

24 images

24 iMAGES

Le jour le plus long *Betty de Claude Chabrol*

Marie-Claude Loiselle

Number 64, December 1992, January 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22620ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Loiselle, M.-C. (1992). Review of [Le jour le plus long / *Betty de Claude Chabrol*]. *24 images*, (64), 68–69.



Personnage à double visage, Betty (Marie Trintignant) chez un amant

LE JOUR LE PLUS LONG

par Marie-Claude Loïsele

Claude Chabrol disait en entretien, au début des années 60: «J'ai toujours été sensible au fait que les gens admettent rarement de se reconnaître tels qu'ils sont. À partir du moment où ils refusent d'être ce qu'ils sont, ils veulent devenir quelqu'un d'autre, et ça les entraîne dans la folie.»¹ Les dérèglements de la personnalité n'ont jamais cessé d'être au cœur des préoccupations du cinéaste qui s'est toujours attaché à mettre en scène des personnages instables et angoissés en quête d'équilibre. (En cela, on comprend l'intérêt qu'il porte à Simenon dont les personnages sont de la même étoffe.) Betty apparaissait donc comme le plus pur sujet de prédilection. Cette Elisabeth, qui se fait appeler Betty, vient s'ajouter à une galerie de personnages chabroliens marqués par un semblable dédoublement de leur identité; que ce soit André qui avait pris le nom d'Albin dans

L'œil du malin, Charles celui de Marc dans *Que la bête meure*, ou, dans *Betty* même, Bernard qui se fait appeler «docteur» alors qu'il ne l'est pas et Mario qui laisse planer la rumeur voulant qu'il soit un ex-prisonnier. Tous se mentent pour dissimuler une réalité qui ne les satisfait pas.

«Tu as une telle idée de ce que tu voudrais être que tu te mens à toi-même et tu dégringoles», dit à Betty un de ses amants, Schwartz. Tout le malheur de Betty – qui échoue ivre morte dans un bar, seule, sans maison, sans mari ni enfants – repose sur un mensonge fondamental: celui d'avoir accepté d'épouser un riche bourgeois de bonne famille qui n'a pas voulu connaître son passé, afin de redorer son image aux yeux des autres, et du coup à ses propres yeux. Elle ne voulait plus être la «petite sale» que sa mère réprimandait («J'aurais voulu être propre», dit-elle), la

«petite sale» étourdie qui a bousculé Guy (celui qui allait devenir son mari) dans un café. Elle lui avait alors tenu compagnie pour réparer sa faute, «pour lui prouver qu'elle est bien élevée»; elle a fait sa connaissance et a accepté leur union pour oublier «la putain» qu'elle s'imaginait être. Devenue Elisabeth Etamble, Betty n'a pu réprimer son envie de liberté – de même que le sentiment d'être irrémédiablement «sale» – et s'est laissée entraîner dans un jeu dangereux, un double jeu qui l'a «perdue» (au sens social du terme, évidemment).

De tels cas de duplicité sont légion chez Chabrol. Qu'on se souvienne seulement de Violette Nozière qui tout en se montrant irréprochable devant ses parents se prostituait, au mari dans *Une bistoire de femmes* qui malgré son allure parfaitement débonnaire est celui qui conduira sa femme à l'échafaud, à Roland Wolf dans *Masques*

qui se fait passer pour le biographe de son hôte alors qu'il est en vérité venu enquêter sur une histoire obscure, ou encore à Legagneur, dans le même film, qui sous son visage d'animateur de télé condescendant dissimule un hypocrite véreux.

En fait, Chabrol poursuit avec *Betty* son interrogation sur l'être et le paraître, sur le réel et l'apparent, en se gardant bien toutefois d'établir une scission qui viendrait clairement déterminer le champ respectif de l'un et de l'autre. Avec Chabrol, nous n'avons jamais la certitude de savoir, et les clefs offertes sont davantage celles donnant accès aux profondeurs mêmes du récit qu'à une quelconque transparence du (ou des) personnage qui nous serait progressivement révélé. La fin de *Betty* viendra d'ailleurs remettre en cause l'idée que Laure soit la plus forte des deux – étant donné que c'est elle qui recueille Betty, qui la soigne, la maternelle –, un peu comme dans *Le beau Serge* on pouvait s'illusionner sur la force que François semble posséder en comparaison de Serge.

