

LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

LUCAS BELVAUX

38 Témoins



par Louis Séguin

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.

Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site :

www.transmettrelecinema.com



Directrice de la publication : Frédérique Bredin

Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40

Rédacteur en chef : Thierry Méranger

Rédacteur du livret : Louis Séguin

Iconographe : Carolina Lucibello

Révision : Cyril Béghin

Conception graphique : Thierry Célestine

Conception (printemps 2015) : Cahiers du cinéma – 65 rue Montmartre – 75002 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com

Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : juillet 2015

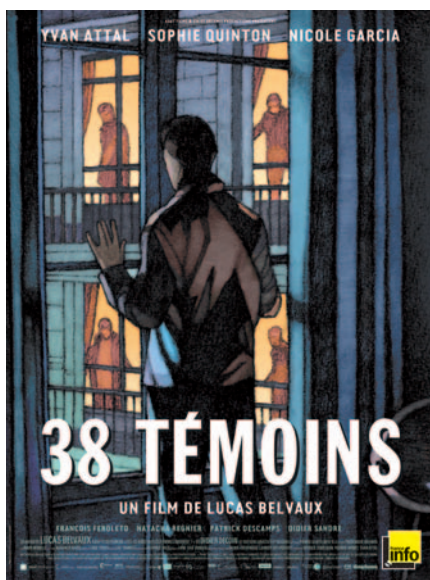
SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique	1
Réalisateur – Un humaniste autodidacte	2
Genèse – Un fait divers édifiant ?	3
Personnages – Monsieur Tout-le-monde	4
Genre – Polar pour l'exemple	5
Découpage narratif	6
Récit – Désobéissance civile	7
Décor – Le Havre, entre mer et béton	8
Points de vue – Un cinéma de la confrontation	10
Séquence – La reconstitution	12
Mise en scène – Le cri	14
Parallèle – Fenêtre sur cour, fenêtre sur rues	15
Plans – Vers la séparation	16
Figure – Le temps qui passe	17
Critique – Témoin de rien	18
Témoignage – « Je ne voulais pas d'un film totalitaire »	19
Motif – La psychanalyse	20
À consulter	

FICHE TECHNIQUE

38 témoins

France, Belgique, 2011



Diaphana Distribution.

Réalisation :

Scénario :

Lucas Belvaux

Lucas Belvaux, adapté du roman *Est-ce ainsi que les femmes meurent ?*

de Didier Decoin

Pierrick Gantelmi d'Ille

Henri Morelle

Ludo Troch

Arne Van Dongen

Frédérique Belvaux

Nathalie Raoul

Patrick Sobelman,

Patrick Quinet, Yvan Attal

Agat Films & Cie, Artémis

Productions, Films sous

influence, France 3 Cinéma,

Hérodiade, RTBF

Diaphana Distribution

1 h 44

2.35

14 mars 2012

Image :

Son :

Montage :

Musique :

Décors :

Costumes :

Producteurs :

Production :

Distribution :

Durée :

Format :

Sortie :

Interprétation

Pierre Morvand :

Louise Morvand :

Sylvie Lorient :

Le capitaine Léonard :

Anne :

Petrini :

Le procureur Lacourt :

Le directeur de la PJ :

Le chef de groupe :

Le jeune officier de police : Pierre Rochefort

Yvan Attal

Sophie Quinton

Nicole Garcia

François Feroleto

Natacha Régnier

Patrick Descamps

Didier Sandre

Bernard Mazzinghi

Laurent Fernandez

Pierre Rochefort

SYNOPSIS

Dans une rue déserte du Havre, une jeune femme a été assassinée. La police procède immédiatement à une enquête de voisinage pour tenter de récolter des indices. Les riverains sont unanimes : ils n'ont rien vu, rien entendu. Après un voyage professionnel, Louise Morvand rentre chez elle, dans la rue du crime, et apprend l'événement. Son compagnon, Pierre Morvand, qui prétend avoir travaillé en mer ce soir-là, est étrangement mutique. La journaliste Sylvie Lorient sème le doute dans l'esprit de Louise à propos du comportement énigmatique de son mari. Celui-ci finit par avouer à sa femme ce qui pesait sur sa conscience : il était chez lui la nuit du crime, a bel et bien entendu les cris de la victime mais n'a rien fait pour l'aider. Pire : il affirme que tous les voisins sont dans le même cas que lui. Une fois passé le choc de cette nouvelle, Louise conseille à Pierre de ne rien dire à la police pour éviter les conséquences néfastes de cet aveu sur leur vie. Trop tard. Pierre décide de tout raconter à la journaliste et à la police. Le scandale est énorme et tous les voisins concernés se retournent contre celui qui a trahi le secret et leur connivence tacite. Grâce à ces nouvelles informations, la police peut cependant procéder à la reconstitution du crime avec l'aide des témoins confrontés à leur lâcheté collective. À la suite de cette reconstitution, Louise comprend la gravité de la passivité de son compagnon lors du crime et décide de le quitter.



Allons z'enfants d'Yves Boisset (1981) - AMLF



Poulet au vinaigre de Claude Chabrol (1985) - MK2 Productions/Coll. Cahiers du cinéma.



Cavale de Lucas Belvaux (2003) - Agat Films & Cie/Coll. CdC.



La Raison du plus faible de Lucas Belvaux - Agat Films & Cie/Coll. CdC.

RÉALISATEUR

Un humaniste autodidacte

Si la filmographie de Lucas Belvaux compte pour le cinéma français, le réalisateur, qui a grandi dans la région de Namur où il est né en 1961, est Belge Wallon. C'est là qu'enfant et adolescent son goût pour le cinéma s'est forgé, au gré des projections hebdomadaires de l'internat où il vivait : chaque mercredi, des films – tous genres, époques et réalisateurs confondus – étaient montrés aux jeunes élèves de l'établissement. De cette époque vient la patte très éclectique de Lucas Belvaux, qui repose sur une formation non académique au cinéma. Il fait ainsi partie des réalisateurs autodidactes ayant appris leur métier sur les plateaux de tournage, ce qui explique sans doute un style instinctif et original. Malgré cette jeunesse belge, Lucas Belvaux a immédiatement lié son envie de cinéma à la France, contrairement à son frère Rémy, coréalisateur de *C'est arrivé près de chez vous*, film culte des années 1990.

Lucas belle gueule

Lorsqu'à l'âge de 18 ans, Lucas Belvaux fugue en direction de Paris, c'est dans l'idée de devenir acteur de cinéma, ce qui ne tarde pas à arriver : après quelques petits rôles, il rencontre le réalisateur Yves Boisset qui lui confie le rôle de Simon Chalumot dans son film *Allons z'enfants*. Le jeune homme n'a pas encore 20 ans, et sa carrière de comédien semble promise à un grand avenir. Peu de temps après, ce sont des figures majeures du cinéma d'auteur qui font appel à lui : Claude Chabrol (*Poulet au vinaigre*), Jacques Rivette (*Hurlvent*) ou encore Andrzej Zulawski (*La Femme publique*) lui offrent ses premiers rôles. Des cinéastes débutants comme Olivier Assayas (*Désordre*), contribuent aussi à lancer sa carrière. De cette entrée dans le cinéma par le jeu, Lucas Belvaux a assurément gardé une attention particulière au travail des nombreux comédiens qu'il a fait tourner – et dont il fait partie, puisqu'il joue souvent dans ses propres films. En 1991, à tout juste 30 ans, Belvaux réalise son premier long métrage, *Parfois trop d'amour*. Le film n'est pas un grand succès, ce qui ne l'empêche pas, dès le deuxième, *Pour rire !* (1996), de confier les rôles principaux à Jean-Pierre Léaud et Ornella Muti, vedettes aux carrières et aux registres très



Lucas Belvaux sur le tournage de 38 Témoins – Kris Dewitte/Agat Films & Cie/Coll. Cahiers du cinéma.

différents. Ce choix résume à lui seul l'éclectisme évoqué plus haut : le casting des films de Belvaux relève toujours d'une double vocation, auteuriste et populaire, tout comme ses films. Des comédiens très connus comme François Morel, Gilbert Melki, Catherine Frot ou Yvan Attal, y côtoient ainsi Dominique Blanc, Didier Sandre ou Loïc Corbery, dont les parcours évoquent plutôt le théâtre ou le cinéma d'auteur. Cette démarche assez rare en France, visant à concilier l'exigence artistique et les attentes du grand public, n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle d'un des premiers mentors de Lucas Belvaux, Claude Chabrol, passant d'un genre à l'autre – la comédie, le polar – avec la plus grande aisance.

Des comédiens aux personnages

L'amour que Lucas Belvaux porte à ses comédiens se déporte volontiers vers les personnages qu'ils incarnent. On a pu à ce titre qualifier le cinéaste d'humaniste, dans la mesure où la logique de ses films privilégie toujours l'élan, les choix des personnages plutôt qu'un destin tracé pour eux par la volonté toute puissante d'un réalisateur-démiurge. L'attention portée à chaque personnage d'un récit a d'ailleurs occasionné un projet atypique et passionnant : une trilogie réalisée en 2003 – *Un couple épatant*, *Cavale*, *Après la vie* – dans laquelle les personnages principaux d'un des trois films deviennent les personnages secondaires des deux autres, et inversement. Avec cette trilogie, mais aussi dans ses films suivants, Belvaux prend au sérieux l'adage « à chacun ses raisons ». Chaque personnage mérite, sinon son film à soi, du moins sa scène, sa réplique, sa chance de faire valoir son point de vue parmi les autres. Que ce point de vue soit sentimental (*Pas son genre*, 2014), politique (*Rapt*, 2009 ; *La Raison du plus faible*, 2006) ou moral (*38 Témoins*, 2012), il sera exprimé, conformément à l'idée qui habite le cinéma de Lucas Belvaux : à la manière des fables, ses films comportent toujours une morale, même si c'est au spectateur de la décoder.

GENÈSE

Un fait divers édifiant ?

C'est à l'histoire américaine qu'appartiennent les faits dont s'inspire le film. Dans la nuit du 13 mars 1964, une jeune New-Yorkaise, Kitty Genovese, est assassinée dans sa rue par un certain Winston Moseley, lors de deux attaques successives. Il aurait pu ne s'agir que d'un triste fait divers parmi d'autres mais, rapidement, le meurtre fait scandale. Non pas tant à cause du crime en lui-même, perpétré par un déséquilibré, que par le nombre de témoins de la scène qui ont choisi de ne pas intervenir, abandonnant la victime à son sort. L'affaire est révélée par le *New York Times*, qui titre en une le 27 mars : « Trente-sept personnes ont vu le meurtre et n'ont pas appelé la police. »¹ Certains témoins plaident la fatigue, d'autres la peur, d'autres encore le froid qui les aurait dissuadés de sortir. L'affaire choque alors au point que de nombreuses études en psychologie sociale vont être menées sur la base de cette supposée inaction. À partir de ces études, un phénomène sera mis à jour : l'« effet du témoin » – ou « effet du spectateur ». D'après les chercheurs ayant théorisé ce phénomène, un individu confronté à une situation d'urgence a d'autant moins tendance à agir que les autres spectateurs assistant à la scène sont nombreux. La version des faits rapportée par le *New York Times* a été remise en question par la suite et tous les éléments les plus choquants ont été discutés (cf. ci-contre). Qu'importe : le fait divers est devenu entre-temps une légende urbaine, exploitée aux États-Unis dans de nombreuses œuvres populaires, de la chanson au roman ou à des épisodes de séries T.V. En 2009, en France, l'écrivain Didier Decoin fait paraître un roman, *Est-ce ainsi que les femmes meurent ?*, qui reprend toutes les données du fait divers tel que relaté dans l'article du *New York Times*. Le comédien Yvan Attal, que Lucas Belvaux avait fait tourner dans son film précédent (*Rapt*), achète les droits de ce livre dans l'idée d'en produire l'adaptation au cinéma. C'est donc le comédien qui approche Lucas Belvaux, immédiatement séduit par cette histoire. Il la remanie pour la situer dans la France contemporaine, tout en recentrant le drame autour de la figure d'un témoin passif.



Furie de Fritz Lang (1936) – MGM/Coll. CdC/D. Rabourdin.

Cinéma moral

Rien d'étonnant à ce que Lucas Belvaux, grand amateur de cinéma américain classique, ait eu envie de mettre en scène cette histoire. En effet, l'ambition morale de *38 Témoins* se nourrit de glorieux exemples du Hollywood classique. Et en premier lieu *Furie* de Fritz Lang (1936). Dans ce film, un homme, Joe Wilson, est interpellé parce qu'on le soupçonne d'enlèvement. Il s'avère innocent, ce qui n'empêche pas la population locale de le lyncher et de mettre le feu à la prison où il est retenu. Fritz Lang filme la foule rendue haineuse et injuste par l'anonymat que confère son rassemblement. Mais Joe Wilson, que tout le monde croit mort, a réussi à s'échapper, et suit le procès des lyncheurs en écoutant la radio. La charge morale du film lui revient : laissera-t-il condamner des gens pour un meurtre qu'ils n'ont finalement – et malgré eux – pas commis ? Lang oppose l'individu à la foule. Le personnage de Pierre Morvand dans *38 Témoins* doit beaucoup à celui de Joe Wilson ; il s'agit de faire le bien quand tout pousse à faire le mal. Parmi ses influences, Lucas Belvaux cite aussi *Vision de l'impossible* d'Emil Weiss (1988). Dans ce documentaire, le cinéaste américain Samuel Fuller commente des images qu'il a tournées lors de la libération du camp de Falkenau, en 1945. Les soldats américains, découvrant que ce lieu d'extermination n'était qu'à quelques pas d'habitations, décidèrent de confronter leurs habitants à l'horreur qu'ils avaient décidé de ne pas voir. Les images montrent ces habitants, penauds, obligés d'ouvrir les yeux ; ils ne pourront pas dire qu'ils n'ont pas vu. Avec *38 Témoins*, Belvaux problématise lui aussi, à sa manière, le rapport entre un événement et ses spectateurs. Son objectif est clair : les qualités de mise en scène et de construction dramatique doivent être au service d'une portée morale, afin de toucher le plus grand nombre. Tout cela fait de *38 Témoins* un film édifiant et grand public, à la manière du cinéma classique hollywoodien.

