



| | |
|---|----|
| Fiche technique | 1 |
| Réalisateur L'œil du malin | 2 |
| Genèse Une affaire de famille | 3 |
| Avant la séance Faux-semblants | 4 |
| Découpage narratif | 5 |
| Récit Hasard et fatalité | 6 |
| Genre Le film de vengeance | 8 |
| Mise en scène Vérité et duplicité du langage Voir et ne pas voir | 10 |
| Séquence La partie d'échecs | 14 |
| Figure La bête humaine | 16 |
| Motifs Émotion et dévoration | 17 |
| Filiations Le Mal à la source | 18 |
| Documents Le sacrifice des fils | 20 |

● Rédactrice du dossier

Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles* et à *Chronic'art*, Amélie Dubois est formatrice et intervenante dans le cadre des dispositifs *Lycéens et apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et *École et cinéma*. Elle est également rédactrice de livrets pédagogiques (*Blow-Up* de Michelangelo Antonioni, *À bout de course* de Sidney Lumet, *Daratt* de Mahamat-Saleh Haroun, le programme de courts métrages « Nouvelles Vagues », *Les Innocents* de Jack Clayton, *Psychose* d'Alfred Hitchcock, *Johnny Guitare* de Nicholas Ray) et dirige des ateliers de programmation et d'initiation à la critique. Elle a été membre du comité de sélection de la Semaine de la Critique à Cannes et du festival de cinéma Entrevues de Belfort.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique



● Synopsis

De retour de la pêche, le petit Michel, 9 ans, est tué par un chauffard qui s'enfuit. Charles Thénier, le père de l'enfant, commence l'écriture d'un journal dans lequel il exprime son désir de retrouver le lâche et de le tuer. De retour dans le Finistère où l'accident a eu lieu, il commence des recherches et apprend par hasard l'identité de la passagère de la Ford Mustang qui a renversé son fils. Il s'agit d'Hélène Lanson, une jeune actrice. Le vengeur se présente à elle sous l'identité de Marc Andrieu, son pseudonyme d'écrivain. Il commence avec elle une liaison amoureuse et découvre que le meurtrier de son fils n'est autre que son beau-frère, Paul Decourt, garagiste à Quimper. Un séjour est organisé chez lui et Charles rencontre un parfait tyran domestique dont le fils Philippe souhaite la mort. L'écrivain ne saisit pas l'occasion qui lui est offerte de supprimer le garagiste lors d'une chute accidentelle, mais son projet reste intact. En témoignage son journal et son amour pour les morts sublimes de *l'Illiade* d'Homère qu'il transmet à Philippe. Il prévoit de tuer Paul lors d'une sortie en mer, mais le garagiste, qui a lu son journal, le menace avec une arme une fois à bord du voilier. Mis à la porte des Decourt, Charles et Hélène apprennent dans un restaurant la mort de Paul par empoisonnement. Soupçonné par le commissaire Constant, Charles est libéré après l'aveu de Philippe du meurtre de son père. L'écrivain prend alors le large et laisse une lettre à Hélène dans laquelle il dit être l'auteur du crime et demande la remise en liberté de Philippe.

● Générique

QUE LA BÊTE MEURE

France, Italie | 1969 | 1h 53

Réalisation

Claude Chabrol

Scénario

Paul Gégauff et Claude Chabrol, d'après le roman *The Beast Must Die* de Nicholas Blake

Directeur de la photographie

Jean Rabier

Cadreur

Claude Zidi

Son

Guy Chichignoud

Chef décorateur

Guy Littaye

Musique

Pierre Jansen

Montage

Jacques Gaillard

Production

André Génovès

Sociétés de production

Les Films La Boétie, Rizzoli Film

Distribution

Compagnie française de distribution cinématographique

Formats

1.66:1, couleur

Sortie

5 septembre 1969

Interprétation

Michel Duchaussoy
Charles Thénier/Marc Andrieu

Jean Yanne

Paul Decourt

Caroline Cellier

Hélène Lanson

Anouk Ferjac

Jeanne Decourt

Marc di Napoli

Philippe Decourt

Maurice Pialat

le commissaire Constant

Guy Marly

Jacques Ferrand

Dominique Zardi

l'inspecteur de police

Louise Chevalier

Mme Levenes

Stéphane di Napoli

Michel Thénier

Réalisateur

L'œil du malin

D'abord critique aux *Cahiers du cinéma* aux côtés de François Truffaut, Éric Rohmer, Jean-Luc Godard et Jacques Rivette, Claude Chabrol est le premier des «jeunes Turcs» de la Nouvelle Vague à réaliser un long métrage. Tourné en noir et blanc et dans un cadre provincial peu emblématique de ce jeune cinéma, *Le Beau Serge* (1958) marque le début d'une longue et prolifique carrière qui connaît d'abord le succès, mais est vite freinée par des échecs obligeant le réalisateur à tourner plusieurs films de commandes. Avec *Les Bonnes Femmes* (1960), le cinéaste se voit reprocher une approche d'entomologiste cynique, étiquette qui continuera de lui coller à la peau sur un mode plus flatteur. Cette qualification ne rend pas justice à la complexité et à la profondeur du cinéma de Chabrol, certes grinçant et critique, mais aussi moraliste et humain. S'affirme dès ces premières années de réalisation un regard de cinéaste (flaubertien) attaché à peindre les rapports de cruauté et de perversion qui naissent à l'intérieur de milieux sociaux, familiaux (souvent bourgeois) fermés et propices à une forme de dégénérescence. En témoigne l'univers mondain des *Cousins* (1959), qui marque les débuts d'une longue et fructueuse collaboration de Chabrol avec le scénariste, dialoguiste et écrivain Paul Gégauff, homme de l'ombre et d'influence de la Nouvelle Vague. Le cinéaste trouve dans cette figure de dandy provocateur très romanesque un coauteur idéal mais aussi une source d'inspiration. De leur longue collaboration naîtront les plus grands films de Chabrol, ceux de l'ère dite «pompidolienne», à laquelle appartient *Que la bête meure*.

● Le goût du poison

Cette période plus confortable financièrement et plus libre est inaugurée par *Les Biches* (1968), récit d'une vampirisation amoureuse et sociale entre deux femmes. Chabrol tisse à partir des désirs, obsessions et manipulations des personnages une toile perverse, mystérieuse et troublante qu'il ne cessera de redéployer dans ses autres films notamment à travers des schémas conjugaux et plus largement familiaux. Dans son film suivant *La Femme infidèle* (sorti en 1969 quelques mois avant *Que la bête meure*), un bourgeois (Michel Bouquet) à la vie familiale d'apparence harmonieuse découvre la liaison de sa femme avec un autre homme. Comme toujours, le monstrueux chez Chabrol ne se résume pas à un personnage et à un acte criminel. Ici, le meurtre de l'amant ne semble pas prémédité : il se présente davantage comme le résultat d'un processus criminel invisible, qui se propage tel un étrange poison à l'intérieur de relations humaines toujours un peu opaques. Le mal semble d'ailleurs venir de l'étrange trio amoureux formé par le couple et leur fils interprété par Stéphane di Napoli, le même enfant qui joue le fils de Charles dans *Que la bête meure*, et qui s'appelle déjà Michel. S'il est bien souvent question d'empoisonnement chez Chabrol (*Violette Nozière*, *Masques*, *Merci pour le chocolat*), le poison prend plusieurs formes dans son œuvre : il coule bien souvent, comme ici, par les liens du sang, du rang (social) et se diffuse à travers le miroir déformant et grimaçant des apparences sociales (*Betty*). La bourgeoisie de province n'est pas le seul milieu visé par le cinéaste, peintre d'une société française malade

© Collection Christopher



« Le secret est le thème central du cinéma de Chabrol, [...] il ne le traite si bien que parce qu'il a découragé tout le monde de le percer »

Serge Daney

(voir son documentaire *L'Œil de Vichy*). Dans *Le Boucher* (1970), il confie à Jean Yanne le rôle d'un homme hanté par les guerres d'Indochine et d'Algérie. La barbarie meurtrière de ce boucher de village n'est jamais appréhendée sur un mode psychologique, mais associée à une violence plus profonde et originelle. Celle-ci prend place dans un paysage rural marqué historiquement (la campagne périgourdine) où jaillira une image saisissante, d'une puissance évocatrice terrible et magnifique : juste après la visite avec sa classe d'une grotte préhistorique, une fillette voit tomber sur sa tartine les gouttes de sang d'une jeune femme fraîchement assassinée. Ce drame forme avec *Que la bête meure* un diptyque sur la violence et sa résonance mythique, mais aussi sur la cohabitation trouble de l'innocence et du crime. Dans une scène du film, l'institutrice dont le tueur est amoureux (Stéphane Audran, actrice fétiche de Chabrol avec Isabelle Huppert) parle de Balzac et évoque le désir de l'écrivain, non pas de faire un chef-d'œuvre, mais de construire une œuvre, roman par roman. Soit une invitation à voir l'œuvre chabrolienne comme une comédie humaine dont *Que la bête meure* et *Le Boucher* représentent incontestablement deux pièces majeures.

Genèse

Une affaire de famille

Passionné de littérature policière et de romans noirs (il en adapta beaucoup), Claude Chabrol découvre *The Beast Must Die* de Nicholas Blake (1938) après la guerre. L'histoire lui paraît d'emblée se prêter à une adaptation cinématographique. Comme son héros, l'auteur écrit sous pseudonyme : derrière Nicholas Blake se cache le poète britannique Cecil Day-Lewis (père de l'acteur Daniel Day-Lewis). Chabrol reste en grande partie fidèle au roman dont il reprend même certains dialogues mot pour mot. La première partie de ce récit découpé en trois actes commence par le journal du vengeur, de son vrai nom Frank Cairnes, auteur de romans policiers (et non de romans pour enfants) sous le pseudo de Felix Lane. À plusieurs reprises, il s'adresse au lecteur en l'appelant « mon confesseur fantôme ». Il est intéressant de voir que dans les deux autres parties, l'auteur quitte la première personne pour adopter le point de vue d'un narrateur externe, mais cette apparente neutralité est troublée par le choix de désigner le vengeur par son nom de scène, Felix. De quoi créer une étrange duplicité et aussi une complicité entre Blake et son personnage, que l'on retrouve sous une autre forme entre Chabrol et son vengeur à travers la place ambivalente donnée à la voix *off*. L'adaptation cinématographique se démarque surtout du roman dans le dénouement du meurtre, plus concis et plus ambigu quant à la culpabilité de l'écrivain. Le cinéaste trouve chez Blake de quoi satisfaire son goût pour les noms qui prolongent les décors et les situations. La plupart d'entre eux ont, dans le roman, une résonance animalière. Chabrol conserve cette idée tout en opérant quelques variantes. Le garagiste d'origine s'appelle George Rattery, nom qui invite le vengeur à le comparer à un rat ; la référence rejaillit dans le film via la mort-aux-rats utilisée pour empoisonner Decourt. Si Charles, interprété par Michel Duchaussoy, est comparé à un ours, le personnage dont il s'inspire, Felix, est quant à lui appelé « Pussy » (« minou ») par Lena Lawson (littéralement « la loi du fils »). Dans le film, cette dernière devient Hélène Lanson, ce qui évoque la reine de Troie et le stratagème du cheval (c'est par elle que Charles s'introduit chez l'ennemi). Paul Decourt sera pris de cours, le commissaire Constant étonne par sa placidité... Quant à l'identité de Charles Thénier, elle dégage quelque chose de noble, de chevaleresque, qui correspond bien au profil de vengeur dans lequel il se drape. Les prénoms choisis par Chabrol — Hélène, Charles, Paul — sont aussi ceux qu'il a souvent attribués aux personnages de ses films comme s'ils se rattachaient aussi plus largement à la vaste famille qu'il a créée tout au long de son œuvre. Il ne serait pas surprenant que le choix de transposer ce roman britannique dans le Finistère ait été inspiré par un roman de Georges Simenon, *Les Demoiselles de Concarneau*, qui s'ouvre lui aussi sur la mort d'un enfant renversé par une voiture. Contrairement à Decourt, le conducteur qui prend la fuite est rongé par la culpabilité. L'enfant mort a un

frère jumeau : ce détail aurait-il inspiré le choix évidemment pas anodin de Chabrol de faire jouer les deux fils du film — Michel et Philippe — par des frères, Stéphane et Marc di Napoli [Documents] ?