Sans qu'il ne s'agisse jamais de rivalité à proprement parler entre les personnages, Chabrol confronte des gens en proie à une sorte d'exil intérieur; il raconte l'histoire de la rencontre de deux ou de plusieurs solitudes (ici, il y a également la présence essentielle de Mario et du docteur, personnages éminemment seuls, sans compter les dizaines de «tordus» qui peuplent Le Trou), chacune prenant place au milieu des autres telle une sorte de corps étranger. Dans *Betty*, comme dans beaucoup d'autres films de Chabrol d'ailleurs (*Masques*, *Le cri du hibou*, pour ne nommer que ceux-là), tous les personnages apparaissent, de façon différente, insondables aux yeux des autres. Au Trou, les clients passent et puis s'effacent, emportant avec eux leurs énigmes; qu'on pense à l'histoire de Maria Urruti racontée par Laure. Or, c'est de la mise en relation de ces entités singulières que naît le suspense présent en filigrane: qui est Betty? qui est Laure et que cherche-t-elle en hébergeant Betty? Laquelle des deux sera victime puisque dans l'univers chabrolien, la mort est inéluctablement au rendez-vous, son spectre plane toujours, même lorsqu'il est moins brutalement présent comme ici.

Chez Chabrol, l'essentiel tient dans ce que les personnages auront gardé secret, et, un peu à l'image de cet aphorisme qui dit qu'être conscient que l'on ne sait pas est un grand pas vers la connaissance, Betty et Laure nous révéleront juste assez d'elles-

mêmes, de leur passé, pour que nous puissions percevoir l'ampleur de ce que nous ignorons – et qui demeurera obscur. Sur ce point, Chabrol rejoint Rivette qui, lui non plus, ne nous dépêtra jamais entièrement des énigmes dans lesquelles il nous entraîne.

Le «Voulez-vous que je vous raconte ma vie?» que Laure lance à Betty est à l'image de ce traquenard que constitue tout le film. Très bavard, il donne l'illusion de nous fournir une à une les pièces permettant de reconstituer l'identité des deux femmes (à la façon d'une intrigue policière). Or, la phrase de Laure ne signifie pas: «Vous voulez tout savoir de moi?», mais bien: «Vous ne saurez rien». Ainsi, il est entendu que la série de flash-backs qui vient structurer le film permet davantage encore d'engloutir dans le flou de la mémoire la moindre certitude que l'on pourrait attendre. Si ces flash-backs s'articulent au temps présent sans aucune raideur, c'est justement qu'ils ne cherchent pas à établir de chronologie explicative. Le film ne fait pas la lumière – comme on dit dans le langage judiciaire – sur la vie et l'identité de Betty; il nous plonge plutôt dans l'obscurité de son passé.

À ce titre, la mise en scène chabrolienne est d'une absolue cohérence avec ce qu'elle contribue à illustrer puisqu'elle joue parfaitement cette limpidité apparente. Si celle-ci est généralement admirable, c'est qu'elle ne se donne pas à voir. Non qu'elle soit ramenée à son degré zéro; la caméra, au contraire, est presque sans cesse en mouvement, mais ce mouvement est quasi imperceptible. Chabrol cherche avant toute chose à être attentif à ce qui se passe devant la caméra. Il la place à hauteur d'homme – ou parfois en très légère plongée – en état permanent de tension devant ce qui se dessine sur le visage des acteurs. La caméra est ainsi comme un stéthoscope cherchant à saisir la plus infime agitation de l'âme du personnage/acteur.

Chabrol a déjà dit que ce qui l'inté-



L'autre Betty et son mari (Yves Lambrecht)

resse dans le roman policier, ce n'est pas tant de connaître la réponse à l'énigme qui est posée, comme le fait, une fois celle-ci solutionnée, d'avoir l'impression d'en connaître davantage sur le monde. Or, c'est précisément ce qu'il ressort de *Betty* (comme de la plupart des films du cinéaste): le sentiment d'avoir un peu mieux perçu ce qu'il y a d'impénétrable dans la nature humaine, et combien nous nous heurtons à l'apparence d'un monde tellement plus complexe que ce qu'il nous donne à voir. La profondeur de l'univers chabrolien est de savoir nous faire savoir que l'on ne sait pas... ■

1. In *Télérama*, n° 635, 18 au 25 mars 1962, p.29-30.

BETTY

France 1991. Ré.: Claude Chabrol. Scé.: Chabrol d'après Georges Simenon. Ph.: Bernard Zitzermann. Mont.: Monique Fardoulis. Mus.: Matthieu Chabrol. Chanson: Jonasz et Grosz. Int.: Marie Trintignant, Stéphane Audran, Jean-François Garreaud, Pierre Vernier, Yves Lambrecht, Thomas Chabrol. 103 minutes. Couleur. Dist.: Malofilm.