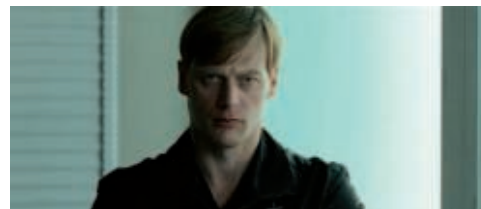
¹ On notera que le nombre fluctue très tôt dans l'évocation du fait divers originel mais que la manchette de l'article initial mentionne bien 37 témoins et non 38.

Éléments polémiques

Lucas Belvaux, comme l'écrivain Didier Decoin avant lui, a choisi de se servir de la version du meurtre de Kitty Genovese rapportée par le récit du *New York Times* du 27 mars 1964. Mais il n'est pas sûr que cette version corresponde à la réalité. Selon Jean-François Dortier, dans un article de 2012 publié sur le site du magazine *Sciences humaines*, Didier Decoin et Lucas Belvaux « ne font que reprendre à leur compte une histoire largement connue et abondamment commentée [...] ». Mais il apparaît aujourd'hui que les faits ont été largement déformés, réécrits, réinterprétés pour les besoins de la cause. » Les témoins n'auraient été qu'une demi-douzaine, dont un seul véritable témoin oculaire, et l'un d'eux aurait fait fuir le meurtrier en criant... Il peut être intéressant de discuter du choix du cinéaste : est-il nécessaire, pour un film, d'être fidèle aux faits, lorsqu'on s'inspire – selon la formule consacrée – d'une « histoire vraie » ? Peut-on dénoncer un fait de société à partir d'un exemple rapporté de manière – partiellement – erronée ? Les films inspirés de faits divers sont extrêmement nombreux et choisissent toujours de se concentrer sur un aspect de la réalité. On peut bien sûr penser à *Rapt* qui précède immédiatement *38 Témoins* dans la filmographie de Belvaux et qui s'inspire de l'affaire Empain. On trouvera d'autres exemples dans le cinéma français contemporain, comme *La Fille du RER* d'André Téchiné, *L'Adversaire* de Nicole Garcia, ou encore *À l'origine* de Xavier Giannoli. Dans chaque cas, on peut tenter de cerner le propos que le cinéaste met en avant à travers le fait divers qu'il prend pour matière et illustration.

PERSONNAGES

Monsieur Tout-le-monde



Même si tous ne sont pas traités à égalité dans *38 Témoins*, le film de Lucas Belvaux témoigne, comme le reste de son œuvre, d'une volonté de prendre au sérieux ses personnages. C'est ainsi qu'un personnage est toujours plus que sa fonction dans le récit et qu'il doit exister, en tant que personne morale, en dehors de ses apparitions à l'écran. Dans le film, cette attention est redoublée dans la mesure où l'ambition du cinéaste est très ouvertement de conduire le spectateur à s'interroger sur le comportement qu'il aurait adopté à la place des témoins. Mais ce propos moral – et moralisateur – induit aussi que le film prend parti pour certains personnages au détriment de certains autres.

Les témoins

Les personnages principaux apparaissent dès le titre. Ce sont trente-huit témoins qui, face au spectacle d'une jeune femme se faisant assassiner, gardent le silence lors du crime, mais aussi après, lorsque la police les interroge et qu'ils pourraient aider à l'arrestation du coupable. Ces témoins mutiques sont 38 ; ils auraient pu être 5, 20 ou 60, cela n'aurait rien changé. En effet, alors que le cinéma de Belvaux offre souvent la parole à chaque personnage, il s'agit ici de mettre en avant une entité qui n'est pas différenciée : la société. C'est d'ailleurs l'argument qu'utilise le procureur Lacourt pour tenter d'étouffer l'affaire : « Un témoin qui se tait, c'est un salaud. Trente-huit, ça devient monsieur Tout-le-monde. » Il est donc rapidement clair que la lâcheté qui caractérise ce personnage collectif, monstre à 38 têtes, n'a pas besoin de raison particulière et circonstanciée – le sommeil, la surdité passagère... – pour n'avoir pas agi. Lucas Belvaux s'étant inspiré d'une histoire vraie, il a choisi d'être fidèle à l'estimation haute du nombre de témoins au moment du fait divers d'origine (cf. p. 3). Pour faciliter l'identification du spectateur, on remarque que le cinéaste a choisi un panel assez varié : hommes, femmes, jeunes ou vieux, les témoins ne représentent pas une frange précise de la

population. Quant à leurs origines sociales, les repères sont brouillés. On ne saurait dire qui est riche et qui est pauvre parmi les habitants des immeubles alentours. Il n'existe plus qu'une classe moyenne, au sens économique mais aussi au sens où l'on pourrait parler d'un « Français moyen ».

Un héros dans la foule

Pourtant, au sein de cette communauté indifférenciée, un témoin se détache. Il s'agit de Pierre Morvand – interprété par Yvan Attal – qui, en choisissant de révéler l'événement, devient aussi héroïque qu'anormal aux yeux de ses semblables. Pierre est pilote pour le port du Havre¹ et vit avec son épouse, Louise (Sophie Quinton). On ne saura pas grand-chose de plus sur lui. Ce qui intéresse Lucas Belvaux, ce n'est pas le portrait de ce héros trouble mais ce qui le pousse d'abord à se taire lorsqu'il est témoin du meurtre, puis à parler lorsque la culpabilité le ronge. Pierre est d'abord présenté comme un personnage assez louche ; on devine que son emploi du temps n'était pas clair le soir du meurtre et le spectateur peut même le soupçonner d'être directement lié au crime. Mais assez vite, Pierre confesse la raison de son comportement. Il va alors devoir s'opposer à la pression générale pour faire éclater la vérité. Louise, quant à elle, est le personnage auquel s'identifie le spectateur au début du film : elle ne sait rien sur la nuit du meurtre et découvre petit à petit ce qui s'est passé. Choquée lorsqu'elle apprend l'inertie de Pierre, elle lui conseille ensuite de ne pas parler, de peur que leur vie s'en trouve chamboulée. Après la reconstitution, elle n'hésitera pourtant pas à le quitter. Louise est donc un personnage dont le rapport à la vérité est ambigu ; elle se rallie tantôt à la loi du silence, tantôt à la voie du bien.

Les invariants du film noir

Aux côtés des témoins, le film présente des personnages incontournables du genre policier. En premier lieu, dès le début du film, intervient la police. En son sein, un homme se distingue immédiatement : le capitaine Léonard (François Feroletto). C'est lui qui est en lien avec Louise – on peut même entrevoir un rapport de séduction entre eux – puis avec la journaliste. Il refuse l'étouffement de l'affaire par la justice, et choisit d'aller à l'encontre des ordres pour que la vérité soit rendue publique. Car la justice, qui porte mal son nom, craint les retombées négatives d'un ébruement de l'affaire des témoins. C'est le procureur Lacourt (Didier Sandre) qui se charge ici de museler la vérité. Il incarne le cynisme du réalisme politique tout en semblant paradoxalement partager la conclusion du film : l'être humain est lâche. Cette vision pessimiste est contrebalancée par l'action de la journaliste Sylvie Lorient (Nicole Garcia). Ce personnage, qui « met les pieds dans le plat » et révèle l'affaire au monde, est central dans le film. Elle sert non seulement à lever l'ombre qui recouvre le quartier du crime mais aussi à faire le lien entre les différents personnages. Elle est d'abord un soutien moral de Louise avant de devenir la confidente de Pierre et du capitaine Léonard. En tant que personnage par qui transite l'information, elle permet de faire avancer le film. Mais plus qu'en simple journaliste, elle semble agir en tant que citoyenne vertueuse et hésite à faire du tort aux témoins en publiant son article, avant d'en être convaincue par Pierre. C'est pourquoi elle est filmée, dans la dernière séquence, au milieu de la foule. Elle a gagné son duel contre le procureur mais réintègre la population, dont elle est la conscience.

¹ Un pilote guide les manœuvres des navires à l'entrée ou à la sortie d'un port. Cette fonction implique fréquemment d'être transporté à leur bord pour l'occasion. Au spectateur de décider s'il est légitime d'envisager une interprétation symbolique du métier de Pierre Morvand.

GENRE

Polar pour l'exemple



L'Assassin habite au 21 d'Henri-Georges Clouzot (1942) – Coll. CdC.



Le Grand Sommeil de Howard Hawks (1946) – Warner Bros.

38 *Témoins* s'inscrit a priori dans un genre très codifié du cinéma : le film policier ou « polar », dont tous les éléments semblent réunis, du meurtre à l'enquête qui s'ensuit. Avec *Cavale*, *La Raison du plus faible* et *Rapt*, Lucas Belvaux avait déjà flirté avec ce genre, en gardant cependant toujours une distance par rapport à lui. Et même si 38 *Témoins* semble à première vue moins panaché, on constate vite qu'il n'est pas non plus un film policier comme les autres.

Un film nocturne

Le cinéma français s'est très tôt illustré dans le genre policier. Dans les années 1940, Henri-Georges Clouzot réalise plusieurs films tels que *L'Assassin habite au 21*, *Le Corbeau* ou *Quai des Orfèvres* ayant pour particularité de mêler un certain humour aux enquêtes mises en scène. Plus tard, Jean-Pierre Melville prouve son attachement au genre à de nombreuses reprises. En réalisant 38 *Témoins*, Lucas Belvaux s'inscrit donc dans une histoire du cinéma français. Tous les codes semblent réunis pour composer un film policier : victime, témoins, enquête menée simultanément par la police et une journaliste... Par ailleurs, le récit avance parallèlement à l'enquête dont on suit le protocole. Bureau du procureur, commissariat, lieu du crime : les sites propres au film policier sont visités un par un. L'atmosphère, quant à elle, renvoie nettement à l'esthétique et au pessimisme des « films noirs » – initialement américains comme *Assurance sur la mort* de Wilder ou *Le Grand Sommeil* de Hawks – qui, dans les années 1940, présentaient des héros tourmentés en proie à la fatalité sur un fond nocturne de décor urbain éclairé de façon très contrastée. De fait, Belvaux filme Le Havre comme une ville sombre et fait le choix de plusieurs séquences de nuit, accompagnées d'un air lancinant de guitare électrique qui crée un effet de tension. Outre l'ouverture révélant le corps inerte de la victime, le moment où Pierre rentre du port et se recueille, seul, à l'endroit du crime, le montre se fondant dans le noir qui l'enveloppe en retour. La solitude du personnage est alors accentuée par l'absence de vie. L'angoisse saisit souvent le spectateur, jusqu'à la nuit presque cauchemardesque où Louise vient chercher Pierre dans le port. Avec la reconstitution finale, évidemment nocturne,

Belvaux conclut sur une ville endormie et plongée dans une pénombre anxieuse. Le silence est alors déchiré par le cri de la victime qui hantait jusqu'ici le film et, qui, ressuscité, se fait enfin entendre.

Un genre contourné

Il apparaît pourtant rapidement que 38 *Témoins* n'est pas un film policier comme les autres ; si tous les éléments du genre sont réunis, ils ne sont pas utilisés de façon traditionnelle. Le meurtre initial, dont on ne voit que la victime, laisse supposer qu'un policier cherchera activement l'assassin et, à l'aide des indices récoltés, résoudra l'enquête. Or le film délaisse rapidement l'enquête. On ne connaîtra jamais l'assassin, et très peu la victime. Ce n'est donc pas le crime qui intéresse Belvaux, mais le comportement de ses témoins. Ce choix donne l'impression de se situer dans l'à-côté d'un « film noir ». En se nourrissant du genre, Belvaux plonge le spectateur dans une atmosphère policière, pour en fait mieux dramatiser les révélations successives – de Pierre, du capitaine Léonard, de la journaliste. En se recentrant sur les témoins, et en particulier sur Pierre, 38 *Témoins* devient un drame psychologique où l'enquête se joue non pas entre la police et les faits mais entre un personnage et sa conscience (cf. p.19). Le conflit moral qui travaille Pierre est le cœur du film, qui doit conduire le spectateur à sa propre introspection. Dans le cinéma de Belvaux, c'est toujours ce rapport qu'un personnage entretient avec soi qui prime. *Cavale*, par exemple, était moins un thriller politique qu'un film sur un personnage poussé aux limites de ses convictions. Le « polar » et le « film noir » sont donc moins pour le réalisateur des genres dans lesquels inscrire son récit qu'un moyen de nimer ce récit d'une atmosphère sombre et de créer un contexte propre à sonder l'âme d'un personnage.

Pas leur genre

Lucas Belvaux, dans son film, mêle volontiers les genres. À ce titre, il serait particulièrement intéressant d'évoquer sa trilogie, composée de *Cavale*, *Un couple épatant* et *Après la vie* à partir d'un visionnage de sa bande-annonce. Dans cette trilogie, la même histoire est racontée en trois films différents, chacun se focalisant sur certains personnages. Ainsi, les personnages principaux d'un film deviennent les personnages secondaires des autres, ce qui permet au cinéaste de réaliser un drame, une comédie et un thriller politique partageant les mêmes situations. D'autres réalisateurs permettent d'observer semblable hybridation des genres. Claude Chabrol, l'un des maîtres de Belvaux, avec lequel il a tourné deux fois en tant que comédien, s'en était fait le spécialiste. Il sera possible d'évoquer certains de ses films avec les élèves et de chercher avec eux à définir les genres auxquels ils appartiennent. On s'apercevra que l'exercice d'étiquetage n'est pas si comode et que les deux cinéastes ont beaucoup de points communs. *Au cœur du mensonge* (1999), que l'on peut aussi analyser à partir de sa bande-annonce, mêle une enquête policière à une intrigue amoureuse plus légère et à l'introspection d'un peintre en panne d'inspiration. En effectuant ce travail, on découvrira dans quelle mesure les genres peuvent être définis par les personnages. En conséquence, la rencontre de ces personnages peut aussi conduire à une cohabitation des genres.

DÉCOUPAGE NARRATIF

Le minutage et le chapitrage renvoient au DVD édité par Diaphana et distribué par TF1 Vidéo.

