mais aussi comme le film qui révélerait le secret de ses autres films. Le critique, désorienté par sa filmographie qu'il jugeait jusqu'alors hétéroclite, comprend enfin le sens de son œuvre et peut apprécier celui qui, d'instigateur de la nouvelle vague, semble être passé à un cinéma commercial, sans âme. C'est oublier que Chabrol est, certes le « père » de la nouvelle vague, mais qu'il est aussi celui qui a défendu, le premier, en 1957, Hitchcock, dans un livre éponyme coécrit avec Rohmer, dans lequel ils « obligent les cinéphiles à prendre en considération l'œuvre d'un cinéaste jusqu'alors réputé commercial : Alfred Hitchcock. Ce livre est ainsi le premier ouvrage consacré à Hitchcock malgré 45 films déjà réalisés, Hitchcock était encore boudé des historiens du cinéma. »<sup>1</sup> On notera avec amusement que la situation de Claude Chabrol est à peu près la même que celle d'Hitchcock en 1957 : au moment de la sortie de *La Cérémonie*, il a déjà réalisé 43 longs métrages ; à 65 ans, il est enfin reconnu comme auteur. Pour autant, contrairement à Hitchcock, la suspicion continue d'être portée sur les œuvres de Chabrol par la critique, qui observe avec défiance « une carrière qui fut avant tout dirigée par le besoin et le plaisir de la mise en

<sup>1</sup> <http://www.amazon.fr/Hitchcock-Eric-Rohmer/dp/2841148270>

scène et la captation du spectateur »<sup>2</sup>. Chabrol, lui-même, s'est amusé à jeter le trouble sur ses intentions pendant la campagne promotionnelle de *La Cérémonie*, en qualifiant son film de « dernier film marxiste » et en insistant, lors des journaux télévisés de l'époque, pour dire que les deux « héroïnes » du film étaient des « victimes ». Or, à l'évidence, le film traite de la folie à deux et de la domination de la bourgeoisie par le langage, et non de la lutte des classes, comme le rappelle Caroline Eliacheff, psychanalyste, et coscénariste de *La Cérémonie*. En effet, Chabrol n'est absolument pas marxiste mais flaubertien et chrétien et, par ailleurs, fasciné par la psychanalyse. En avril 2009, dans *L'Avant-Scène Cinéma*<sup>3</sup>, Claude Chabrol revient dans un entretien, sur la définition de *La Cérémonie* comme « dernier film marxiste » : « Il y avait en tout cas une bonne part de provocation. C'est vrai que la formule était audacieuse et que je n'ai jamais considéré que l'action des deux jeunes femmes du film portait les prémices d'une société nouvelle. Mais j'avais été agacé, pour ne pas dire plus, quant à la chute du mur de Berlin, on avait commencé à parler de la fin de la lutte des classes, voire de la fin de l'Histoire. Quelle ânerie ! J'étais d'autant plus outré que je savais bien que cette analyse fleur bleue de la marche du monde était bourrée d'arrière-pensées pas très recommandables. »

## PISTES PÉDAGOGIQUES

Contrairement à l'habitude, nous proposons d'abord, de consulter les nombreuses sources, principalement sur Internet (voir la sélection dans la rubrique Bibliographie), qui analysent le film sous des angles d'analyse très divers :

- le dossier « *Lycéens au cinéma* » traite principalement du sujet de la lutte des classes,
  - la *fiche pédagogique de la cinémathèque Suisse* suggère une analyse du film basée sur la relation entre les thèmes chabroliens abordés (tels que « la responsabilité et la liberté, la morale, etc. ») et la mise en scène,
  - les analyses de séquences, dont l'analyse de Francisco Ferreira, invitent à comprendre comment une mise en scène en apparence simple et banale, contient autant de signes indéchiffrables et inquiétants,
  - les articles réunis sous le titre « *La Cérémonie et la psychanalyse lacanienne* » abordent le film sous l'angle de l'analyse de cas : deux folies qui, réunies accidentellement, mènent tragiquement (donc sûrement) au massacre final dont les dernières paroles sont dites par Jeanne, deux fois, lors du crime, et ensuite à travers le média de l'enregistreur ; le spectateur – on – entend la voix d'outre-tombe de Jeanne : « On a bien fait. »
- De notre côté, nous avons choisi d'aborder la question cruciale de la mise en scène chabrolienne, à l'aide de photogrammes du film, en nous attachant, en suivant l'ordre de la narration du film, uniquement à la question du secret : d'une part, le secret de la maison en allant jusqu'à la scène de la chambre « blanche » ; d'autre part, le secret des mots ; et enfin, le secret de Sophie jusqu'à son dévoilement au spectateur, qui devient, dès lors, un complice passif et voyeuriste du crime à venir, « on a bien fait ».

### En face de L'arrivée : « Ça va. »

Les premières images du film qui exposent la situation initiale sont curieusement celles qui sont les plus analysées du film. Pourtant, la mise en scène, à première vue, semble académique et banale, et le propos de la scène est simple : Sophie, la nouvelle bonne, rejoint Catherine, sa future patronne, dans un bar, et elles se mettent d'accord sur les conditions d'embauche de Sophie. En réalité, la scène est très complexe et contient de nombreux signes indéchiffrables et inquiétants. Nous omettrons sciemment de nous intéresser à la question de la domination de classe, qui est effective dans la scène, pour étudier les secrets de l'image avec le regard du spectateur qui connaît le secret honteux de Sophie (l'analphabétisme) et son futur massacre.