● Trouver la « bête »

Fidèle à son équipe, Chabrol réunit ses collaborateurs de toujours : le compositeur Pierre Jansen, le chef opérateur Jean Rabier, le scénariste Paul Gégauff, le producteur André Génovès. Pour le rôle de Paul Decourt, le premier choix du cinéaste se porte sur Philippe Noiret qui décline la proposition, se disant gêné par l'abjection du personnage (Chabrol soupçonne que la vraie raison de son refus est sa peur de l'eau). Il trouve finalement en Jean Yanne sa « bête ». L'acteur-humoriste (également écrivain et réalisateur), qu'il avait déjà dirigé dans *La Ligne de démarcation*, défend Decourt. « Jean passait ses journées à m'expliquer que son personnage n'était pas si dégueulasse que ça. Il était son propre avocat, il lui donnait une espèce d'humanité réelle », raconte Chabrol¹. Le choix du cinéaste Maurice Pialat pour interpréter le commissaire Constant annonce de manière troublante le dialogue qui s'établira entre certains films des cinéastes. En effet, *Que la bête meure* permet la rencontre de Pialat et Yanne (même s'ils n'ont aucune scène ensemble) qui tourneront trois ans plus tard *Nous ne vieillirons pas ensemble*, où l'acteur joue à nouveau un personnage antipathique et gueularde. Mais il lui confère là aussi cette « humanité réelle » qu'il défend et qui colle parfaitement au cinéma de Maurice Pialat, plus naturaliste que celui de Chabrol. De plus, la scène (improvisée) du repas dans *À nos amours*, durant laquelle le père joué par Pialat glace les convives en leur disant leurs quatre vérités, évoque l'horrible dîner familial de *Que la bête meure*.



1 François Guérif, *Conversations avec Claude Chabrol*, Denoël, 1999, p. 111.

Avant la séance

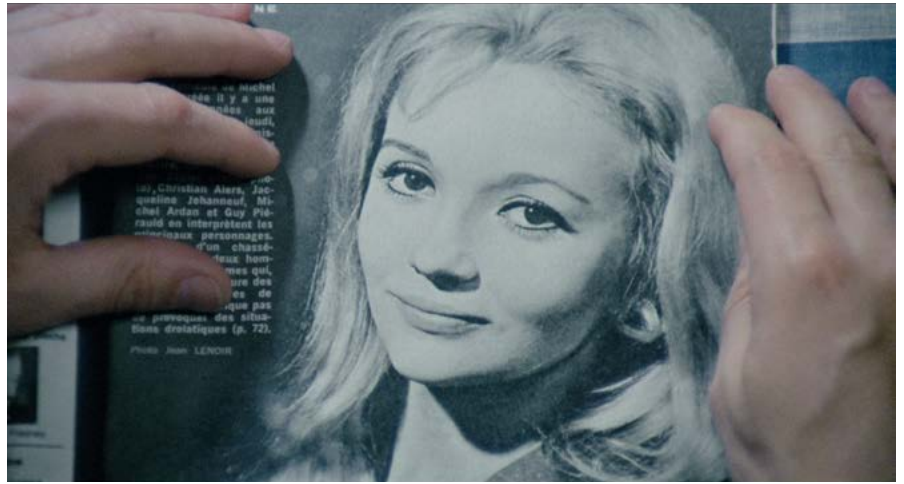
Faux-semblants

● Les acteurs

À propos du travail effectué pendant le tournage de ses films, Chabrol déclare : « C'est le repas, pas le moment où on fait la cuisine », car les « problèmes [de construction] sont résolus auparavant ». « L'essentiel, explique-t-il, c'est l'introduction d'un élément vivant, l'acteur, dans ce qui a été prévu. [...] Ma méthode, c'est de mettre à disposition de l'acteur, sans qu'il s'en rende compte, un certain nombre de signes, de gestes à accomplir. On n'imagine pas l'importance, dans un script, au milieu d'une phrase, d'une indication entre parenthèses telle que "Elle sourit". »¹ Les élèves pourront être attentifs au jeu des acteurs et notamment aux différences qui apparaissent dans l'interprétation des deux personnages principaux : Michel Duchaussoy dans le rôle de Charles Thénier, sociétaire de la Comédie-Française, et Jean Yanne dans celui de Paul Decourt, humoriste et chansonnier. Comment affirment-ils, imposent-ils leur présence à l'écran ? Qu'est-ce que leur jeu révèle du rapport aux mots, à l'espace, aux autres de leurs personnages ? Sont-ils différents sur tous les plans ? L'observation des acteurs invite également à repérer les moments de jeu dans le jeu. Est-il toujours possible de savoir quand les personnages mentent et portent un masque ? Comment la mise en scène se fait-elle complice de cette ambiguïté ? Comment agit-elle sur le spectateur ?

● Les yeux d'Hélène

Que la bête meure invite d'autant plus à réfléchir au jeu d'acteurs qu'il met en scène un personnage caché derrière un pseudonyme d'écrivain et une jeune femme actrice. Une attention portée à l'évolution du regard d'Hélène Lanson permettra de mesurer son rapport à la vérité et son positionnement moral tout au long du drame. Invités à repérer à l'intérieur du film les détails qui leur semblent troublants et étrangement appuyés, les élèves pourront notamment relever ce qui peut étonner et interpeller lors de l'entrée en scène d'Hélène. Charles découvre d'abord la jeune femme en photo, en noir et blanc, dans le programme télé que lui montre le fils du paysan. La séquence se clôt sur son regard figé, tourné vers l'objectif. Le plan suivant s'ouvre également sur le regard d'Hélène, cette fois-ci en mouvement, en couleur et souligné par des lunettes. Il est là aussi dirigé (un court instant) vers la caméra, ce qui surprend d'avantage étant donné que le personnage s'est animé sous nos yeux. Pourquoi ce regard caméra ? Quel effet produit-il ? On peut d'abord voir dans ce choix de mise en scène le signe d'un face-à-face entre Charles et son destin, car la jeune femme semble le (et nous) regarder avant même de le connaître. Mais à travers ce détail étrange, qui transgresse une certaine convention cinématographique visant à nous faire oublier la caméra, Chabrol nous fait prendre aussi conscience de la fabrication du film. Ce regard semble même traduire une certaine complicité entre l'actrice et son réalisateur. Cela indiquerait-il la mise en place, faussement secrète, d'un film dans le film ? Les élèves pourront



être attentifs aux autres signes de mise en abyme du dispositif cinématographique mis en place par Chabrol. Le montage des premiers moments partagés par Charles et Hélène a ceci de curieux qu'il n'est pas linéaire : après avoir vu le couple ensemble dans Paris, on revient à la scène de nuit où a été organisée leur rencontre, comme si la jeune femme était prise à l'intérieur d'une boucle, d'une construction mentale. Cette impression se confirme-t-elle ?

● L'acte en question

Avant la séance, les élèves pourront être sensibilisés aux problématiques soulevées par la vengeance à travers l'évocation d'autres films (ils sont nombreux) abordant ce sujet. Comment la haine transforme-t-elle un personnage ? Qu'est-ce que cela implique d'incarner une idée fixe, un projet de mort ? Au début de *Daratt* de Mahamat-Saleh Haroun (2006), un vieillard donne l'ordre à son petit-fils de tuer l'assassin de son père. L'ordre de vengeance est posé comme une injonction divine par le grand-père hiératique, incarnation statufiée d'une haine immortelle qu'il entend transmettre à l'orphelin. Dans *Impitoyable* de Clint Eastwood (1992), l'acteur-réalisateur joue le rôle d'un ancien tueur qui reprend du service pour venger des prostituées agressées et défigurées. Face à son jeune compagnon, bouleversé d'être passé à l'acte, il impose une présence sculpturale et fantomatique, comme s'il était passé dans un autre monde. Le père vengeur de *Que la bête meure* est-il lui aussi déjà un peu mort ? De quel profil de vengeur se rapproche-t-il le plus ? L'expression de la violence liée à la vengeance passe-t-elle forcément par la représentation de son exécution ?

1 Joël Magny, *Claude Chabrol, Cahiers du Cinéma*, 1987

Découpage narratif

- 1 ACCIDENT ET GÉNÉRIQUE**
00:00:00 – 00:04:44
De retour de la plage, un petit garçon est renversé et tué par une voiture sur la place d'un village breton. Le conducteur prend la fuite. Les villageois s'approchent du corps de l'enfant et l'observent, muets, jusqu'à l'arrivée du père qui crie son prénom, Michel.
- 2 « JE VAIS TUER UN HOMME »**
00:04:44 – 00:10:33
Dans la voiture qui le ramène en Bretagne, où il n'est pas revenu depuis la mort de son fils, Charles Thénier débute un journal dans lequel il exprime son désir de vengeance. Arrivé chez lui, il retrouve Mme Levenes, la gouvernante, qui contrairement à lui ne peut cacher son émotion. Mais, une fois monté dans la chambre de son fils, Charles pleure le visage enfoui dans un ours en peluche retrouvé parmi les jouets que la gouvernante n'a pas eu le cœur de jeter.
- 3 PROJECTIONS**
00:10:33 – 00:17:44
Charles reprend l'écriture de son journal, plus décidé que jamais à retrouver et à tuer le chauffard. Il s'enferme dans son salon pour regarder un film de famille où apparaissent son fils et sa femme, que l'on devine morte d'une maladie. Interrompu par l'arrivée de la police venue l'informer de l'échec de ses recherches, il fait part au commissaire de ses idées quant à la méthode à suivre pour l'enquête. Il en arrive à la conclusion que le conducteur est garagiste.
- 4 HEUREUX HASARD**
00:17:44 – 00:27:26
Charles commence ses recherches dans les garages à proximité du lieu de l'accident. Son enquête piétine jusqu'à sa rencontre fortuite avec un paysan, alors que sa voiture est embourbée. Ce dernier lui signale qu'il a également dépanné le conducteur d'une Ford Mustang, bloquée de la même manière, le 3 janvier, jour de l'accident. Grâce au fils du paysan, Charles apprend l'identité de la passagère. Il s'agit d'Hélène Lanson, une actrice passée récemment à la télévision.
- 5 HÉLÈNE LANSON**
00:27:26 – 00:44:30
Une relation de Charles lui permet de rencontrer Hélène. Il se présente à elle sous l'identité de Marc Andrieu, pseudonyme sous lequel il écrit des livres pour enfants, et se fait passer pour un scénariste à la recherche d'une actrice. Il commence avec elle une relation amoureuse et découvre que l'homme qu'il recherche est le beau-frère de la jeune femme, un certain Paul Decourt, patron d'un grand garage à Quimper.
- 6 BIENVENUE CHEZ LES DECOURT**
00:44:30 – 00:56:50
Un séjour chez la sœur d'Hélène est organisé. Il permet à Charles de rencontrer Paul Decourt, un bourgeois vulgaire et tyrannique que toute sa famille craint et qui trompe éhontément sa femme avec la bonne et avec la fiancée de son collaborateur.
- 7 PARTIE DE PÊCHE ET REPÊCHAGE**
00:56:50 – 01:11:26
Après avoir surpris Charles en train d'écrire son journal, Paul lui montre le médicament infect qu'il doit prendre pour soigner ses problèmes intestinaux. Puis il fait visiter son garage à son hôte et gifle son fils, qui les a rejoints, en réaction à son mauvais carnet scolaire. Charles rattrape l'adolescent, qui lui avoue la haine qu'il ressent pour son père et son désir de le voir mort. Plus tard, lors d'une partie de pêche, Charles a la confirmation par Hélène qu'elle a eu une liaison avec Paul. Au moment du départ, un accident a lieu : le garagiste glisse au bord de la falaise. À deux doigts d'écraser une pierre sur les mains de son ennemi suspendu dans le vide, Charles le sauve *in extremis*.
- 8 MENÉ EN BATEAU**
01:11:26 – 01:26:52
Charles écrit dans son carnet son intention de passer à l'acte lors d'une sortie en mer. Alors qu'il s'apprête à acheter un voilier, il tente de convaincre Paul de faire un tour en mer avec lui. Au cours d'une leçon particulière donnée à Philippe, Charles vante la beauté de *l'Illiade* d'Homère. Le garçon lui exprime son regret qu'il ne soit pas son père. Paul et Charles prennent la mer un jour où la météo s'annonce pourtant incertaine. Charles laisse le garagiste prendre la barre du voilier, mais le temps se couvre et la tension monte entre les deux hommes. Paul sort alors une arme et signale à l'écrivain qu'il a lu son journal et l'a confié à son avocat.
- 9 DU GUEULETON AU COMMISSARIAT**
01:26:52 – 01:33:55
Chassés par Paul, Hélène et Charles quittent la demeure des Decourt et s'arrêtent dans un restaurant pour un gueuleton. Le vengeur dévoile sa véritable identité à Hélène, avant d'être informé par la télévision de la mort par empoisonnement de Paul Decourt et d'être appelé à rejoindre immédiatement le lieu du crime.
- 10 FACE AU COMMISSAIRE CONSTANT**
01:33:55 – 01:44:44
De retour chez les Decourt, Charles est immédiatement accusé du crime par la mère de Paul. Il s'entretient avec le commissaire Constant chargé de l'enquête. Suspecté d'empoisonnement, Paul est convoqué au commissariat où Constant met à jour sa ruse. Mais Philippe arrive et avoue le meurtre, preuve à l'appui : il a apporté le flacon de médicament contenant la mort-aux-rats.
- 11 L'AVEU ET LE DÉPART**
01:44:44 – 01:52:06
Libéré, Paul rejoint Hélène dans une chambre d'hôtel. Quand la jeune femme se réveille le lendemain matin, elle trouve une lettre d'aveu et d'adieu laissée par l'écrivain, destinée à faire libérer Philippe et à expliquer son geste. Tandis que l'on entend Charles lire la lettre en voix *off*, on le voit se diriger à pied vers la mer et prendre le large sur son voilier.