1. Une nuit (00:00:00 – 00:05:06)

D'imposants cargos manœuvrent dans le port du Havre au soleil couchant. La nuit tombe sur la ville portuaire, accompagnée d'un air entêtant de guitare électrique. Les rues sont désertes. Dans un hall d'immeuble gît un corps sans vie, couvert de sang. Des voitures de police arrivent sur les lieux du crime. Des prélèvements de sang sont effectués. Quelques fenêtres sont éclairées ; derrière elles, on devine des silhouettes.

2. L'enquête (00:05:07 – 00:16:46)

Le lendemain matin, les policiers chargés de l'enquête sonnent à la porte des riverains. Personne ne semble avoir vu ou entendu quoi que ce soit. Une porte reste close, malgré le bruit de sonnette. Derrière elle, Pierre ramasse la carte qu'a glissée le capitaine de police Léonard. On retrouve Pierre sur son lieu de travail, le port du Havre. Au même moment, sa compagne Louise rentre d'un voyage. Arrivée dans sa rue, elle voit des gens déposer des fleurs à l'endroit du meurtre. Une riveraine l'informe des événements de la nuit. À peine rentrée chez elle, le capitaine Léonard sonne à sa porte et l'interroge. Louise retrouve ensuite Pierre sur le port ; celui-ci affirme être rentré tard dans la nuit, alors que les policiers étaient déjà sur place. Louise suit son compagnon dans ses activités maritimes jusqu'à la nuit tombée. Ils rentrent chez eux mais Pierre ne trouve pas le sommeil. Le matin, il semble encore inquiet. De l'autre côté de la rue, sur la terrasse de l'appartement en vis-à-vis, un homme l'observe.

3. Sylvie Lorient (00:16:47 – 00:25:28)

Des passants se recueillent sur le lieu du crime, sous la grisaille et la pluie. Sylvie Lorient, journaliste au *Havre Libre*, photographie les environs. Un riverain menaçant et furieux l'invective et

refuse de répondre à ses questions. Elle se heurte au silence des habitants de la rue avant de tomber sur Louise qui l'accueille chez elle. Sylvie commence à reconstituer le crime en observant la rue depuis la fenêtre. Elle demande à parler à Pierre au retour de son travail en mer. Louise passe ensuite la soirée chez une voisine, Anne, qui assure n'avoir rien entendu la nuit du meurtre. De retour chez elle, Louise commence pourtant à se poser des questions.

4. La confession (00:25:29 – 00:33:15)

Il fait nuit. Avant de rentrer chez lui, Pierre se recueille un moment devant le lieu du crime. Il semble hanté par quelque chose. Finalement, il se confie à sa compagne endormie, à mi-voix : il était là, la nuit du meurtre, il a entendu la victime crier, s'est levé et a vu la jeune femme tituber. Mais, paralysé, il n'a rien fait. À la fin de cette confession, Pierre sanglote. À leur réveil, Louise se demande si elle n'a pas rêvé cette confession et Pierre semble toujours chamboulé ; de l'autre côté de la rue, l'homme sur sa terrasse l'observe encore.

5. Des questions (00:33:16 – 00:43:48)

En observant les fenêtres closes depuis la rue, Louise est étourdie, comme si elle ressentait d'un coup le poids d'un secret collectif. La journaliste passe à ce moment-là et la raccompagne chez elle. Les deux femmes font le point sur l'enquête, qui semble piétiner. La journaliste fait part de ses soupçons sur les gens du quartier, qui paraissent se sentir coupables. Mais Louise n'est pas disposée à entendre ces considérations. Plus tard, alors qu'il fait nuit, elle vient chercher Pierre sur le port de commerce. Dans la voiture, elle lui demande des explications en pleurant ; elle prend conscience de ce qui s'est passé. Pierre est catégorique : tout le quartier a été témoin du crime.

6. Les funérailles (00:43:49 – 00:51:35)

Alors que Pierre et Louise sont prostrés chez eux,

toute la ville a cessé ses activités et s'est donné rendez-vous à l'église pour les funérailles de la victime. Alors que Pierre est toujours hanté par sa lâcheté, Louise prend finalement le parti de le consoler, et souhaite renouer avec leur vie. Ce qui ne l'empêche pas de continuer à s'informer sur le crime.

7. L'aveu (00:51:36 – 01:00:06)

Pierre, dans son costume d'officier de marine, se rend au commissariat et avoue ce qui s'est réellement passé. Les policiers, incrédules, tentent de mettre en doute son témoignage : s'il dit la vérité, 38 personnes ont assisté au crime sans rien faire. Pierre maintient sa version des faits. La police convoque donc à nouveau tous les riverains interrogés au début de l'enquête. Lorsque Pierre apprend à sa voisine Anne qu'il a avoué, elle semble prise d'hystérie, présageant du comportement de tous les témoins concernés à l'égard de Pierre. Louise elle-même désapprouve le choix de son mari ; leur couple est en péril.

8. Trente-huit témoins (01:00:07 – 01:08:49)

Un à un, les témoins confessent aux policiers avoir vu et entendu le crime, et n'avoir rien fait pour l'empêcher. Lorsque les policiers remettent leur rapport au procureur, celui-ci veut étouffer l'affaire ; poursuivre 38 personnes pour non-assistance à personne en danger serait absurde et tout le quartier serait lynché. Il interdit donc la poursuite des accusations contre les 38 témoins. Les policiers, malgré leur étonnement, s'exécutent, et se remettent en quête du meurtrier. Pendant ce temps, tout le quartier semble devenu hostile à celui qui a révélé le scandale.

9. Des rendez-vous secrets (01:08:50 – 01:20:15)

Le capitaine de police Léonard, contre les ordres de sa hiérarchie, décide de briser le silence, et, lors d'un rendez-vous nocturne et secret, raconte l'affaire des 38 témoins à Sylvie Lorient. Celle-ci décide d'en faire un article, malgré les pressions

des gens du quartier. Elle prévient Louise de la publication et du tollé qui s'ensuivra. Elle se rend ensuite dans le bureau du procureur, à qui elle annonce aussi son projet d'article. Le procureur tente de l'en dissuader : d'après lui, tout ce que cet article prouverait, c'est la lâcheté des gens, et la laideur de l'âme humaine. Mais Sylvie rencontre Pierre, sur une plage, et il la convainc de publier son article.

10. « La Honte » (01:20:16 – 01:25:19)

L'article, intitulé « La Honte », est publié. Tous les médias relaient l'affaire, s'interrogeant sur cette lâcheté collective. Alors que Pierre et Louise, toujours sous le choc, sont chez eux, les menaces se font de plus en plus violentes : vitre brisée par un projectile, graffiti insultant sur la porte... Le traumatisme du crime laisse place à celui du scandale des témoins, comme le prouve le retrait des bouquets d'hommage par les services de nettoyage de la ville.

11. La reconstitution (01:25:20 – 01:32:57)

De nombreux journalistes se sont donné rendez-vous en cette nuit de reconstitution. Grâce aux informations coordonnées de tous les témoins, les policiers remettent en scène le crime. Cris, déplacements de la victime, comportement des témoins, tout est rejoué avec précision. Au fur et à mesure de la reconstitution, tout le monde prend conscience de la violence du crime et de l'ampleur de la lâcheté des témoins.

12. La fin (01:32:58 – 01:39:10)

Un certain apaisement suit la reconstitution. Louise, bouleversée mais sûre de son choix, quitte Pierre, le laissant seul avec ses remords, mais aussi avec le soulagement d'avoir brisé le silence et agi selon sa conscience.

Désobéissance civile

Avec *38 Témoins*, Lucas Belvaux affirme un constat assez sombre. L'être humain est capable du pire, par lâcheté. Ce constat – qui n'engage bien sûr que le réalisateur et son film – prend la forme d'un récit destiné à le prouver. En effet, il s'agit autant d'un film moral (cf. p. 3) que d'un film à thèse, en un certain sens. Reste à savoir comment le récit est construit pour appuyer le propos du film.

La banalité du mal

Lorsque les policiers, le lendemain du meurtre, se lancent dans l'enquête de voisinage, les témoins potentiels sont unanimes : ils n'ont rien vu ni rien entendu. Ils sont très variés et peu marqués, du point de vue de leur origine sociale, de leur âge ou de leur sexe (cf. p. 4). Cette séquence est montée de telle façon qu'elle réunit ces personnages hétéroclites en un seul groupe compact, les témoins. Les plans où l'on voit les portes s'ouvrir et les témoins apparaître se ressemblent tous et sont montés en série. Le même procédé est utilisé lorsque les témoins, au commissariat, avouent l'un après l'autre ce qu'ils ont vu. Par ce procédé, Belvaux introduit l'idée essentielle du film : quelles que soient les particularités d'un être humain, ses lâches réflexes sont les mêmes que ceux des autres. Devant un danger, il se défile et ressemble aux trois singes qui se cachent les oreilles, la bouche et les yeux. Avec ce récit, Belvaux semble reprendre à son compte la théorie de la philosophe Hannah Arendt, celle de la banalité du mal. Ce concept s'est d'abord appliqué à Eichmann, fonctionnaire nazi responsable d'exécutions de masse, pour signifier qu'il n'était pas mu par une force du mal, mais uniquement par l'esprit d'obéissance et l'absence de pensée. Dans *38 Témoins*, le réflexe des personnages est le même : leur capacité à distinguer le bien du mal est comme engourdie, anesthésiée. Ce pessimisme rejoint d'une certaine manière la façon dont la France envisage sa propre histoire, et en particulier la période de la collaboration. Ne rien dire, était-ce collaborer passivement ? Derrière l'histoire du meurtre d'une jeune fille, c'est bien cette question qui se profile, visant à faire de *38 Témoins* un film ambitieux sur la nature humaine.

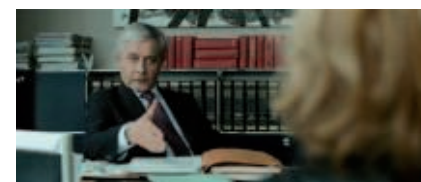
Seul contre tous

38 Témoins n'est pourtant pas pour autant un film misanthrope. Si Belvaux compose une population veule, c'est en partie pour mettre en valeur la figure qui s'oppose à elle : le héros individuel. Plusieurs personnages se partagent cette fonction. Il y a d'abord Pierre Morvand. Dès le début du film, il n'est pas un témoin comme les autres. Alors que tout le monde ouvre la porte et ne voit rien, Pierre laisse sa porte fermée. Le spectateur se méfie d'abord de ce comportement, avant de comprendre par la suite que ce pas de côté annonçait en fait sa repentance. Le film bascule donc sur Pierre assez vite,

puisqu'il va se comporter en héros, un peu tardivement certes, mais en héros malgré tout. À partir du moment où Pierre se confesse à Louise, son chemin vers la révélation est tracé. Il ne peut plus revenir en arrière. Il doit lutter contre les autres témoins et même contre la police qui ne veut d'abord pas le croire. Louise elle-même s'opposera à l'aveu public de Pierre, craignant pour le confort de leur relation. Cependant, malgré les intimidations et les menaces, Pierre poursuivra le chemin que lui indique sa conscience. À travers cette révélation, c'est finalement l'honneur de toute l'humanité qu'il va laver. En forçant les témoins à avouer, il les soulage du poids de leur faute ; même s'ils en sortent humiliés, c'est un moindre mal par rapport à leur monstruosité première.

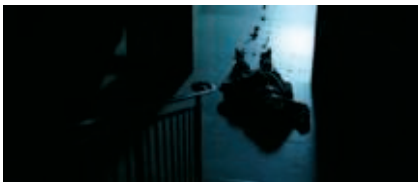
Insoumis

Pierre n'est pas le seul héros du film. Du côté de la police, le capitaine Léonard accomplit le même travail d'insoumission que lui. En effet, alors que ses supérieurs lui intimement l'ordre de ne pas ébruiter l'affaire, il prend rendez-vous avec la journaliste Sylvie Lorient pour la lui révéler en détails. De son côté, Sylvie Lorient est aussi en lutte contre les autorités. Son article est publié contre l'avis du procureur. Ce dernier fait le constat cynique de la banalité du mal et souhaite, plutôt que de laisser une chance au bien d'être rétabli, maintenir l'ordre au prix d'un statu quo contestable. Le bien et la vérité sont intimement liés dans *38 Témoins*. L'homme honnête est forcément au service des deux et c'est en révélant la vérité que le bien a une chance d'être rétabli. C'est pourquoi la désobéissance civile d'un individu contre une hiérarchie – et, par ricochet, contre l'État dans son ensemble – est mise en avant par le film ; là se situe le véritable héroïsme.



DÉCOR

Le Havre, entre mer et béton



Le fait divers à l'origine du roman qui a inspiré *38 Témoins* s'est déroulé à New-York, dans le quartier populaire du Queens, au milieu des années 1960 (cf. p. 3). Lucas Belvaux a choisi de transposer cette histoire en France, dans Le Havre contemporain. Changement d'époque, changement de pays. Le choix du lieu de tournage, pour un film, est crucial : le décor est le monde des personnages, un ensemble d'espaces qui donne au film son caractère et alimente les tensions dramatiques. C'est particulièrement le cas dans *38 Témoins*. Le Havre possède toutes les qualités propres à accueillir un « film noir » (cf. p. 5) : prédominance du gris, lumières nocturnes se reflétant dans les nombreuses fenêtres et sur la surface de l'eau, temps souvent nuageux. L'ouverture de *38 Témoins* présente le décor en se rapprochant peu à peu de la rue où s'est déroulé le drame : d'abord la mer, qui sert de frontière derrière laquelle il n'y a rien, puis le port, la ville, la rue, où arrivent déjà les voitures de police, et enfin le hall d'immeuble où gît la victime. La ville est autant ici scène de théâtre que prolongement de la vie intérieure des personnages, quand elle n'est pas elle-même le personnage principal du film.

Une ville sans histoire(s) ?