<sup>2</sup> Jean-Albert Bron, *La Cérémonie*, Clefs concours-Cinéma, éd. Atlande, 2013

<sup>3</sup> *La Cérémonie*, *L'Avant-Scène Cinéma*, « Entretien avec Claude Chabrol », n°578, décembre 2010.



1 2



3 4

Les premières images – un plan séquence – montrent Sophie qui marche vers le bar *L'arrivée* (1), tente d'en ouvrir la porte, se retourne (2), puis demande son chemin pour ensuite traverser la rue vers le spectateur. Un camion noir (3) qui passe permet de voir dans une image quasi subliminale, le reflet du personnage qui observe (avec nous). La caméra recule alors un peu et fait entrer dans son champ, en amorce, celle dont on a aperçu le reflet (4). Alors, toujours dans le même plan, la caméra quitte celle qui regarde pour suivre Sophie et son entrée à l'intérieur du bar. Elle cherche visiblement quelqu'un du regard et on entend, hors-champ : « Mademoiselle ? Vous êtes Sophie Bonhomme ? »

Dans les deux premiers photogrammes, l'image est curieusement cramée (trop claire) et contient de drôles de tâches. On comprendra ensuite que l'on voit à travers une vitre, grâce au reflet du camion, et au recul de la caméra qui dévoile celle qui regarde. Que voit-on ? On voit d'abord que Sophie se trompe de bar, qu'elle va à « L'arrivée ». L'arrivée dans une gare, c'est la destination finale. Le film serait déjà fini ? Pourquoi se trompe-t-elle ? Parce qu'elle ne sait pas lire, elle doit demander son chemin. Elle connaît le nom du bar mais elle est incapable de lire le nom, pourtant en grosses lettres, du bar. Quant à Catherine, elle souffre d'une autre forme d'aveuglement, elle ne voit pas que l'attitude de Sophie est étrange. Celle-ci se rend d'abord en face du bar dans lequel elles ont rendez-vous et elle ne voit pas combien cette attitude est sujette à questions. Sophie Bonhomme, *alias* la sagesse simple et bonne, est analphabète et autiste. L'image, tout comme Catherine, est sujette aussi à cécité : une image trop claire à travers une vitre.



1 2



3 4

Les photogrammes 1, 2 et 3 proviennent d'un seul et même plan, cadré sur Catherine Lelièvre, qui se présente, invite Sophie à s'asseoir, lui propose un thé que Sophie refuse poliment mais que Catherine commande quand même dans les photogrammes 3 et 4. A partir du photogramme 4, commence une série de champs/contrechamps, pendant le dialogue entre les deux femmes. On remarquera que la composition de l'image laisse peu d'espace à Sophie dont le corps est d'abord coupé (1 et 2) et bord cadre, tandis que les affaires de Catherine occupent toute la table au point que Sophie doit s'y glisser.



Cependant, alors que Catherine semble prendre le pouvoir par son autorité, le raccord regard-geste, au moment de la commande, montre que c'est Sophie par son regard désapprobateur (3) et son corps en amorce, qui domine (4) et qui prend le dessus. Même le geste autoritaire de Catherine en est coupé (4).

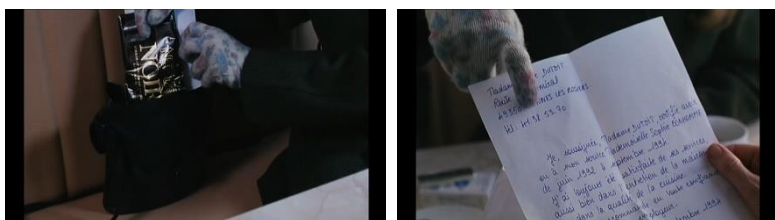


Il s'ensuit alors un court silence gêné, et c'est Catherine qui finalement reprend la parole pour expliquer ce qu'elle attend de Sophie, qui écoute quasiment en silence. Le corps de Sophie continue de dominer celui de Catherine qui semble baisser la tête. C'est surtout Sophie qu'on regarde et son calme singulier. Elle ne semble pas éprouver d'affect.



A partir de « Vous voulez voir mes références ? », énoncé par Sophie, commence une série de gros plans dans lesquels Sophie récite le discours de la parfaite bonne qu'elle a préparé.

