

Cadrer, enfermer :

Thierry Michel, cinéaste de la claustration

Comme dans *Chronique des saisons d'acier*, *Hôtel particulier*, le nouveau film de Thierry Michel, est le récit de trajectoires individuelles confrontées au même horizon commun. L'usine pour *Chronique*, ou la perspective d'y finir un jour; la prison pour *Hôtel particulier*, ou l'absence de perspective de jamais s'en échapper. Dans les deux cas les personnages sont des corps écrasés par un destin qui semble toujours leur échapper. Hier, ils avaient noms Henri, François, Rémo, Guillaume ou Jean-Claude, ouvriers et chômeurs interrogés par Thierry Michel pour *Chronique des saisons d'acier*. Aujourd'hui ils sont Cédric, Jean-Marc, Patrick, Edgard, Jean et Freddy, les détenus d'*Hôtel particulier*, mis en demeure par le cinéaste d'interpréter leur propre histoire à l'écran.

C'est précisément sur l'un d'eux que se conclut *Hôtel particulier*, dans un plan d'une beauté fulgurante. Adossé contre une fenêtre pour une fois lumineuse, en bout d'un long couloir, Freddy joue de l'accordéon. Comme si soudainement l'espace s'élargissait après n'avoir jamais cessé d'enserrer. Comme si la perspective ainsi dégagée se voulait moment d'espoir et de sérénité. Comme une lueur pour l'après. Car à cet instant, alors qu'apparaît le générique de fin, tout s'embrouille et on ne sait trop ce qui finit vraiment. Au-delà du film qui s'arrête, on le pressent, des vies continuent : les mêmes acteurs et les mêmes gestes, englués dans le même espace. Simplement manquera la caméra, et donc nous. Comme une troupe condamnée à perpète à jouer la même pièce dans un théâtre déserté. Au-delà du film il y a donc des interrogations lancinantes. Où était le réel et où était la fiction? Où était le réel et où se nichait sa représentation? Le moins que l'on puisse écrire c'est que ces questions-là, cruciales dans toute l'histoire du cinéma, sont bel et bien au centre du cinéma de Thierry Michel en général, et d'*Hôtel particulier*... en particulier.

Car dans *Hôtel particulier*, le faux est aussi le vrai, le semblant est aussi le réel. Toute ressemblance avec des personnages existant ou ayant existé est purement volontaire. Le

réel est ici mis en fiction, le drame joué reconduit, le vécu reconstitué, alors même que ses marques n'en finissent pas d'imprégner ceux qui ont encore à le subir : le vécu comme immatriculation.

Dans *Hôtel particulier* donc, rien de ce qui est montré qui ne se soit produit réellement. Une fidélité constante à la matière (émotions, gestes, faits, situations) mais une intégration serrée de celle-ci aux codes d'une stricte écriture scénaristique. Simplement le drame réel est-il reproduit devant témoins (le cinéaste et nous, le cinéaste pour nous), démonté puis remonté, en un mot modulé et coulé dans le moule d'une narration. Imprégnation du réel et restitution en fiction, c'est là le double mouvement du cinéma de Thierry Michel : un art de l'éponge et de la métamorphose, de l'absorbé-transmué; une quête inlassable sur la voie d'un «point-limite où les codes du documentaire et ceux de la fiction se confondent ou presque...»⁽¹⁾ sans rien céder ni à l'un ni à l'autre, mais aussi sans clairement avouer ce qui ressort de l'un ou de l'autre.

Les signes de la fiction

Précisément *Hôtel particulier* démultiplie comme à plaisir les indices (conscients et inconscients) de sa propre élaboration. Au point qu'ils en prendraient presque valeur métaphorique. Conscient : le titre, ou plus exactement sa transformation. De *Prison* (titre au départ) à cet *Hôtel particulier* (titre à l'arrivée), il y a déjà le chemin qui mène du réel (le terme brut) à sa mise en fiction («hôtel particulier» évoque irrésistiblement les maisons closes, qui elles-mêmes, par le jeu sur les mots, renvoient à la notion de carcéral). Il y a là quelque chose comme la désignation même d'un processus.

(1) Robert NEYS, *Une morale du cinéma*, in *W'allons-nous*, n° 11, automne 1984.

Davantage inconsciente, parce que de l'ordre de l'essence, la concentration du réel et de l'imaginaire sur les lieux, et sur les hommes qui l'habitent. La prison tout d'abord. Réalité tangible (dans *Hôtel particulier*, sa présence est concrète, se fait sentir à tout moment de façon quasi physique), elle est aussi lieu coutumier du romanesque et de la fiction cinématographique, «décor d'élection de toute une tradition de cinéma d'aventures, policières ou autres, avec ses masses de stéréotypes et d'inconscience»⁽¹⁾, espace privilégié pour gigantesque jeu de rôles. Entre détenus et personnel d'accompagnement, tout rapport humain est toujours strictement codifié. Entre dominé et dominant, il y a l'assemblage ambigu de la soumission feinte et des compromissions, du respect simulé et de la politesse obligée. Comme le dit lui-même le médecin d'*Hôtel particulier*, «notre prison, c'est comme un grand collège». Pour les responsables de cette institution, la population pénitentiaire est celle de petits pensionnaires dont ils seraient les tuteurs.