Le Havre est un port normand très ancien, mais qui a été détruit par des bombardements au cours de la Seconde Guerre mondiale. Après la guerre, c'est l'architecte Auguste Perret qui a été chargé de reconstruire la ville. Ce qu'il a fait, lui donnant une unité nouvelle par le choix des matériaux de construction – le béton – et le quadrillage des rues. L'origine de la ville que l'on connaît aujourd'hui a deux implications contradictoires à la vision de *38 Témoins*. D'une part, Le Havre semble être hors du temps. Une ville sans histoire, sans passé. L'église Saint-Joseph du Havre, dans laquelle se déroulent les funérailles de la victime, incarne particulièrement bien cette suspension temporelle : l'inspiration gothique de son architecture renvoie à une spiritualité millénaire mais son revêtement de béton atténue la particularité de ce lieu de culte, en l'harmonisant avec le reste de la ville. Le Havre apparaît donc comme un décor neutre, voire neutralisé. S'il est impossible de définir les catégories sociales auxquelles appartiennent les riverains du meurtre, cette indétermination tient en partie au décor des immeubles et des appartements qui semblent à la fois confortables et modestes. Ni riches, ni pauvres, les habitants appartiennent à

une classe moyenne à laquelle chaque spectateur peut s'identifier. La population du film reflète la population française tout en composant une société à part où la morale doit être réinventée. Cependant, Le Havre a bel et bien une histoire, liée de manière visible à la Seconde Guerre mondiale. C'est sur les cendres du conflit que la ville a été bâtie. Semble s'éveiller le souvenir d'une France occupée et collaboratrice lorsque les 38 témoins du film font preuve de lâcheté en laissant mourir la jeune femme. Le cinéaste joue implicitement sur cette mémoire pour accentuer son propos : fustiger la banalité du mal, dont la collaboration incarne l'un des exemples historiques les plus emblématiques.

Voir / être vu

« Avec son architecture, Le Havre amenait la distance que je cherchais pour casser l'empathie. La symétrie de la rue de Paris, la perspective bouchée par l'hôtel de ville dans le fond, les colonnes... Ce pourrait être un décor pour le théâtre ou l'opéra. » C'est ainsi que Lucas Belvaux explique son choix, dans un entretien accordé au journal *Le Monde*¹. Outre la mémoire que convoque le Havre chez le spectateur, cette ville est en effet le décor rêvé pour un film qui met en jeu le témoignage oculaire, le spectacle d'une rue et ses spectateurs. Sa conception toute en lignes droites offre des perspectives très dégagées vers l'horizon, comme autant de lignes de fuite possibles du récit. Dans ce maillage urbain, la rue principale du film est montrée comme une scène de théâtre. La chaussée est large, bordée d'arcades, qui semblent des coulisses. Les témoins du meurtre sont répartis dans leurs appartements comme dans autant de loges. Lorsque Belvaux filme les immeubles depuis la rue, les fenêtres reflètent les lumières de la ville et rendent impénétrable ce qui se trouve derrière elles. À l'abri des regards, les habitants sont une présence silencieuse, pouvant (se) faire croire qu'ils n'ont rien vu ni entendu lorsque la jeune femme s'est fait assassiner.

Pourtant, lorsque la caméra de Belvaux s'invite dans l'appartement de Pierre et Louise, on découvre que Pierre est observé par le mystérieux voisin d'en face. L'appartement lui-même devient une scène où se trament les remords de Pierre et sa relation avec Louise. Cet appartement est peu décoré, les meubles qui s'y trouvent semblent uniquement fonctionnels. Belvaux choisit de filmer un logis neutre, au point qu'il ne porte pas la trace d'une vie de couple. Et pour cause :



38 *Témoins* brouille la distinction entre la sphère privée et la sphère publique, entre l'intime et la société. Ce brouillage passe en grande partie par le décor, qui crée une continuité entre la rue et les appartements : même grisaille, mêmes formes géométriques. Outre l'ambiance sombre ainsi induite, ce choix permet au cinéaste de renforcer l'enjeu moral du film. La culpabilité est une affaire entre soi et la société mais aussi entre soi et soi car les personnages portent le regard de la société en eux. On n'échappe jamais à ce regard et on peut le constater par ces simples choix de décor. Les spectateurs, acteurs du drame, sont donc aussi en représentation. C'est pourquoi les témoins essayent de faire bonne figure. C'est le cas lors de la scène des funérailles où l'on peut voir les témoins se mêler à la foule et se faire voir participant de la douleur collective.

Le béton et la mer, l'enfermement et la liberté

Outre son caractère théâtral, la ville du Havre telle qu'elle est filmée par Lucas Belvaux ressemble ainsi à une prison, dans laquelle sont enfermés les personnages. Loin de figurer une quelconque harmonie, et moins encore la rectitude morale des habitants, les rues quadrillées deviennent autant de barreaux, donnant l'impression au spectateur lui-même d'un étouffement. L'enfermement est moral : les 38 témoins sont maintenus prisonniers par leur peur, leur lâcheté et leur culpabilité. Si le port est le prolongement de cette geôle, il n'est pas le lieu des 38 témoins. Le port est le décor de Pierre. C'est là qu'il travaille et que le film le montre confiné entre les rangées des immenses containers. Lucas Belvaux le dit en ces termes : « Le port est venu dans un deuxième temps. Ces hommes tout petits, cachés par ces machines gigantesques, cela ajoutait un côté un peu cauchemardesque, angoissant au film. » Lorsque Louise vient chercher Pierre en voiture, une nuit, pour lui demander s'il est vrai qu'il a été témoin du meurtre et n'a rien fait pour l'empêcher, elle semble perdue dans le dédale portuaire. Le décor est ici la matérialisation de la vie intérieure de Pierre.

La mer joue quant à elle un rôle crucial dans la succession des décors. La Manche, ici, échappe au pittoresque. C'est une mer de film policier, à la surface métallisée. Elle est pourtant surtout symbole de liberté, celle à laquelle mènera la confession qui apaisera la conscience de Pierre. Elle est l'antithèse des lignes droites de la ville. Ainsi, les plans montrant le personnage en mer sont moins



symétriques et plus aérés que ceux de la ville et du port. Ils servent de boussole morale et orientent Pierre vers le choix juste. Ce n'est pas un hasard si c'est sur une plage, avec la mer pour toile de fond, que Pierre convainc Sylvie Lorient, la journaliste, de publier son article relatant la lâcheté collective des témoins. La mer est non seulement le lieu de la liberté, mais aussi celui de la vérité, les deux allant de pair dans le film. Avant ce rendez-vous sur la plage avec Pierre, c'est déjà au bord de l'eau que la journaliste avait rencontré le capitaine de police, sa source principale d'information. En situant l'histoire au Havre, Belvaux a donc autant utilisé les potentialités dramatiques qu'offre son architecture que celles de son environnement naturel.

1) *Le Monde*, 17 mars 2012.



Décor et cadres

La mise en scène d'un cinéaste doit s'adapter au décor qu'il a choisi. Dans 38 *Témoins*, les particularités de la ville et des immeubles filmés induisent des choix forts, notamment lorsqu'il s'agit des cadres. On peut recenser et analyser les différents types de cadres en fonction des types de décors. Comment Lucas Belvaux filme-t-il la rue, le port, la mer, les appartements ? On découvrira ainsi que la symétrie des décors est souvent renforcée par la symétrie des cadres. L'impression qui s'en dégage est celle d'un enfermement, d'une claustrophobie à l'intérieur de l'image. À l'inverse, les quelques plans montrant Pierre en mer sont généralement cadrés de façon moins symétrique ; ils apportent des respirations dans le film. La mer et ses remous irréguliers permettent à Pierre d'échapper à la raideur du cadre. L'un des exemples les plus fameux de ces relations entre ce qui est filmé et la façon de le filmer est probablement le film *Shining* de Stanley Kubrick (1980). Montrer la scène au cours de laquelle le petit Danny parcourt en tricycle les couloirs de l'hôtel permettra de mettre en évidence le lien entre un décor, un cadre et l'enfermement d'un personnage en leur sein.



POINTS DE VUE

Un cinéma de la confrontation



Dans le cinéma de Lucas Belvaux, le point de vue du film est toujours d'abord celui du personnage. Aussi ce point de vue change-t-il en fonction de celui qui est filmé. Belvaux est un cinéaste de la confrontation des points de vue, ce qui donne souvent aux récits qu'il met en scène une complexité passionnante. Nous avons vu que dans sa trilogie *Un couple épatant*, *Cavale*, *Après la vie* (cf. p. 5), cette confrontation allait jusqu'à attribuer à chaque film un genre différent selon les personnages qui en étaient les héros, les personnages principaux d'un volet devenant les personnages secondaires des deux autres. *La Raison du plus faible*, réalisé ensuite, porte jusque dans son titre cette attention à un point de vue alternatif, celui de personnages défavorisés. Plus récemment, *Pas son genre* racontait la rencontre entre un homme et une femme de milieux socioculturels différents ; cette rencontre finissait par un échec puisqu'aucun des deux ne parvenait à amener l'autre à adopter son point de vue. Dans *38 Témoins*, les points de vue ne se limitent pas à deux. Pourtant, malgré leur multiplication, le crime n'est jamais montré car Belvaux se penche sur les conséquences morales de l'événement plus que sur l'événement lui-même. Ainsi, il filme autant les raisons qui ont poussé les témoins à ne pas aider la victime lors de la scène de meurtre qu'il montre, pour chaque personnage, la voie à suivre.

L'intime et la société

Le film s'ouvre sans personnage principal. Le point de vue est neutre, du moins en apparence. La scène d'arrivée de la police après le crime est filmée avec un grand sens du détail. Puis les premiers interrogatoires des témoins, chez eux, peuvent rappeler l'objectivité d'un reportage télévisuel à chaud sur un lieu qui fait l'actualité. Pierre est pourtant déjà isolé par la mise en scène et par le récit : il n'ouvre pas la porte et semble se dérober à la caméra. On l'accompagne ensuite à son travail, sur le port. De son côté, Louise arrive à l'aéroport et rentre chez elle après un voyage. Apprenant ce qui s'est passé devant ses fenêtres, elle rejoint Pierre sur son lieu de travail.

Le film bascule alors vers un point de vue majeur : celui du couple. En s'unissant sous ce choc, Pierre et Louise opposent leur intimité à la société. On voit ainsi souvent le couple uni dans son appartement, lorsque Pierre vient de compromettre les autres témoins, malgré les menaces extérieures – graffitis sur la porte, pierre lancée à travers la vitre... Ces menaces sont une intrusion violente

dans la sphère intime, représentée par l'appartement conjugal. Le point de vue du couple a donc son espace et ses séquences, relativement longues. Le spectateur est invité à se mettre de son côté, en souhaitant que le traumatisme laisse place à une réconciliation possible et totale entre Louise et Pierre. Mais cette réconciliation sera contrariée : l'union du couple est illusoire, et tout indique dans la mise en scène que la séparation est inéluctable (cf. p. 14). Louise et Pierre suivent en fait deux routes différentes, correspondant chacune à des convictions profondes. Leurs points de vue ont beau laisser croire que leur relation peut continuer, leur confrontation silencieuse et souterraine ne peut que mener à la rupture. C'est ce qui arrive à l'issue de la reconstitution du meurtre, à la fin du film. Louise ne peut rester avec un homme qui a été capable de voir mourir une femme sans rien faire. De son côté, Pierre ne peut dissimuler ce qui s'est passé cette nuit-là, malgré les conséquences néfastes que la révélation peut avoir sur sa vie. En ce sens, ces deux personnages agissent en héros : chacun sait où se situe son devoir moral et choisit de l'accomplir quel qu'en soit le prix. Cette conception d'un impératif propre à chaque personnage caractérise le cinéma de Belvaux, dans lequel il s'agit de se rapprocher d'une sorte de perfection morale. Le couple formé par Louise et Pierre ne peut échapper aux devoirs moraux que chaque individu porte en soi.

Tout le monde a ses raisons, tout le monde n'a pas raison

Belvaux ne place jamais l'individu au-dessus de la société. Chaque personnage en est membre et doit lui rendre des comptes d'une façon ou d'une autre, dans la mesure où chacun s'est forgé différemment en son sein. Dans *38 Témoins*, l'analyse de l'événement conduit à s'interroger sur les raisons de chacun. C'est ainsi que le personnage d'Anne, une voisine de Pierre et Louise qui est aussi témoin, justifie comme elle peut sa passivité lorsqu'elle apprend que Pierre a tout révélé à la police et qu'il lui affirme qu'elle n'a pas pu ignorer le cri de la victime. Invoquant d'abord sa bonne foi, elle se retranche en mentionnant sa fille qu'elle doit élever toute seule : l'enfant ne peut grandir avec la pensée que sa mère a laissé mourir la victime. Elle éclate ensuite en sanglots, désarçonnée. Au terme de cette scène, on sent poindre l'empathie pour ce personnage rongé par la faute. Il n'en reste pas moins que le comportement d'Anne relève de la mauvaise foi. En effet, elle préfère se donner l'illusion qu'elle n'a rien entendu



plutôt que devoir assumer sa faute. Autant dire que, dans le cinéma de Lucas Belvaux, si chacun a des raisons particulières d'agir, chacun n'a pas raison. Le cinéaste revendique un cinéma qui juge : ce n'est pas parce qu'on comprend pourquoi quelqu'un a été lâche qu'on doit l'accepter. Les lâches n'ont comme recours que l'aveu de leur lâcheté, qui est un premier pas vers la dignité. C'est le choix de Pierre. En cela, Belvaux fustige ceux que Jean-Paul Sartre appelait les « salauds », ces individus (se) faisant croire qu'ils ont mal agi parce qu'ils n'avaient pas le choix. *38 Témoins* soutient au contraire qu'on a toujours le choix. La confrontation des points de vue touche aussi les personnages arrivés après la nuit du crime ; elle culmine lors de la rencontre entre la journaliste Sylvie Lorient et le procureur, Lacourt. Étrangement, alors que la journaliste est celle qui fait émerger la vérité et que le procureur tente d'étouffer l'affaire, c'est dans la bouche de ce dernier que l'on retrouve la position du cinéaste par rapport à son récit. En effet, quand son interlocutrice lui affirme qu'elle ne cherche qu'à comprendre ce qui a poussé les témoins à se taire, il lui répond : « C'est un peu facile madame Lorient, c'est même devenu un lieu commun. Tout le monde veut comprendre, plus personne ne veut juger. Parce que pour juger, il faut s'engager. Être au contact, dans la mêlée. On condamne ou on acquitte, mais on le fait en pleine lumière, on s'expose et croyez-moi c'est beaucoup moins confortable. Ceci dit, ça tombe bien, les gens non plus ne veulent pas être jugés. Ce qu'ils veulent, c'est être compris. Le problème c'est qu'il n'y a rien à

comprendre. (...) Croyez-moi, on ne comprend jamais. » Juger, c'est exactement ce qu'entreprend le film, après avoir exposé les semblants de raisons qui animaient les témoins. Lucas Belvaux assume en un sens la position de procureur par rapport à ces personnages. Pour reprendre le mot du procureur Lacourt, juger, c'est s'engager. *38 Témoins* est à sa manière un film engagé et il s'oppose aux films qui ne cherchent qu'à comprendre les personnages au comportement condamnable.