On constate que Sophie tente de gagner le centre du cadre, tandis que Catherine se réfugie à droite. La série de gros plans en champs/contrechamps se termine par une parole de Catherine : « Mais je pense que ça va aller, il n'y a pas de raison ! » Or, le spectateur avertit sait que « ça ne va pas aller » et qu'il y a tout un tas de raisons pour que ça n'aille pas. Catherine, qui n'a pas réussi à entrer en communication avec Sophie, se rassure toute seule à haute voix comme une petite fille qui cherche à se rassurer et à s'étourdir de mots. Comme le rappelle Anne-Marie Leriche, psychologue, dans l'article de *l'Encyclopædia Universalis* en ligne, « le ça, en plus du refoulé, contient des forces aveugles, inaccessibles à l'exploration analytique. On peut alors dégager les principales différences entre le système inconscient et le ça. Dans l'inconscient, ce sont les représentations qui sont refoulées ; dans le ça, il n'y a que des motions pulsionnelles prêtes à se décharger. »<sup>4</sup>



Les gros plans sur les deux femmes sont coupés par deux *inserts* dont le sens paraît évident : Sophie sort ses références de son sac, en même temps que du chocolat noir, et montre ensuite les coordonnées de son ancienne patronne.

Il y a d'abord une grosse blague de la part de Chabrol : attention, film noir. Cependant, on sait aussi le rôle que va avoir cette tablette de chocolat, dont Sophie raffole, quand elle ne le trouvera plus dans les rayons parce que sa présentation a changé. Enfin, le chocolat deviendra un symbole sexuel lorsque Jeanne le déversera sur le lit de Catherine en tenant la théière entre ses jambes.

Le deuxième *insert* est encore plus troublant. Pourquoi Sophie insiste-t-elle pour montrer les coordonnées ? Est-ce parce qu'elle ne sait pas lire et qu'elle veut donner l'illusion de compétences qu'elle n'a pas ? Ou est-ce parce que cette lettre est une contrefaçon et que chacun sait que pour se cacher, la meilleure cachette est de se montrer en pleine lumière ? On pourra vérifier : il existe bien des « routes de l'Amiral » mais pas à Gennes au bord de La Loire, en Anjou.

Pour terminer, on s'interrogera sur le rôle des gants que Sophie n'enlève pas. Selon *l'Encyclopædia Universalis*, « dès les premiers temps du christianisme, il est d'usage de se déganter devant un

<sup>4</sup> Anne-Marie LERICHE, « ÇA, psychanalyse », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 5 novembre 2014. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ca-psychanalyse/>

supérieur ». De plus, on retrouvera les mêmes motifs dans le pull que porte Sophie dans la scène de révélation de son analphabétisme à Mélinda, la belle-fille de Catherine ; scène dans laquelle Sophie ose répondre à Mélinda : « C'est pas moi la salope, c'est vous ! »<sup>5</sup>



1 2



3 4

Le plan s'élargit et la caméra semble s'être installée à la table d'en face puisque des chaises entrent dans le champ. Les deux femmes poursuivent la discussion : Catherine explique que la maison est isolée et propose que Sophie commence le travail dès le mardi suivant (1). Un lent *travelling* démarre alors (2) qui se resserre jusqu'à ce que Sophie parle salaire et réponde : « Ça va » à la proposition de Catherine. Elle se sert alors un thé (3). Ce plan est interrompu, *cut*, par un plan d'ensemble en légère plongée et en mouvement qui suit la voiture de Catherine (4).

A quoi sert le plan large qui se resserre peu à peu sur les deux femmes ? A faire entrer le serveur dans le champ mais surtout à mettre le spectateur dans la position de Sophie l'analphabète. En effet, il est impossible de lire le nom du bar dans lequel elles sont installées. La lecture à l'envers du photogramme 1 permet de lire « Britannic », un hôtel-restaurant qui existe toujours en face de « L'arrivée » à Saint-Malo. Quand le plan se resserre, on peut voir ce qui se passe sous la table et la tension de Sophie quand il s'agit de se repérer dans l'espace et dans le temps. Sophie dont quasiment les seuls mots dans le film sont : « J'ai compris », ou son expression antonyme, « Je sais pas ». Quant au mystérieux « ça va » qui vient clore cette scène, il ne semble pas avoir de sens puisque tout dans son attitude dit que « ça ne va pas ». « Ça va » sera la dernière parole que Sophie prononce après le massacre des Lelièvre. Que signifie « ça va » dans sa bouche ? Rien d'autre que la sidération dans laquelle elle se tient hors du langage. Il ne faut pas oublier que Caroline Eliacheff, psychanalyste lacanienne, est la coscénariste du film : « Lacan [...] fait [du ça] un inconscient « structuré comme un langage » qui serait constitué par les effets du signifiant et dans lequel l'imaginaire est soumis au symbolique. »<sup>6</sup> Or, Sophie ne peut accéder au symbolique puisqu'elle n'accède pas au signifiant. Elle n'a pas non plus de « ça » puisque rien en elle n'est « structuré comme un langage ».