Ensuite, ces «pensionnaires» précisément. Eux plus encore sont au croisement du réel et du romanesque, presque par définition. Vandeputte par exemple. Son existence réelle nous fut largement authentifiée par les médias; dans un passé proche, journaux et communiqués se sont emparés de lui, au point de le gratifier de l'aura particulière des ennemis publics numéro un, ne nous dissimulant rien de son étonnant curriculum vitae. Evasions rocambolesques (on se souvient de l'épisode du revolver en mie de pain), cavales, mutineries, cinq ans d'Afrique et d'Amérique latine, bref le parfum de l'aventure, tous les ingrédients réunis du polar. Et quand il apparaît à l'écran d'*Hôtel particulier*, pour le spectateur ce n'est déjà plus tout à fait lui, mais un personnage de fiction, à la limite de l'effet «Papillon». Vandeputte, c'est déjà un peu le réel fait fiction.

Et puis surtout il y a l'inconscient collectif, une folie très ordinaire à laquelle nul n'échappe. Mâtinée de frustrations et de fantasmes, qui semble secrétée par la closure des lieux mêmes. Cela Thierry Michel le sait qui consciemment n'arrête pas de nous le faire sentir.

Dans un rire par un exemple, sonore et dérisoire, comme une ponctuation narrative appliquée presque mécaniquement à chaque fois qu'à l'image apparaît une fenêtre, comme le signe d'une impossible communication entre le dehors et le dedans. Un rire comme issu de nulle part, impitoyable écho d'un extérieur narquois et ricanant ou génie malfaisant de l'intérieur, intra muros. A moins que vengeance du réel sur la mise en fiction du cinéaste.

(1) JOËL MAGNY.

Dans l'intrusion de la symbolique aussi. Et c'est le moment bouleversant où resté solitaire un samedi de visite, Patrick entame un long tête-à-tête avec une poupée nue, avant d'ouvrir avec elle une valse lente et lugubre. Danse du réel avec un fragment de fiction qui mieux que tout le révèle. Détresse suggérée plus que dite. Fiction peut-être, mais réalité d'abord. Toujours cette même ambiguïté qui fait tout le bonheur d'*Hôtel particulier*, nous faisant peu à peu passer de l'ordre du pénitentiaire à celui de l'humain.

L'inlassable quête d'une vérité

On dit parfois du reportage qu'il a «pour issue fatale de consacrer la maîtrise, même minimale, du filmeur sur le filmé. Le résultat peut être passionnant ou ennuyeux, beau ou laid, digne ou crapuleux, ça ne change rien à l'inégalité de l'échange. L'un sait ce qu'il prend, l'autre ignore ce qu'il donne»⁽¹⁾.



Par sa démarche originale de mise en fiction du réel, *Hôtel particulier* (et déjà avant lui *Chronique des saisons d'acier*) rétablit l'équilibre, contraint le cinéaste au choix d'un double risque : celui d'un abandon partiel de sa traditionnelle maîtrise, celui d'un détournement de la narration, d'une capture inversée par ceux-là même dont l'interprétation n'est pas la profession. Car d'une certaine manière les comédiens-détenus n'ont que faire des ambitions du cinéaste; eux savent tout le profit qu'il y a à jouer de la caméra, médium providentiel d'une possible relation avec l'au-dehors. Entre le filmant et le filmé désormais partenaires

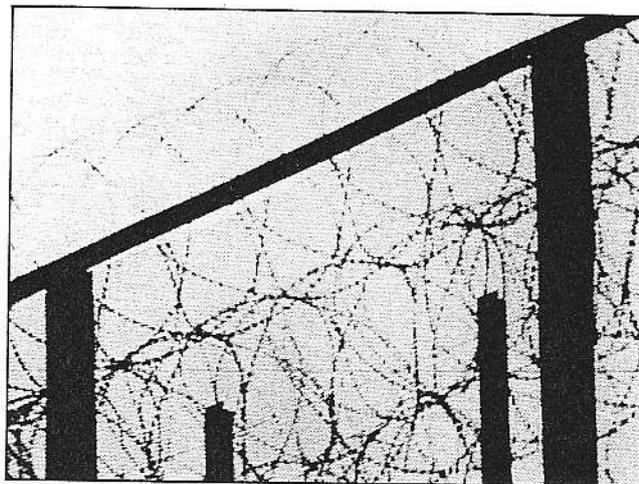
(1) F. GERE, *Cahiers du Cinéma*, n° 322, 1981.