Si l'on considère que le film appartient toujours au personnage dont il épouse le point de vue, du côté de qui se tiendrait alors *38 Témoins* ? Question délicate, dans la mesure où personne n'est irréprochable dans ce film où le récit bifurque d'un personnage à l'autre. Il semble tout de même qu'en accompagnant le choix de Pierre – la confession – et celui de Louise – la séparation – le film offre à ces deux personnages une issue honorable. Peut-être faut-il voir dans la scène de confrontation entre Sylvie Lorient et le procureur une prise de position hybride : entre la désillusion de l'homme de justice et la soif de vérité de la journaliste, *38 Témoins* se fait le chantre d'une responsabilité difficile mais nécessaire.

Quelle vérité ?

Une autre séquence confrontant les points de vue de deux personnages illustre les enjeux du film. Pierre (chapitre 7), qui rentre dans son appartement après avoir avoué sa lâcheté à la police, y rencontre sa voisine Anne, elle-même appelée à témoigner à nouveau et venue demander à Louise de garder sa fille pour l'occasion. On s'attachera à analyser les propos des deux témoins et à souligner la valeur emblématique de l'amorce du dialogue, qui semble d'abord renvoyer à la pièce *Chacun sa vérité* du dramaturge italien Luigi Pirandello (1917) : « Je leur ai dit la vérité, Anne. – Quoi, quelle vérité ? » De fait, la suite de la séquence développe surtout le point de vue du personnage secondaire de la jeune mère (00:55:55 – 00:56:25) : « Et ça change quoi ? Qu'est-ce que ça peut te foutre ? Tu te sentirais moins coupable si j'avais entendu, c'est ça ? Ça te soulagerait ? Mais j'ai une petite fille, moi, et je n'ai qu'elle. Et je ne veux pas qu'elle grandisse en se disant que sa mère est une dégueulasse ou une imbécile qui n'a même pas eu l'idée de prendre son téléphone pour appeler les flics. C'est trop facile de faire l'orgueilleux quand on n'a que soi à s'occuper, mais c'est trop tard pour faire le courageux. Ça sert plus à rien. Alors compte pas sur moi, je dirai ce que je veux. J'ai rien entendu et même si j'avais entendu quelque chose, je mentirais. » On remarquera pourtant que dans cette séquence fortement marquée par l'artifice théâtral – outrance verbale, recours à la tirade, position hiératique des corps – ce n'est pas tant l'objectivité que l'utilité de la vérité qui est finalement questionnée.

SÉQUENCE

La reconstitution

La longue séquence finale du film, qui dure plus de dix minutes (01:28:58 - 01:39:20) donne presque l'impression, par sa cohérence propre, d'un court métrage à part. Lucas Belvaux affirme avoir été particulièrement attentif à ce moment qui constitue l'épilogue du film, dans la mesure où tous les enjeux dramatiques qui unissent ou opposent les personnages s'y résolvent. C'est à la reconstitution du meurtre par la police que nous assistons. Par cette mise en scène, ce que beaucoup avaient tenté d'enfourer resurgit, permettant une catharsis générale. Ce moment est aussi l'occasion pour le spectateur de prendre la mesure d'un événement – le crime – dont il est question depuis le début mais qui n'a jamais été montré, puisque le film s'est ouvert alors que la victime était déjà morte.

Rendez-vous macabre

La séquence commence dans la rue avec l'arrivée de Sylvie Lorient, la journaliste, sur les lieux de la reconstitution. Elle se fraie un chemin à travers une foule peu nombreuse mais compacte et contenue par la police ; c'est une nuit importante pour la ville. Sylvie Lorient ouvre logiquement l'épilogue : c'est elle qui a fait éclater la vérité en accomplissant son devoir. En la filmant au milieu de la foule (1a), à égalité avec les autres habitants, Belvaux en fait une citoyenne comme les autres. Un mouvement de caméra révèle l'arrivée de la voiture amenant le procureur Lacourt sur place. La fin du plan isole le visage de celui-ci, derrière la vitre de la voiture, éclairé par les flashes des journalistes (1b). Il jette un regard de défi à Sylvie Lorient, qui lui rend ce regard (2). La journaliste est en position de force : alors que le procureur est isolé et filmé en plongée, elle semble souveraine et triomphe sans arrogance, filmée pour sa part en légère contre-plongée. La voiture du procureur s'arrête un peu plus loin, dans ce qui semble

être la fin du premier plan. Les plans 3 et 4 montrent les préparatifs de la mise en scène : on apporte le vélo de la victime et les policiers qui rejoueront le crime se mettent en place.

Un cri dans la nuit

Nous sommes maintenant du côté des appartements des témoins. D'abord chez Pierre et Louise, où se trouve aussi le capitaine Léonard, chargé de coordonner la mise en scène avec ses collègues via talkie-walkie. Le plan 5 montre les trois personnages dans le salon, transformé par un effet de surcadrage en scène de théâtre : le spectacle aura moins lieu dans la rue que dans les appartements. Dès la fin de ce plan, Pierre et Louise sont séparés par la mise en scène. La jeune femme finit seule dans le plan, comme perdue dans son propre salon. Dans le plan 6, la caméra balaye cette scène, pour finir sur Pierre en contre-jour, comme une ombre ; on entend le cri pour la première fois. Après un ajustement du cri (7), que Pierre suggère devoir être plus long et plus fort, on retrouve son visage de face (8), comme heurté de plein fouet. Le cri réveille le souvenir de la nuit du crime (9, 10). Il sert alors de raccord entre le visage de Louise (11), affligée, et ceux de Sylvie Lorient (12) et du procureur (13). On bascule chez un nouveau témoin, Petrini. Encadré par un policier, celui-ci rejoue sa partie (14 à 21). Un insert (20) montre les interprètes du meurtrier et de la victime, vus depuis la fenêtre de Petrini. Malgré l'émotion, le témoin entouré d'ombre, comme s'il était seul face à sa conscience, parvient à crier sa réplique. Sur la fin de cette réplique, on revient chez Pierre et Louise (22, 23).

Dans le plan 24, un panoramique accompagne Pierre et le capitaine Léonard à la fenêtre du salon mais s'achève sur Louise, prostrée sur le canapé : à partir de là, le film semble basculer sur son point de vue



1a



11



1b



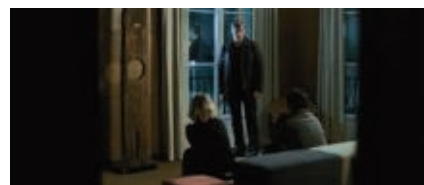
12



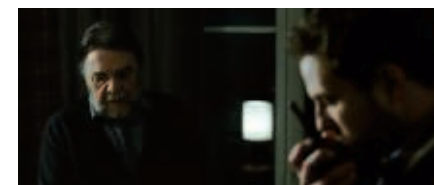
4



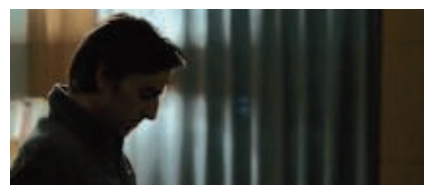
13



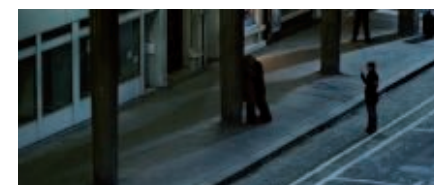
5



14



6



20

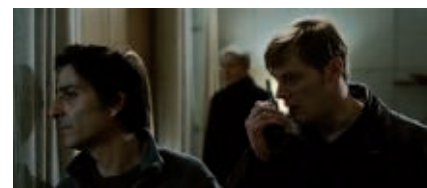
(29, 34b). Elle s'aperçoit à ce moment seulement de la violence du crime et de la gravité de l'inaction de Pierre. En témoigne leur échange de regards (25, 26). Le procureur sonne à la porte et vient observer la reconstitution en se plaçant au fond du champ, dans le flou, comme si l'œil de la justice pesait désormais sur Pierre (28). S'ensuit un champ-contrechamp entre le récit des événements par Pierre et la reconstitution dans la rue, filmée depuis son point de vue (30-34). Le plan 35 est filmé depuis la rue, sous une arcade à colonnes, et montre au loin le cordon de policier derrière lequel se masse le public. La nuit est transpercée par les lumières crues de l'éclairage public, donnant au lieu l'aspect à la fois d'un somptueux théâtre à ciel ouvert et d'un sinistre bâtiment administratif. La distance qui sépare la caméra du public provoque l'étrange impression de voir la scène pour la première fois depuis le point de vue de la victime. Mais le cri retentit à nouveau, pendant que défile une série de plans sur des visages (36-42) : la journaliste Sylvie Lorient, les témoins Petrini et Anne – dont les nerfs lâchent lorsqu'elle est confrontée à ce souvenir –, le capitaine, Pierre, le procureur et enfin Louise. Le cadrage est le même pour tous : ils semblent unis dans le choc que représente ce cri perçant, et pourtant isolés, chacun n'occupant que son cadre.

Départs

On retrouve Pierre en gros plan (43), les yeux humides et l'air abattu ; une faible profondeur de champ l'isole complètement du décor. Le cauchemar qu'il a vécu continue mais il a tout de même agi selon sa conscience. La reconstitution est terminée ; le procureur et le capitaine de police quittent l'appartement, laissant Louise et Pierre seuls (44). Louise est filmée en légère plongée, de dos : la reconstitution l'a accablée, et elle a déjà symboliquement quitté Pierre, en dérobant son visage (45). Pendant ce temps (46), dans la rue, la petite foule s'est dispersée. Un policier range le vélo qui a servi à la mise en scène. Le silence religieux qui accompagnait la reconstitution fait place aux bruits de la vie qui reprend son cours. Un gros plan (47) montre Sylvie Lorient, le visage affecté mais apaisé. Le capitaine Léonard la croise (48) ; ils échangent un regard complice, sans un mot. Un panoramique clôt le plan sur la journaliste : la boucle qui s'ouvrait avec elle, au

début de la séquence, se referme. La mélodie lancinante à la guitare électrique se fait entendre alors que l'ensemble de la séquence se déroulait sans musique pour mettre en valeur les témoignages, le silence et le cri.

Lorsqu'on retrouve Louise et Pierre, ils sont assis dos-à-dos, séparés par une certaine distance. Cela donne lieu à un champ-contrechamp paradoxal (49-51a) au cours duquel Louise annonce sa décision de quitter Pierre. Elle quitte le cadre et un travelling se rapproche de Pierre (51b), qui ne réagit pas. Il semble trouver cette sentence logique et ne croit pas légitime de protester. Louise jette un dernier regard à son mari (52) et le laisse abattu, de profil, sur le bruit de la porte qui claque (53). Une bande noire empiète sur la gauche du cadre, comme si les ténèbres de la culpabilité et de la solitude fondaient sur Pierre. Enfin, un plan extérieur accompagne, en travelling, le départ de Louise qui est déjà loin (54). La caméra s'arrête au milieu de la rue, retrouvant un plan du début du film qui présentait le décor magistral de cette rue rectiligne. La ville est à nouveau plongée dans un silence morbide, contredit seulement par quelques cris de mouettes et l'air de guitare.



28b



49



34b



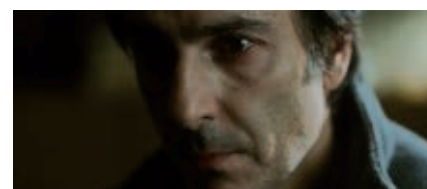
50



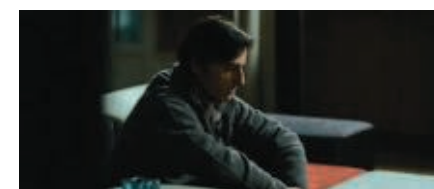
38



52



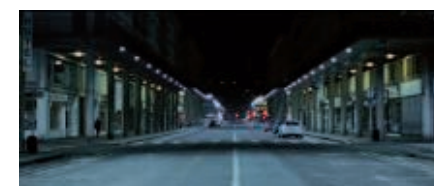
43



53



47



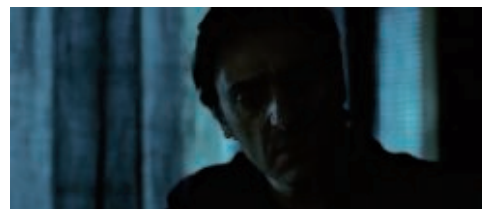
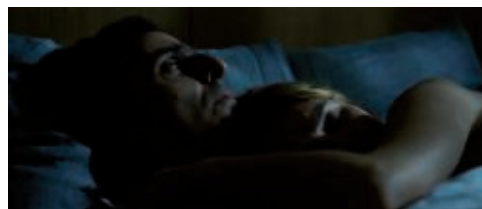
54

Blow out

Le réalisateur Brian De Palma signe avec *Blow Out* en 1981 l'un de ses films les plus beaux et les plus hitch-cockiens. Toute l'intrigue repose sur l'importance des sons hors-champ. Jack (John Travolta) est bruiteur pour le cinéma. Une nuit, alors qu'il enregistre des sons d'ambiance dans un parc, il est témoin d'un accident de voiture. Pourtant, en réécoutant la bande, il lui semble entendre un coup de feu. La bande son (de l'histoire et du film que l'on est en train de voir) servira alors de preuve unique d'un meurtre presque parfait... de même que le souvenir du cri, dans *38 Témoins*, ne peut tromper personne. Le cri est d'ailleurs un événement majeur du film de De Palma. En effet, *Blow Out* s'ouvre alors que Jack choisit des actrices pour un cri à insérer dans un film. Mais elle crient plus mal les unes que les autres. Plus tard, lors d'une grande scène finale, Jack a équipé sa bien-aimée d'un micro pour piéger le meurtrier, ce qui lui permet aussi de la suivre à distance. Mais le meurtrier assassine la jeune femme, laissant Jack impuissant face à son hurlement, qu'il entend en direct. Ce cri sera tellement déchirant qu'il sera choisi pour le film dont s'occupe Jack... Il serait intéressant de visionner la séquence au cours de laquelle Jack entend le cri et de la comparer à la séquence finale de *38 Témoins*. On découvrira que les deux réalisateurs, plutôt que de filmer l'origine du cri, ne filment que les personnages qui l'entendent. Ainsi, le cri semble s'étendre à l'écran tout entier, puisqu'on ne voit pas sa source, et provoque l'émotion chez le spectateur par le biais de l'identification à un personnage-auditeur.