## Le générique, une inquiétante étrangeté



Le générique commence alors. Il fait clairement référence au générique de *Rebecca* d'Hitchcock où, après avoir franchi une grille, puis suivi un long chemin sinueux, on découvre un inquiétant manoir. On notera, qu'après le *travelling* accompagné d'une musique inquiétante, un fondu enchaîné nous amène à un plan fixe derrière le

<sup>5</sup> Annie SAGALOW, « GANT, histoire du costume », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 5 novembre 2014. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/gant-histoire-du-costume/>

<sup>6</sup> Anne-Marie LERICHE, « ÇA, psychanalyse », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 5 novembre 2014. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ca-psychanalyse/>

		<p>portail. Le fondu enchaîné donne l'illusion que la voiture passe deux fois le portail. Ensuite deux autres plans fixes attendent l'arrivée de la voiture : voiture qui passe devant et derrière l'étang, et enfin qui apparaît au tournant au bout du chemin qui mène au perron de la maison.</p>
		

### Premier aperçu de la maison, le secret derrière la porte

		<p>Catherine entre par la porte vitrée. Aussitôt Mélinna apparaît, sortant d'une pièce à gauche. Les deux femmes s'embrassent chaleureusement et Catherine repart et sort du champ tout en reprochant gentiment à sa belle-fille de ne pas être rentrée la veille au soir. Mélinna lui répond : « Oui, mais hier soir, j'étais prise ! », tout en se réajustant devant la glace. Dans le second plan, alors qu'elle franchit la porte de la cuisine, Catherine lui reproche de ne pas avoir passé « un coup de fil » pour prévenir de son absence.</p>
		<p>Catherine s'affaire maladroitement dans la cuisine et continue de parler à travers la porte ouverte à sa belle-fille qui finit par la rejoindre à la porte de la cuisine.</p>
<p>Le montage alterné permet ici de montrer au spectateur ce que Catherine ne voit pas (décidément !), c'est-à-dire que Mélinna est « prise » : on saura qu'elle faisait l'amour avec son petit ami. C'est ce secret, ici confié au spectateur seulement, qui déclenchera en partie le massacre des Lelièvre. L'étrange cadre sur la porte ouverte n'est sans doute pas innocent. On voit par deux fois la nature-morte représentant le lièvre mort pendu par les pattes et le couteau sur la table. De la même façon, une volaille est pendue par les pattes derrière Catherine dans la cuisine, et, sur le buffet, une faïence en trompe-l'œil représente une coupe de fruits. A bien y regarder, toute la cuisine semble être gagnée par le trompe-l'œil et la nature-morte. Ce sera ici le lieu de la sidération totale de Sophie. Le pull couleur sang que porte Mélinna n'est pas sans rappeler la manière dont Sophie va s'acharner sur elle en lui tirant dans le ventre par deux fois.</p>		



## Télévision et repas des bourgeois : jeux de mots-laits sur les bonnes



1 2



3 4



5 6

A la question de Georges qui demande le nom de la bonne, Catherine répond : « Sophie ». Aussitôt Georges rétorque un « malheur » prémonitoire.

Mélinda souhaiterait qu'on l'appelle autrement que « bonne » : « Je sais pas, moi, employée de maison, gouvernante... »

Georges continue sur sa lancée : « Bonne à 'tout faire' ! Qui peut s'en vanter ? » (1).

Dans la cuisine (2), on s'inquiète enfin de l'apparence de la bonne. Catherine, interrogée, répond : « Ecoutez... je n'en sais rien... J'ai pas remarqué... En tout cas, elle n'est pas monstrueuse, sinon je m'en serais aperçue. »

Gilles, le fils de Catherine, ajoute : « J'espère qu'elle est mieux que la gravos de la semaine dernière ! »

Le repas se termine, agrémenté de nombreux bruits de succion et de jeux de mots qui confondent allégrement la bonne Sophie et les bonnes moules. Catherine demande si tout le monde a terminé. Georges répond : « A moins de manger les coquilles ! » Son beau-fils lui essuie la bouche pendant que Catherine débarrasse.

On constate une nette opposition entre les paroles de cette famille recomposée dont les liens viennent de la connivence qu'ils entretiennent par le langage et la mise en scène mi-inquiétante, mi-grotesque. En effet, le photogramme 1 sur le canapé du salon montre une famille désunie qui ne se regarde pas, happée par la télévision. Le photogramme 2, en plongée, inquiète et donne à voir une scène grotesque et très éloignée du manger bourgeois. Le ridicule se poursuit dans les plans qui suivent. Le photogramme 3 représente un père penché sur sa moule et essayant péniblement de la gober tandis que Catherine, affublée d'un bavoir, disserte sur Sophie et son impossible monstruosité qu'elle aurait vue, évidemment. Mélinda, dans le photogramme 4, lui répond par un sourire qui indique ses incertitudes quant à la capacité de jugement de sa belle-mère. Gilles, quant à lui, est l'exacte réplique de son beau-père. Les hommes parlent et mangent salement avec l'accord tacite des femmes. A la fin du repas, le plan (5 et 6) s'élargit à nouveau et montre la table recouverte d'immondices. C'est le dernier repas primitif, il est temps que la bonne arrive !

## La seconde arrivée de Sophie, l'inquiétante bonne



Catherine est sur le quai de la gare. Le train arrive et les voyageurs descendent, mais Sophie n'est pas là. Catherine finit par voir hors champ quelque chose que la caméra rejoint lentement. C'est Sophie qui attend, immobile.

Sophie met Catherine dans la situation dans laquelle elle était à « L'arrivée » : elle laisse sa patronne se perdre. L'affiche « avec vous » auprès de laquelle elle se tient, immobile, se donne à lire comme un « contre vous ».