(complices?) s'instaure ainsi comme un pacte de l'ordre du donnant-donnant : «je te laisse me dévoiler et tu m'autorises à séduire». Et à ce jeu certains se révéleront d'authentiques figures médiatiques.

Vandeputte tout d'abord. Formidable comédien, dans tous les sens du mot (une manière de Lino Ventura qui aurait enfin remis la panoplie de ses tics au vestiaire), on ne sait trop s'il est ange ou démon. Son génie naturel à toujours se poser idéalement face à la caméra, son apparente humilité, son regard qui s'embue à chaque confession, ne manquent jamais de nous interpeler. Tout cela il le sait, ayant compris dès le départ que jouer c'est séduire et conquérir un peu. C'est pourquoi il ne nous lâchera plus, au point qu'à chacune de ses apparitions, ce sont toujours deux moments qui se télescopent : celui du film (acteur, Vandeputte suit scrupuleusement les consignes du réalisateur), celui de son devenir (homme en sursis, c'est directement au public qu'il s'adresse, et fait de chaque plan une question de survie).

Ensuite Edgard, le cuistot. Davantage timoré dans sa relation à l'objectif, lui choisit de ne jamais l'affronter de face. Simplement il use de tiers qu'il réduit au rang d'anodins comparses : ses propres geôliers qu'il enjôle et n'en finit pas de charmer dans un one-man-show étourdissant. Ainsi de cette séquence inoubliable durant laquelle il entreprend d'éclairer ses garde-chiourmes quant à la réglementation pénitentiaire. Mais à ceux-ci pourtant il ne concèdera jamais qu'un œil, maintenant l'autre invariablement rivé sur la caméra. Comme si par elle il cherchait à mieux jauger ses effets, comme si à travers elle, ce n'était plus le cinéaste qu'il visait mais déjà le public à venir.

Cette vérité-là, Thierry Michel ne cherche jamais à l'évacuer, parfaitement conscient qu'elle est partie intégrante de son propos. A la vérité «sociologique» (Patrick, Edgard, Vandeputte et les autres sont des détenus que l'on filme) s'ajoute une vérité spécifiquement cinématographique (Patrick, Edgard, Vandeputte et les autres sont des détenus saisis dans leur devenir-acteur) qui n'occulte en rien la première, mais simplement la complète. De figures sociologiques, les personnages se chargent d'humanité, les énoncés gagnent en conviction réelle, se gonflent de relief humain. Toute la philosophie du cadre, chez Thierry Michel, est à chercher du côté de cette ambition. Se saisir du réel jusqu'à lui faire rendre gorge, le contraindre à donner tout ce qu'il peut donner. Et pour les personnages, les enserrer dans le cadre pour mieux les y verrouiller, filmer au plus près en réduisant l'espace, encercler puis capturer jusqu'à les mener en état de crise et de tension, jusqu'à cet instant de rupture, point «indépassable de [leur] propre histoire (...) là où



aucune ruse scénarique ne peut arracher un personnage à ce moment de vérité qui le pétrifie» (1).

En d'autres termes, utiliser le cadre non comme seule limitation de l'image, mais pour ce qu'il peut produire de vérité. En un mot séquestrer pour révéler. Une approche ici particulièrement dramatique, puisque pour les comédiens-détenus elle fonctionne tel un redoublement de leur propre détention. Pour Thierry Michel en quelque sorte c'est la notion de cadre comme mise en abyme de la prison, ou si l'on préfère, de la prison comme métaphore du cadre cinématographique. On comprend mieux pourquoi *Hôtel particulier* semble systématiquement refuser le jeu sur le hors-champ. En ce sens, le cinéma de Thierry Michel est d'abord cinéma de la closure et de la claustration.

De ce cinéma-là, *Chronique des saisons d'acier* portait déjà les marques, confrontation de cinq solitudes au même horizon bouché. Comme pour *Hôtel particulier*, à chaque personnage correspondait un espace en vase clos, des fenêtres éternellement aveugles ou alors obstruées. Comme dans *Hôtel particulier*, le temps s'abolissait à force de monotonie, comme vidé de toute signification, passé et devenir fusionnant en un présent incertain. Les personnages y «valseaient à l'usine» (c'était là l'expression même de l'un d'eux), comme dans *Hôtel particulier* ils valseaient en prison. Et déjà s'y révélaient la closure et le cadre comme dégagement de l'humain. Là réside sans doute une des définitions les plus justes du travail de Thierry Michel, et incontestablement la marque d'un auteur.

Patrick LEBOUTTE - Critique

(1) Philippe ARNAUD, *le Point de réel*, in *Cahiers du Cinéma*, 371/372, mai 1985, p. 121.