MISE EN SCÈNE

Le cri



Blow Out de Brian De Palma (1981) – MGM

Le souvenir de la nuit du meurtre poursuit tous les témoins et se cristallise notamment autour d'une réminiscence précise : le cri de la victime. Il fait, par exemple, l'objet de la confession de Pierre qui le décrit comme un véritable déchirement. Quand il résonne à la fin du film, lors de la reconstitution du crime, il devient enfin perceptible par le spectateur. Dès lors, que signifie précisément mettre en scène un cri pour un réalisateur ? Comment mettre en valeur un tel événement sonore par des moyens propres à l'image ?

Champ et hors-champ

Le champ désigne l'ensemble spatial enregistré par une caméra. Le terme se rapporte donc à l'image. Les effets sonores ont un statut particulier par rapport à l'image. Ils s'invitent dans le champ, sans pour autant s'y imprimer. Ils ont donc une force plus abstraite et plus évanescence que les images. Ici, le cri de la victime revêt d'abord un enjeu narratif. Alors que la scène du meurtre pouvait induire en erreur les regards des témoins – peut-être s'agissait-il d'une dispute de couple, ou d'une fin de soirée trop arrosée ? – le cri ne pouvait laisser le moindre doute. C'est ce qu'affirme Pierre lorsque sa voisine, Anne, prétend n'avoir rien entendu. Pour décrire ce cri, voici les mots que Pierre utilise lors de sa confession à Louise : « J'étais assis, et le silence était terrible. Et puis il y a eu un cri. Un cri atroce, épouvantable... inhumain. J'avais jamais entendu ça avant. Jamais. On sait pas qu'un humain peut crier comme ça, on l'imagine pas. » Il poursuit : « Des hurlements qui traversaient tout, les murs, le béton, les volets, qui traversaient les tympans. Alors j'ai mis mes mains sur les oreilles, mais ils ont traversé mes mains, ils ont traversé ma tête... fracassé les os de mon crâne, mon cerveau comme une balle. » Pour le spectateur, le fameux cri n'existe donc d'abord que par le récit qu'en fait Pierre.

L'éclatement

Une première version du cri se fait entendre assez tôt dans le film. Pierre et Louise sont couchés, elle dort, il ne trouve pas le sommeil. Soudain, un bruit fait sursauter Pierre et le spectateur. Fausse alerte, il ne s'agit que d'un crissement

de pneu. Mais cette méprise permet de renforcer une image toujours absente : celle du crime. En n'apparaissant pas à l'image, la source du bruit est d'autant plus terrifiante. C'est d'ailleurs un procédé classique du film d'épouvante. On ne voit qu'un personnage aux aguets, auquel on s'identifie aisément, et l'on est à l'affût, avec lui, du moindre son pouvant trahir une présence hostile. Le crissement de pneu agit comme un rappel ; le cri hantera toujours Pierre et seule une confession pourra apaiser ce souvenir. En surgissant du hors-champ, le bruit semble surgir des profondeurs de l'inconscient – la cachette par excellence.

Belvaux utilise donc le cri pour susciter des émotions plus fortes chez le spectateur que ne l'auraient fait des images. En effet, celles-ci sont plus facilement trompeuses que les sons. On ne voit jamais le crime, et la reconstitution finale, du point de vue des images, n'est pas très choquante. En revanche, lorsqu'on en arrive au moment du cri, tous les souvenirs des gens présents ressurgissent à l'identique, tandis que ceux qui n'étaient pas présents au cours du meurtre mesurent l'ampleur de l'événement. Le montage de cette séquence utilise le cri comme un liant entre les personnages (cf. p. 12). La façon dont Belvaux met en scène les quelques plans faisant entendre le cri est très importante. En effet, il s'agit du dénouement du film, qui doit permettre de résoudre toutes les situations. On remarque qu'il ne filme presque, à ce moment-là, que les visages des personnages. Anne implore que l'on mette fin à la reconstitution. Les autres baissent les yeux ou regardent un point fixe mais indéfini, hors-champ. Belvaux ne filme donc pas le cri à proprement parler, mais l'utilise comme un révélateur des sentiments des personnages. C'est en l'entendant que Louise décide de quitter Pierre. Le cri agit alors comme un miroir tendu aux personnages, dans lequel ils peuvent contempler leur lâcheté ou, au contraire, afficher leur fermeté morale.

PARALLÈLE

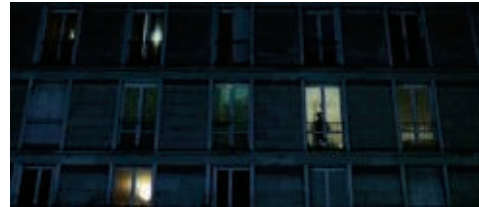
Fenêtre sur cour, fenêtres sur rue



Fenêtre sur cour d'Alfred Hitchcock (1954) – Paramount Pictures.



Fenêtre sur cour.



Le cinéma a souvent joué avec le spectateur en mettant en scène des personnages qui sont eux-mêmes spectateurs et deviennent ainsi les relais du cinéaste à l'écran. Le maître de ce jeu en abyme fut sans nul doute Alfred Hitchcock, tout particulièrement dans *Fenêtre sur cour*, l'un de ses films les plus célèbres. *38 Témoins* dialogue avec le chef-d'œuvre de 1954 dans la mesure où les deux films présentent un monsieur Tout-le-monde devenu témoin d'un crime face auquel il se retrouve spectateur et désemparé.

Le spectateur embarqué

Dans *Fenêtre sur cour*, Jeff, un photographe interprété par James Stewart, est immobilisé chez lui, une jambe dans le plâtre, à la suite d'un accident. Maintenu dans cet état d'oisiveté forcée, il observe la vie se dérouler dans l'immeuble d'en face. Le spectateur est sans cesse de son côté et observe la même chose en même temps que lui. Parmi tous les voisins, l'un se comporte étrangement, au point que Jeff le soupçonne bientôt d'avoir tué sa femme et de s'être débarrassé du corps. L'enquête commence, grâce à l'aide de Lisa, petite amie du héros. Les soupçons se confirment, et Lisa manque d'être elle aussi victime du tueur lorsqu'elle enquête dans son appartement. À ce moment, le spectateur est toujours du côté de Jeff, affolé de ne pouvoir rien faire pour aider son amie car son handicap l'empêche d'agir. Dans *38 Témoins*, le personnage de Pierre aussi a assisté, en spectateur, à un crime. Lui aussi s'est retrouvé impuissant devant ce spectacle et n'a pas pu agir. À ce détail près que son impuissance est purement psychologique. Alors que l'identification du spectateur avec Jeff révèle un instinct de voyeur qui ne fait que différer le comportement héroïque, Belvaux invite à s'identifier à un anti-héros, impuissant par lâcheté. Cette lâcheté intéresse le cinéaste, qui entreprend de la condamner. Il est d'ailleurs significatif que l'on n'assiste pas au crime lui-même : le film s'ouvre alors que la victime est déjà morte et se poursuit dans le ressassement de ce spectacle que l'on n'a pas vu.

La fenêtre et l'écran

Dans *Fenêtre sur cour*, Jeff observe l'immeuble d'en face à travers sa fenêtre. Ce qu'il voit ressemble à un casier dans lequel se jouent des scènes très différentes les unes des autres. En cela, le film d'Hitchcock peut être vu comme une parabole du cinéma ; l'immeuble regardé serait alors un écran où seraient projetés des films variés. Dans *38 Témoins*, la place du spectateur est la même – derrière la fenêtre de son appartement – mais le dispositif est inversé. En effet, alors que dans *Fenêtre sur cour*, un seul spectateur observe des dizaines de scènes, ce sont chez Belvaux des dizaines de spectateurs qui observent la même scène et tentent de faire comme s'ils ne l'avaient pas vue. Si l'on revient à la parabole du cinéma, on pourrait voir en *38 Témoins* une critique du spectateur contemporain, dont le regard paresseux ne sait plus voir ce qui s'offre à lui. La différence sur la question du spectateur entre le film d'Hitchcock et celui de Belvaux recouvre celle qui oppose le regard actif au regard passif. Dans le premier cas, le regard de Jeff est multifocal, il se déplace de scène en scène et est connecté aux choix moraux du personnage : impossible de voir se dérouler un crime sans agir. À l'inverse, Pierre incarne la paresse du spectateur contemporain qui n'investit pas son regard d'un recul critique et qui, même, se trompe sur ce qu'il voit : il préfère se convaincre que la jeune femme titubant est ivre plutôt que de voir l'assassinat qui se déroule sous ses fenêtres. Tout se passe d'ailleurs comme si les 38 témoins du film n'avaient pas réellement été spectateurs de la scène. Par un renversement théorisé par le critique Serge Daney, on pourrait dire que les témoins ont moins regardé la scène qu'ils n'ont été regardés par elle. Il n'y a qu'à voir la façon dont les fenêtres éclairées sont filmées au début du film : on croirait voir une télévision géante dont les habitants sont prisonniers.

Lever de rideau

Pour poursuivre l'analyse du rapport entre la scène – la rue – et les spectateurs dans *38 Témoins*, il peut être intéressant de recenser les plans des immeubles filmés depuis la rue ainsi que ceux de la rue vue depuis les appartements. Dans la mesure où le crime lui-même n'est pas montré, le film se concentre sur ce qui lui fait suite : derrière les façades imperturbables se cache le spectacle de la honte et de la lâcheté, tandis que la rue est empreinte du souvenir du crime. Les gens qui se recueillent, ainsi que les fleurs qu'ils déposent, sont là pour le rappeler. Il peut aussi être intéressant de repérer les plans dans lesquels figurent les fenêtres des appartements, en particulier celui de Pierre et Louise. La fenêtre est le sas qui sépare le spectateur du spectacle, et c'est déjà un écran. Si l'on y prête attention, on découvre que le personnage de Pierre, à plusieurs reprises, ferme les rideaux, comme s'il mettait les fenêtres hors tension, refusant de voir – ou plutôt d'avoir vu – la scène traumatique. À l'inverse, la première chose que fait Louise lorsqu'elle rentre chez elle, au début du film, est d'ouvrir les rideaux. Un peu plus tard c'est Sylvie Lorient, venue poser des questions à Louise en l'absence de Pierre, qui a aussi le réflexe d'ouvrir ces rideaux. La journaliste est le personnage charnière entre le scandale des témoins et sa révélation. C'est elle qui est à l'origine de cette révélation, et qui, par conséquent, force le monde à regarder en face le crime qui a eu lieu. En ouvrant les rideaux, elle dévoile la vérité, au sens propre comme au sens figuré.

PLANS

Vers la séparation

Lorsque Louise apprend ce que Pierre a fait – ou plutôt ce qu'il n'a pas fait – le soir du crime, la jeune femme est d'abord très choquée. Mais elle se range rapidement aux côtés de son compagnon et tente même de le rassurer. Pourtant, la mise en scène de Lucas Belvaux suggère déjà la fin du couple, qui, en 9 plans, va vers sa séparation.

Unis dans l'adversité

Plusieurs plans, tout au long de *38 Témoins*, sont composés de la même façon. Mais à y regarder de plus près, ils ne montrent pas exactement la même chose à chaque fois. Il s'agit du couple Louise/Pierre, dans les bras l'un de l'autre, comme ne formant plus qu'un corps ; c'est une image classique du sentiment amoureux. On voit ce plan au début du film, lorsque Louise rejoint Pierre sur le port après avoir appris l'événement de la nuit passée. Ils s'enlacent tendrement et se portent un soutien mutuel. On retrouve ce plan, toujours sur le port, mais de nuit cette fois : Louise a compris le rôle de Pierre cette nuit-là. Il ne répond rien à sa compagne qui pleure, et se contente de la prendre dans ses bras (1, 00:44:31). L'amour entre eux n'est déjà plus évident. Plus tard, après l'enterrement auquel ils n'ont pas assisté, Pierre et Louise sont montrés dans leur lit, accolés, avec elle en position de protectrice (2, 00:50:00), ayant pris le parti de soutenir son mari. Mais alors que les nerfs de Pierre lâchent après sa confession à la police, il embrasse Louise en pleurant, comme s'il pressentait son départ (3, 01:00:52). La suite de la séquence donnera raison à ce pressentiment, Louise s'éloignant de lui à reculons. Une dernière accolade (4, 01:25:42) la montre inquiète et Pierre en position de protecteur : une pierre vient de briser une vitre de leur appartement. La réunion du couple découle ici moins d'une fusion amoureuse que d'une violence les prenant au dépourvu et nécessitant leur union.