Récit

Hasard et fatalité

● C'était écrit

Bien plus qu'un événement déclencheur, la mort du petit Michel imprime sur tout le film une ligne narrative fatale. Cette marque funeste est perceptible avant même l'accident. Associées par le montage, les deux parties en jeu — l'enfant et le conducteur — semblent piégées dans un mouvement qui les dépasse. Les signes du destin sont nombreux et appuyés, comme une invitation faite au spectateur à mesurer d'emblée l'ampleur tragique des événements. Dès le premier plan, l'enfant est présenté comme une cible toute désignée : sous l'effet d'une mise au point et d'un zoom arrière, le garçon au ciré jaune passe d'une image floue, comme sortie d'un rêve, à une silhouette nette. Le cadre, en s'élargissant, plaque sur lui un mouvement qui le dépasse et semble l'épingler, comme s'il était pris au piège. Cette impression se confirme et s'accroît sous l'effet d'un montage alterné reliant tragiquement la figure calme de l'enfant, de retour de la plage, à la trajectoire implacable dessinée par une Ford Mustang sur la route côtière. Ce rapprochement des contrastes — qui évoque les dynamiques et chocs formels créés par Eisenstein dans ses montages — produit un premier mouvement agressif qui présage l'accident. D'autres signes se rajoutent à celui-ci. Il y a l'air de Brahms qui débute dès l'apparition de la voiture [Encadré «Partitions et reprises musicales»] et est brutalement interrompu par le montage chaque fois que l'on revient à l'enfant. Il y a aussi le rugissement presque bestial du moteur et la main du conducteur exposée symboliquement comme un ultime signe du destin, avant même que l'on découvre le visage de Decourt.

Juste avant l'accident, les cloches de l'église paraissent déjà sonner le glas et participer à cette sombre orchestration : un mouvement de caméra relie le clocher à la place du village où l'enfant sera heurté. Ces premiers plans suivent ainsi une partition déjà écrite et placent le spectateur dans l'attente cruelle de son acmé : l'accident. De quoi évoquer la partition musicale de *L'Homme qui en savait trop* d'Alfred Hitchcock (1956), sur laquelle est noté le moment où doit être commis un assassinat durant un concert. Cet

instant t , vers lequel convergent toutes les lignes du montage (jusqu'au geste prémonitoire de l'enfant regardant sa montre), fixe le principe narratif du film. On en retrouve la synthèse juste après, sous la forme de flèches et de lignes tracées sur le sol pour désigner la place du mort, marquée aussi d'une tache de sang. Entre le moment de l'accident et cette reprise schématique de l'événement règne un silence de mort, interrompu par le cri du père puis par l'apparition, à la fin du générique, du nom de Claude Chabrol. Tel un maître du temps, le cinéaste semble réactiver symboliquement l'horloge de l'église après une étrange et glaçante suspension du temps. Cet arrêt presque fantastique semble établir un nouvel ordre temporel : celui déréglé et obsessionnel du vengeur — personnage en boucle et incarnation d'une idée fixe —, pour qui le temps s'est arrêté (il demandera à la gouvernante de parler de son fils au présent) et qui vit dans l'attente d'une autre mort. Le temps de la vengeance, qui conditionne le récit, est un temps compté,

● Partition et reprises musicales

Quel rôle la musique joue-t-elle à l'intérieur du film ? Les élèves pourront repérer les thèmes musicaux présents, analyser leurs différences de registre, de ton, et leurs fonctions d'un point de vue narratif et émotionnel. Un retour sur la séquence d'ouverture leur permettra de s'interroger sur le rôle joué par l'air de Brahms. Il s'agit d'un extrait de *Vier ernste Gesänge* (« Quatre chants sérieux », op. 121). De quelle manière intervient-il dans la séquence ? L'entend-on en continu ? À quels motifs visuels et sonores est-il associé ? Les élèves pourront également identifier les autres moments où cet air revient et le sens de ces reprises. L'occasion de revenir sur la scène finale est l'évocation de ce chant par Charles, dont il cite un passage éclairant dans la lettre qu'il a écrit à Hélène : « De fait, le sort de l'homme et celui de la bête est le même. » Cette répétition musicale crée un rapprochement entre Paul et Charles qui ont en commun, à peine cachée derrière la « grande forme » tragique, une bestialité criminelle [Motif].

bouclé, tel un cercle fatal. Un temps replié sur un événement, un souvenir, ainsi que l'indiquent plusieurs détails formels [Genre], comme le réveil et le coquillage présents dans la chambre occupée par Charles chez les Decourt.

● Temps compté

Cette fixation narrative est formulée et surlignée oralement, au moment où tombent comme un couperet les premiers mots de la vengeance [séqu. 2]. Le visage du père se découpe alors de profil, telle la statue du commandeur, hiératique et intraitable. Le mouvement de la voiture dont il est le passager renforce sa détermination et lui confère une force et une autorité presque mythique. La ligne de conduite qu'il expose apparaît étrangement dans la continuité de celle tracée juste avant par le conducteur de la Ford Mustang : il n'est évidemment pas anodin de voir le père à l'intérieur d'une voiture, même s'il n'en est pas le conducteur, et l'on note que, comme Paul Decourt, le chauffeur qui transporte Charles n'est pas montré immédiatement : on voit d'abord, non pas sa main, mais ses yeux reflétés dans le rétroviseur. Un premier rapprochement apparaît alors entre le justicier et le meurtrier, lien que le film ne cessera de confirmer [Figure]. L'écriture tragique du début se poursuit ainsi, à travers la voix *off* de Charles et le mouvement inéluctable et impérieux qu'elle engage. Cette fixation du récit, au-delà de l'air sentencieux et quasi divin qu'elle confère à Charles, nous apporte une autre indication sur son statut : le vengeur est une incarnation de la mort, presque à la manière du robot exterminateur de *Terminator* de James Cameron (1984) programmé pour exécuter sa mission mortelle. À l'instar de Chabrol, en qui on peut voir une sorte de complice, Charles Thénier s'impose lui aussi comme un maître du temps. De nombreux tic-tacs rythment le récit (dans sa maison en Bretagne, chez les paysans), comme un rappel du compte à rebours fixé par l'écrivain, de son horloge interne.

« La pointe de mon stylo sur le papier, c'est comme toute chose au monde, une coïncidence »

Charles Thénier

● Fantastiques coïncidences

Le temps figé, suspendu de l'accident se redéploie dans la toile en trompe-l'œil tissée par l'écrivain-narrateur. Car le grand ordonnateur de ce récit de vengeance joue ici un jeu de dupe. La ligne apparemment claire de la voix *off* qui guide la narration s'avère plus trouble qu'elle en a l'air : elle dévoile le contenu d'un carnet conçu par Charles comme une preuve étonnante et paradoxale de son innocence. Tout le récit du film tend vers la concrétisation de cette voix *off* programmatique. Si l'avancée du personnage dans ses recherches est le fruit d'un long travail de déduction, elle résulte principalement de sa faculté à se projeter dans la peau du tueur, faculté étroitement liée à ses talents d'écrivain [Genre]. Il semble ainsi réunir toutes les conditions pour provoquer d'heureux et troublants hasards, à commencer par ce moment où la voiture de Charles s'embourbe alors qu'il sillonne les routes à proximité du lieu de l'accident [séqu. 4]. Paradoxalement, c'est cet enlèvement qui fait avancer d'un bond le récit. Cette mésaventure est liée à une déviation qui le contraint à prendre une autre route, boueuse en temps de pluie. La flèche formée par le panneau en évoque une autre, celle dessinée sur le sol près du cadavre du fils. Tel un signe



(trivial) du destin, ce motif signale un virage déterminant et donne au hasard une dimension fatale. Certains mouvements de caméra semblent s'inscrire dans le prolongement de ces flèches [Mise en scène] : lorsque Charles comprend, sur ce chemin boueux, qu'il est sur la bonne voie, au sens propre comme au sens figuré, il semble littéralement transpercé. En écho au choc originel, d'autres accidents, petits et grands, jalonnent ironiquement le parcours du vengeur et intègrent parfaitement son savant scénario. La chute accidentelle de Paul lors de la partie de pêche est particulièrement révélatrice de la manière dont le hasard — on ne peut plus fantastique — est en adéquation totale non seulement avec le désir de Charles, mais aussi avec celui d'une partie de l'entourage de Decourt qui veut voir disparaître ce père tyrannique. La toile de l'écrivain coïncide avec un désir collectif. Ce petit accident, telle une répétition involontaire, en prépare un autre, délibéré cette fois, mais lui aussi sans conséquence directement tragique : la sortie en voile semble également échapper au contrôle de l'écrivain alors qu'elle répond on ne peut mieux à ses attentes, celles de le désigner comme un coupable beaucoup trop évident pour être crédible. Tel un *deus ex machina*, l'aveu de Philippe est l'ultime preuve qu'une nouvelle fois la réalité converge fantastiquement avec la volonté du vengeur, comme s'il était doté d'une pensée magique, d'un pouvoir divin. S'affirme ainsi dans les lignes convergentes du récit, tirées comme les ficelles d'un marionnettiste, la toute-puissance d'une écriture parfaitement manipulatrice.



Genre

Le film de vengeance

● Scénario

Dans le carnet de Charles Thénier ne figure pas une liste de personnes à éliminer, comme c'est souvent le cas dans les films noirs (voir *La mariée était en noir* de François Truffaut [1968] et *Kill Bill Vol. 1 et 2* de Quentin Tarantino [2003-2004]), mais le récit plus littéraire, exposé rouge sur blanc, de ses intentions criminelles. Les premiers mots de la vengeance, écrits et prononcés en voix *off*, fixent immédiatement le programme du film et invitent d'emblée à rapprocher la figure de ce père vengeur de celle d'un auteur, voire d'un scénariste. C'est d'ailleurs ce qu'il prétend être lorsqu'il rencontre Hélène, actrice débutante à laquelle il dit réserver un rôle dans son prochain scénario. En se présentant ainsi à la jeune femme, il révèle la réalité plus qu'il ne la masque, puisqu'elle jouera bien un rôle central au sein du film de vengeance qu'il prépare en secret. Il y jouera à ses côtés sous son vrai pseudonyme, Marc Andrieu, nom qu'il choisit pour se présenter à elle. Dans *The Beast Must Die* de Nicholas Blake, le vengeur est auteur de romans policiers ; chez Chabrol il écrit des livres pour enfants. Difficile de ne pas voir dans cette petite modification un moyen de révéler les motivations de la vengeance — l'enfant —, tout en mettant en évidence la volonté de masquer le projet de Thénier, bien loin de la littérature enfantine. Mais il s'agit aussi probablement d'une invitation à voir *Que la bête meure* comme un conte pour adulte avec la part de cruauté propre au genre et une bête monstrueuse proche du grand méchant loup [Figure]. Un conte à l'envers aussi, où l'orphelin n'est plus un enfant mais un père amputé de son fils. La méprise ironique de Jeanne Decourt à l'encontre de Marc Andrieu et de ses écrits est à ce titre révélatrice : après l'annonce de son identité, elle se souvient avoir lu et aimé de lui une histoire criminelle qui n'a rien à voir avec la littérature enfantine [séq. 6]. Cette confusion revient lors d'un dialogue entre Marc et Paul [séq. 7]. Quand le garagiste lui demande de quoi parle son roman, Andrieu répond : « C'est l'histoire d'un type qui en cherche un autre. » Le garagiste s'étonne alors que cela soit destiné à de jeunes lecteurs, mais l'écrivain lui assure pourtant qu'il s'agit de l'histoire d'un enfant.