## Première rencontre avec Jeanne la postière ou le petit lutin rouge



1 2



3 4



5 6

La rencontre avec la postière se fait en même temps que l'arrivée de Sophie, à l'intérieur de la gare. Jeanne est coiffée d'un bonnet rouge et porte des journaux dont le plus visible porte le titre *Faits Divers* (1 et 2).

Jeanne interpelle Catherine et lui demande de la déposer à La Poste. Par politesse, Catherine accepte.

Dans la voiture, Jeanne entame une conversation avec Catherine et échange un regard avec Sophie (3 et 4).

Catherine dépose Jeanne à La Poste, elle doit sortir de la voiture trois portes (5) pour laisser sortir Jeanne qu'elle salue sans quasiment se tourner vers elle et retourne dans sa voiture. Jeanne adresse un « salut » amical à Sophie qui lui répond hors champ et la caméra suit Jeanne qui se dirige vers son lieu de travail en souriant à Sophie. Le contrechamp (6) montre Catherine et Sophie filmées à travers la vitre de la portière droite, côté Sophie. Catherine déclare alors à Sophie : « Mon mari ne peut pas la blairer. »

Jeanne apparaît pour la première fois sous la forme d'un lutin rouge : « en plus de sa taille réduite, le lutin est réputé pour son espièglerie, son don de métamorphose et d'invisibilité, son côté facétieux bienfaisant ou malfaisant, son obsession pour les femmes à l'origine du mot 'lutiner', sa susceptibilité, et surtout son habitude de s'occuper des foyers humains, en particulier des écuries »<sup>7</sup>. La petite postière Jeanne, dominée nettement à l'image par Catherine et Sophie (1 et 2), tient dans ses mains un paquet de magazines populaires de faits divers. Or, Jeanne lit trop, comme Emma Bovary, et Jeanne, l'héroïne d'*Une vie* de Maupassant. *Une vie* est d'ailleurs revendiqué par Maupassant comme étant la réécriture-

<sup>7</sup> Article lutin in <http://fr.wikipedia.org/wiki/Lutin>



hommage à *Madame Bovary* de Flaubert et l'on sait la passion qu'éprouvait Chabrol pour les deux écrivains. Jeanne a de mauvaises lectures, comme ses sœurs romanesques, des lectures qui la trompent sur la réalité et provoquent des passions dangereuses: « Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes »<sup>8</sup>. Le fait divers est de la « culture d'en bas », comme le rappelle Roger Chartier dans un de ses ouvrages.

Selon Christine Leteinturier, « le fait divers<sup>9</sup> est le plus souvent défini aujourd'hui par la négative ; il ne relève d'aucune actualité, ni politique, ni économique, ni sociale, ni culturelle... Il peut néanmoins illustrer à l'occasion un fait de société. Cette conception doit beaucoup à la définition que Roland Barthes en a donnée en 1966 dans ses *Essais critiques*: « Le fait divers procéderait d'un classement de l'inclassable, il serait le rebut inorganisé des nouvelles informes... Désastres, meurtres, enlèvements, agressions, accidents, vols, bizarreries, tout cela renvoie à l'homme, à son histoire, à son aliénation, à ses fantasmes, à ses rêves, à ses peurs... » Cela explique sans doute la connotation péjorative prise par cette expression dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, distinguant ainsi une actualité noble d'une actualité méprisable, celle des 'chiens écrasés', que les journalistes affectent de nommer parfois la 'poubelle de l'information' ». Jeanne lit donc les poubelles qui la font devenir mauvaise. Quand elle volera *Voyage au bout de la nuit* dans la bibliothèque des Lelièvre, dont le titre est prémonitoire – elle finira sa vie dans la nuit – elle dira avoir emprunté le livre à cause du nom de l'écrivain, Céline, qui est le prénom de sa mère. Tout est donc ramené à la trivialité et à la vulgarité de la culture d'en bas. Jeanne sait lire mais ne maîtrise pas les codes pour accéder à la culture d'en haut et la comprendre.

Dans la voiture (3 et 4), Jeanne qui ne peut être vue par Catherine, commence en secret à séduire du regard Sophie. Le gros plan (3) sur Jeanne indique au spectateur avec insistance qu'il faut regarder cet échange de regards.

Catherine, bien qu'obligée de sortir de la voiture pour laisser sortir Sophie, continue de la dominer (5) et leurs reflets sur la voiture dédouble la scène. On notera d'ailleurs que toutes les scènes en voiture sont filmées derrière les vitres et que le spectateur-voyeur voit à travers le filtre de la vitre qui brouille un peu l'image, comme dans le premier plan du film. Le spectateur se retrouve ainsi dans un état de confusion visuelle qui ressemble à l'état de sidération de Sophie.

La dernière réplique de Catherine renvoie au mépris qu'elle ressent envers les pauvres et leurs odeurs. En effet, ne pas pouvoir blairer quelqu'un est une expression familière qui signifie ne pas pouvoir sentir quelqu'un au sens propre et au sens figuré. Cette expression renvoie aussi aux répliques de Jeanne au Secours Catholique qui répète à l'envi combien « ça pue », les affaires qu'on donne aux pauvres. La double ironie réside ici dans le constat qu'une pauvre reconnaît et accepte l'odeur de la pauvreté. Sophie est ensuite qualifiée de « répugnante » par Gilles juste avant la boucherie finale.