1



2



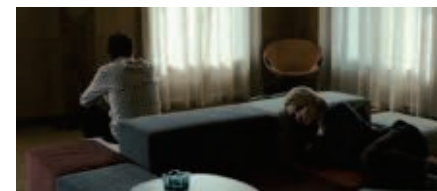
3



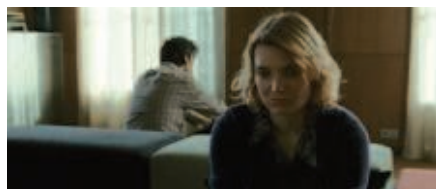
4



5



6



7



8



9

Une distance infranchissable

Malgré ces plans pouvant faire croire à un couple uni, la mise en scène installe très tôt une distance entre Pierre et Louise. Les procédés sont multiples, à commencer par le plus évident : le champ-contrechamp. Cette technique isole les personnages l'un de l'autre, ils n'appartiennent plus au même cadre. Un autre procédé beaucoup utilisé dans *38 Témoins* consiste à jouer sur la profondeur du champ et les zones de flou qu'elle induit. En faisant le point sur un objet proche de la caméra, le fond apparaît plus flou, et inversement. Cette technique est utilisée après la confession nocturne de Pierre (5, 00:32:50). Celui-ci, au premier plan, est non seulement flou mais dans l'ombre, tandis que Louise, nette, rayonne dans la lumière de l'arrière-plan. Louise semble une image, un souvenir inaccessible à Pierre, qui est retenu dans les ténèbres de sa faute. Le jour de l'enterrement, un travelling pénètre lentement dans le salon du couple et révèle leurs positions : ils ne se regardent pas, séparés par une certaine distance (6, 00:46:35). Cette distance est encore plus manifeste

dans le champ-contrechamp les montrant de dos, un peu plus tard (7, 00:48:42 et 8, 00:48:45). Ici encore, la profondeur de champ semble irrémédiablement condamner le couple à la séparation ; on retrouvera exactement le même plan juste avant le départ définitif de Louise (cf p. 12). Quelques secondes plus tard, la fin de la séquence confirme ce présage, en annonçant le dénouement du film. Pierre est assis, de profil, au premier plan. À l'arrière, Louise est debout, de dos (9, 00:49:05). Ils ne se parlent pas. Pierre, encore une fois, est enveloppé d'une certaine obscurité. Louise au contraire, se tient devant les rideaux qui laissent passer la lumière. Elle est happée par la lumière et par le monde extérieur. Elle ne fait déjà plus partie du domicile conjugal. Bientôt, elle quittera Pierre.

FIGURE

Le temps qui passe

Entre le début et la fin de *38 Témoins*, peu de temps s'est écoulé dans le récit, quelques jours seulement. Pourtant, Lucas Belvaux parvient à donner au spectateur le sentiment du temps qui passe, grâce à de simples moyens cinématographiques. Il est possible de remarquer tout d'abord que le rythme du film n'est pas celui que l'on pourrait attendre. Les films policiers sont en général caractérisés par un montage rapide, traduction cinématographique d'une action trépidante et d'un récit haletant. Or *38 Témoins* est construit sur un rythme très lent. Le tempo est donné dès l'ouverture, montrant des bateaux avancer solennellement dans la rade du Havre. Très tôt, la musique confirme que la ville est comme alanguie, étourdie par l'événement : des notes de guitare électrique sans pulsation identifiable se font entendre. Ce tempo est aussi celui des mouvements de caméra, qui balayent lentement les scènes sans aucune accélération. On remarque aussi que les plans sont généralement très longs. Il serait d'ailleurs intéressant de comparer la durée des plans de *38 Témoins* avec celle des plans d'une série policière à suspense (*24 heures chrono*, parmi d'autres) ; cette donnée statistique de base est souvent un indicateur fidèle des intentions du réalisateur.

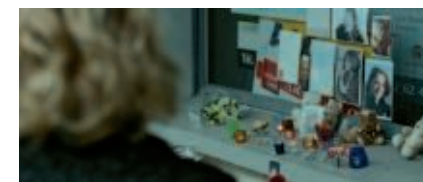
Discrets rituels

Dans *38 Témoins*, le spectateur est confronté au temps du récit qui s'écoule par le biais de l'alternance entre les scènes de jour et les scènes de nuit. En organisant cette alternance, le film organise aussi la vie des personnages selon de discrets rituels : Pierre va travailler, il rentre du travail, le couple prend son petit-déjeuner, Louise se rend à son bureau... Mais ce temps est tout entier imprégné par le crime qui a eu lieu. Les rituels ont beau être immuables, ils sont ponctués par des rappels de l'événement macabre, obligeant les personnages à parcourir un temps réflexif, tourné vers la nuit du drame. Ainsi, un détail revient fréquemment : sur le lieu du crime, des gens se recueillent, et des bouquets sont déposés. La première fois, nous les voyons à travers les yeux de Louise, qui revient de voyage et apprend ce qui s'est passé. La seconde fois indique un nouveau jour et marque l'arrivée de la journaliste dans le film. Puis c'est Pierre qui, seul, de nuit, vient se recueillir sur ce mémorial improvisé ; il se décidera à parler à Louise. Cette dernière, un peu plus tard, se rend à son tour à cet endroit. Elle aussi y va seule. Quelques séquences plus loin, Louise



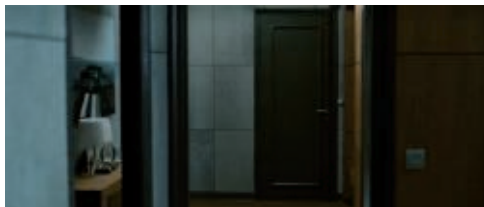
aperçoit une petite fille venue déposer un bouquet. Le recueillement du quartier est toujours actif.

Viennent alors les funérailles. Lors de cette séquence, le temps est comme suspendu. Pour provoquer cet effet, Belvaux filme la ville à l'arrêt : les rideaux de fer sont baissés, dans la rue il n'y a personne. Tout le monde s'est rendu à l'église pour assister à la cérémonie funèbre. À la fin de cette séquence, la ville se ranime peu à peu. On remarque alors qu'à l'endroit du crime, les bouquets gisent bien au sol, mais que personne ne s'y arrête. Une dernière apparition de ce détail intervient peu de temps avant la reconstitution finale. Un lent travelling s'approche des bouquets et des bougies disposés sur le trottoir. Plus personne ne s'y recueille. Par un raccord frappant, on voit Pierre regarder par la fenêtre. On imagine alors que cette dernière apparition du mémorial était pour lui, que c'est une pensée de Pierre qui accompagne pour la dernière fois le souvenir du meurtre. En effet, quelques secondes plus tard, un camion de nettoyage fait son entrée dans la rue, des hommes jettent les bouquets avant de faire disparaître définitivement, à l'aide d'un karcher, les pétales recouvrant le trottoir. Par une simple évolution de ce décor, Lucas Belvaux recrée donc le passage des jours ; le temps du deuil s'éloigne peu à peu et laisse place au temps des remords.



CRITIQUE

Témoin de rien



« L'ambition [du film *38 Témoins* de Lucas Belvaux] est de réexaminer une vieille question que les moralistes ont rendue pauvre et ennuyeuse : pourquoi les êtres humains sont si souvent indifférents aux souffrances les plus terribles de leurs semblables ? Pour ce faire, Belvaux met en scène une intrigue très astucieuse. Une jeune fille est sauvagement assassinée au milieu de la nuit, au Havre, dans une rue pleine d'immeubles habités. Quand la police arrive, aucun des témoins potentiels n'admet être au courant de quoi que ce soit. Mais l'un d'entre eux finit par avouer qu'il a entendu les cris de la victime et qu'il est allé voir la scène par la fenêtre. Or, l'important, ce n'est pas ce qu'il a vu, car il n'a pu percevoir aucun indice susceptible d'identifier le meurtrier. Ce dont il a été témoin, ce sont les cris de la jeune femme, des cris si déchirants et si puissants que le voisinage ne pouvait pas ne pas les avoir entendus. À ses yeux, il était impossible de ne pas interpréter ces hurlements désespérés comme l'appel à l'aide de quelqu'un à qui l'on était en train d'arracher la vie et qui ne voulait pas mourir. Or, même s'il ne risquait rien pour sa sécurité personnelle s'il téléphonait à la police ou s'il se mettait à crier par la fenêtre, cet homme préféra ne rien faire et se rendormir.

Voilà la curieuse énigme que Belvaux tente d'examiner avec beaucoup de finesse dans ce faux polar. Ainsi ne tombe-t-il pas dans la facilité d'attribuer cette attitude à ces deux passions symétriques et inversées que sont l'indifférence et le sadisme, comme l'ont fait tant d'autres avant lui. Non seulement ce témoin n'a pas joui de la souffrance de la jeune fille, mais il semble avoir souffert autant qu'elle. Et ce dont le témoin témoigne, c'est qu'il est beaucoup plus lourd – du point de vue psychique – de supporter les cris que de venir en aide à quelqu'un qui souffre. Ainsi, ce n'est pas la lâcheté voire la paresse qui peuvent expliquer le fait de ne pas porter secours mais, au contraire, une sorte de courage, un effort que l'on exerce sur soi bien plus coûteux.

Loin d'avoir pour racine l'indifférence, l'abstention de secours s'expliquerait par l'empathie naturelle qu'éprouve la majorité des personnes pour la souffrance d'autrui. Car l'empathie efface les frontières entre nous et les autres.

Leur souffrance devient ainsi la nôtre tout comme leur peur. Et au lieu de vouloir les secourir, nous cherchons, dans ces moments ultimes, à être secourus. Comme si ces attitudes, qui semblent montrer à quel point nous sommes capables de manquer aux autres, étaient celles dans lesquelles nous sommes, en vérité, dans la plus parfaite identification avec eux. Et réussir à se rendormir en dépit de ces cris signifie qu'on est sauvé, que ce n'est pas nous qui souffrons et qui mourons. Comme si dans ces moments limites, la question n'était pas "que dois-je faire pour l'autre ?" mais "comment réussir à ne pas être cet autre, à me sortir de ma fusion avec lui ?". C'est pourquoi, contrairement à ce que prétendent les moralistes, nous serions peut-être plus altruistes si la souffrance des autres nous était plus étrangère. Si, au lieu de nous identifier à nos semblables, nous les prenions pour des êtres aussi différents de nous qu'un éléphant, un arbre ou un cygne.

Mais une fois ce beau paradoxe soulevé, Lucas Belvaux ne sait pas quoi en faire. Ainsi transforme-t-il son témoin en pauvre pécheur repent, dont le seul but est d'expier ses fautes grâce à l'épée bienveillante de la justice pénale. Qui plus est, il se bat contre la volonté du procureur de taire cette "méchanceté collective" car, si elle était connue, elle porterait atteinte à l'ordre public. Comme si après avoir soulevé un problème si singulier qui nous confronte aux plus étranges bizarreries de l'âme humaine, Belvaux le bradait en faisant appel à des châtiments généralisés. Comme si le fait d'exprimer une hypothèse novatrice était si angoissant pour le réalisateur belge qu'il se sentait obligé de la neutraliser pour se faire pardonner.

Il n'empêche que ce film mérite d'être vu en prenant soin de quitter la salle lorsque vous le verrez chavirer, rater, crier son désespoir comme la jeune fille assassinée. Inutile d'avertir la police. Elle arrivera trop tard pour porter secours à trente-huit témoins. »

Marcela Iacub, extrait de « Témoin de rien », *Libération*, 24 mars 2012

38 Témoins sur la sellette

Souvent loué par la critique, le film de Lucas Belvaux a été salué par des médias comme *Le Monde* où Jacques Mandelbaum encensait son « humanisme de combat ». D'autres voix, comme celle de Serge Kaganski dans *Les Inrockuptibles*, ont en revanche fait preuve de plus de retenue, regrettant un « point de vue excessivement sombre et sentencieux ». Dans une chronique pour le quotidien *Libération*, l'essayiste Marcela Iacub choisit paradoxalement de mettre en avant la relation trouble qui unit le témoin et la victime. Les témoins, selon elle, ne seraient pas restés inactifs par lâcheté mais par une sorte de courage. L'empathie pousse l'identification à la victime au point de chercher soi-même, en tant que témoin, à être secouru. Il peut être intéressant de discuter de cette interprétation de la fable de Lucas Belvaux avec les élèves. Sur quelles qualités reconnues au film s'appuie-t-elle ? Par ailleurs, Marcela Iacub manifeste certaines réserves vis-à-vis de *38 Témoins*. Quels arguments utilise-t-elle ? Quels éléments de réponse le réalisateur apporte-t-il à ses détracteurs dans l'entretien reproduit ci-contre ?

TÉMOIGNAGE

« Je ne voulais pas d'un film totalitaire »

Cet entretien d'Auréliano Tonet avec Lucas Belvaux a été publié dans le magazine Trois Couleurs, en mars 2012, à l'occasion de la sortie du film.

38 Témoins ne laisse pas indifférent. Vous attendiez-vous à ce que le film divise autant ?

Il y a un vrai clivage. Des soutiens très enthousiastes, et des réactions de rejet, notamment concernant la distance établie avec les personnages. Or je pense que c'est l'une des qualités de *38 Témoins* : ce n'est pas un film d'identification. Le spectateur est témoin des témoins, il n'est pas à leur place. Je ne voulais pas d'un film totalitaire, qui prenne les gens en otage.

Absente la nuit du meurtre, le personnage de Louise s'accommode du récit qu'en fait son compagnon, Pierre. En revanche, elle ne supporte pas la reconstitution du crime organisée par la police. On peut s'arranger avec un récit, pas avec la réalité. Le récit de Pierre est pourtant extrêmement précis, il détaille les faits sans complaisance. Mais face aux cris, même reconstitués, le ressenti est tout autre. La reconstitution pose plus de questions qu'elle n'y répond.

Rapt, votre film précédent, s'attardait déjà sur « l'après », en décrivant l'impossible retour à la normale qui succédait à la prise d'otage. Cette fois, 38 Témoins est tout entier centré sur les conséquences ravageuses de l'assassinat.

Comme dans *Rapt*, le personnage expérimente un état de sidération, de choc ; il va devoir se relever et affronter le regard extérieur. Comment les témoins se réveillent-ils le lendemain du meurtre ? Comment vivent-ils après avoir appris concrètement ce qu'ils ont laissé faire ? Comment leur entourage vit-il avec cela ? Aujourd'hui, les faits divers occupent une place importante dans notre société, mais ils sont presque toujours racontés sur le mode de l'émotion, de la sensation, de l'anecdote. Je ne supporte plus ces émissions voyeuristes qui prétendent reconstituer objectivement tel fait divers, alors qu'elles manipulent sciemment le téléspectateur. On insiste sur la monstruosité de l'agresseur, jamais sur son humanité. Or, cette humanité, la fiction peut la restituer, grâce au recul qu'elle induit par rapport aux faits.

Pourquoi avoir situé l'action dans la ville du Havre ?