**« Je vais tuer un homme.
Je ne connais ni son nom,
ni son adresse, ni son
apparence, mais je vais le
trouver et le tuer »**

Charles Thénier

● Projection et obsession

Parce qu'un scénario s'est imprimé comme une marque fatale dans l'esprit du vengeur, l'enjeu propre au genre est donc de suivre étape par étape la concrétisation du film que l'écrivain (se) projette. Un film évidemment noir, comme le souligne l'utilisation de la voix *off*, procédé couramment utilisé dans ce genre cinématographique. Le désir du père justicier ne se nourrit pas seulement de mots programmés, mais également d'images. D'où une mise en abyme permanente du cinéma. C'est ce que met en évidence la scène où le père s'enferme dans son salon — prétextant qu'il travaille — pour se projeter des films de famille en Super 8 [séq. 3]. Ce temps de projection semble remplir plusieurs fonctions. Tout d'abord, il fournit quelques explications sur le passé de la famille Thénier en suggérant la mort de la mère emportée par la maladie. Il raconte aussi en creux la force du lien qui pouvait unir le père et son fils après une telle disparition. Mais il est troublant de constater que cette matière filmique, porteuse d'une puissante charge mélodramatique (on pense aux évocations de la mère morte dans *L'Incompris* de Luigi Comencini), contient aussi les germes du film de vengeance à venir. En effet, plusieurs détails figurent à l'image qui laissent présager la suite des événements. Si on repère au détour d'une image l'ours en peluche de Michel, un autre ours plus grand attire l'attention : il s'agit de Charles (que l'on reconnaît à sa montre), déguisé à l'occasion d'une fête (probablement Halloween) où tous les enfants portent des masques de monstres. Un détail sonore intrigue : alors que le film est muet, un rugissement retentit au moment où le père costumé surgit face aux enfants, comme si, à ce moment même, une autre bête — le vengeur hors-champ ? — se réveillait. Un sentiment de malaise, voire de nausée, monte alors, comme si la fête enfantine se transformait en pur cauchemar. La mère manque d'air sous son masque (qu'elle finit par ôter) et le montage s'accélère comme si la pellicule s'emballait et ne cessait de sauter. Le tourbillon des images, les variations de couleurs (les souvenirs virent au rouge) qui défilent semblent dès lors être le fruit de la perception troublée du père.

Quelque chose de grimaçant, d'inquiétant et de cauchemardesque détourne ces images de leur innocence première pour donner vie à une autre projection, subjective, propre au vengeur. Le film de famille semble se modifier sous l'œil du père et donner vie ou donner sens à un autre film qui semble nourrir sa pulsion meurtrière. Au milieu de ces images délavées à dominante verte, le rouge ressort étrangement. Pendant la projection, le bas du visage du père est mangé, presque défiguré, par l'ombre de la bobine de film. Puis il viendra un court instant se joindre à l'écran et le toucher, projeter une ombre dans le tableau. Cette scène n'est pas sans rappeler les projections organisées par le tueur du *Voyeur* de Michael Powell (1960), où, aux scènes de son enfance (marquées ici par l'œil voyeuriste du père), se joint la projection des meurtres qu'il a commis et filmés. Pulsions scopiques et pulsions meurtrière apparaissent déjà indissociables.



● Film noir et mauvais genre

Cette séance privée est suivie d'une autre forme de projection lorsque la police arrive pour faire état de l'avancée des recherches. Charles fait alors part au commissaire de ses réflexions et déductions dans le but de faire avancer l'enquête. Dans l'obscurité du salon, dont les rideaux rouges n'ont pas été ouverts (comme ce sera presque systématiquement le cas dans les scènes d'intérieur), il déroule le fil(m) de sa pensée à la manière d'un enquêteur. Au bruit de l'appareil de projection s'est substitué le tic-tac d'une horloge, tel le marqueur d'une temporalité subjective. Après avoir contaminé et déformé le film de famille, le film de vengeance empiète largement sur le terrain policier. Ce genre — moqué ici par Chabrol — referra surface à la mort de Decourt pour mieux être une nouvelle fois doublé et en partie ridiculisé par la figure du vengeur : même si le commissaire Constant donne à sa fonction un visage plus intelligent et humain que son prédécesseur, il est finalement rattrapé au moment de l'aveu de Philippe par une fiction qui le dépasse. L'entrée en scène de ce nouveau personnage (interprété par Maurice Pialat) est associée à un autre type d'écran, celui, petit, de la télévision. Dans le restaurant où Hélène et Charles se sont arrêtés, un flash spécial est diffusé pour signaler la mort de Paul Decourt [séq. 9]. Il est suivi d'un reportage sur les lieux du crime. L'accompagnement musical (un orgue exagérément macabre) souligne la dimension parodique de cette mise en scène sordide et procure un même sentiment de déformation monstrueuse de la réalité et de voyeurisme que celui ressenti lors de la projection des



films en Super 8. Le film du vengeur se poursuit ainsi sous une forme on ne peut plus caricaturale et cauchemardesque. Il devient réalité quand Charles et Hélène semblent entrer littéralement dans l'écran, au moyen d'un faux raccord donnant l'illusion qu'ils passent directement du restaurant (où ils sont spectateurs-voyeurs) au salon des Decourt. Un dernier lieu de projection prend forme à la toute fin du film, dans la chambre d'hôtel où Hélène trouve la lettre d'adieu de Charles [séq. 11]. Les rideaux orange tirés rappellent ceux visibles dans le salon de Charles, lors de la projection du film de famille. Tel un vaste écran, l'océan s'impose comme une ultime surface de projection dans laquelle le vengeur entre pour rejoindre définitivement l'espace du fils (voir le plan d'ouverture), donc de la mort. Un lieu qui pourrait bien s'apparenter à cette « ville dont on parle et où on ne pénètre jamais » évoquée par Charles lors de la leçon qu'il donne à Philippe. Lieu désigné comme l'espace absolu de la vengeance, mais aussi comme une ligne de fuite romanesque [Filiations].

● Espace mental

Les élèves pourront repérer tous les éléments (notamment les décors et couleurs) qui donnent le sentiment d'évoluer dans l'espace mental du vengeur — et donc tout ce qui, à l'image, signale et nourrit son désir meurtrier. À quelle couleur son intention criminelle est-elle associée ? Quelle place prend-elle dans le film ? Une attention portée à la couleur rouge permettra aux élèves de réfléchir au rôle joué par l'image tout au long du film. Le rouge est-il là pour entretenir — au même titre que le journal — l'illusion créée par l'écrivain manipulateur ou au contraire pour nous éclairer quant à sa vraie nature ? D'autres éléments visuels récurrents pourront être cités et interrogés, comme les multiples bouquets de fleurs — réels ou peints — qui apparaissent tout au long du film. Le premier et le dernier bouquet montrés [séq. 2 et 9] sont composés de narcisses : ces choix sont-ils anodins ? Que nous racontent-ils sur le vengeur ? À quoi ou à qui nous renvoie leur couleur jaune ?

Mise en scène Vérité et duplicité du langage

Dans *Que la bête meure* et plus largement dans le cinéma de Claude Chabrol, le langage est un révélateur précis, drôle et cruel de l'ancrage social des personnages. Son rôle au sein de la mise en scène est d'autant plus important qu'il s'inscrit aussi dans une écriture et un jeu complexes de représentation qui relèvent en grande partie de la caricature, mais révèlent aussi ce qui se cache derrière le grossissement du trait et ses masques trop visibles: un art consommé de la manipulation.

● Petit théâtre social

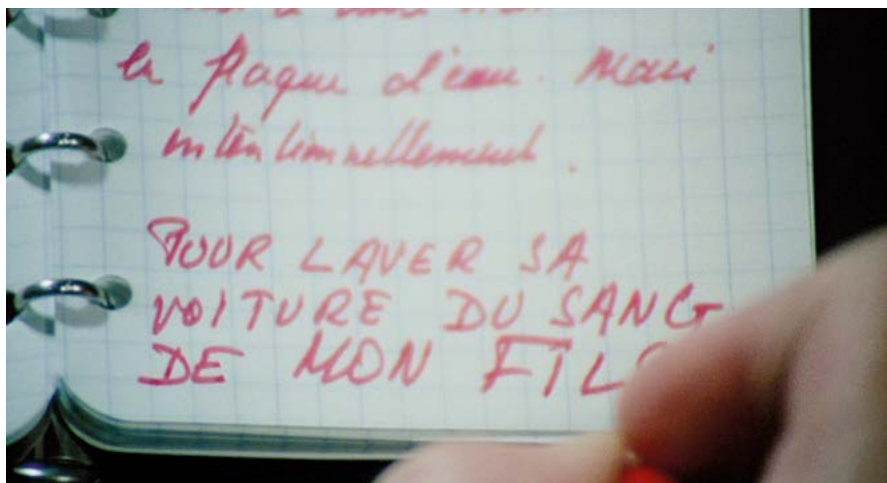
Les formules toutes faites et considérations banales nourrissent une bonne partie des dialogues de *Que la bête meure*, titre lui-même révélateur d'une certaine convention de langage dont l'écrivain Thénier use sciemment et abondamment. Cette mécanique langagière, poussée à l'extrême, revêt plusieurs dimensions à l'intérieur du film, la plus évidente étant celle de la satire sociale. La scène de l'apéritif chez les Decourt offre l'exemple le plus emblématique et probablement le plus comique de cette représentation critique [séq. 6]. Peu inspirés, les invités réunis dans le salon alignent les clichés: au printemps, «les environs sont très agréables, les champs se couvrent de fleurs», à Paris «la circulation devient impossible» — «surtout aux heures de pointe», ne manque pas de rajouter Charles, contraint de se plier à ce petit théâtre social alors qu'Hélène, affichant sa lassitude, ne fait même pas l'effort d'y prendre part. Les considérations météorologiques vont bon train et le chapitre littéraire ne manque pas de saveur, lui aussi, quand est évoqué le Nouveau Roman, courant auquel est associé le scénariste du film Paul Gégauff: «On aime ou on n'aime pas», mais ne s'agit-il pas de «réconcilier l'espace et le temps», glisse Jeanne Decourt, semblant répéter une formule qu'elle a lue. L'échange apparaît d'autant plus plat et ennuyeux que les mouvements flottants et distants de la caméra, loin de dynamiser la conversation, contribuent à la dévaliser encore plus et à faire de ce cadre la scène creuse et ridicule d'un petit théâtre de la bourgeoisie de province. Révélateurs de cette mise en scène artificielle, mais aussi de l'asphyxie qu'elle entraîne, les rideaux du salon apparaîtront d'ailleurs toujours tirés (élément de mise en scène qui contribuera, après la mort de Paul, à faire de ce même salon un petit théâtre macabre). De quoi annoncer le dîner mondain transposé sur une scène de théâtre dans *Le Charme discret de la bourgeoisie* de Luis Buñuel, sorti trois ans plus tard.

● Caricatures et trompe-l'œil

Le comportement de Paul Decourt, en enfreignant toutes les règles de la bienséance, révèle d'une autre manière l'hypocrisie bourgeoise et tend vers une forme de caricature, celle, plus archétypale encore, du Méchant conçu pour être détesté. Jouer du grossissement des traits n'est pas pour autant synonyme de simplification chez Chabrol. Ainsi, la



brute épaisse qu'est Decourt est aussi un fin gourmet, ce qui ne l'empêche pas d'exprimer ses exigences culinaires sur le mode le plus odieux qui soit. Il en est de même pour Hélène qui, Charles en fait le constat, n'est «pas bête» malgré son apparence de «petite écervelée». La représentation de la famille de paysans bretons tend elle aussi vers la caricature, à commencer par leur accent très prononcé, presque incompréhensible, leurs fautes de français (le vieux paysan répète deux fois «intutiler» au lieu d'«intituler»), la saleté des lieux soulignée par le propriétaire lui-même, le bruit des cochons au moment de l'arrivée de Charles à la ferme [Figure]. Et pourtant, on entendra le fils déplorer le fait qu'il n'y a pas assez de poésie à la télévision. Ce n'est pas le reportage télé diffusé à la mort de Decourt qui viendra contredire ces propos. Quand Charles s'étonne qu'un garagiste habite une telle demeure, Hélène lui répond que «ce n'est pas une raison pour coucher entre deux pompes à essence». Ces détails en disent long sur le rôle joué par la forme caricaturale à l'intérieur du film: si celle-ci révèle une mécanique sociale absurde, la mise en scène de Chabrol ne saurait être réduite à cette unique dimension critique et ironique. De plus, il y a aussi toujours une part de vérité dans les clichés, et personne n'y échappe: quand Charles demande à Paul pourquoi les garagistes donnent toujours des coups de pied dans les pneus, ce dernier lui demande pourquoi les réalisateurs font toujours le même geste de former un cadre avec les doigts, comme si Charles faisait du cinéma, ce qui n'est pas faux [Genre]. De plus, pour l'écrivain comme pour le cinéaste, les idées reçues constituent une base de travail, une source d'inspiration et de manipulation. Elles fournissent à Charles un support idéal pour poser son piège, établir un leurre grossier voué à orienter notre perception, voire à nous aveugler.