## Une valise étrangement lourde



1



2

La caméra filme à nouveau l'arrivée à la maison mais cette fois du point de vue de celui qui entre (1), ce qui permet de voir l'inquiétante et imposante demeure comme dans *Rebecca*.

La valise qui avait été si facilement déposée dans le coffre par Catherine à la gare (2), s'est soudainement alourdie: « Elle pèse comme un âne

<sup>8</sup> Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, première partie, chapitre 6

<sup>9</sup> Christine LETEINTURIER, « FAIT DIVERS », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 8 novembre 2014. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/fait-divers/>

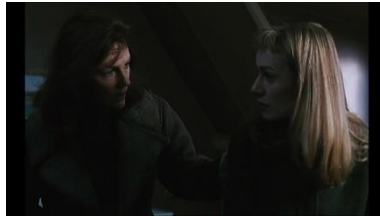


3 4

mort!» (3). Sophie, quant à elle, observe la maison, tête levée vers le haut, sidérée. Elle finit par prendre la fameuse valise des mains de sa patronne, laquelle constate sans réponse : « Vous êtes forte, hein ? » Sophie entre peu à peu dans un rôle quasi-muet face à cette maison et famille bourgeoise.

Le cadre éloigné et en légère plongée sur la façade, le quasi-mutisme de Sophie, dont on ne voit que le dos, impressionnent. Pourquoi une valise si lourde ? De quels secrets ? L'inconscient de Catherine est limpide. La mort est déjà inscrite en elle tandis qu'elle inflige à sa bonne le statut de l'âne, celui qui porte les lourdes charges. Elle ajoute : « Vous êtes forte », comme si elle soliloquait. La question n'appelle pas de réponse, c'est une affirmation. Catherine craint déjà cette bonne qui inverse un temps les rôles – c'est elle qui porte (3), mais, comme l'a dit Georges : « De toute façon, il faut quelqu'un ! »

### La petite chambre dans les combles



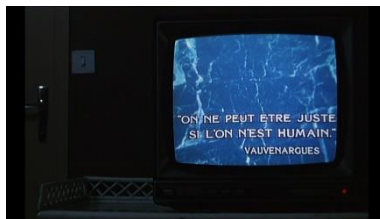
1 2

Catherine ouvre la porte de la chambre de la bonne, sous les toits. La télévision qui trône sur un secrétaire est la vieille télévision des Lelièvre (1). Rien de neuf dans cette pièce dont tout est de seconde main. Catherine s'inquiète : « Ça vous va, la chambre ? » Ce à quoi Sophie répond : « Je sais pas Madame ! » (2).



1 2

Sophie se retrouve seule dans la chambre. Elle ferme le rideau (1). Elle s'accroupit devant la télévision et tente de l'allumer (2). Une fois cette tâche difficile réussie, elle recule jusqu'à son lit, toujours vêtue de son manteau. La lumière de la télévision éclaire son visage (3).



3 4

Le contrechamp montre la télévision et la maxime de Vauvenargues tandis qu'on aperçoit la clenche de la porte fermée.

La lumière dans la première partie de la scène est étrange. L'ombre de Catherine se découpe sur la porte et lorsqu'elle parle à Sophie, seul son regard est éclairé alors que la scène se passe en pleine matinée... Le « je sais pas » de Sophie rappelle sourdement le « *I would prefer not to* » de *Bartleby* d'Herman Melville, une lutte entre un patron et son employé qui ne passe que par cette répétition taiseuse. On l'a vu, l'autre expression de Sophie est, « j'ai compris ». Expressions déplacées dans leurs contextes, dont le spectateur ne saisit pas ce qu'elles signifient, de la même manière que le signifiant est inaccessible à Sophie. Une fois seule, Sophie se replie dans son antre pour regarder la télévision. La phrase qu'affiche le téléviseur lui est doublement incompréhensible puisqu'elle n'est pas prononcée et parce qu'elle est ainsi rejetée hors de l'humain : « n'est humain ».

## La pièce interdite, la bibliothèque



1 2



3 4

La bibliothèque est la dernière pièce que Catherine fait visiter à Sophie. Celle-ci marque un arrêt soudain, dédoublée à l'image (1 et 2). La caméra est ensuite à l'intérieur avec Catherine tandis que Sophie reste sur le seuil de la porte ouverte et s'est collée contre le mur (3). Quand Catherine part de la maison pour laisser Sophie seule, celle-ci n'a pas bougé du seuil, hiératique (4).

La bibliothèque contient le secret inavouable de Sophie : sa sidération face au langage. Elle s'interdit elle-même d'y entrer. Son corps se fige et son visage exprime l'angoisse, voire la détestation. Catherine, comme à son habitude ne voit rien. C'est ici que la famille Lelièvre sera assassinée par le couple Sophie-Jeanne, qui, contemplant son œuvre, posera tels Bonnie and Clyde dans le film éponyme. Sophie tirera aussi dans les livres, ses ennemis intimes. Comme dans *Barbe Bleue*, la pièce interdite est le lieu qui contient l'horrible secret intime de celui qui l'interdit. Nul besoin de portes, ni de clefs, pour fermer la bibliothèque. Sophie n'en prendra possession qu'en la mettant à feu et à sang et en détruisant, par là-même le langage, deshumanisation qui la fera entrer dans la nuit.