Il fallait trouver la bonne distance. Je ne voulais pas du réalisme d'un quartier pavillonnaire, qui risquait de faire glisser le film vers l'anecdote. Je n'avais pas envie non plus d'une claustrophobie absolue. Le centre-ville du Havre a été reconstruit après la guerre selon des principes très stylisés. Il est rythmé par des aplats, des perspectives qui lui donnent des allures de décor de théâtre, un côté presque Fritz Lang. C'est un endroit inhabituel, on ne s'y sent pas chez soi. Il y a vingt-cinq ans, j'y avais tourné en tant qu'acteur un court métrage – la ville m'avait déjà beaucoup impressionné. La beauté des lumières, des ciels ne s'invente pas. Et puis il y a le port, son mouvement permanent, son ouverture sur le monde, sa mémoire ouvrière. Ça m'a permis de donner à Pierre un métier très spécifique, presque lyrique : officier de marine. C'est quelqu'un qui a vécu des tempêtes, qui a commandé des équipages hétéroclites, on ne peut pas l'accuser a priori de lâcheté. Et pourtant, cet homme peu banal réagit, face au meurtre dont il est témoin, comme tout le monde.

La mise en scène alterne des séquences figées, en plans fixes, et d'autres plus mobiles. Pourquoi ?

La ville s'arrête pendant les obsèques et redémarre après. Les plans fixes permettaient d'installer l'ambiance d'une ville endeuillée, sidérée. Ils figurent aussi le calme avant la tempête. Je suis frappé par la multiplication, depuis une quinzaine d'années, des marches blanches au lendemain de tel ou tel fait divers. On voit des gens pleurer des victimes qu'ils ne connaissaient pas. Cela renvoie à l'état dépressif général de nos sociétés. Des drames privés prennent une résonance sociétale. Ce sont des mobilisations compassionnelles, qui ne mènent à rien.

Votre film s'intéresse à chaque maillon de la chaîne institutionnelle : police, justice, médias. À chaque étape, de nouveaux dilemmes, de nouvelles interrogations...

J'avais envie de ramener l'institution à son premier rouage : l'humain. On dit « la justice », mais ce sont d'abord des gens qui la font. J'ai rencontré des juges, des policiers : tous m'ont dit qu'à un moment ou un autre, l'émotion, le doute pouvaient les assaillir. De même, on parle péjorativement des journalistes comme des « fouille-merde » : or, retourner la merde, voir ce qu'il y a dessous, derrière, peut être salutaire. La journaliste que joue Nicole Garcia dans *38 Témoins* est en partie inspirée du travail qu'a effectué Florence Aubenas sur l'affaire d'Outreau. L'information ne s'arrête pas à l'actualité. Il faut parfois passer des semaines sur place pour comprendre ce qui s'est passé, éclairer, révéler.

La journaliste et le policier vivent chacun sur les hauteurs du Havre. Est-ce anodin ?

Ils contemplent la ville, juste avant ou juste après une prise de décision importante. La ville en bas ne sera plus la même, et ce sera de leur fait.

Depuis votre trilogie *Un couple épatant / Cavale / Après la vie* (2001), votre cinéma ne cesse de croiser les regards, de confronter les points de vue.

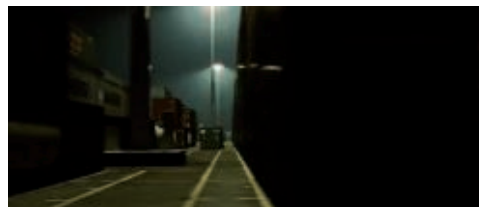
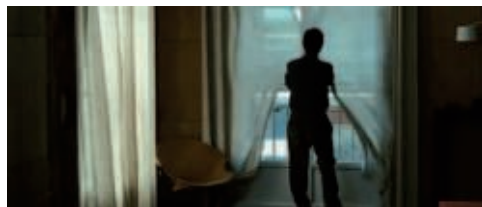
C'est peut-être l'une des seules choses qui m'intéressent au cinéma, et même dans la vie. Tout le monde a ses raisons mais tout le monde n'a pas raison. On reproche à *38 Témoins* d'être trop bavard, mais la parole est l'expression d'une pensée. Le cinéma d'images et de sensations qui nous envahit me fatigue. Il ne faut pas avoir peur de développer des idées à l'écran.

Le film s'appelait *Une nuit* initialement. Pourquoi ?

J'aimais bien ce titre mais un autre film s'appelait déjà comme ça. J'ai pensé *38 Témoins* comme un nocturne. Entre la nuit du meurtre et celle de la reconstitution, on va vers un apaisement, malgré tout. C'est un film de fantômes qui reviennent à la vie, qui reprennent chair, un film de reconstruction.

MOTIF

La psychanalyse



38 *Témoins* est l'histoire d'une culpabilité. Celle des témoins d'un meurtre qui n'ont rien fait pour l'empêcher, et en particulier celle de Pierre. Cette culpabilité ne pourra s'apaiser qu'à la faveur d'un aveu. D'une confession. Le mot est important, qui renvoie à la tradition catholique selon laquelle un péché se règle au confessionnal, par l'intermédiaire d'un prêtre : c'est Pierre, dans la pénombre de la nuit, qui avoue à Louise ce qui s'est passé. Mais le film peut être vu à la lumière d'une autre tradition, qui met aussi en jeu la purgation d'une culpabilité par le biais de la parole : la psychanalyse. En effet, certains indices laissent penser que le conflit moral qui se joue entre Pierre et sa conscience prend la forme d'une analyse à laquelle assiste le spectateur.

Le regard intérieur

Après le meurtre de Kitty Genovese (cf. p. 3), de nombreuses études scientifiques ont été menées pour comprendre le mécanisme qui a pu pousser tant de gens à laisser une victime sans défense. Un phénomène psychosocial a ainsi été mis au jour : « l'effet du témoin » aussi appelé « effet du spectateur » (cf. p. 3). Selon les chercheurs à l'origine de cette théorie, avec le nombre de témoins augmenterait l'inhibition à agir en situation d'urgence. C'est précisément ce qui arrive à Pierre, qui préfère retourner se coucher plutôt que prendre le risque de s'exposer en aidant la jeune femme. Le surmoi est, selon Freud, l'instance de la personnalité qui régule le désir de l'individu en l'accordant aux règles de la société. On pourrait dire que le surmoi est un regard extérieur – celui de la société – que l'on porte en soi. Ici, une position paradoxale du surmoi pousse les témoins non à faire ce qui semble bien (empêcher le crime) mais à éviter de s'exposer aux autres. Le poids du regard des autres sur l'individu est manifeste à plusieurs moments du film. De nombreux plans montrent les immeubles en contre-plongée, ce qui leur confère quelque chose

de menaçant. Ce surplomb empêche un temps Pierre d'agir. Plus tard (01:08:50), lorsque Pierre a révélé l'affaire à la police, une séquence le montre en proie aux regards hostiles des voisins au supermarché puis dans la rue. Ces regards, qui n'ont pas réussi à contraindre Pierre au silence, s'affolent : dans un dernier effort, ils tentent de l'intimider.

Les méandres de l'inconscient

Malgré l'inhibition qui l'a conduit au silence, le souvenir de la nuit du crime hante Pierre. Les premières apparitions du personnage le montrent préoccupé, refermé sur lui-même. Il ne trouve plus le sommeil et se soumet à l'examen de sa propre conscience – au sens moral, ici. Et s'il observe en lui, il ne voit que la faute et n'entend que le cri de la victime qui résonne encore dans sa tête. Il tente de refouler ce souvenir dans les profondeurs de son inconscient. Une scène, à ce titre, est très importante. Pierre a confessé sa faute à Louise mais celle-ci, endormie, n'est pas sûre de ne pas avoir rêvé cette confession. Elle se rend donc sur le lieu de travail de Pierre pour obtenir des éclaircissements. C'est la nuit, elle roule à bord de sa voiture, dans le port. Mais elle semble s'y perdre, tourner en rond parmi les allées qui forment un véritable labyrinthe. Or le port est le lieu de Pierre (cf. p. 8). Symboliquement, on croirait voir Louise s'enfoncer dans l'inconscient de son époux. Il fait très sombre, la route est jonchée d'obstacles et la musique se fait de plus en plus inquiétante. Des crissements de pneus et des lumières de phares rajoutent encore à la tension de la séquence. Louise doit résoudre l'énigme de ce labyrinthe pour trouver la vérité enfouie dans l'inconscient de Pierre, matérialisé ici par la zone portuaire où sont stockés les souvenirs refoulés. Elle y parvient : en retrouvant Pierre, elle fait surgir la vérité.

Le retour du refoulé : la thérapie en marche

Au début du film, alors que Pierre semble enclin à vouloir oublier le drame, Belvaux fait surgir un plan surprenant, presque absurde. Un individu, dans l'immeuble d'en face, observe Pierre avec insistance. On ne saura jamais qui est cet individu au comportement improbable. Et pour cause : ce personnage n'a pas d'existence réelle en dehors de sa perception par Pierre, qui est d'ailleurs le seul à le voir. Il n'est vu que de loin, ses traits sont un peu flous. Tout se passe comme si le drame refoulé par Pierre lui apparaissait sous cette forme, comme si ce qui le hantait se manifestait hors de lui, dans une sorte d'hallucination. Lorsque l'individu est visible pour la première fois, Pierre ferme les rideaux énergiquement, pour se débarrasser de cette vision qui le trouble et qu'il semble être le seul à voir. La seconde fois que l'inconnu apparaît, il est comme révélé par un mouvement de Louise sortant du cadre ; il s'agit du matin qui suit la première confession de Pierre. Mais cette fois, Pierre regarde la caméra en face, désarmé, ce qui donne l'étrange impression qu'on le voit depuis le point de vue de son propre inconscient : il s'accommode peu à peu de ce refoulé. Plus tard (00:53:38), Pierre s'apprête à révéler toute l'affaire à la police ; cette fois, il ouvre les rideaux, et regarde l'inconnu en face, comme s'il avait dompté son refoulé. Enfin (01:09:50), lorsqu'il rentre chez lui, il passe devant une fenêtre, et la caméra reste un moment sur elle : à la terrasse de l'immeuble d'en face, il n'y a plus personne. La thérapie fonctionne. En exprimant ce qui le hantait, Pierre a libéré son inconscient.

À CONSULTER



Filmographie

Les films de Lucas Belvaux :

Pour rire !, DVD, Les Films de ma vie, 2006.
Un couple épatant – Cavale – Après la vie, DVD, Studiocanal, 2003.
La Raison du plus faible, DVD, TF1 Vidéo, 2007.
Rapt, DVD, Diaphana, 2010.
38 Témoins, DVD, Diaphana, 2012.
Pas son genre, DVD, Diaphana, 2014.

Autres films :

Fritz Lang, *Furie*, DVD, Warner Bros., 2007.
Emil Weiss, *Falkenau, vision de l'impossible*, DVD, Doriane Films, 2008.
Alfred Hitchcock, *Fenêtre sur cour*, DVD, Universal Pictures, 2009.
Marcel Ophüls, *Le Chagrin et la pitié*, DVD, Gaumont, 2011.
Claude Chabrol, *Au cœur du mensonge*, DVD, MK2, 2008.

Bibliographie

Livres :

Didier Decoin, *Est-ce ainsi que les femmes meurent ?*, Grasset, 2009.
Il s'agit du roman que Lucas Belvaux a adapté pour écrire *38 Témoins*.

Georges Simenon, *Tout Maigret*, Omnibus.
Publication, en dix tomes, de l'intégralité des aventures du commissaire Maigret, auquel il est fait référence dans le film.

Articles

Dominique Martinez, « 38 Témoins », *Positif* n° 613, mars 2012.
Gérard Lefort, « Lâches de raison », *Libération*, 14 mars 2012.
Jacques Mandelbaum, « Enquête sur un silence assassin », *Le Monde*, 13 mars 2012.
Serge Kaganski, « Un meurtre dans la nuit, des témoins qui n'interviennent pas. Portrait de la lâcheté ordinaire », *Les Inrockuptibles*, 13 mars 2012.

Sitographie

Martin Gansberg, « Thirty-Eight Who Saw Murder Didn't Call the Police », *The New York Times*, 27 mars 1964 :
<http://www2.southeastern.edu/Academics/Faculty/sraig/gansberg.html>
Il s'agit de l'article original relatant le meurtre de Kitty Genovese (initialement publié avec le titre « Thirty-Seven Who Saw Murder Didn't Call the Police »).

Master class de Lucas Belvaux au Forum des images le 15 mars 2012 :
<http://www.forumdesimages.fr/les-rencontres/toutes-les-rencontres/la-master-class-de-lucas-belvaux>

transmettre
LE CINEMA
www.transmettrelecinema.com

- Des extraits de films
- Des vidéos pédagogiques
- Des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma...

38 silences

Comment 38 citoyens lambda peuvent-ils assister au meurtre d'une jeune femme qui se déroule devant leurs fenêtres sans rien faire ? Telle est la question que pose Lucas Belvaux dans *38 Témoins*, véritable charge contre la lâcheté humaine. Sous des allures de film noir, c'est bien un film moral qui nous est proposé et doit conduire le spectateur à s'interroger sur ses propres réflexes d'égoïsme. En adaptant un fait divers qui s'est déroulé à New York dans les années 1960, le cinéaste travaille une matière réelle et crée des ponts entre la fiction et la réalité. Son but : faire un film capable d'ouvrir sur un débat de société, pas seulement cantonné à sa vision en salle. *38 Témoins* s'éloigne pourtant du réalisme de principe qui se cacherait derrière le label « d'après une histoire vraie ». Tout d'abord en transposant le fait divers de nos jours dans la ville du Havre. Ensuite en créant une ambiance lancinante et une distance vis-à-vis de son sujet. Il en résulte une fable sombre et envoûtante, et l'un des films les plus marquants de son réalisateur.



RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro scénario, réalisation et production de l'université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du festival *Regards d'Ailleurs* de Dreux.

RÉDACTEUR DU LIVRET

Louis Séguin est né en 1987. Il est rédacteur aux *Cahiers du cinéma* depuis juin 2014 et fait partie des comités de lecture de scénarios pour le CNC. Parallèlement à ces activités, il prépare son premier film, *Les Ronds-points de l'hiver*, qui sera tourné en 2015.

Avec le soutien du Conseil régional

**CAHIERS
DU
CINÉMA**



CNC