● Tout un poème

Charles se nourrit justement des clichés sociaux et littéraires, des représentations toutes faites pour mieux tromper son monde, personnages et spectateurs confondus. Masque et arme du vengeur-écrivain, le langage construit une mise en scène dans la mise en scène. Un indice important nous est livré sur le projet du vengeur lors du cours qu'il donne à Philippe [séq. 8]. La leçon porte sur *l'Illiade* d'Homère auquel le garçon, perdu au milieu des Grecs et des Troyens, peine à s'intéresser. L'écrivain, qui considère que cette épopée antique est la chose la plus sublime jamais écrite, met en évidence le fait qu'Homère donne à chaque mort un caractère «particulier» et «réel», sans jamais tomber dans la facilité et les images toutes faites: «Quand un mauvais poète décrit une mort, il emploie des clichés, automatiquement, il parle des yeux qui se révulsent de la sueur qui perle sur le front, de l'affreux rictus inhumain.» Impossible de ne pas voir dans cette explication de texte une perche (ou lance en l'occurrence) tendue au spectateur. Dans le commentaire littéraire se cache le commentaire filmique. En effet, les mots employés par l'écrivain pour illustrer la mauvaise poésie ne sont pas très éloignés de ceux écrits dans son carnet et exposés par la voix *off* d'un narrateur que l'on devine finalement plus proche de Marc Andrieu

● Les platitudes d'usages

Les élèves pourront relever les échanges banals et formules toutes faites qui traversent le film et s'interroger sur leur fonction. Sont-ils employés uniquement à des fins comiques et satiriques? Le langage peut aussi revêtir une dimension tragique quand il nous fait mesurer l'écart entre les banalités échangées et la situation dramatique de ce père ayant perdu son fils. En témoigne le premier échange entre Paul et le chauffeur de la voiture qui le conduit dans sa maison de Bretagne [séq. 2]. Celui-ci lui parle de sa famille tandis que Charles, emmuré dans sa douleur, cache difficilement son désintérêt pour ses anecdotes familiales. Pourtant, si on y prête attention, ses propos annoncent étrangement la suite des événements, puisqu'il parle de son beau-frère, titre familial auquel Charles portera beaucoup d'attention après avoir rencontré Hélène, la belle-sœur de Paul. L'écart entre les mots échangés et l'émotion ressentie devient totalement bouleversant quand Charles retrouve chez lui Mme Levenes. Le père enchaîne les remarques anodines pour mieux éviter de parler de la mort de son fils, jusqu'à ce que la domestique craque devant lui. À Hélène, il dira, pour lui faire la cour comme elle le souhaite, les «platitudes d'usages»: «Depuis le jour où vous êtes entrée dans ma vie je ne dors plus, je ne mange plus, je bois peu, le chant des oiseaux n'est qu'une triste rengaine et le parfum des fleurs sent le renfermé.» Mais n'y a-t-il pas aussi dans cette déclaration toute faite un fond de vérité, si on pense à la manière dont elle est réellement entrée dans sa vie?

que de Charles Thénier. Juste avant cette leçon particulière avec Philippe, il décrit dans son carnet son projet de meurtre avec une emphase suspecte, présente au fond depuis le début: «Sa mise à mort ne sera que le geste d'un homme qui rejette la peau inutile d'un fruit savouré jusqu'au cœur.» Cette leçon vaut d'autant plus comme indication glissée au spectateur — libre de la voir ou pas — qu'il a été sensibilisé à cette question à travers d'autres détails. Il est déjà question de mauvaise poésie dans la scène du dîner au cours de laquelle Paul lit le poème de sa femme. Et l'on repense inévitablement à la remarque du paysan sur le manque de poésie à la télévision. Le rictus inhumain désigné par Charles comme un exemple de mauvaise littérature, c'est exactement ce que Jacques dira avoir vu sur le visage du garagiste mort. Fiction et réalité, caricature et vérité se rejoignent ainsi dans une même forme grimaçante.

Voir et ne pas voir

● Prévisibilité

Le cadre familial et social dans lequel s'infiltré Charles lui fournit la matière idéale, car prévisible, à l'élaboration de son projet «surécrit». Le garagiste colle idéalement au scénario volontairement lisible et caricatural élaboré par Charles. À sa rencontre, l'écrivain se réjouit de découvrir que l'assassin de son fils est «un être abominable et une caricature de l'homme parfaitement mauvais tel qu'on n'espère pas le rencontrer dans la réalité». Non seulement Decourt est un personnage antipathique, gueulard et autoritaire, mais il est aussi sans cesse dans l'extériorisation impudique de tout ce qu'il fait. Cette dimension est immédiatement mise en avant lors de son entrée en scène peu discrète, en parfaite opposition avec l'artificialité guindée de la discussion entamée pour meubler pendant son attente [séqu. 6]. L'effet théâtral produit par l'arrivée bruyante, vulgaire et vaudevillesque du chef de famille contraste radicalement avec la mise en scène bourgeoise préalablement exposée. Les convives passent d'acteurs mondains à spectateurs paralysés par l'arrivée du maître des lieux, à l'exception de sa mère dont le visage s'illumine quand elle entend, hors-champ, la voiture de son fils. La caricature de ce petit monde se poursuit sous une autre forme à travers le franc-parler et la goujaterie de ce tyran domestique exerçant sous son toit une sorte de droit de cuissage très féodal: Anna, l'épouse de son associée, la bonne de la maison et même sa belle-sœur Hélène sont ou ont été ses maîtresses. Si le chef de famille sadique se présente comme une victime parfaite pour Charles, c'est justement parce qu'il ne cache rien et assume quasiment au grand jour ses infidélités comme une des composantes de son statut bourgeois. C'est d'ailleurs ce que semblent confirmer les nombreux tableaux de femmes nues qui ornent les murs de sa maison. D'où l'aveuglement volontaire de ses proches, quand il caresse sans discrétion la jambe de la bonne pendant le dîner ou les cuisses d'Anna pendant une partie de pêche. Cette surexposition décomplexée et vulgaire permet ainsi à Charles d'être informé des détails triviaux de la vie intime de Paul (ses problèmes intestinaux) qui lui serviront dans la réalisation de son crime. En ouvrant devant lui son armoire à pharmacie, le garagiste ne sait pas qu'il inspire son meurtre. Cette transparence est aussi imposée aux autres: personne ne peut avoir de

«Il n'y a qu'une seule ambiguïté, c'est le désir d'ambiguïté du spectateur pour éviter de se sentir coupable d'un meurtre, même d'un individu qu'il ne peut pas supporter»

Claude Chabrol



secret pour lui, ce qui est une autre manière de s'imposer comme maître des lieux. Aucun secret ne saurait lui échapper, comme en témoigne la lecture au dîner d'un poème volé dans les affaires de sa femme. Que Paul puisse ainsi violer l'intimité de ses proches est une caractéristique qui n'échappe évidemment pas à l'écrivain: surpris par le garagiste en train d'écrire dans sa chambre (le maître des lieux ne frappe pas aux portes), le vengeur ne prend pas la peine de refermer à clé le coffret dans lequel il place, sous les yeux de Paul, son carnet noir. N'y a-t-il pas là meilleure façon d'aiguiser la curiosité d'un Decourt déjà demandeur d'informations sur le roman de Marc Andrieu?

● Des secrets surexposés

À sa manière, Charles surexpose lui aussi ses secrets pour mieux tendre son piège: son journal, écrit rouge sur blanc, est une preuve tellement criante de sa soif de vengeance qu'il ne peut que l'innocenter [Récit]. C'est l'argument qu'entend avancer l'écrivain lorsqu'il est suspecté du crime, ruse que le commissaire Constant devine avant d'être contredit par l'aveu de Philippe, mais que la lettre d'adieu de Charles, qui innocente le garçon, confirme. Le vengeur prend pour masque la vérité, une vérité certes grossière, caricaturée par des effets de style ampoulés, mais qui coïncidera néanmoins avec la réalité des faits: le meurtre. Étrange paradoxe qui fait de ce père un être à la fois plus transparent qu'il en a l'air (il cache délibérément mal son jeu), mais aussi plus trouble. Son calcul meurtrier révèle une nature criminelle plus complexe et presque plus inquiétante que celle de Decourt qui brille surtout par sa bêtise et sa prévisibilité. Ce jeu sur les apparences interroge inévitablement nos propres désirs de spectateur. Qu'a-t-on envie de voir et de ne pas voir de ces deux êtres l'un et l'autre condamnables?



● Effets de signature

Parmi les autres éléments surlignés ou surexposés à l'intérieur de la mise en scène figurent également des mouvements de caméra appuyés et très visibles. Zooms (avant et arrière) foudroyants, panoramiques, travelling, pivots et longs mouvements ondulatoires ponctuent le film. Ces effets (de style) sont posés comme le signe de la tragédie dès la séquence d'ouverture et trouvent leur parfaite synthèse dans la flèche dessinée à la craie sur le sol [Récit]. Cette marque préfigure une autre foudre, celle de la vengeance à venir. Ceci se confirmera immédiatement par l'emploi par Charles d'un stylo rouge, comme la tache de sang qui marque le sol, pour écrire dans son carnet. Le mouvement qui s'imprime alors dans l'image est celui, double, indissociable, d'un rappel des faits, de leur insupportable et injuste fatalité, et d'une intention vengeresse. Il établit une sorte de relai et de continuité formelle entre l'accident et les événements à venir.

● Maîtrise et emprise

Comment voir dès lors le mouvement latéral choisi par Chabrol pour filmer le seul moment où Charles, seul dans la chambre à moitié vide de son fils, laisser éclater son émotion, le visage enfoui dans un ours en peluche ? Un étrange décalage apparaît entre le contenu même de la scène et sa mise en forme : il n'est pas question ici de surligner l'émotion — seul élément du film maintenu secret —, mais plutôt de la mettre à distance. Le père lui-même tente de se contenir et semble désireux de suivre le mouvement dessiné par la caméra. C'est ce que confirme d'ailleurs la scène suivante qui cette fois-ci met en évidence, musique à l'appui, une parfaite cohérence entre le mouvement de la caméra

et le mouvement d'une pensée (en train de se former, de s'écrire) exposée froidement par la voix *off* du père. L'écriture du vengeur se trouve ainsi relayée par la mise en scène qui, par ses effets appuyés, reprend les signes visuels suraffichés dans la séquence d'ouverture. En témoigne également le long panoramique sur le paysage qui accompagne la voix *off* de Charles alors que ses recherches piétinent. Au vu de ces éléments, on peut voir dans les autres mouvements tissés par la suite l'expression non seulement de la perpétuation d'un canevas fatal, mais aussi la trace visible d'une écriture en cours et donc — on le comprendra — d'une manipulation à l'œuvre. Cet effet de signature apparaît notamment lors de l'échange entre Philippe et Charles qui suit la scène de la gifle. Le fils exprime alors sa haine pour son père tandis que la caméra tourne en continu autour de l'arbre en fleurs sous lequel prend place le dialogue. Alors qu'il exprime son désir de tuer son père, il semble pris dans un mouvement d'encerclement qui le dépasse, pris au piège d'une écriture cinématographique presque subliminale en accord avec le style du vengeur.

● Foudre de Dieu

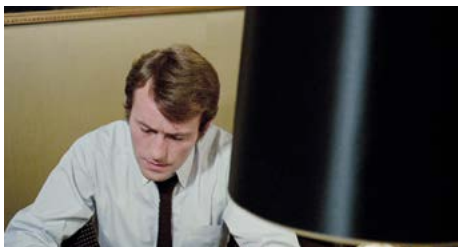
La chute de Paul, lors de la partie de pêche, semble provoquée par un double mouvement, celui du vent et celui de Charles qui se retourne et

s'approche du garagiste comme s'il voulait le pousser dans le vide. Mais il n'aura pas la possibilité de passer à l'acte (si telle était son intention), pris de cours par Decourt lui-même. Cet accident dépasse le vengeur, mais il semble aussi lui conférer un pouvoir divin. La suspension de Paul dans le vide est surlignée par des zooms avant et arrière agressifs qui mettent en évidence la position de domination de Charles et la possibilité fantastique qui s'offre à lui d'assouvir sa vengeance. Ces zooms agressifs évoquent le mouvement de percée d'une flèche, d'une lance (l'arme est évoquée au cours de la leçon sur *l'Illiade*) ou de la foudre. Ils semblent provoquer son geste d'aller chercher une pierre pour écraser les mains du garagiste, comme si, quelles que soient les circonstances, la force (et peut-être bien la farce) tragique déterminait chaque événement.

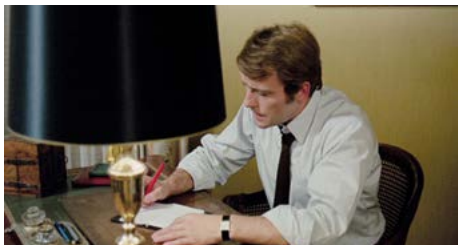
● Un manipulateur éclairé

Dans quelle mesure la mise en scène traduit-elle l'intention de Charles d'inclure Philippe dans son scénario ? Jusqu'où va la préméditation de sa vengeance ? Où commence et où finit la manipulation ? Pour répondre à cette question, les élèves pourront s'appuyer sur des éléments du décor révélateurs : les rideaux et les lampes, en référence à la séquence où Charles invite Hélène chez lui [Séquence], et la manière dont ils reviennent avec insistance dans le cadre comme un rappel du projet du vengeur.