## Le secret de Sophie



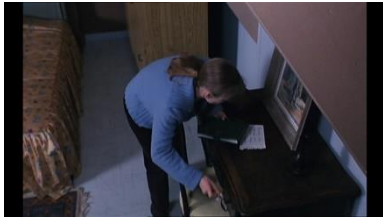
1 2



3

Sophie est censée rencontrer un ophtalmologue pour «arranger» ses problèmes de vue qui l'empêchent de lire. Pourtant, elle se dirige d'abord vers une boulangerie, puis vers une boutique de souvenirs. Elle fouille d'abord dans un bac contenant des lunettes dont le prix est affiché en gros (1). Le vendeur lui propose de l'aider. Elle demande s'il ne vend pas des lunettes plus claires. Il lui propose d'entrer à l'intérieur. Elle choisit sur un tourniquet tout en demandant le prix que le vendeur lui désigne sans qu'elle daigne regarder (2). Le dernier plan serré montre Sophie (3) vue à travers la vitre extérieure : elle se reflète dans une glace. Le vendeur se tient derrière elle. Au premier plan, deux figurines floues.





Sophie doit lire un mot que Catherine lui a laissé. Elle monte dans sa chambre pour le déchiffrer, ce qu'elle ne parviendra pas à faire. La plupart des plans sont en plongée. Ici ils montrent Sophie qui cherche un carnet curieusement cadenassé, puis ouvre ce carnet avec une clef.

Au bout de vingt minutes, le spectateur découvre en deux fois le secret de Sophie : elle est totalement analphabète. Les plongées nettes de la caméra montrent une Sophie écrasée par son handicap contre lequel elle tente de lutter dans sa chambre et qu'elle tente de masquer dans la boutique de souvenirs. L'univers du conte maléfique est ici reconnaissable : les figurines de la boutique, la serrure et la clef qui ouvre le livre. Sophie a enfermé à double tour son secret, ici dévoilé au spectateur qui observe de haut Sophie qui se débat. La place de la caméra qui surveille Sophie puis recule dans un *travelling* arrière lorsque, vaincue, elle renonce, empêche le spectateur de ressentir toute empathie. Ce *travelling* arrière rappelle curieusement celui d'Hitchcock dans *Frenzy* lorsque la caméra, après avoir suivi le tueur et sa proie jusqu'à la porte de son appartement, redescend l'escalier et se retrouve dans la rue. De la même façon, la caméra abandonne son personnage, livré à lui-même.

### La chambre « blanche » de Mme Lelièvre



1 2a



2b 2c



3a 3b



3c 3d

La belle chambre blanche de Mme Lelièvre est le lieu de la première intrusion de Jeanne et Sophie dans le domaine intime des Lelièvre. Un plan en plongée montre d'abord les deux femmes qui gravissent l'escalier (1). Jeanne entre la première dans la pièce et s'exclame. Sophie s'assied sur le lit tandis que Jeanne ouvre les placards en cherchant celui de Catherine (2a, b, c). Elle fouille dans la penderie et se sert d'une robe du soir qu'elle va « essayer » dans la salle de bain puis vient s'asseoir sur le lit à côté de Sophie (3a à d).

S'ensuit un plan sur les deux femmes (4) qui recadre d'abord sur Jeanne (4b et c) puis recadre encore sur Sophie (4c et d). Des champs/contrechamps commencent seulement alors (5 et 6) sur Jeanne puis Sophie pour finir par Jeanne. La scène se termine par un curieux plan rapproché sur Sophie avec la tête de Jeanne en amorce (7). Le plan suivant montre les deux femmes qui entrent cette fois dans la chambre de Sophie (8).

On voit que la mise en scène est troublante. D'abord de longs plans qui suivent Jeanne de loin puis de près. Puis, un plan sur le lit qui recadre de l'une à l'autre, une série de



4a 4b



4c 4d



5 6



7 8

champs/contrechamps qui se termine par un plan isolé en amorce. Par ailleurs, Jeanne, comme à son habitude, soliloque tandis que Sophie l'écoute.

A l'évidence, Jeanne, en s'introduisant dans la chambre de Catherine, tente de percer son secret, et à travers elle, le secret de la bourgeoisie. Si elle ouvre les placards, c'est pour trouver ce qui se cache derrière l'apparente pureté de la chambre blanche. Qui est vraiment Catherine? En posant la robe de Catherine sur elle, elle se met à raconter à Sophie une histoire étrange. Catherine aurait selon ses dires été mannequin à Paris. Elle l'aurait rencontrée dans son enfance : « Tu sais, moi aussi j'ai fait de la pub quand j'étais petite... Mais ils ne m'ont pas choisie, ils ont pris une grande bringue blonde... Et moi je suis sûre que c'était elle. » Elle finit sa drôle d'histoire par dire que Catherine se cacherait à la campagne « après tout ce qu'elle a fait à Paris ». Jeanne éprouve visiblement une jalousie aigrie et envieuse envers Catherine. Elle ne comprend pas pourquoi elle n'a pas eu accès au monde bourgeois. Seules sa taille et sa couleur de cheveux seraient les causes de son rejet du monde des riches. Elle est convaincue que Catherine a quelque lourd secret à cacher pour « s'enterrer à la campagne ». Elle-même y survit sans en avoir le choix. Elle voudrait être « actrice » et ne comprend pas que cette femme vive retranchée du monde dans cette maison isolée « qu'en a connu, d'après ce qu'on dit au bourg ». La scène de la chambre sera la première scène violente lors du massacre: Jeanne fera mine d'uriner sur le lit, le broc de chocolat chaud dans les mains.

Dès lors, les secrets de la maison Lelièvre sont dévoilés, la chasse pourra commencer quand Sophie et Jeanne se seront confiées à propos de leurs antécédents meurtriers respectifs – pour l'une le père, pour l'autre la fille: « On n'a rien pu prouver ». L'amoralité des deux femmes, l'attirance qu'elles éprouvent l'une pour l'autre, l'aveuglement de Catherine Lelièvre qui se contente du superficiel (il lui suffit que sa maison soit bien tenue) et se refuse à y voir clair, la télévision qui captive les personnages au point d'en

oublier le monde extérieur, le Secours Catholique constitué d'individus qui dispensent faux-semblants, pitié et mépris des pauvres, auront raison des dernières dignes qui retenaient jusqu'à présent le passage à l'acte des deux femmes, en guerre contre le langage qui les exclut. Une guerre qu'elles mènent sans en avoir jamais conscience (elles n'ont pas de « ça ») contre elles-mêmes et leur part d'humanité : elles ne connaissent pas le remord. Une guerre qui les détruira à leur tour et les fera passer de bourreaux à victimes : la mort pour Jeanne et l'entrée dans la nuit pour Sophie. Le film réussit le tour de force de ne pas expliquer, de ne pas donner de sens à la mise à mort des Lelièvre : cela arrive comme ça. Le spectateur est d'autant plus gêné qu'il participe, complice passif, à la violence qui monte : il sait tout (ou presque) à la vingtième minute du film. A la fin du film, il a assisté au massacre, mais il n'en sait pas plus. Il est dans l'état de sidération que provoque tout crime : comme Sophie, il a « compris » et il ne « sai[t] pas ». Les mots ont disparu : il ne reste qu'une dernière image noire.

## BIBLIOGRAPHIE

- ▶ Dossier *Lycéens et Apprentis au Cinéma*, Centre National de la Cinématographie : <http://www.cnc.fr/web/fr/dossiers-pedagogiques/-/ressources/3900506>
- ▶ Fiche pédagogique par la cinémathèque Suisse : <http://www.e-media.ch/search/result.asp> / Tapez « la Cérémonie » dans « Recherche »
- ▶ Conférence et analyses de séquences : Francisco Ferreira, maître de Conférences à l'université de Poitiers, intervient sur *La Cérémonie* de Claude Chabrol. Formation *Lycéens et Apprentis au Cinéma* enregistrée en octobre 2012 au lycée Descartes de Tours : <http://upopi.ciclic.fr/regards/cinema/la-ceremonie>
- ▶ Analyses de séquences : *Les champs-contrechamps dans La Cérémonie de Claude Chabrol* (séance 7 : le montage : enchaîner deux plans) : <http://www.centreimages.fr/vocabulaire/s7/s7Etude.html>
- ▶ *La Cérémonie, Champs contrechamps*  
Analyse de *La Cérémonie* de Claude Chabrol, à travers les différentes utilisations du champ-contrechamp. Texte : Suzanne Hême de Lacotte. Réalisation : Ciclic. <http://upopi.ciclic.fr/regards/cinema/la-ceremonie-0>
- ▶ *Analyse de séquences – regard et pouvoir* par Gilles Berger, intervenant Académie de Clermont-Ferrand : [http://www.clermont-filmfest.com/03\\_pole\\_regional/lyceens12/ceremonie/sequence.html](http://www.clermont-filmfest.com/03_pole_regional/lyceens12/ceremonie/sequence.html)
- ▶ *La Cérémonie* et la psychanalyse lacanienne  
Laëthier Pascal (psychanalyste), *La folie à deux* : <http://www.e-media.ch/search/result.asp>
- ▶ Lacan analyse l'affaire Papin dans la revue surréaliste *Le Minotaure* : <http://aejcpp.free.fr/lacan/1933-12-12.htm>
- ▶ Définition de signifié et signifiant selon Saussure dans Wikipédia : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Signifi%C3%A9\\_et\\_signifiant](http://fr.wikipedia.org/wiki/Signifi%C3%A9_et_signifiant)
- ▶ Juignet Patrick, *Lacan, le symbolique et le signifiant* : <http://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2003-2-page-131.htm>
- ▶ Revue *L'Avant-Scène Cinéma* n° 578, *La cérémonie* : un film de Claude Chabrol, décembre 2010.
- ▶ Bron Jean-Albert, *La Cérémonie*, Clefs concours-Cinéma, Ed. Atlande, 2013.