1a



1b



1c



1d



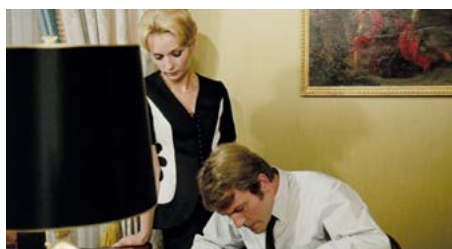
1e



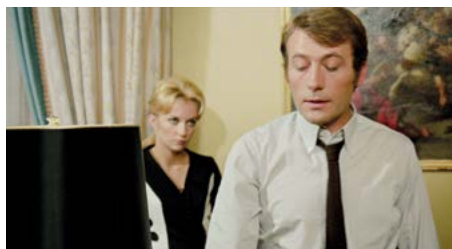
1f



1g



1h



Séquence

La partie d'échecs [00:31:30 – 00:37:32]

En invitant Hélène chez lui, Charles franchit une étape déterminante dans son processus de vengeance. Pour atteindre son but, il doit nouer avec l'actrice une relation plus intime et devenir lui-même un acteur (Marc Andrieu). La séquence débute un peu avant l'arrivée de la jeune femme. Elle s'ouvre sur Charles à son bureau en pleine écriture de son journal [1a]. Sa voix *off* rend d'abord compte de son interrogation quant à sa façon d'agir avec Hélène. Mais alors que la caméra commence à glisser sur le côté, à passer derrière la lampe noire du bureau, la détermination du vengeur prend le dessus : « [...] pas une seconde ma raison ne faiblira. Si elle est coupable, elle mourra. » Furtivement effacé par la lampe derrière laquelle on distingue uniquement son stylo rouge, l'écrivain réapparaît de profil [1b]. Ce premier glissement marque le début d'un long plan-séquence de quatre minutes, où le bureau et la lampe sont désignés d'emblée comme des marqueurs très voyants de l'intention vengeresse de Charles. Autour d'eux, chaque déplacement, chaque angle adopté semblent traduire dans l'espace un positionnement stratégique et tisser la toile invisible dans laquelle l'écrivain prend au piège son invitée.

Au moment où retentit la sonnette, la caméra accompagne avec un léger temps d'avance Charles jusqu'à la porte [1c], s'oriente vers Hélène [1d], puis suit l'entrée [1e] et l'installation des personnages dans le salon (situé dans

la continuité du bureau) [1f]. Un nouvel élément du décor, placé au centre du cadre, attire l'attention. Il s'agit d'un imposant jeu d'échecs posé sur la table basse. Comme les pièces de l'échiquier, la tenue d'Hélène est elle aussi en noir et blanc. De là à y voir la figure de la Reine, il n'y a qu'un pas, d'autant plus que l'évocation plus tard de *l'Illiade* invite à voir dans son prénom une allusion à Hélène de Troie [Genèse]. En prenant place de part et d'autre du damier, l'hôte et son invitée se mettent en position d'adversaires. De quoi installer dans l'espace une tension (érotique) et un enjeu de mise en scène supplémentaires. Qui va gagner la partie ? Quelle stratégie les joueurs vont-ils adopter ? Charles paraît rechigner à avancer le premier pion, préférant se cacher derrière des considérations banales [Mise en scène]. C'est la jeune femme qui semble avancer la première en demandant à Marc quelles sont ses intentions, puis en exprimant son souhait de lire son scénario. Une étape (ou case) nouvelle est alors franchie. Elle est soulignée par le déplacement de l'écrivain jusqu'au bureau. Il passe alors devant la lampe noire, désignée une nouvelle fois comme un objet pivot (un pion ?) et un rappel voyant de ses intentions premières.

Passée derrière l'incontournable lampe noire, Hélène s'introduit sur le terrain du vengeur [1g]. L'écrivain joue mal l'étonnement de ne pas trouver son carnet, mais cette fausseté peut être vue comme le signe de son embarras. Jeu de séduction et jeu de manipulation se rejoignent dans l'espace fermé qui les réunit (le cadre est limité par la lampe et le coin d'un tableau), espace désigné dès le début comme le point stratégique, décisionnel des événements à venir. Puis,

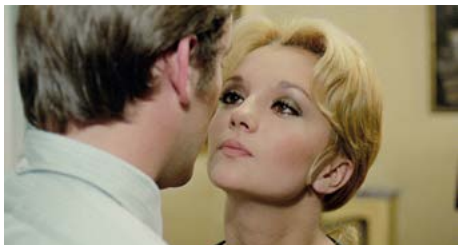
1i



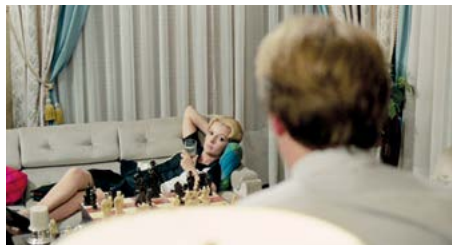
3c



2



4



3a



5



3b



6



à la demande de l'actrice, Marc, suivi par la caméra, passe à nouveau devant la lampe [1h] et joue, ou plutôt récite, platement, son rôle d'amoureux transi devant les rideaux théâtraux du salon [1i]. Ses propos plats résonnent étrangement et semblent contenir une part de vérité [Mise en scène]: on peut effectivement imaginer que depuis qu'Hélène est entrée dans sa vie, via l'accident, il ne dort plus la nuit. Le cadre se resserre alors progressivement sur lui, mettant en évidence un léger sourire ironique. Son invitée, restée derrière le bureau, le rejoint. « Ça vous suffit? », demande Charles après sa litanie amoureuse. La réponse négative d'Hélène marque la fin du plan-séquence [2] et le franchissement d'une étape nouvelle: la tentative d'un premier baiser stoppé par Marc [3a]. Signant la fin du mouvement continu de la caméra, le rapprochement des personnages devient lui aussi un marqueur puissant à l'intérieur de la mise en scène. Est-ce le signe d'une emprise nouvelle, d'ordre amoureux?

● Charles le conquérant

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le repositionnement des joueurs de part et d'autre de l'échiquier indique que la partie n'est probablement pas terminée, même si les personnages ne se font plus face [3b]. Marc semble tenter un nouveau coup et, suivi par la caméra, rejoint une nouvelle fois l'espace symbolique du bureau pour mieux, semble-t-il, évaluer la situation. Le cadrage met en évidence deux tableaux représentant des scènes de violence [3c]. On distingue nettement sur la toile de droite la scène biblique du

sacrifice d'Isaac par Abraham. Sur le tableau de gauche figure une autre attaque (dans un contexte guerrier) visiblement stoppée par l'intervention d'anges. De quoi s'interroger sur la représentation que Charles a de sa propre vengeance: se sent-il lui aussi investi d'une mission divine? Son geste sera-t-il arrêté à temps? En face de lui, Hélène, allongée, apparaît déjà comme une cible vaincue, une pièce du jeu couchée. L'angle adopté met en évidence la position de domination de Charles [4]. La lampe du bureau en amorce est encore une fois très visible, placée juste dans l'axe de l'échiquier. Lorsque Charles rejoint Hélène en arrière-plan, la caméra glisse derrière l'abat-jour noir, signe malicieux d'une fausse pudeur (Chabrol s'amuse de cette convention de la même manière qu'il joue avec les formules toutes faites) qui nous renvoie une nouvelle fois au calcul du vengeur. Au moment du baiser, la partie et le cadre se resserrent [5]. Tout en embrassant sa partenaire Charles pose, tel un pion, son verre sur le damier [6]. Le montage s'emballa et entremêle, tel un tourbillon, des plans du couple filmé significativement à travers les pions et d'autres resserrés sur leurs visages. La séquence suivante s'ouvrira sur les pions d'échecs tous couchés sur le plateau, comme après un combat, à l'exception du cavalier, signe manifeste de la victoire par Charles (le conquérant) d'une première bataille. Une question demeure: quel rôle joue la musique grave et romantique en cette fin de séquence? Exprime-t-elle la naissance d'un sentiment réel ou une illusion amoureuse créée par le réalisateur pour le spectateur?

Figure

La bête humaine

● Le pur et l'impur

Paul Decourt est désigné de manière trop évidente comme l'incarnation de la bête (noire) à abattre, un être « ignoble » dont la disparition serait considérée pour Charles et une partie de son entourage comme un bienfait pour l'humanité. La première fois que l'on entend parler de ce personnage, sa qualification par le paysan de « fameux grossier » est suivie du bruit d'un animal. Après sa sortie en mer, il écrase furieusement et probablement délibérément un crabe sorti du panier à pêche d'une fillette. L'utilisation de la mort-aux-rats pour le tuer continue à le désigner comme une bête — il a la mort qu'il mérite, semble nous indiquer ce choix —, mais cet empoisonnement en dit peut-être plus sur la bestialité de son auteur que sur celle de sa victime. Cette ambiguïté est d'ailleurs contenue dans la formule toute faite du titre, « Que la bête meure ». Cette sentence traduit une violence implacable, archaïque qui raconte autant la barbarie du bourreau que celle de la victime. Soit une première invitation, cachée derrière cette expression, à s'interroger sur la bestialité (ou monstruosité) du vengeur. Tout au long du film, Claude Chabrol sème, non sans malice, des indices et références animalières qui interrogent la pureté et la noblesse de la figure du père justicier. Parmi les exemples les plus frappants de cette remise en cause, le passage de Charles chez les paysans est encore une fois révélateur. Cette étape importante dans le parcours du père est placée sous le signe de la salissure : en effet, le vengeur doit traverser la boue pour approcher du but. L'idée de salissure rejoint évidemment les questions morales soulevées par le film. Charles se salit-il ? Y aurait-il un type de meurtre noble et un autre ignoble et vulgaire ? Le motif animalier met en évidence une bestialité à deux visages qui ne saurait se réduire aux apparences : l'une évidente, grossière et l'autre camouflée derrière une certaine distinction. Mais sont-elles si différentes que cela ? L'insulte « Salopard ! », lancée par la mère de Paul Decourt à Charles, est directement suivie, dans la scène suivante, par une interrogation d'un des gendarmes du commissariat occupé à faire des mots croisés. « Espèce de vache », en deux lettres », dit-il comme en réponse à l'insulte de la mère. « Io », répond Charles, le passionné de mythologie qui a deviné la référence à la fille d'Argos transformée en génisse par Zeus. Mais sa culture rachète-t-elle son geste ? La référence au mythe n'est-elle pas là pour masquer, sublimer et justifier l'injustifiable ? Par ailleurs, la question de la salissure revient à d'autres reprises dans le film, via le personnage d'Hélène. Heurtée par l'explosion de colère de Charles lorsqu'elle s'amuse de la présence chez lui d'un ours en peluche, la jeune femme lui reproche de la considérer comme « sale » et donc indigne de toucher à ce jouet pur. Pour se venger, elle dira d'un air dégoûté que le nounours en question est « dégueulasse », ce qui est également une façon de caractériser le comportement de son amant à son égard. « Dégueulasse », c'est aussi le terme odieux employé par Paul pour qualifier le ragoût de sa femme. Juste avant cette scène, Charles seul dans sa chambre d'invité qualifie avec mépris de « merdeux » les divers objets qui décorent sa chambre. Ne cache-t-il pas au fond, derrière son masque, le même mépris et la même haine crasse que son hôte ?



« À partir d'une certaine monstruosité, les gens préfèrent ne pas penser que c'est possible, c'est là que commence mon travail »

Claude Chabrol

● Ressemblances

En s'interrogeant sur les possibles points communs entre Charles et Paul, les élèves pourront chercher les plans qui entretiennent cette idée. Ils seront ainsi sensibilisés à la manière dont l'image prend en charge des éléments du récit, diffuse des idées et participe à l'expression d'une certaine ambiguïté. Ils pourront notamment s'appuyer sur les différentes représentations de Charles en voiture, véhicule d'emblée posé comme la marque du tueur. Quelle progression peut-on noter ? À partir du moment où il devient Marc Andrieu, non seulement le vengeur passe de passager à conducteur, mais il roule avec à ses côtés Hélène, la même passagère qui accompagnait Paul lors de l'accident. Qu'en est-il du rôle joué par le bateau ? Un autre point commun entre les deux hommes apparaît quand ils se rendent dans le garage de Decourt : ils portent tous les deux des vestes en daim, ce qui établit entre eux un lien visuel troublant alors que la scène va mettre en évidence une première opposition entre eux, autour de la figure du fils. Pourquoi ce rapprochement ? Les intentions de Charles sont-elles aussi pures qu'elles en ont l'air quand il joue les pères de substitution ? À partir de ces rapprochements, les élèves pourront réfléchir au sens de cette citation du sculpteur César énoncée par Charles : « Il y a en chaque forme une âme. »

Motifs

Émotion et dévoration

● Un ours en plus

Un objet révèle à lui seul la transformation du père si ce n'est en monstre, en un être coupé de ses sentiments, de ses émotions et donc d'une part de son humanité. Cet objet est l'ours en peluche de son fils, qu'il décide de conserver et d'emporter avec lui à Paris alors qu'il a sommé Mme Levenes, la gouvernante de sa maison en Bretagne, de se débarrasser de toutes les affaires de Michel. Ce jouet intervient une première fois lorsqu'il remet les pieds dans la chambre de son fils, ce qui déclenche chez lui une émotion qu'il avait retenue jusque-là. En effet, lors de son retour en Bretagne, Thénier reste de marbre face à Mme Levenes, la bonne qui l'accueille. La séparation des personnages via le cadrage et divers éléments du décor souligne la détermination de Charles à contenir son émotion, même lorsque la vieille femme franchit la limite (le seuil du salon) établie par son patron dans l'espace et laisse éclater son chagrin. Il demande alors à son employée bouleversée de ne plus évoquer la disparition de son fils. Néanmoins, dans la chambre du fils, l'armure de Charles se fend un court instant avant que sa carapace du vengeur ne reprenne le dessus. Le jouet revient sous une forme double et presque fantastique lors de la projection par Charles de ses films de famille **[Genre]**: du petit ours inoffensif, nous passons à un ours adulte, rugissant, incarné de manière prémonitoire par le père lors d'une fête déguisée. Cette part animale ressurgit sous une forme plus dramatique lorsqu'Hélène tombe sur l'ours en peluche de son fils **[Figure]**. Vêtue d'un pyjama trop grand, elle ressemble alors étrangement à une enfant et évoque même Michel dans un plan où elle apparaît floue en arrière-plan, comme l'enfant sur la plage. Charles ne peut contenir sa colère et sa douleur de voir ainsi touché cet objet sacré, au point qu'il tente d'étrangler la jeune femme. Mais, il en fait le constat, l'explosion de son émotion n'est pas compatible avec son projet de vengeance: «Quand on poursuit un but comme le mien, l'émotion doit être bannie.» De bête enragée ne pouvant se maîtriser, Charles passe à un autre stade plus terrifiant encore, un contrôle froid et une négation d'une part de lui-même. Cette transformation du personnage invite à s'interroger sur la bestialité exposée dans le film. N'est-elle pas finalement plus humaine que ce durcissement total du cœur?

● À table!

Comme dans tous les films de Chabrol, *Que la bête meure* comprend plusieurs scènes de repas, dont une restée célèbre pour le haut et spectaculaire degré d'ignominie atteint par le personnage interprété par Jean Yanne. Si cette scène du dîner marque autant les esprits, c'est peut-être aussi pour le caractère savoureux qu'elle donne à la méchanceté du personnage, qui va tellement loin dans l'humiliation, qui transgresse si allègrement toutes les règles du respect et de la bienséance que cela en devient étrangement comique et jouissif. Car c'est bien de cela dont il s'agit au fond, d'une jouissance du mal qui touche aussi à une moindre échelle les spectateurs, et ne les place ainsi jamais en position de supériorité par rapport au personnage, ce qui ne les empêche pas de se positionner moralement par rapport à eux. Cette jouissance est évidemment associée à la vengeance, ce fameux «plat qui se mange froid», mais que Charles aime aux petits oignons, raffiné et fumant, comme en témoigne le gueuleton final, mais aussi les premiers temps parisiens de la rencontre entre Marc et Hélène. De quoi donner à l'appétit du vengeur une dimension sexuelle, que semblent rappeler les nus féminins qui décorent la demeure des Decourt. Cet autre point commun entre Charles et Paul, à la fois fine bouche et grande gueule, désigne la table comme un lieu de contrôle et de dévoration. D'ailleurs, le temps d'une séquence, Charles reprend la rédaction de son journal lors d'un dîner solitaire. Reste à savoir qui ces pères-ogres mangent réellement. Qui sacrifie-t-ils sur l'autel de leur jouissance **[Documents]**?



« Si je
ne nourris
pas mes
personnages,
ils
meurent »

Claude Chabrol

Filiations

Le Mal à la source

● Pulsions criminelles

Fritz Lang figure parmi les références et sources d'inspiration les plus importantes dans l'œuvre de Claude Chabrol. Il partage avec lui une même obsession pour la pulsion criminelle qu'il n'appréhende pas seulement à travers la question individuelle du passage à l'acte et de la transgression morale, mais à travers une toile, un réseau plus vaste. Cité comme un de ses films préférés par l'ancien critique des *Cahiers du cinéma*, *M le maudit* (1931) est particulièrement emblématique de l'amplitude donnée par Lang à l'acte meurtrier qu'il appréhende comme le miroir de pulsions et désirs criminels ancrés dans la société. La soif bestiale et l'intérêt de certains à supprimer M, le tueur de petites filles, rendent quelque peu troubles les motivations de la vengeance, révélatrice de sombres passions collectives. Qui sont les véritables monstres ? Presse à sensation, voyeurisme, paranoïa, passion des foules, enjeux financiers excitent le désir et la jouissance morbides des justiciers. Deux grandes tendances apparaissent chez Lang dans sa représentation de la vengeance : celle qui renvoie à un mouvement collectif de lynchage, comme dans *Furie* (1936), et celle associée à un mouvement individuel plus romantique, comme dans *L'Ange des maudits* (1952) et *Règlement de comptes* (1953). La filiation avec Lang ne se situe toutefois pas uniquement autour de cette obsession vengeresse, mais plus largement dans un intérêt commun pour les processus (notamment médiatiques) de contamination, de perversion des affects et de manipulation qui peuvent gouverner et transformer l'âme humaine. Soit la mise en œuvre, chez ces deux grands moralistes, d'un appareillage critique qui s'ancre fortement dans l'espace et l'architecture du montage. Au sujet du cinéma de Lang, Chabrol remarque que rien n'existe en dehors du cadre : un principe que l'on retrouve à l'œuvre dans *Que la bête meure*, film aux rideaux fermés, resserré sur le parcours mental de son personnage.

● Roman de tricheurs

Parmi les films du cinéaste allemand, *L'In vraisemblable Vérité* (1956) est sans doute celui qui résonne le plus fortement avec le drame de Chabrol. Ce dernier opus de la période américaine de Lang, au style sec et glaçant, raconte l'histoire d'un journaliste qui, avec la complicité de son patron et futur beau-père, se fait passer pour l'auteur d'un crime afin de prouver à un procureur ambitieux qu'un innocent peut être envoyé à la chaise électrique. Mais l'illusion criminelle mise en place par ces opposants à la peine de mort s'avère plus complexe et trompeuse qu'il n'y paraît quand on découvre que le vrai et le faux coupables ne font qu'un. Sauvé de justesse par les apparences, à savoir les preuves accumulées de sa fausse culpabilité, l'écrivain finit par se trahir en laissant échapper un détail qu'il n'était pas censé connaître. Le personnage incarné par Dana Andrews



M le maudit (1931) © DVD/Blu-ray Tamasa Diffusion



L'In vraisemblable Vérité (1956) © DVD Wild Side Vidéo

suscite chez le spectateur (sans que jamais le cinéaste pousse à l'empathie) une identification mécanique qui rend presque intolérable la découverte de son acte et par la suite son exécution, malgré toute l'antipathie suscitée par le journaliste lorsque l'on découvre la vérité. Ce rapport d'identification est également questionné dans *Que la bête meure*, même si le théorème chabrolien prend une autre tournure et joue sur le désir ambigu du spectateur (davantage poussé à l'empathie) à ne pas voir en face la véritable culpabilité de ce père lui aussi écrivain. Par ailleurs, on trouve dans les deux films cette même articulation, presque fantastique, entre hasard et fatalité [Récit], qui semble dépasser la réalité (et l'entendement) pour mieux toucher aux mythes et interroger l'hubris des hommes.

L'influence d'un autre grand maître plane sur *Que la bête meure*, dont l'art de manipuler le spectateur, de jouer avec ses désirs, de le piéger dans un monde d'illusions et de fantasmes renvoie inmanquablement au cinéma d'Alfred Hitchcock (sur lequel Chabrol cosigna un essai avec Éric Rohmer). D'ailleurs, la mère de Paul Decourt est une référence évidente aux mères hitchcockiennes possessives, notamment celle des *Enchaînés* (1946). De cet héritage découlent d'autres filiations, parmi lesquelles le récent *Gone Girl* de David Fincher (2014). Dans ce thriller, le journal

1 Dans la catégorie des écrivains meurtriers (et des pères criminels), on peut également se référer à *Shining* de Stanley Kubrick (1980).



tenu par une épouse modèle portée disparue joue un rôle lui aussi trompeur, destiné à désigner non seulement un faux coupable (le mari), mais aussi une fausse victime (la femme). La résonance est d'autant plus troublante avec le film de Chabrol que les époux sont l'un et l'autre écrivains¹, donc d'une certaine manière armés pour tirer les ficelles d'une fiction meurtrière.

● Pièges en eaux troubles

Une scène de pur suspense — celle de la sortie de Charles et Paul en bateau — reprend un motif évocateur de tout un héritage cinématographique. Le meurtre ou tentative de meurtre sur l'eau renvoie notamment à cette autre grande référence de Chabrol qu'est le cinéaste allemand Friedrich Wilhelm Murnau, et plus précisément à cette séquence déterminante de *L'Aurore* (1927) qu'est la tentative de meurtre par un homme adultère de sa femme. Un retournement magnifique se produit quand le mari, voyant la terreur dans les yeux de son épouse, réprime sa pulsion

criminelle et change de cap. L'eau qui encercle les personnages se présente comme un piège redoutable et puissant non seulement parce qu'elle isole les personnages et rend la victime impuissante, mais aussi parce qu'elle apparaît comme un espace mental absolu (tous les décors du film sont comme des surfaces de projection des désirs), surface et miroir d'une projection meurtrière dont elle appelle la réalisation. Mais elle devient chez Murnau le lieu d'un choix possible et d'une victoire de la volonté sur les instincts primaires. Dans d'autres films, ce cadre aquatique n'offre aucune alternative possible et devient le théâtre cruel d'une mort tragique : la noyade d'un garçon handicapé provoquée par sa belle-mère dans *Péché mortel* de John M. Stahl (1945) et celle d'une petite amie encombrante dans *Une place au soleil* de George Stevens (1951). Ces deux morts ont en commun de pouvoir se présenter comme des accidents, masquant ainsi des intentions criminelles. Un autre film semble nourrir

l'imaginaire de *Que la bête meure*, il s'agit de *Plein Soleil* de René Clément (1960). La référence paraît d'autant plus évidente que Paul Gégauff, coscénariste du film de Chabrol, cosigna également cette adaptation du roman *Monsieur Ripley* de Patricia Highsmith. La scène de meurtre en mer devient ici le point de départ d'une usurpation d'identité : tel un acteur, le personnage interprété par Alain Delon se fait passer pour le riche héritier qu'il a tué, rôle qu'il joue à la perfection. En reprenant un cadre meurtrier aussi marqué cinématographiquement par la pulsion criminelle, la question de l'illusion, du duel et du double (maléfique), Chabrol semble jouer avec les fantômes mêmes du spectateur cinéphile à l'intérieur d'une scène destinée somme toute à mener tout le monde en bateau : Charles donne l'impression d'être pris à son propre piège quand Paul le menace avec une arme, mais n'a-t-il pas tout fait pour en arriver là en laissant son journal à portée de main de son ennemi ?

● L'illusion tragique

Quelle lecture faire de la fin du film ? Charles est-il le véritable meurtrier de Paul ou sa lettre est-elle une ultime manipulation littéraire de sa part pour sauver Philippe ? Après avoir vu *Que la bête meure*, Fritz Lang déclara à Claude Chabrol que pour lui il n'y avait aucun doute sur la culpabilité de Thénier, le film livrant d'après lui suffisamment d'indices pour que l'on comprenne qu'il est bien l'auteur du crime. Pourquoi cette lecture ne fut-elle pas partagée par tous les critiques à la sortie du film ? Quels sont les éléments de mise en scène qui viennent semer le doute chez le spectateur ? La lettre de Charles est écrite en rouge, comme le faux carnet voué à faire de lui un coupable trop évident et donc à le disculper. L'illusion entretenue par cet ultime message serait que Charles a écrit cette lettre pour sauver Philippe (et peut-être aussi pour laisser à Hélène l'impression d'une séparation romanesque) : il se sacrifie en avouant être l'auteur du meurtre, mais ce sacrifice reste très relatif puisqu'il prend la fuite. Ce geste chevaleresque pourrait bien sauver les apparences et masquer

une autre réalité, moins noble, la réelle culpabilité d'un vengeur cynique et pervers prêt à tout pour arriver à ses fins, même à manipuler par les mots Philippe qui l'idéalise [Documents]. N'a-t-il pas conscience de la fragilité et de l'influençabilité du garçon au moment où il lui parle des morts sublimes décrites par Homère ? Que suggèrent les plans sur la cigarette de Charles qui se consomment lors de cette leçon ?

La citation que fait Chabrol à la fin de son film de l'avant-dernière scène des *Contrebandiers de Moonfleet* (1955) peut être elle aussi éclairante. Lang montre le départ en mer du peu recommandable Jeremy Scott vu à travers les yeux du petit John Mohune. L'enfant ne sait pas que cet homme qu'il aime et idéalise, et qui est probablement son père, est mortellement blessé. L'image qui se fige sous ses yeux et qui restera dans sa mémoire est celle, romantique, d'une illusion paternelle. Cette référence invite à voir également la fin de *Que la bête meure*, en écho à l'ouverture du film, comme l'expression d'une ultime fiction romantique et paternelle derrière laquelle Charles se cache pour mieux masquer sa réelle culpabilité et sublimer sa propre mort.



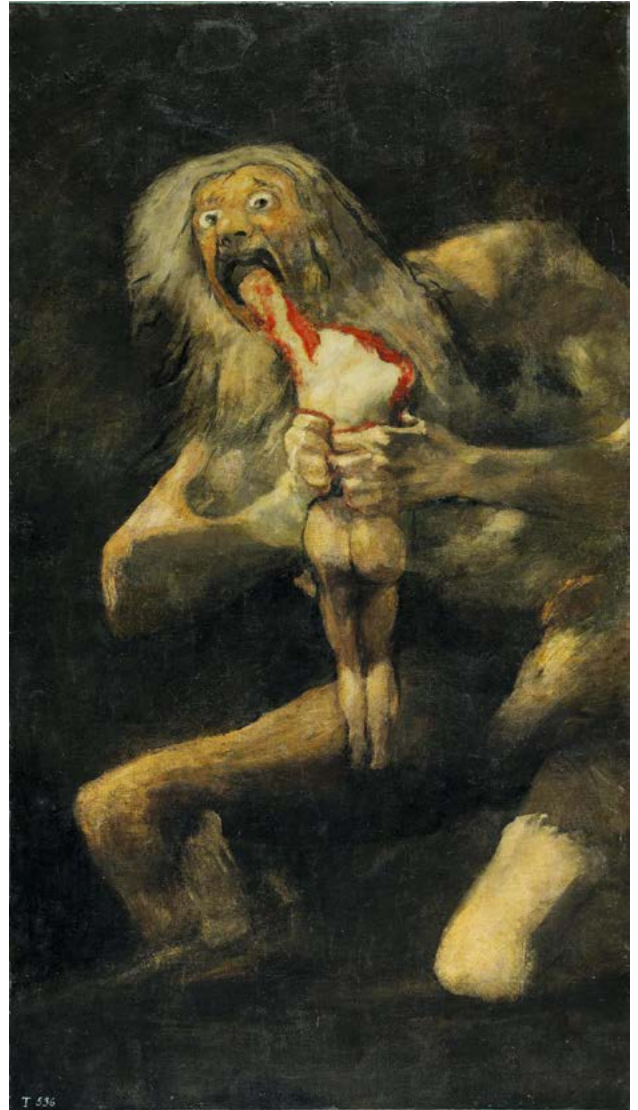
Documents

Le sacrifice des fils

Analysant la figure des enfants et la question de la filiation dans l'œuvre de Chabrol, Nicole Sizaret résume ainsi les liens familiaux présents dans *Que la bête meure* : « Le désir de vengeance qui anime Charles (Michel Duchaussoy) est celui d'un père. Il veut tuer l'automobiliste responsable de la mort de son fils. À ce premier lien douloureusement rompu, répond la relation conflictuelle que le fils du chauffard entretient avec son géniteur, Paul (Jean Yanne), au point de souhaiter sa mort et de voir au contraire en Charles un père idéal. Philippe, le fils de Paul, ressemble d'ailleurs à celui de Charles. Chabrol a choisi des frères pour jouer les deux enfants et a mis en place quelques coïncidences vestimentaires. Un dernier axe filial est présent puisque Paul, tyran domestique, jouit de l'admiration inconditionnelle de sa mère, la seule à manifester peine et colère lorsqu'il meurt. »¹

Les différents liens de filiation relevés mettent en évidence un choix de mise en scène particulièrement troublant et éclairant quant à la position donnée aux fils dans le film : faire jouer par des frères des enfants de parents différents en dit long sur les intentions de Chabrol d'établir un rapprochement entre eux. Sans connaître le lien de parenté réel entre les deux garçons, le spectateur peut percevoir la volonté du cinéaste de jouer sur leur ressemblance (les mêmes têtes blondes). Ce rapprochement interroge la place même des pères. L'un (Paul) tue accidentellement un enfant sans assumer son acte et l'autre (Charles) laisse un enfant avouer l'acte meurtrier dont il est vraisemblablement l'auteur. Certes, l'empoisonnement n'étant pas montré, un doute peut persister quant à cette version des faits. Néanmoins un indice nous met particulièrement sur la voie du sacrifice des fils : un tableau (non identifié) accroché dans le bureau de l'écrivain représente le sacrifice d'Isaac, épisode biblique tiré de la Genèse [Séquence]. À la demande de Dieu, Abraham accepte de lui offrir son fils en holocauste. La mort du petit Michel semble déjà aller dans le sens d'une mort orchestrée (musicalement) par une force supérieure, peut-être divine [Récit]. Philippe, quant à lui, devient l'instrument de la haine immortelle de Charles, orchestrateur en coulisses du parricide avoué par le garçon. Soit une manière de dévorer le fils et de se prendre pour Dieu plus subtile et masquée que celle, ouverte et brutale, adoptée par Paul. La représentation par Caravage du *Sacrifice d'Isaac* (1603) donne à ce geste un réalisme troublant et souligne de manière inédite jusqu'alors la souffrance du fils au visage défiguré par un cri, derrière lequel figure un agneau. Le tableau peut être mis en relation avec *Saturne dévorant un de ses fils* (1819-1823), peint par Francisco de Goya.

Ces références littéraires et mythiques, évocatrices de tout un imaginaire pictural, viennent combler un manque



du récit et se substituer, de manière presque subliminale, à ce qui est maintenu dans le flou et le hors-champ : l'acte meurtrier. L'allusion à Kafka, cité habilement par Charles lors de sa leçon à Philippe, participe à l'élaboration de cette toile imaginaire et nous invite à nous tourner vers sa *Lettre au père* (jamais envoyée). Parmi les nombreux détails qui fondent la crainte de l'écrivain pragois envers son père tyrannique, celui-ci évoque des agissements proches de ceux de Decourt : « Tu crachais des insultes sans te poser des questions à ce sujet [...]. Terrifiant, ce "Je vais t'écrabouiller comme un poisson" l'était pour moi, même si je savais que rien de tragique allait s'ensuivre (quand j'étais très petit, en revanche je ne le savais pas), mais selon la conviction que j'avais de tes pouvoirs, tu aurais pu en être capable. »² « J'étais continuellement dans la honte, écrit-il aussi, ou j'obéissais à tes ordres, et c'était une humiliation, car ils ne valaient que pour moi ; ou bien je me rebellais, c'était aussi une humiliation car comment pouvais-je me permettre de me rebeller face à toi ; ou bien je ne pouvais pas obéir, parce que je n'avais pas, par exemple, ta force, ni ton appétit, ni ton habilité, même si tu exigeais cela de moi comme allant de soi ; cela à vrai dire, était la plus grande humiliation. Ce ne sont pas les réflexions de l'enfant qui croissaient ainsi, mais ses sentiments. »³

1 Nicole Sizaret, « Enfants de Chabrol ! », in *Contre Bande* n° 20, 2011, p. 131-132.

2 Franz Kafka, *Lettre au père* (1919), Mille et une nuits, 2003, p. 24.

3 *Ibid.*, p. 20.

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Que la bête meure, DVD, Panoceanic Films.

Quelques films de Claude Chabrol

Les Cousins (1959), DVD et Blu-ray, Gaumont.

Les Bonnes Femmes (1960), DVD, Studiocanal Classics.

Les Biches (1968), DVD, Opening.

La Femme infidèle (1969), DVD, Opening.

Le Boucher (1970), DVD, Opening.

La Rupture (1970), DVD, Panoceanic Films.

Juste avant la nuit (1971), DVD, Artedis.

Violette Nozière (1978), DVD, René Château.

Masques (1987), DVD, MK2.

La Cérémonie (1995), DVD, MK2.

Films de vengeance

La mariée était en noir (1968) de François Truffaut, DVD, Fox Pathé Europa.

Impitoyable (1992) de Clint Eastwood, DVD et Blu-ray, Warner Bros.

Kill Bill vol. 1 & 2 (2003, 2004) de Quentin Tarantino, Blu-ray, Studiocanal.

Daratt, saison sèche (2006) de Mahamat-Saleh Haroun, DVD, Pyramide Vidéo.

Gone Girl (2014) de David Fincher, DVD et Blu-ray, 20th Century Fox.

Influences

M le maudit (1931) de Fritz Lang, DVD et Blu-ray, Tamasa Diffusion.

Les Enchaînés (1946) d'Alfred Hitchcock, DVD et Blu-Ray, Carlotta Films.

Les Contrebandiers de Moonfleet (1955) de Fritz Lang, DVD, Warner Bros.

Coffret «Lang et l'Amérique»: La Cinquième Victime et L'Invraisemblable Vérité (1956) de Fritz Lang, DVD, Wild Side Vidéo.

Le Faux Coupable (1957) d'Alfred Hitchcock, DVD, Warner Bros.

BIBLIOGRAPHIE

Le roman à l'origine du film

- Nicholas Blake, *Que la bête meure*, Omnibus, 2016.

Ouvrages sur Claude Chabrol

- Christian Blanchet, *Claude Chabrol*, Rivages, 1989.
- François Guérif, *Conversations avec Claude Chabrol*, Payot, 2011.
- Joël Magny, *Claude Chabrol*, Cahiers du Cinéma, 1987.
- Michel Pascal, *Claude Chabrol*, La Martinière, 2012.
- Nicole Sizaret (dir.), *Contre Bande n°20: «Claude Chabrol»*, 2011.

Ouvrages de Claude Chabrol

- Et pourtant, je tourne*, Ramsay, 1999.
- Hitchcock* (avec Éric Rohmer), Ramsay, 2006.
- Comment faire un film* (avec François Guérif), Rivages, 2004.

Articles

- Cahiers du cinéma* hors-série n° 21: «Claude Chabrol: cinquantième, moteur!», octobre 1997.

- Cahiers du cinéma* n° 660, dossier spécial Claude Chabrol, octobre 2010.

- Jean Narboni, «*Que la bête meure*», *Cahiers du cinéma* n° 216, octobre 1969.
- Jean-Pierre Oudart, «Les causes perdues», *Cahiers du cinéma* n° 218, mars 1970.

SITES INTERNET

Émission *Parlons cinéma*, entretien avec Claude Chabrol et Paul Gégauff:
↳ youtube.com/watch?v=VSLNT3enDpU

Deux numéros de *Blow Up* consacrés à la présentation de l'œuvre de Claude Chabrol (par Luc Lagier) et à la musique dans ses films (par Thierry Jousse):
↳ youtube.com/watch?v=8Q_DNF6unB8&t
↳ youtube.com/watch?v=jOqiDVJCriY

Transmettre le cinéma

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.
↳ transmettrelecinema.com/film/que-la-bete-meure



- Entretien avec Cécile Maistre
- Une partition tragique

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.
↳ cnc.fr/professionnels/enseignants/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-maitre

Film de vengeance aux allures de tragédie grecque, *Que la bête meure* de Claude Chabrol raconte la manière dont un destin s'écrit — littéralement — à partir d'un accident : un enfant est tué par un chauffard, son père écrivain se transforme en justicier. Se déploie à partir de cette transformation un univers mental, obsessionnel, où les puissances mythiques sont convoquées pour mieux sonder les instincts primaires de l'homme — la bête qui sommeille en lui — et son appétit morbide. Grand film sur le cinéma, *Que la bête meure* tisse une toile en trompe-l'œil qui interroge l'ambiguïté du spectateur, fasciné et aveuglé par l'illusion tragique mise en place par le vengeur confronté à un ennemi ignoble dont il ne pouvait mieux rêver. Il s'impose aussi comme un grand film moraliste qui montre la passion destructrice et narcissique de l'homme envahi par la haine. Le sacrifice des innocents (les fils) par leurs pères prend aussi place sur une scène sociale, triviale, désignée par Chabrol comme le terrain d'un autre jeu de masques et la source intarissable d'une vaste et cruelle comédie humaine.

Directeur de la publication : Dominique Boutonnat | Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée — 291 bd Raspail, 75675 Paris Cedex 14 — T 01 44 34 34 40 | Directeur de collection : Thierry Lounas | Rédacteurs en chef : Camille Pollas et Maxime Werner | Rédactrice du dossier : Amélie Dubois | Iconographe : Capricci Éditions | Conception graphique : Charlotte Collin — formulaprojects.net | Conception et réalisation : Capricci Éditions — 103 rue Sainte Catherine, 33000 Bordeaux — www.capricci.fr | Achievé d'imprimer par Stipa en juillet 2020



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA