

Université de Montréal

Théâtralité du cinéma :
enjeux scénographiques et dramaturgiques

par
Guillaume Lafleur

Département de Littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Ph. D.
en Littérature comparée
option Littérature et cinéma

Février 2007

copyright Guillaume Lafleur, février 2007



PR
14
U54
2007
V.022



AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée :

Théâtralité du cinéma :
enjeux scénographiques et dramaturgiques

présentée par :
Guillaume Lafleur

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :



Wladimir Kryszinski

Silvestra Mariniello

Michèle Garneau

André Loiselle

Alain Bergala

Wladimir Kryszinski

... acceptée le 4 mai 2007

RÉSUMÉ

Notre thèse propose de dégager une théorie de la théâtralité au cinéma. Dans un premier temps, nous faisons un retour sur les principales études qui ont abordé la question (Musil, Balazs, Bazin), en mettant l'accent sur la distinction établie entre théâtre et cinéma concernant la fonction de la dramaturgie. Dans un deuxième temps, les réflexions sur la place accordée à l'acteur dans l'espace scénique avec Meyerhold et Brecht vont nous aider à prendre en compte l'inscription singulière de l'acteur dans l'espace cinématographique. Notre principal apport vise ensuite à affirmer une théorie des cinéastes sur la théâtralité relative à leur médium, par le biais d'analyses séquentielles au plan par plan. Notre corpus filmique inclut des œuvres de Jacques Rivette, Ingmar Bergman, Robert Bresson, Martin Scorsese et Arnaud Desplechin. Cette partie centrale de la thèse se décline en trois sections thématiques : la scène filmée, la scénographie et la scénographie des trajets. Chacune de ces sections permet de soumettre progressivement une définition de la théâtralité spécifique au cinéma. La première section traite de la relation entre l'espace scénique et l'espace filmique ; la deuxième section s'intéresse à la mise en valeur des mouvements de caméra pour énoncer l'espace visible, les décors et l'inscription de l'acteur dans ce contexte; enfin, la scénographie des trajets nous permet de développer une pensée originale sur la relation entre le corps de l'acteur et la dramaturgie, via la notion de destin, transposée dans les trajets des protagonistes filmés. Au long de ces trois sections, nous proposons aussi une typologie des effets de théâtralité au cinéma.

Mots-clés : théâtralité, scénographie, acteur, dramaturgie, distanciation

ABSTRACT

This thesis elaborates a theory of theatricality in cinema. First, it takes into account the numerous studies on this question (Musil, Balazs, Bazin), and in particular the relation between theatre and cinema in relation to dramaturgy. It then focuses on the status of the actor on stage. Meyerhold's and Brecht's essays are used to analyse the specificity of the actor in a cinematic space. The thesis then addresses the works of certain filmmakers in relation to the issue theatricality, through shot by shot analysis of certain film sequences. The corpus includes films by Jacques Rivette, Ingmar Bergman, Robert Bresson, Martin Scorsese and Arnaud Desplechin. This section is divided into three parts: "filming the stage" ("*la scène filmée*"), "scenography" and the "tragical scenography". It argues for a pragmatic definition of theatricality in cinema and develops a typology of theatrical effects.

Keywords : theatricality, scenography, drama, acting, alienation effect

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
Un dispositif de la théâtralité.....	3
Théâtralité : mode d’appréhension du cinéma.....	7
Le rôle du montage dans la dramaturgie.....	9
Distanciation : le spectateur, la scène et la démultiplication des points de vue.....	12
Méthode et corpus.....	18
 CHAPITRE 1	
PREMIERS ÉLÉMENTS THÉORIQUES DE LA THÉÂTRALITÉ AU CINÉMA.....	23
1. Cinéma et dramaturgie	
1.1 Le détail et l’objet.....	24
1.2 La dramaturgie contrariée.....	27
 2. Les nouveaux aspects du spectacle théâtral.....	
2.1 Le document filmé de la représentation théâtrale.....	35
2.2 Vers une définition de la théâtralité au cinéma.....	39
 3. La présence au théâtre et au cinéma	
3.1 L’acteur et le temps.....	40
3.2 L’exemple du burlesque.....	42
 4. Pour un retour à la définition de la présence	
4.1 Le statut symbolique de la rampe.....	44
4.2 L’espace filmique et l’acteur.....	47
4.3 La caméra : un vecteur de la présence.....	49
4.4 La signification du cadre dans la représentation cinématographique.....	52
 5. La théâtralité chez Gilles Deleuze	
5.1 Introduction au cinéma de Jacques Rivette.....	55

5.2 Le corps de l'acteur au cœur d'une définition de l'intrigue cinématographique..... 57

CHAPITRE II

LA SCÈNE FILMÉE

1. <i>La flûte enchantée</i> (Mozart avec Bergman).....	63
1.1 L'espace théâtral dans <i>La flûte enchantée</i> d'Ingmar Bergman.....	65
1.2 Prédominance de la scène.....	68
1.3 L'espace public.....	69
1.4 L'espace scénique et la place vide.....	73
1.5 Rhétorique de l'espace. Le montage comme «effet spécial».....	76
1.6 L'espace du contrechamp – le spectateur déplacé.....	79
2. <i>Une femme douce</i> de Robert Bresson	
2.1 Le cadre filmique bressonien.....	86
2.2 La scène filmée du point de vue spectatorial : une impossibilité documentaire.....	90
2.3 Le mouvement sur la scène.....	95
2.4 L'espace de la voix : reproduction et énonciation.....	98
3. L'espace scénique dans <i>Va savoir</i> de Jacques Rivette.....	99
3.1 Lecture et analyse d'une représentation filmée de Pirandello.....	105
3.2 Avec Deleuze. Le mouvement théâtral des corps.....	107
3.3 Présence de l'acteur : espace scénique + dramaturgie.....	108
3.4 De la scène à la salle : montage.....	110

CHAPITRE III

DE LA SCÈNE FILMÉE À LA SCÉNOGRAPHIE

1. Avec Alain Bergala. Lecture des conceptions d'artifice et de maniérisme au cinéma	
1.1 Le maniérisme.....	115
1.2 L'artifice.....	118
2. Scorsese : l'image de la scène plutôt que la scène filmée.....	121
2.1 Le point de vue sur la scène et les modalités de réception.....	122
2.2 Corps scénographique et corps cinématographique.....	126
2.3 Le cadre/cache. Sur Weber <i>Theatricality as Medium</i>	127
3. Théâtralité de l'objet	
3.1 Hitchcock et Scorsese.....	134
3.2 Aux limites de la théâtralité : la musicalité.....	142
3.3 Le regard et l'objet.....	145
3.4 L'espace intime au risque du monde visible.....	147

CHAPITRE IV

SCÉNOGRAPHIES ET TRAJETS DE L'ACTEUR

1. <i>L'amour par terre</i> : représentation théâtrale et trajectoire du spectateur.....	154
1.1 Théâtre d'appartement : entre scène et cadre.....	156
1.2 L'acteur de théâtre et la réalité filmée.....	159
2. <i>Secret défense</i> : trajets et tragédie.....	162
2.1 L'acteur dans l'espace filmique – premiers trajets.....	164
2.2 Le détour par Brecht.....	167
2.3 De Lang à Rivette.....	170
3. Une dramaturgie du doute. Pour une métrique <i>relative</i> de l'espace filmique.....	173

3.1 Trajets dans les transports en commun (première partie) – l’ombre d’un doute....	176
3.2 Sur la place de l’acteur.....	179
3.3 Trajets dans les transports en commun (deuxième partie).....	185
4. L’acteur dans la politique du «tout visible»	
4.1 <i>Esther Kahn</i>.....	190
4.2 L’espace filmique et la place donnée à l’acteur.....	191
5. Une éthique de la représentation filmique.....	194
5.1 Politique et représentation de l’acteur : le contre-exemple de <i>Kapo</i>.....	194
5.2 Un prolongement hawksien.....	196
6. Du trajet aux abords de la tragédie.....	198
6.1 De la concentration classique à l’effet théâtral de la durée.....	200
6.2 <i>Fatum</i> ou le non-lieu de la rampe.....	202
6.3 Le champ-contrechamp ou l’effacement de la parole tragique.....	204
CONCLUSION.....	210
Pour une théâtralité documentaire.....	214
BIBLIOGRAPHIE.....	220
FILMOGRAPHIE.....	225

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout particulièrement mes directrices de recherche, Mmes Silvestra Mariniello et Michèle Garneau qui ont fait preuve de patience, d'attention, d'écoute, en plus de me transmettre des questions et des commentaires perspicaces tout au long de la préparation et de la rédaction de cette thèse.

Merci à Samuel Weber, qui fut un interlocuteur de premier plan concernant les enjeux actuels de la théâtralité, lors de mon séjour parisien en 2004.

Merci à André Habib, interlocuteur ponctuel et généreux.

Merci enfin à Chantal Ringuet, pour les échanges constructifs, ainsi que les lectures sensibles et sensées au long du travail sur cet ouvrage.

Je dois aussi souligner le soutien du département de Littérature comparée de l'Université de Montréal, du Fonds québécois de recherche pour la société et la culture (FQRSC), du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI), du Centre d'études allemandes et européennes (CCEAE), ainsi que du Centre de recherche en éthique (CREUM).

INTRODUCTION

Définir le fait théâtral n'engage pas un énoncé univoque. Certes, nous pouvons l'envisager sous une forme fixe, qui elle-même trouve son inspiration première dans le texte dramatique. Nous abordons dans ce cas un terrain classique, relatif à une conception ancienne du théâtre où le livre et la scène dominant : l'art de la mise en scène n'y joue pas un rôle déterminant. Par contre, si l'on cherche à proposer un énoncé plus souple, il nous faut distinguer le texte dramaturgique de la seule dramaturgie. Celle-ci peut s'exprimer sous diverses formes d'expression (danse, cinéma, musique), en se passant du référent textuel. Après la lecture de l'ouvrage *Theatricality as medium* de Samuel Weber¹, il nous est apparu évident que pour penser la dramaturgie hors du texte il fallait passer par la notion de théâtralité. Cette idée prend en fait le relais de la programmation du *théâtre et son double*² d'Antonin Artaud, également problématisée dans un essai de Roland Barthes.

«Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur»³.

Si Barthes s'en tient à la théâtralité envisagée depuis la scène, son argumentaire ne repose pas principalement sur le lieu de la représentation. Cela

¹ Samuel Weber. *Theatricality as medium*. 2004. New-York : Fordham Press.

² Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis souligne ce constat d'Artaud à la fin des années 1930 : «Comment se fait-il qu'au théâtre, au théâtre du moins tel que nous le connaissons en Europe, ou mieux en Occident, tout ce qui est spécifiquement théâtral, c'est-à-dire tout ce qui n'obéit pas à l'expression par la parole, par les mots, ou si l'on veut tout ce qui n'est pas contenu dans le dialogue (et le dialogue lui-même considéré en fonction de ses possibilités de sonorisation sur la scène, et des exigences de cette sonorisation) soit laissé à l'arrière-plan ?» in Antonin Artaud. *Le théâtre et son double*. 1964. Paris : Gallimard, page 53.

³ Roland Barthes. 1964. *Essais critiques*. Paris : Seuil, 41-42.

étant, son énumération (*gestes, signes, tons, artifices*) appelle une réflexion de fond sur l'irradiation du fait théâtral vers d'autres formes d'expression que le théâtre. Une telle perspective se définit ainsi : 1) elle touche à la théorie du lien entre la fiction théâtrale et son dispositif; 2) elle aborde la performance et la présence qu'elle implique; 3) elle est marquée par la variation ou la répétition dans la dramaturgie, ce qui mène parfois au maniérisme⁴, appuyé par l'art scénographique. Bien que le maniérisme corresponde à un moment précis de l'histoire de l'art (en l'occurrence la fin du Quattrocento et l'apparition d'émules des grands maîtres), il est de nature transhistorique car fondé sur la reprise d'un style, inventé par des aînés talentueux. C'est ainsi que l'auteur Alain Bergala verra un tel phénomène se produire au cinéma, pendant les années 1980⁵. Le maniérisme renforce les caractéristiques d'un style, au point d'en théâtraliser la singularité.

Un dispositif de la théâtralité

Pour saisir la nature intermédiatique de la théâtralité, rappelons à ce propos une référence philosophique et culturelle de premier plan. Sans doute que la première manifestation de la théâtralité se trouve à la source de la philosophie occidentale, avec l'allégorie platonicienne de la caverne. C'est Samuel Weber qui remarque à ce sujet l'origine étymologique commune de «théorie» et de «théâtre» : tous deux sont issus du grec «thea», qui signifie une place pour observer, pour voir. Or, l'allégorie de la caverne relate un dispositif où des

⁴ Pour plus de détails sur le maniérisme, voir le chapitre 3.

⁵ Alain Bergala. *D'une certaine manière*. Cahiers du cinéma, n. 370, avril 1985, pages 11-16.

spectateurs, dans l'obscurité, sont fixés à leur place⁶. Nous pouvons considérer que la caverne, marquée par la domination du regard, est une allégorie platonicienne du théâtre où l'on valorise la distance qu'offre le point de vue du spectateur sur des ombres mouvantes. Le dispositif exposé est emblématique des relations entretenues par le spectateur aujourd'hui encore, non seulement avec le théâtre contemporain, mais également avec les médias.

«A theatrical scene is one that plays to others, called variously «spectators» or, in this case, more properly «audience», since in the cave «vision» and «visibility» are by no means the only media of perception involved. They are not the only media, but they are placed in a dominant, if problematic position»
(Weber, 2004 : 4).

En d'autres termes, si le dispositif de la caverne rappelle celui du théâtre, il n'y est certes pas réductible. Il est en effet emblématique des formes d'expression où la perception des spectateurs est fondamentale, en ce qu'elle s'appuie sur la vision et la visibilité et implique une dynamique entre ce que l'on voit et ce que l'on montre. Samuel Weber insiste sur la position centrale du théâtre dans l'ensemble des représentations artistiques. Le texte dramatique auquel le théâtre est traditionnellement subordonné est à ce compte mis en question.

⁶ Le dispositif en question est expliqué dans *La république* : «Voici des hommes dans une habitation souterraine en forme de grotte, qui a son entrée en longueur, ouvrant à la lumière du jour l'ensemble de la grotte; ils y sont depuis leur enfance, les jambes et la nuque pris dans des liens qui les obligent à rester sur place et à ne regarder que vers l'avant, incapables qu'ils sont, à cause du lien, de tourner la tête; leur parvient la lumière d'un feu qui brûle en haut et au loin derrière eux; et entre le feu et les hommes enchaînés, une route dans la hauteur, le long de laquelle voici les démonstrateurs de marionnettes disposant de cloisons qui les séparent des gens; c'est par-dessus qu'ils montrent leurs merveilles.», in Platon. *La république*. 2002. Paris : Garnier-Flammarion, page 358.

Évidemment, les «cloisons» et les «marionnettes» recourent le dispositif théâtral, puisqu'il est question d'une séparation entre les lieux de la représentation et de la réception, entre la passivité complète et l'énoncé des «merveilles».

Corrélativement, les relations entretenues de la salle à la scène, entre les acteurs et les spectateurs sont ébranlées. Puisque la théâtralité se pose au confluent des arts, un terme éclairant peut nous aider à rendre compte de sa mobilité : il s'agit de la performance. Plutôt que le texte écrit sur lequel elle devrait se fonder, celle-ci accorde la prime importance au moment de la représentation. Le terme «happening» est adéquat pour illustrer ce que nous entendons par le mot de performance, car au-delà de la scène il suggère un lieu où les acteurs viennent et passent. La présence et les mouvements d'un acteur et d'un performeur en un lieu correspondent à l'art scénographique.

Pour mieux s'y retrouver dans cette conception souple du fait théâtral qui fait la part belle à la scénographie, prenons un exemple culturel probant. Dans la cérémonie du thé japonais, chaque mouvement, chaque geste des hôtes et des convives doivent être coordonnés avec une intensité chorégraphique qui se rapproche du rituel. En fait, un tel théâtre du quotidien qui a cours hors de la scène et sans support textuel est une réalité ancrée dans la tradition au Japon et en Chine. Il permet de réévaluer le sens des acquis du théâtre occidental et de comprendre le caractère mobile de la théâtralité. Que ce soit pour la cérémonie du thé ou les représentations du théâtre de Beijing, ce n'est pas la nouveauté d'un contenu dramatique qui est valorisé, mais sa variation ou sa répétition dans un cadre formel, au quotidien ou sur la scène. Encore une fois, le modèle de la reprise ou de la répétition permet de mettre au jour les gestes simples de la vie courante qui impliquent un effet de théâtralisation de la réalité.

«What therefore «happens» on the stage is not the communication of something new, in the sense of content, but the variation of something familiar through its repetition. Repetition thus emerges as a visible, audible, and constitutive element of the theatrical medium » (Ibid, 24 : 2004).

La tradition sino-japonaise met au jour le fait que la théâtralité est d'abord un dispositif où la présence et la répétition dominant et correspond à un problème extra-scénique, particulièrement présent de nos jours au cinéma et dans les autres médias audiovisuels. En effet, si l'on s'en tient à l'exemple du cinéma, là où les gestes ont une importance démultipliée sur l'écran, chaque répétition des mouvements de l'acteur peut être déterminante, car les gros plans fourmillent alors d'infinies variations de détails.

Une telle systématisation dans l'intérêt porté au détail des corps et des gestes produit une scénographie qui, sans faire l'impasse sur la dramaturgie, nous apparaît fascinante. Par cet exemple et en avançant dans nos réflexions sur la théâtralité, nous arrivons au constat que le cinéma est certainement le mode d'expression contemporain par excellence pour rendre compte de la théâtralité. En même temps, bien que les essais abondent pour affirmer la contiguïté des liens entre le théâtre et le cinéma, aucun d'entre eux ne proposent une réflexion au long cours sur la question⁷. La présente thèse vient par conséquent combler un manque.

⁷ Notre premier chapitre va exposer clairement ce fait.

Théâtralité : mode d'appréhension du cinéma

Pour amorcer notre programme, un premier pas consiste à relever des différences nettes entre le théâtre et le cinéma, où la question du dispositif et l'usage de l'espace sont mis en cause. À ce titre, l'ouvrage collectif *Cinéma et théâtralité*⁸, dirigé par Jacques Gerstenkorn, peut nous aider. Selon le principal auteur du livre, une distinction s'avère déterminante pour comprendre le sens de la relation entre les deux arts : au contraire de l'univocité de la scène de théâtre, le cinéma propose une démultiplication des points de vue qui fragmente l'espace de la représentation. Au cinéma, seule la créativité des cinéastes énonce la limite de l'espace visible, par le biais de la caméra et les effets de montage. Mettons ce trait distinctif en relation avec une caractéristique commune aux deux arts : la dramaturgie. Cette dernière nourrit la fiction, au cinéma comme au théâtre. Gerstenkorn nomme cela «la prégnance des formes dramaturgiques» et démontre par le fait même l'irréductibilité de la théâtralité à la scène de théâtre. La venue du son est emblématique de cet état de fait. Le cinéma prend un certain temps à accorder la parole à la diversité des points de vue de la caméra. Il en résulte un plus grand statisme de l'image, ainsi que des emprunts marqués aux canons de l'art théâtral.

«Il semblerait alors que le théâtre, chassé par la porte, soit revenu par la fenêtre de l'écran, qu'il ait pour ainsi dire occupé le cinéma de l'intérieur, par le biais des sujets comme par la prégnance des formes dramaturgiques, permettant aux films de gagner en respectabilité ce qu'ils perdraient en spécificité» (Gerstenkorn, 1994; 13).

⁸ Jacques Gerstenkorn et alt. *Cinéma et théâtralité*. 1994. Lyon : Aléas.

Cependant, dix ans après la venue du son, la dominante dramaturgique de l'image s'estompe généralement, l'appareillage de la technique sonore devenant moins lourd. Une vaste question est alors soulevée pour saisir ce qui advient à la suite dans le cinéma : comment la dramaturgie peut-elle trouver d'autres ressources que la parole pour s'exprimer ? Ce que semble oublier Gerstenkorn dans la réflexion ci-haut, c'est à quel point le fait théâtral ouvre de nouvelles perspectives au vingtième siècle, sur les scènes d'occident. Partant de canevas dramaturgiques, il n'a cessé de proposer des variations, en privilégiant l'ouverture à la sécularisation des formes. Un exemple parmi d'autres serait la référence à *Macbeth* de Shakespeare chez Ionesco (*Macbett*, 1972), détournée au profit de l'absurde. Si l'œuvre shakespearienne est demeurée une source d'inspiration au théâtre comme au cinéma, c'est qu'elle favorise une dramaturgie non-dogmatique, où le drame côtoie l'épique au cours d'une pièce. Comme le rappelle Jean-Pierre Sarrazac dans *L'avenir du drame*, le drame actuel renouvelle l'œuvre shakespearienne en insistant sur la complexité des personnages qui la compose. L'exemple de films inspirés par l'œuvre shakespearienne peut nous permettre de faire des liaisons entre l'espace filmé et la scénographie d'une part; entre la mise en scène de caractères complexes au cinéma et la dramaturgie, d'autre part. Un élément de l'art cinématographique contribue à créer ces ponts : il s'agit du montage.

Le rôle du montage dans la dramaturgie

La rencontre des genres, tout comme la complexité des personnages implique un art du raccourci et du contraste auquel le montage adhère entièrement. Au cinéma, le refus des dogmes dans la forme dramatique est d'autant plus évident qu'il est aussi dû à un changement de dispositif, au passage de la scène à l'écran. En effet, lorsqu'Orson Welles refait *Othello* (1952) ou *Macbeth* (1947) au cinéma, il doit tout de suite se poser la question de la variation sur l'écran et dépeussier le texte shakespearien, en considérant la spécificité filmique et le montage en particulier. Comme le souligne Youssef Ishaghpour, l'œuvre majeure de l'époque élisabéthaine s'exprimera aussi par la *taille des plans, éclairage, objectif, mouvement, angle, jeu, coupe et raccord, parole, bruit, élément de la nature, décor architectural, musique*⁹. En prenant acte de cette réalité, nous soulevons au long de la thèse une question pragmatique : quelles sont les conditions d'énonciation du drame ou de la tragédie au cinéma, et la place accordée à l'acteur dans ce contexte ?

Pour aborder la question en introduction, les exemples du cinéma de Welles et de Godard nous sont profitables. En bon lecteur de Shakespeare, Welles s'intéresse au destin d'un individu lorsqu'il adapte *Othello* ou *Macbeth*. Par le point de vue de la caméra, le montage d'*Othello* exprime le basculement d'un individu dans la folie. Comme dans *Mr. Arkadin* (1955), Welles y privilégie l'emploi récurrent et contrasté de plongées et de contre-plongées pour accentuer l'extrême défaillance du protagoniste principal. Un effet de montage si visible

⁹ Youssef Ishaghpour. *Cinéma contemporain, de ce côté du miroir*. 1986. Paris : La découverte, p. 59.

rejette le réalisme et opte pour l'artifice théâtral que le film *Macbeth* vient quant à lui souligner par l'emploi de décors en carton pâte.

Le montage fait donc naître l'un des modes de la théâtralité au cinéma, qui a trait à l'artifice¹⁰. Celui-ci peut paradoxalement énoncer les limites du drame ou de la tragédie au cinéma¹¹. Ainsi, chez Godard le montage est l'occasion de mettre à mal l'édification initiale du destin, par exemple relative à la folie de *Lear* dans *King Lear* (1987). Il s'en sert notamment pour mettre en corrélation les références shakespeariennes avec des effets d'inversion du mouvement dans l'image empruntés à Cocteau (la fleur dont les pétales se recollent dans *Le Testament d'Orphée*, 1961). En plus d'entremêler la folie de *Lear* avec un autoportrait parodique (le cinéaste joue le rôle principal), il met alors en lien la sénilité de *Lear* avec le procédé poétique du retour en arrière. Chez Godard, la notion traditionnelle du destin dans le drame est de moindre valeur et court-circuitée par le montage. C'est ce que rappelle Gilles Deleuze dans son analyse de *6X2* (Godard, 1976)¹², œuvre emblématique pour comprendre pareille conception du montage, fondée sur les corrélations inattendues et les antagonismes.

¹⁰ La question de l'artifice est abordée au chapitre 3 de la thèse.

¹¹ La relecture contemporaine de la tragédie et du drame implique d'ailleurs souvent une expérience de leurs limites. Pour Hegel, le personnage tragique s'incarne principalement autour d'une passion qui prend le pas sur la complexité du caractère : «Les figures tragiques et comiques de la poésie dramatique peuvent, à la vérité, aussi offrir une égale richesse intérieure; mais comme, ici, l'intérêt principal est le conflit qui éclate entre une passion toujours exclusive et des passions opposées, et que cette lutte est renfermée dans des bornes plus étroites, en un mot, comme les personnages poursuivent des fins plus limitées, une pareille variété est une richesse sinon superflue, du moins accessoire», in G. W. Hegel. *Esthétique*. 1973. Paris : PUF, p. 132. De même que dans l'œuvre shakespearienne, une telle simplification est rejetée dans le drame contemporain qui vient après Brecht (chez Adamov et Pinter). Ainsi : *Il existe toujours entre la clôture du drame et l'ouverture idéale de l'œuvre épique, une gamme de possibles*, in Jean-Pierre Sarrazac. *L'avenir du drame*. 1981. Lausanne : Éditions de l'Aire, page 29.

¹² Gilles Deleuze. *Pourparlers*. 1990. Paris : Minuit. 249 pages.

«Le but de Godard : voir les frontières, c'est-à-dire faire voir l'imperceptible. Le condamné et sa femme. La mère et l'enfant. Mais aussi les images et les sons. Et les gestes de l'horloger quand il est à sa chaîne d'horlogerie et quand il est à sa table de montage : une frontière imperceptible les sépare, qui est ni l'un ni l'autre, mais aussi qui les entraîne l'un et l'autre dans une évolution non parallèle, dans une fuite ou dans un flux ou l'on ne sait plus qui poursuit l'autre ni pour quel destin» (Deleuze, 1990 : 66).

La notion de destin est ici de moindre importance : ce n'est plus la passion des individualités dans la fiction mais les enjeux relationnels, l'organisation des rapports humains qui sont valorisés. Nous retenons dès lors que le cinéma permet de poser un regard tempéré par le montage sur l'individu et son destin, même s'il reprend à son compte la trame d'une tragédie, comme celle d'Électre dans *Secret défense* de Jacques Rivette (1997)¹³. Ainsi, pour notre part, nous n'évacuerons pas les questions du destin et de la fatalité que le cinéma réactualise. La distinction entre la frontière qui sépare la scène et la salle et la caméra et l'acteur, apporte à cet effet des métamorphoses riches de sens. Au cinéma, la voix humaine n'est pas le vecteur principal de la dramaturgie adressée au spectateur, comme c'est traditionnellement le cas dans les théâtres d'occident. L'aspect performatif des mouvements du corps, alliés aux mouvements de la caméra et aux jeux de points de vue de la mise en scène viennent servir le drame ou la tragédie transposée.

¹³ Pour plus de détails sur ce film, voir chapitre 4.

Distanciation : le spectateur, la scène et la démultiplication des points de vue

Le jeu de comparaison entre la scène et la salle et la caméra et l'acteur peut être thématiqué dans les films, de manière à accentuer leur théâtralité. Il ne s'agit pas de théâtre au cinéma, mais d'un mouvement de l'un vers l'autre dont le sens est métaphorique. Une telle illustration de la fiction par la référence au théâtre s'affiche sous diverses formes. Dans ce cas, une qualité du cinéma sera la théâtralité. En nous intéressant à la scénographie et au jeu de l'acteur, nous proposerons une typologie des effets de théâtralité au cinéma. Ce faisant, nous nous intéressons au «processus d'importation du théâtre vers le cinéma» (Gerstenkorn, 1994 : 18), c'est-à-dire aux méthodes empruntées par le cinéma pour rendre visible son tribut au théâtre.

Plus précisément, deux moyens sont utilisés pour laisser apparaître des éléments de théâtralité au cinéma : le premier emploie des méthodes théâtrales dans un cadre normal de fiction de cinéma, tandis que le second se réfère explicitement aux conditions matérielles d'une représentation de théâtre. L'adresse à la caméra est emblématique du premier cas. Un exemple : dans *Annie Hall* (1977), le personnage interprété par Woody Allen prend le spectateur à témoin en parlant face à la caméra. En ce qui a trait au deuxième cas, un exemple typique est *La flûte enchantée* (1975) d'Ingmar Bergman, que nous allons étudier attentivement au deuxième chapitre de la thèse. L'œuvre mozartienne reproduite en film par le cinéaste suédois correspond non seulement à une explicitation filmique des conditions matérielles propres à la représentation opératique initiale,

mais reprend aussi à son compte des méthodes théâtrales. D'une part, on nous montre un spectacle d'opéra sur une scène et sa réception dans la salle; et d'autre part les acteurs font usage du regard à la caméra. Dans ce dernier cas le montage et les jeux de points de vue sont déterminants, puisque le regard des acteurs à la caméra s'inscrit dans une suite contrastée de plans.

Ce que nous apprend la proposition bergmanienne est que la représentation relativement fidèle du dispositif scénique, mise en tension avec les effets de montage, contribue à développer un phénomène de distanciation au cinéma¹⁴. C'est ce que nous appelons la scénographie filmique, produite par un jeu avec l'échelle des plans et par de longs mouvements de caméra, à la limite du plan-séquence. Un tel procédé de mise à distance de la fiction par la caméra se pose en dialogue avec les contraintes de l'espace scénique, puisqu'il partage avec ce dernier des éléments de poétique propres au théâtre classique, soit l'unité de temps, de lieu et d'action.

Comme le propose Youssef Ishaghpour dans *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*¹⁵, l'exemple du film d'opéra nous sert à explorer la scénographie du cinéma. Il se situe entre le théâtre et la musique et propose une théâtralisation du chant, offrant de l'aura au chanteur. Dans le cas de Bergman, l'aura du chanteur se confond avec celui de l'acteur de cinéma, puisque le cinéaste a délibérément engagé des comédiens pour réaliser son film¹⁶. *La flûte enchantée* est par conséquent un objet filmique qui permet de mettre en relation la scène et

¹⁴ Pour plus de détails concernant le phénomène de distanciation au cinéma, voir le chapitre 4.

¹⁵ Youssef Ishaghpour. *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*. 1995. Paris : La Différence.

¹⁶ À ce sujet lire Bergman, Ingmar. *Images*. 1992. Paris : Gallimard. 407 pages.

l'écran, le chanteur et l'acteur. Dans cette mise à distance par le jeu¹⁷, l'acteur se dégage de la valorisation des effets de naturel caractéristique des dernières décennies au sein des médiums audiovisuels. La domination de la télévision a en effet instauré un registre de représentation plus familier, en phase avec la vie quotidienne des spectateurs qui brouille les distinctions entre la fiction et le document. La référence à l'opéra et au théâtre permet à ce titre de dénaturer au possible le jeu des acteurs de cinéma. Nous rejoignons sur ce point le propos de Youssef Ishaghpour.

«S'il y a une tendance opératique dans le cinéma contemporain, elle consiste, dans des tentatives diverses, en une recreation de l'aura, avec et par-delà cette théâtralité, et le hiatus et la désignation qu'elle implique; des tentatives donc de sauvetage du phénomène dans l'empyrée du sens par la magie de l'art et le grand style.» (Ishaghpour, 1995 : 62).

Les mouvements de caméra permettent d'amplifier la portée de la voix, des gestes et de la musique avec la profondeur de champ, pour former l'art scénographique caractéristique de la théâtralité au cinéma. Si la référence à l'opéra apporte de la distanciation au cinéma, cette dernière se déploie aussi sous d'autres registres. D'une part, elle permet d'induire la création d'une fiction où l'élément d'artifice est dominant, avec la présence d'un acteur qui joue (c'est le cas de *La flûte enchantée*); d'autre part, elle peut aussi poser de nouveaux termes à la définition d'un documentaire, en y introduisant une place pour l'acteur. C'est sous cet angle qu'il faut comprendre l'apport du néo-réalisme et des nouvelles

¹⁷ Nous verrons au chapitre 2 comment ce procédé est important chez Bergman et dans les films de Godard des années 1960.

vagues à une définition plus complète de la théâtralité de cinéma et de sa composante scénographique.

Une façon d'exprimer cette composante est d'y introduire «l'acteur jouant», expression empruntée à Samuel Weber¹⁸. Pour expliciter ce propos, Weber choisit l'exemple d'un film de Jacques Rivette : *La bande des quatre*. Dans ce film, nous assistons à plusieurs représentations d'acteurs sur la scène. Ces extraits de représentations, qui participent de la fiction filmique, permettent d'exposer une vision originale de l'interprétation au cinéma.

«L'acteur jouant, par contre, est pris dans un mouvement réitératif qui n'est jamais complet et qui est donc difficile à saisir. Au contraire du présent de l'indicatif de l'action, le participe présent est partagé, partiel, ne se faisant connaître que par cet autre qui est sa condition nécessaire, soit par le processus d'énonciation lui-même. La «présence» du participe présent est définie par sa quasi-simultanéité avec l'énoncé lui-même : on ne peut parler de l'acteur jouant son rôle qu'au moment où l'énoncé coïncide avec l'énonciation. Cette coïncidence entre l'énoncé et l'énonciation, entre le joué et le jouant, détermine l'état singulier de la théâtralité» (Weber, 2001 : 32).

Pour mieux saisir le caractère du théâtre dont parle Weber et pour distinguer l'acteur et le jeu, le principe de distanciation devient central, afin de poser la relation étroite entre théâtralité et dramaturgie au cinéma. En effet, l'exemple du film de Rivette vient nous exposer comment la question du jeu de l'acteur y paraît toute aussi importante que sa présence imprimée sur la pellicule et l'aspect différé

¹⁸ Samuel Weber. *La théâtralité dans le cinéma : considérations préliminaires*. L'annuaire théâtral n. 30, «Entre théâtre et cinéma», dirigé par Michèle Garneau et André Loiselle, Automne 2001, Université d'Ottawa. Pages 13-23.

de celle-ci lors de sa projection sur l'écran. Cet état de fait de l'acteur au cinéma est renforcé et théâtralisé par l'exposition de sa conscience du jeu.

Samuel Weber traite de la révélation du jeu dans une fiction de cinéma, mais la confrontation de l'acteur avec un matériel documentaire peut aussi permettre la réévaluation du jeu et exposer de la théâtralité. En ce qui concerne l'effet de distanciation produit par l'acteur présent dans un contexte documentaire, il se trouve d'autant plus valorisé que l'intrigue y est moins déterminante, mise au service d'une représentation plus intense de la nature. C'est ce que remarque Michèle Garneau dans son article *Effets de théâtralité dans la modernité cinématographique*,¹⁹ où elle rappelle que la venue du cinéma moderne implique aussi un rétrécissement de l'intrigue dans la fiction. Tel est le cas du film *Stromboli* de Roberto Rossellini où l'isolement d'une protagoniste²⁰ dans une île est l'occasion d'une expérience de crise, où elle multiplie les trajets erratiques, ce qui valorise la photogénie des lieux filmés. Un tel type de cinéma s'oppose au suspense et produit ce que l'on peut nommer «l'ère du suspens» qui se prolongera chez Antonioni²¹.

La fiction filmique va donc s'intégrer au fait de la nature et à la vie urbaine, à la réalité extérieure que l'image du film représente. À ce titre, les films de Roberto Rossellini, la nouvelle vague et le cinéma-direct vont provoquer une révolution du regard pour le spectateur. Dans ces exemples, une hétérogénéité du matériau de la représentation filmique intègre le documentaire à la fiction. Un

¹⁹ In L'annuaire théâtral n. 30, automne 2001, «Entre théâtre et cinéma...», sous la direction de Michèle Garneau et André Loiselle, p. 24-40.

²⁰ Interprétée par Ingrid Bergman.

²¹ Voir *L'avventura* de Michaelangelo Antonioni, 1960.

effet de montage rend ce constat explicite dans *Stromboli* : aux deux tiers du film, Rossellini met en relation la situation d'Ingrid Bergman avec des pêcheurs journaliers bien réels. Le film documente ainsi la pratique de la pêche au thon, entrecoupée de plans où l'on voit Ingrid Bergman réagir avec une peur certaine à cette pêche spectaculaire. Par un semblable effet contrasté du montage, nous nous rapprochons du phénomène de distanciation théâtrale, où le spectateur accepte d'emblée l'illusion de la représentation scénique. La transformation du regard spectatorial permet de souligner la présence de celui-ci, pour créer une «dramatisation du regard» (Garneau, 2001 : 33), notamment par la répétition de plans fixes qui témoignent de la position de réceptrice de l'héroïne rossellinienne. Dans ce contexte, ce qui va nous intéresser au cours des prochains chapitres implique la tension posée dans l'image entre l'acteur et le chef-opérateur, qui s'exprime entre autre par des plans-séquences. En nous appliquant à l'analyse du déploiement scénographique, nous pouvons autant réfléchir à la place accordée à l'acteur au cinéma, qu'à l'introduction de la dramaturgie dans l'articulation de l'espace filmique, rendu possible par le montage et les mouvements de caméra.

Dans les années 1990, les cinémas américains, anglo-saxons et post-nouvelle vague vont s'intéresser quant à eux à une réactualisation de la tragédie²² qui pourra impliquer la mise en scène d'une rencontre entre des trajets erratiques proches de *Stromboli* et un contenu dramatique ancien (voir *Secret défense* de Jacques Rivette). Nous allons montrer comment ce type de film peut proposer une nouvelle forme esthétique de la fatalité. Dans un premier temps, nous nous

²² Nous pensons aux adaptations de Shakespeare proposées au cinéma par Kenneth Branagh, mais également au film *Hamlet* de Michael Almereyda (1999), produit par Miramax pictures.

intéresserons à la relation systématique entretenue entre les mouvements de la caméra et les déplacements de l'actrice principale dans la ville, en transport en commun. Cette dynamique visuelle crée un mode singulier d'expression du jeu. Dans un deuxième temps, nous analyserons comment cette relation permet de jouer sur la répétition et la durée. Ainsi, l'importance que l'on accordait auparavant à la parole dans la tragédie diminue au profit des déplacements et des mouvements du corps de l'acteur, sans faire l'impasse sur le destin et son fatum²³.

Méthode et corpus

Principalement, deux formes de cinéma s'affrontent et parfois se répondent dans le corpus de films que nous avons choisi : l'une est en phase avec le cinéma des studios qui dénature le jeu et organise des effets de montage, où peu de liberté est donnée à l'acteur; l'autre produit une tension entre l'acteur et la caméra, entre la nature du jeu et l'artifice du cadre de l'image.

Pour mieux comprendre ces deux courants, revenons-en un instant à l'opéra, à titre comparatif. S'il est vrai que l'art de l'interprétation et du jeu alliés au chant mènent au lyrisme, au cinéma les mouvements virtuoses de la caméra permettent de souligner cet effet lyrique. C'est ainsi qu'en déployant une scénographie du film par les mouvements de la caméra, nous pouvons introduire du théâtre dans le cinéma, tout en se passant du dispositif scénique. Dans cette nouvelle mise en valeur du jeu et de l'attitude des acteurs qui se produit au détriment de l'intrigue, non seulement nous quittons la scène, mais également les studios de cinéma. Le néo-réalisme italien et la nouvelle vague avec l'exemple

²³ Voir chapitre 4.

emblématique des films de Jacques Rivette, créent un cinéma de gestes, d'attitudes et de postures. Accorder une telle importance au corps revient à proposer une nouvelle conception de l'espace qui ne cherche pas à encadrer le monde, mais à rendre le «hors-champ infini» (Ishaghpour, 1986; 73), en démultipliant les points de vue. En fait, le cinéma hors des studios ouvre une brèche sur le monde de telle sorte qu'il y a davantage de croisement entre la réalité et ce qui est représenté, comme c'est le cas avec la présence de l'acteur au théâtre.

Pour mener à bien le présent travail, nous nous appuyons sur une méthodologie que l'on peut décliner en trois étapes. Dans un premier temps, nous proposons d'approfondir les enjeux théoriques de notre problématique de la théâtralité au cinéma, avec lesquels nous allons par la suite dialoguer d'une manière constante. Nous allons exposer un ensemble de théories du cinéma qui permet d'aborder la relation entre la scène et l'espace filmique, la définition du drame et la notion de présence de l'acteur. Ces questions seront mises en valeur par l'analyse de nombreux films²⁴. L'organisation des recherches fonctionne de manière à exposer une série d'extraits de films sélectionnés selon trois critères distincts : 1) l'utilisation d'une scène de théâtre dans le contexte d'une fiction de cinéma ; 2) la mise en scène de personnages dont le métier est d'être acteur; 3) une utilisation singulière de l'espace cinématographique pour représenter des situations dramatiques ou tragiques.

²⁴ Voici les principaux films : *La flûte enchantée* d'Ingmar Bergman (1975); *Une femme douce* de Robert Bresson (1968); *The Age of Innocence* de Martin Scorsese (1993); *Esther Kahn* d'Arnaud Desplechin (2000) ; *Va savoir, La bande des quatre, L'amour par terre* et *Secret défense* de Jacques Rivette (2000; 1988; 1983; 1998).

Suite à ces critères, nous mettons aussi à l'écart certains films qui peuvent sembler s'apparenter au premier regard aux œuvres que nous privilégions. En particulier, les cinémas d'Andreï Tarkovski et de Peter Greenaway n'ont pas été retenus pour des raisons distinctes. Dans le premier cas, l'exemple du film *Le sacrifice* (Tarkovski, 1988) correspondrait en surface aux caractéristiques que nous donnons au cinéma dit de l'artifice qui déploie son récit par de longs plans scénographiques²⁵. Si cette description est juste d'un point de vue formel, c'est au niveau idéologique que le bât blesse. Il nous apparaît impensable d'accorder une vision matérialiste du monde, telle qu'elle s'énonce dans les films choisis en raison de la présence donnée à l'acteur, avec une scénographie du cinéma visant à exprimer une oscillation entre le surplomb divin, une représentation de la mémoire et du rêve. Soit une présence invisible, comme c'est le cas dans *Le sacrifice*²⁶. À ce titre, notre référence à l'ontologie d'André Bazin dès le premier chapitre implique sa relecture depuis le fait théâtral, fondé en particulier sur la présence immédiate de l'acteur, à l'égal de l'ici-maintenant où sont jetés les mortels que nous sommes.

En ce qui concerne le cas de Peter Greenaway et de son *Prospero's Book* (1991) inspiré de *La tempête* de Shakespeare, le problème est constitutif de l'ensemble de son cinéma qui subordonne l'acteur à l'art de sa mise en scène, fasciné par la représentation de la lettre. L'emploi de John Gielgud pour le rôle de

²⁵ Nous développons au chapitre 3 une réflexion sur les images scénographiées par la caméra qui nous permet de déterminer un effet de théâtralité du cinéma.

²⁶ Vida T. Johnson et Graham Petrie soulignent bien ce fait dans leur étude sur *Le sacrifice* et *Nostalghia* (Tarkovski, 1983) : «If anything, the imagery becomes even more external and internal worlds of the hero, and between dream, memory and reality», in *The Films of Andreï Tarkovski*. 1994. Indiana University Press, p. 173.

Prospero est emblématique de son système. En l'occurrence l'acteur, doyen prestigieux et messager contemporain de la tradition élisabéthaine en Angleterre, vient cautionner la référence shakespearienne plutôt que proposer par le jeu une relecture de son personnage avec les moyens du cinéma. La valorisation habituelle de l'érudition du cinéaste par le biais de son protagoniste principal, gardien du savoir livresque, le met en phase avec un cinéma de la littéarité au lieu de la théâtralité. L'un de ses films suivants, *The Pillow Book* (1996) est à ce titre emblématique d'une démarche où la représentation de la lettre est centrale : comme le rappelle John O'Toole²⁷, le sujet de ce dernier film est la réinscription érotisée du corps de l'acteur non par l'image, mais plutôt par la graphie. En ce sens, il nous apparaît clair qu'entre théâtralité et littéarité, la première sert la seconde dans les mises en scène proposées par Greenaway²⁸.

Au cours de nos analyses des films choisis, nous mettons à l'épreuve notre corpus théorique qui comprend des textes abordant la question du drame au cinéma (Balazs, Epstein, Rancière, Musil); la place accordée à l'acteur dans le contexte d'une fiction de cinéma (Deleuze, Bazin); la question plus large du dispositif propre à la théâtralité (Weber) et sa spécificité filmique (Nancy), mis en contexte historiquement avec ses manifestations esthétiques proches de la scénographie (Bergala). Tous ces textes théoriques prennent en compte l'espace de l'écran ou de la scène. Nous avons par conséquent écarté des problématiques

²⁷ John O'Toole. *Peter Greenaway : quand l'image a le dernier mot (interview)*. Art Press n. 202, mai 1995, pages 22 à 30.

²⁸ Ceci dit sans compter le fait qu'un cinéaste doit encore croire aux forces vives de l'art qu'il pratique. Que penser de la place que Greenaway donne au cinéma face au théâtre ou à la littérature lorsqu'il affirme : «Je continue à penser que le cinéma est décevant. Fondamentalement, il vous donne une image par idée. Il vous procure une sensation qui n'égalera jamais celle que vous donne la lecture ou l'écoute d'un texte» (O'Toole, 1995; 24) ?

plus proches des études littéraires²⁹ et de la peinture, concernant la représentation de l'acteur³⁰. En ce qui a trait aux films, il fallait faire des choix en privilégiant leur exemplarité, éclairant chacun à leur manière des thématiques que nous extrayons de la question de la théâtralité au cinéma. Il est certain que cela ne va pas sans certaines omissions peut-être regrettables : ainsi, nous ne faisons pas mention des dernières œuvres d'Alain Resnais (tels *Smoking* et *No Smoking*, 1993), où la relation de l'acteur à son personnage et à l'espace représenté est centrale; ni même à Werner Schroeter, dont l'œuvre aborde à la fois l'opéra filmé et la fracture identitaire de l'acteur (*Malina*, 1991; *Deux*, 2002). Nous croyons toutefois que nos réflexions n'auraient pu se développer de la sorte sans un rapport de proximité avec ces films.

Cela étant, une œuvre revient dans chacun des chapitres, dans la mesure où elle est emblématique de notre problématique, faisant le pont entre la modernité héritée de Renoir et le cinéma américain (Hawks), avec une audace propre à la nouvelle vague et au maniérisme : il s'agit de l'œuvre du cinéaste Jacques Rivette. Nous avons privilégié ses films plus récents, où le cinéaste fait le lien entre le passé du cinéma (Renoir, Bresson) et le cinéma actuel (Desplechin).

²⁹ Lire André Helbo. *L'adaptation : du théâtre au cinéma*. 1997 Paris : Armand Collin.

³⁰ Lire Nicole Brenez. *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*. 1998. Paris : De Boeck.

CHAPITRE 1

Premiers éléments théoriques de la théâtralité au cinéma

1- Cinéma et dramaturgie

1.1 Le détail et l'objet

Nous allons commencer par présenter en détails la portée de la dramaturgie et sa place occupée dans le contexte cinématographique. S'il est une notion venue du théâtre qui est mobile et circule dans une diversité de médiums, c'est bien celle de la dramaturgie. Puisque le cinéma pose de nouvelles questions sur la place que peut occuper un acteur dans l'espace, l'apport du texte dramatique s'en trouve transformé, dégagé des contraintes relatives au principe des trois unités (temps-espace-action) qui prévaut sur l'espace scénique. C'est ainsi que des auteurs des années 1920 (Balazs, Musil, Epstein) ont proposé une acception nouvelle de la dramaturgie qui s'applique à la forme cinématographique. À ce sujet, l'écrivain Robert Musil, reprenant les propos de Béla Balazs, distingue le cinéma des formes dramatiques qui se manifestent dans le roman et le théâtre. Pour Musil, comme pour Balazs, la dramaturgie au cinéma formule un travail de réduction sur la vie. Musil écrit, dans son texte «Cinéma ou théâtre : Le nouveau drame et le nouveau théâtre» :

«Avant tout (ainsi pourrait-on compléter par un paradoxe toute argumentation tendant à démontrer que le cinéma est un art) parle en sa faveur sa mutilation essentielle d'événements réduits à des ombres mouvantes et produisant néanmoins l'illusion de la vie»¹.

Bien que Robert Musil reprenne des idées qu'il a lues chez Balazs, il les transforme. C'est ainsi que le «travail de réduction sur la vie» souligné pour

¹ Robert Musil. *Essais*. 1985. Paris : Seuil, p. 187.

distinguer le cinéma des autres arts le mène à considérer ce qu'il y a d'impalpable ou d'évanescant, comme les «ombres mouvantes», dans la représentation d'actions au cinéma. En ce sens, il ne traite pas de la même particularité cinématographique que Balazs. En effet, ce dernier tient au terme de dramaturgie pour caractériser le cinéma. Cela lui servira de point de départ pour forger l'un de ses concepts clé : la «microdramaturgie». Un point notoire de ce concept touche à l'accentuation des gestes dans les films.

«Lorsque le plan capte des jeux de physionomie et des gestes aussi infimes, aussi fugitifs, et les met en relation, les fait se répondre l'un à l'autre : geste pour geste, regard pour regard, alors l'action est également analysée dans ses éléments les plus minimes»².

En tant que scénariste, Balazs mettra ce concept en pratique. La continuité dramatique permettra non pas d'observer l'évolution de quelques protagonistes, mais plutôt, par exemple, de constater le passage de main à main d'un billet de mark³. C'est ainsi que plus le cinéma développe son acuité dans le plan de détail, plus la représentation des gestes aura une connotation dramatique singulière. L'un des derniers films muet de Fritz Lang (*Spione*, 1928), fait par exemple de la représentation des mains l'un des principes cardinaux de son énonciation – il permet de caractériser un personnage, avec l'arme qu'il utilise ou le bijou qu'il porte⁴.

² Bélé Balazs. 1979. *Le cinéma*. Paris : Payot, p. 141.

³ Voici l'argument scénarique du film *Les aventures d'un billet de dix marks* (1926), écrit par Balazs : «Il s'agissait d'une description de Berlin pendant l'inflation à partir de l'histoire d'un simple billet. Une série d'épisodes était ainsi simplement délimitée par le fait que le billet changeait de mains» (Balazs, 1979 : 51).

⁴ Ce principe d'énonciation n'est pas réductible au cinéma muet, puisqu'il annonce la métonymie que nous retrouvons dans le cinéma de Robert Bresson. Une séquence emblématique à cet effet a été réalisée pour le

Avec les propos de Balazs et ceux de Musil, nous avons deux perspectives cinématographiques pour aborder la dramaturgie : l'une s'attarde au corps de l'acteur (Balazs), tandis que l'autre cherche à déterminer sa présence. Ainsi, Musil prend ses distances avec cette appréhension du corps au cœur de la dramaturgie, puisqu'il lui oppose l'évanescence de la présence de l'acteur, par ce qu'il nomme des «ombres mouvantes». L'auteur viennois attribue en cela une nouvelle place au personnage du film muet, où la dramaturgie témoigne d'un «mutisme qui s'étend à l'homme » (Musil, 1985 : 192).

Mais quelle est la relation qui s'installe au cinéma entre un acteur muet et le monde inanimé des objets ? Pour mieux comprendre les propos de Musil sur le nouveau mutisme humain, rappelons les recherches du cinéaste russe Kuleschov réalisées quelques années auparavant. Par un travail de montage aux visées formalistes, il exposait la mise en relation des objets filmés avec les attitudes d'un acteur, c'est-à-dire ses mimiques et les mouvements de son corps. Donnons un exemple qui va nous permettre d'éclairer la nature de cette relation. Mikhail Iampolski relate une expérience divisée en six parties et réalisée en 1921 par le cinéaste pour le compte du «Comité d'Éducation politique de la région de Moscou». Il y mettait en relation un danseur de ballet avec des objets variés.

film *Pickpocket* (1959), où la mise en scène d'un vol de portefeuille est uniquement exposée par le plan rapproché sur les mains de trois personnes qui s'échangent l'objet.

«Au début est donné l'exemple de la danse n'ayant pas été soumise au montage (non spécifiquement cinématographique), puis sont proposés trois types différents de démembrement et de combinaison des objets. La danse est composée de morceaux tournés avec un modèle, les expériences 4 et 5 recomposent le corps de l'homme ou le «corps» du monde à partir des morceaux de divers objets »⁵.

Le changement des objets crée de nouvelles significations dans l'enchaînement de deux plans. En ce sens, les mouvements du danseur n'ont pas la même portée, ni le même rôle d'une séquence à l'autre⁶. Cet effet, on dira que Musil le mystifie quelque peu lorsqu'il affirme exprimer «une confluence de notre être avec l'être des choses et avec autrui qui évoque de mystérieuses marées». L'auteur écrira ensuite que nous assistons de ce fait à un effet «d'intériorisation de l'objet» (Musil, 1985; 192), résultant du montage relationnel que nous retrouvons aussi chez Kuleschov.⁷

1.2 La dramaturgie contrariée

Bien que Bélà Balazs et Robert Musil ne formulent pas la même conception de la dramaturgie, ils prennent tous deux en compte la transformation

⁵ Mikhail Iampolski. *Les expériences de Kuleshov et la nouvelle anthropologie de l'acteur*, in Iris, 1^{er} semestre 1986, vol. 11 n. 1, Paris, page 41.

⁶ Cette expérience était perçue par Kuleschov comme sa plus importante, bien que le fameux «effet Kuleschov» soit davantage rattaché dans l'histoire du cinéma à une alternance de plans entre le visage impassible de l'acteur Ivan Mosjoukine et des objets variés, qui suscitent chez le spectateur des sentiments contrastés : la faim, la joie, la tristesse, etc.

⁷ Nous reviendrons à cet exemple au troisième chapitre de la thèse où nous reprenons la relation du cinéma à l'objet filmé dans le cinéma américain, avec Hitchcock et Scorsese.

qu'en véhicule le cinéma. À ce titre, nous pouvons dégager deux éléments centraux dans cette transformation : d'une part, l'influence des nouvelles modalités de présence sur le déploiement de la dramaturgie, avec une place originale accordée au monde inanimé et d'autre part, les types de points de vue posés sur un acteur ou un objet. Cette relation originale du cinéma avec les objets qu'il filme transforme ainsi la notion de dramaturgie.

Un tel fait menait le cinéaste et théoricien Jean Epstein, contemporain de Balazs et de Musil à refuser une forme déviante de la dramaturgie, littéraire et théâtrale. L'auteur développa une proposition selon laquelle le cinéma vit de sa contrariété, c'est-à-dire de son incapacité à rendre tout à fait le drame ou la tragédie d'un récit⁸. Pourtant, à l'instar de Balazs, il va insister sur l'apport du gros plan pour proposer une nouvelle définition de la tragédie. De tels propos animent son livre *Bonjour cinéma !* (1921)⁹. Dans une partie de l'ouvrage intitulée «Grossissement», Epstein s'exprime en ces termes :

«Jamais je ne pourrais dire combien j'aime les gros plans américains. Brusquement l'écran étale un visage et le drame, en tête-à-tête, me tutoie et s'enfle à des intensités imprévues. Hypnose. Maintenant la Tragédie est anatomique. Le décor du cinquième acte est ce coin de joue qui déchire sec le sourire. L'attente du dénouement fibrillaire où convergent 1000 mètres d'intrigue me satisfait plus que le reste. Des prodromes peauciers ruissellent sous l'épiderme. Les ombres se déplacent, tremblent, hésitent. (...) Le gros plan est l'âme du cinéma. Il peut être bref, car la photogénie est une valeur de l'ordre de la seconde. S'il est long, je n'y trouve pas un plaisir continu» (Epstein, 1974; 93-94).

⁸ Nous verrons que pour Jean Epstein comme pour Jacques Rancière, drame et tragédie ont la même signification.

⁹ Repris dans «Les écrits sur le cinéma t. 1», Paris, Seghers, 1974, pages 81-104.

Ce qui passionne Epstein dans l'art filmique a trait non pas à un déroulement d'actions, mais à une mise en montage du corps et du visage humains par laquelle peut transparaître toute la gamme des émotions et des sensations. C'est d'ailleurs ce qu'il s'efforcera de mettre en pratique dans de nombreux films, dont l'un des plus fameux est sans doute *La chute de la maison Usher* (1928) adapté d'une nouvelle d'Edgar Allan Poe. Nous assistons alors à un enchaînement d'images qui crée une forme de récit inédite. Nous retenons une séquence de ce film pour observer son fonctionnement narratif original qui fait le lien entre l'art singulier du montage, le plan de détail et la dramaturgie de cinéma.

Le propos dramatique d'Epstein est le résultat de la jonction de trois nouvelles de Poe : *La chute de la Maison Usher*, *Ligeia* et *Le portrait ovale*¹⁰. La deuxième partie du film reprend largement le motif du «Portrait ovale», où une femme dont on a fait le portrait perd la vie au profit de sa représentation sur la toile. Le peintre tente de la ressusciter en produisant une musique; il joue de la guitare et cela déchaîne une tempête. Une telle magie est exposée par le montage et le film fait alterner, à sept reprises, des plans rapprochés sur une main jouant de la guitare et des plans d'un cours d'eau, où le vent se lève progressivement. La rythmique du montage accentue cette progression par la répétition d'un gros plan sur la main du guitariste. Une telle situation dramatique est l'effet d'un montage entre deux images a priori incongrues. Le spectateur peut se demander si la protagoniste va revivre, mais il n'empêche que l'apport dramatique de notre exemple vaut pour lui-même, par la force évocatrice de l'enchaînement des deux

¹⁰ Edgar Allan Poe. *Histoires extraordinaires*. 1983. Paris : Gallimard.

plans. Nous allons maintenant comprendre que cette brève séquence tient le rôle d'une métaphore dans la pensée du cinéma d'Epstein.

Cet exemple montre qu'au cinéma, le drame est déjà «à moitié résolu»¹¹ dès qu'il s'amorce. C'est que le drame ou la tragédie afflue déjà dans l'image, avant même qu'il soit énoncé par l'engagement d'un récit. En ce sens, Epstein écrit : «La véritable tragédie est en suspens. Elle menace tous les visages» (Epstein, 1974; 94). Cette menace, d'où vient-elle ? Elle est interne, elle se situe dans le régime cinématographique de l'image même. Comme chez Balazs, cela passe par les objets : «Elle est dans le rideau de la fenêtre et le loquet de la porte» (Rancière, 2000 : 7).

En d'autres termes, Epstein suggère qu'il n'y a pas de dénouement au cinéma. Le drame surgissant de partout, même par les objets, il nous éloigne du *fatum* de la tragédie. «Mais IL N'Y A PAS de films qui finissent mal, et on entre dans le bonheur à l'heure prévue par l'horaire»¹². Le cinéma ne véhicule pas de catharsis¹³ et permet d'exposer le drame que constitue la vie elle-même, formée d'émotions variées, contradictoires, comme l'expose bien le montage passant de la main du guitariste au cours d'eau. En cela, la représentation cinématographique est largement tributaire de la technique qui rend visible ce qui a toujours été là, avec une ampleur démultipliée sur l'écran. C'est l'évidence de la vie rendue à elle-même par «l'intelligence de la machine» (Rancière, 2000 : 7). Nous retenons

¹¹ Jacques Rancière. *La fable cinématographique*. 2000. Paris : Seuil, p. 7.

¹² Cité par Jacques Rancière (Rancière, 2000 : 7).

¹³ Magali Paillier résume la catharsis aristotélicienne en ces termes clairs : « La structure de la tragédie, suscitant la crainte et la pitié, purge le spectateur affecté par de telles émotions», in Magali Paillier. *La Katharsis chez Aristote*. 2004. Paris : L'Harmattan.

de ces références à Balazs, Musil et Epstein les tensions et la proximité que le cinéma a pu entretenir avec le théâtre dans les premières décennies du vingtième siècle. Le point de référence entre les trois auteurs pour distinguer l'art dramatique du cinéma serait, d'une part, l'art du détail et du grossissement que permet la caméra et d'autre part, l'art du montage qui peut mettre en relation des caractères et des objets disparates, appartenant à des lieux distincts.

2. Les nouveaux aspects du spectacle théâtral

Nous allons maintenant faire un détour du côté de l'art scénique au vingtième siècle, afin de mettre en perspective l'apport du cinéma à la dramaturgie. En effet pour penser à l'espace filmique dans son lien à la dramaturgie, il apparaît concluant de proposer une comparaison avec des modalités originales d'appréhension de l'espace scénique.

Des hommes de théâtre ont réagi à la venue du cinéma en transformant la manière de traiter leur médium. Ce faisant, ils nous aident à comprendre les changements apportés à la dramaturgie par le cinéma et l'étroite relation qu'entretiennent ces deux arts. La filiation poétique est immédiate : la prédominance du grossissement exposée par Epstein qui permet de dramatiser le subtil tressaillement d'un corps, inverse les aspects du spectacle tragique tels que qualifiés depuis la poétique d'Aristote. C'est ce que rappelle Jacques Rancière au prologue de son ouvrage «La fable cinématographique». Le cinéma y est présenté dans ses contradictions poétiques, où la contrariété d'un récit délié de la catharsis permet de nouvelles appréhensions du drame. L'exemple d'Epstein y est

convoqué et permet d'énoncer les aspects poétiques d'un drame au cinéma. Si le corps de l'acteur y domine par ses gestes, c'est alors «l'effet sensible du spectacle» (opsis) qui prend le pas sur la «rationalité de l'intrigue» (muthos)¹⁴.

En somme, le cinéma vient parachever des réflexions sur la présence de l'acteur de théâtre qui prévalent dans l'avant-garde depuis la fin du dix-neuvième siècle. Vsevolod Meyerhold¹⁵ explique fort bien cette mutation qui s'est développée à un moment où le cinéma venait à peine d'être inventé. À ce sujet, la référence principale pour Meyerhold est le théâtre de Maurice Maeterlinck.

«En l'absence de toute propulsion du sujet, la tragédie étant construite sur les rapports réciproques du fatum et de l'homme, il lui faut une technique de l'immobilité; le mouvement y serait une musique plastique, un dessin hors du sentiment (au contraire du mouvement-illustration). Aussi, cette technique préfère-t-elle au geste lieu-commun, le geste enchaîné et l'économie des mouvements.¹⁶ »

Meyerhold donne l'exemple de *Pelléas et Mélisande*¹⁷, que Maeterlinck avait lui-même mis en scène, dans un décor presque vide. Chaque mouvement, gestes et paroles prenaient une force nouvelle, issue de ce vide et ceci transformait la présence de l'acteur. Seul, il devait occuper l'espace et transmettre le drame. En donnant un surcroît de dramatisation au corps par une «technique de l'immobilité», il laissait déjà entrevoir le passage vers la domination poétique de l'opsis. Meyerhold précise son propos pour bien faire comprendre l'implication

¹⁴ «C'est pourquoi l'art des images mobiles peut renverser la vieille hiérarchie aristotélicienne qui privilégiait le muthos – la rationalité de l'intrigue – et dévalorisait l'opsis – l'effet sensible du spectacle.» (Rancière, 2000 : 9).

¹⁵ Acteur et metteur en scène russe (1872-1940) proche du mouvement constructiviste, professeur des cinéastes Eisenstein et Poudovkine.

¹⁶ Vsevolod Meyerhold. *Écrits sur le théâtre*. 1973. Lausanne : L'âge d'homme, page 31.

¹⁷ Date de publication de *Pelléas et Mélisande*: 1892, avant le cinéma des Frères Lumière mais au même moment que les vues animées d'Edison.

de cette présence de l'acteur sur la scène nue, en regard de la conception générale du drame:

«Toute œuvre dramatique comporte deux dialogues : l'extérieur – nécessaire – qui consiste en paroles accompagnant et expliquant l'action; et le dialogue intérieur que le spectateur surprendra non dans les répliques mais dans les pauses, non dans les cris mais dans les silences, non dans les tirades mais dans la musique des mouvements plastiques. Maeterlinck construit le dialogue «extérieur nécessaire» de façon à n'attribuer à ces personnages qu'un minimum de paroles avec un maximum de tension.

Pour révéler au spectateur le dialogue «intérieur» de ses drames, pour l'aider à le percevoir, l'artiste de la scène cherchera de nouveaux moyens d'expression (Meyerhold, 1968 : 32).»

L'acteur jouant un drame de Maeterlinck bouge et parle peu. Ce théâtre s'éloigne grandement de la tragédie dans son acception classique, car nous savons l'importance de la voix dans les grands textes tragiques grecs : les acteurs portaient des masques et l'expression vocale dominait. Ce que recherche Meyerhold est de laisser percevoir au spectateur de théâtre cette «larme qui voile le regard de l'acteur» (Meyerhold, 1968 : 31). Or, comment exprimer au spectateur de théâtre, au-delà des premières rangées, ce ruissellement de larme sur la joue de l'acteur ? Comment même penser cela dans les termes d'une mise en scène, s'il n'y a pas la caméra et l'écran, pour la laisser voir grâce au grossissement, que Jean Epstein nomme le «plan américain» ? Cette raréfaction des gestes, cette pudeur de la parole pour dire le drame, esquisse un nouveau langage scénique pour aborder le siècle du cinéma. Plus que jamais, le théâtre met en crise les modalités de sa représentation. Non seulement le corps de l'acteur est

pris à partie, mais plus généralement l'ensemble de la réalité matérielle concourant à la représentation théâtrale (la scène, le décor, la salle, etc.). Mais Meyerhold n'en reste pas à une définition univoque de l'acteur au théâtre inspirée par Maeterlinck. Ses recherches vont le mener dans les années 1920 à proposer un travail extrême pour l'acteur où le corps et les mouvements dominent, au détriment des facteurs émotionnels et psychologiques qui peuvent colorer le jeu.

«La biomécanique meyerholdienne est entraînement de l'acteur, ensemble d'exercices qui font partie d'un entraînement plus complet, où entrent encore d'autres disciplines physiques et sportives que la pratique biomécanique discipline et organise (...). Le constructeur doit d'abord entraîner sa machine (son matériau) de façon à ce qu'elle soit apte à réaliser les consignes reçues le plus rapidement possible, avec économie de mouvement et précision¹⁸».

S'opposant dans une large mesure à la mode stanislawsquienne telle que la concevra plus tard l'Actor's studio, fondant le jeu sur l'expérience personnelle de l'acteur, Meyerhold valorise le corps et ses mouvements. En fondant une nouvelle discipline de l'interprétation, il invite à une pensée athlétique de l'acteur, plus proche des recherches pavloviennes et de la reproduction des mouvements du corps de Marey¹⁹ que du théâtre de chambre. Dans ce contexte, la représentation du corps et son expression, comme la larme sur la joue de l'acteur, sera plus importante que le dialogue. En somme, la méthode meyerholdienne n'exclue pas l'émotion : elle expose plutôt un nouveau véhicule pour l'exprimer qui valorise

¹⁸ Béatrice Picon-Vallin. *Meyerhold*. 2004. Paris : CNRS, page 107.

¹⁹ Les recherches de Marey, à l'instar des vues animées d'Edison, annoncent le cinéma.

davantage le corps. Ainsi, de légères convulsions de l'acteur permettront de rendre visible ses larmes au spectateur éloigné.

2.1 Le document filmé de la représentation théâtrale

Nous constatons que le drame et la place accordée à l'interprète sur la scène sont mis en question à une époque où le cinéma fait son apparition. Rapprochons-nous un peu plus de l'expression qui a cours sur l'espace scénique, car si la notion du drame est au cœur des transformations importées du théâtre au cinéma, la question de la mise en scène l'est aussi. Le cinéma amène avec lui deux facteurs contradictoires dans la constitution de la mise en scène: le décor des studios (le factice) et la reproduction de la réalité par l'image en mouvement (le naturel) qui peut lui être jumelée. Nous pouvons appréhender ce jumelage dès le moment où la mise en scène de films en studio devient une réalité majeure, dans les années 1910 aux États-Unis et en Italie. Un tel phénomène est généralisé avec la venue du parlant et la lourdeur des appareils qui concourent à sédentariser le tournage.

Pourtant, dès le début du vingtième siècle, Edward Gordon Craig, homme de théâtre anglais²⁰, réfléchit à cette transformation en convoquant les nouveaux problèmes qu'elle implique pour la mise en scène théâtrale. En proposant une liste de facteurs rattachés aux oppositions entre le factice et le naturel dans la représentation théâtrale, il expose du même coup les deux pôles problématiques de la représentation cinématographique, partagée entre le documentaire et la

²⁰ Metteur en scène et théoricien du théâtre (1872-1966).

fiction. Cette réflexion est importante car elle définit, dès 1908, une opposition entre le factice et le document²¹.

«Mais «réarrangeons» à nouveau les facteurs, afin de les harmoniser dans une autre clef :

- 1- L'œuvre du poète : écrite dans un langage familier, naturel, comme l'est l'improvisation.
- 2- Le débit de l'acteur : familier.
- 3- Le décor : un fac-similé ou une reproduction photographique de la nature, jusqu'à faire usage de vrais arbres, de vraie terre, de brique, etc.
- 4- Acteurs nullement travestis, mais choisis d'après leur ressemblance avec le rôle qu'ils ont à remplir.
- 5- Gestes : aussi naturels que le langage.
- 6- Lumière : celle du jour, ou celle de la nuit.
- 7- Visages des acteurs : sans fard.
- 8- Expression : aussi naturelle que les gestes et que le langage» (Craig, 1999 : 9) .

Après avoir exposé ces huit facteurs qui définissent le théâtre «naturel», Craig fait la même chose pour le théâtre «factice». Il en arrive à la conclusion que les deux pôles se rejoignent et reviennent au même. Autrement dit, ce qui correspond au factice de même qu'au naturel est ambigu puisque dans les deux cas il s'agit de modalités de la représentation théâtrale. Pour sa part, héritier de Maeterlinck et passionné de la figure du spectre, Craig posera clairement son refus d'adjoindre à ses mises en scène un ordre réaliste²².

²¹ Bien que Craig refuse cet entremêlement, il en illustre fort bien la teneur. «En somme, mêler le réel et l'irréel, l'authentique et la supercherie (quand on y est pas forcé), c'est toujours, dans la vie ou en art, commettre une erreur, se faire une fausse conception de la nature de toutes choses; c'est parodier son propre but.» In : Edward Gordon Craig. *De l'art du théâtre*. 1999. Belfort : Circé, page 96. Est-ce que le cinéaste en est forcé par les moyens de son médium ? Nous y reviendrons.

²² À ce sujet, nous référons le lecteur à l'ouvrage de Monique Borie, *Le fantôme ou le théâtre qui doute*. 1997. Arles : Actes sud. Voir au chapitre 5, la partie sur Craig intitulée «Craig ou le fantôme shakespearien comme défi».

En faisant un détour par les nouveaux aspects du spectacle théâtral, nous avons introduit un problème central dans les réflexions qu'André Bazin va engager entre le théâtre et le cinéma. Pour lui, c'est par cette ambiguïté de la représentation propre à la forme cinématographique que l'on peut penser ses rapports avec le théâtre. Alors que Craig, dans le texte pré-cité, oppose le théâtre du faux à un hypothétique théâtre de l'authenticité, pratiquement documentaire, Bazin nous montre que le cinéma n'est jamais autant théâtral que lorsqu'il s'applique à exposer tout ce qui en lui recèle d'artifice.

L'auteur prend pour appui à cet argument des films de Laurence Olivier (*Henry V*) ou Orson Welles (*Macbeth*). Ces deux films ont en commun de se dérouler dans des décors artificiels, lieux où l'œuvre shakespearienne a naturellement sa place. En fait, le film adapté d'une œuvre dramatique, peut exposer un mouvement inverse au théâtre dans ses principes de représentation : c'est en accusant son sens de l'illusion de façon explicite, par de faux décors, qu'il fera surgir la matérialité propre à la représentation de théâtre.

Lors de cette transposition, une antinomie apparaît entre la configuration de l'espace filmé et la structure dramatique du texte théâtral. Si le film veut servir avec justesse le fond dramatique d'un texte théâtral, l'action ne peut sacrifier à l'unité de l'espace. La mise en espace cinématographique du drame engage un subterfuge narratif qui efface l'antinomie théâtrale et fait illusion. En d'autres termes, l'adaptation cinématographique du drame sera marquée par l'art du faux-semblant. Pour ce faire, l'espace cinématographique peut souligner par des effets

visuels les moyens de la représentation théâtrale. On peut filmer un lever de rideau, comme dans le début de *Henry V* :

«Nous ne sommes pas vraiment dans la pièce, mais dans un film historique sur le théâtre élisabéthain, c'est-à-dire dans un genre cinématographique parfaitement fondé et auquel nous sommes habitués. Pourtant nous jouissons de la pièce, notre plaisir n'a rien de commun avec celui que nous procurerait un documentaire historique, il est bien le plaisir même d'une représentation de Shakespeare. C'est que la stratégie esthétique de Laurence Olivier n'était qu'une ruse pour éluder le miracle du rideau. En faisant le cinéma du théâtre, en dénonçant préalablement par le cinéma le jeu et les conventions théâtrales au lieu d'essayer de les camoufler, il a relevé l'hypothèque du réalisme qui s'opposait à l'illusion théâtrale»²³.

Il est important, nous dit Bazin dans le précédent extrait, que le point de vue de la caméra ne contribue pas à une «surenchère» dramatique. Par exemple, le film *Hamlet* de Laurence Olivier respecte le texte et la tradition déclamatoire propre à l'acteur du théâtre élisabéthain, sans en souligner les effets. Cependant, le cinéaste n'hésite pas à utiliser les mouvements de caméra pour soutenir la célèbre réplique de Marcellus à la fin du premier acte («Il y a quelque chose de pourri au royaume du Danemark»). La scène se déroule la nuit et s'en suit un long travelling dans le palais vide d'Elseneur. Un tel mouvement dramatise la réplique de Marcellus en soutenant l'aura de mystère qui entoure son propos. N'y a-t-il rien de plus inquiétant et de mystérieux qu'un palais vide, en pleine nuit ? Ce mouvement de

²³ André Bazin. *Qu'est-ce que le cinéma ?* 1985. Paris : Cerf, page 142.

caméra vient ponctuer la réplique de Marcellus plutôt qu'en souligner la virulence, comme le ferait le commentaire d'un lecteur de Shakespeare.

2.2 Vers une définition de la théâtralité au cinéma

L'exemple du *Hamlet* d'Olivier nous aide à comprendre qu'adapter le théâtre au cinéma implique une nouvelle manière d'appréhender l'espace où va se dérouler le drame. Une autre voie possible et plus directe pour l'adaptation du théâtre au cinéma passe par la dramatisation du point de vue qui remplace des répliques déterminantes sur la scène de théâtre.

Jean Cocteau fait usage de ce principe lorsqu'il adapte sa pièce *Les parents terribles* pour le cinéma. André Bazin raconte l'agencement des points de vue, entre caméra et spectateur, à la fin de ce film. Il s'agit de la représentation d'une découverte saisissante, celle du corps inerte de la mère par la protagoniste Sophie, femme de ménage. Cette découverte est illustrée par un travelling arrière, partant du corps de la mère vers le point de vue de Sophie. Ainsi, le mouvement de la caméra expose dramatiquement au spectateur la découverte du corps par la femme de ménage. C'est d'abord ce point de vue que le spectateur embrasse, avant même de saisir qu'il est la dramatisation du regard de la protagoniste, lui permettant de «la regarder regarder» (Bazin, 1985 : 147). La dramatisation visuelle sous-tend le contexte dramaturgique. C'est pourquoi «l'apport spécifique du cinéma ne se pourrait définir ici que par un surcroît de théâtralité» (Ibid, 1985 : 147). Cette proposition nous semble-t-il, va dans le même sens que la microdramaturgie de

Balazs ou le «grossissement» valorisé par Epstein. Mais cette fois, c'est le mouvement de la caméra qui amplifie visuellement le drame. Cela crée une interaction, entre le point de vue de la caméra, illustrant le regard d'un personnage et le point de vue du spectateur dans la salle. Un tel principe pallie à la présence en défaut de l'acteur de cinéma, vis-à-vis de son homonyme théâtral, en chair et en os face au spectateur.

3. La présence au théâtre et au cinéma

3.1 L'acteur et le temps

Pour mener plus loin cette réflexion il importe de montrer clairement les relations et les distinctions entre les modalités de présence au théâtre et au cinéma. La différence entre les représentations théâtrale et cinématographique est liée de près au problème de la présence qui est le produit, au théâtre, de la relation immédiate entre l'acteur sur la scène et le spectateur dans la salle. Pour Bazin, le cinéma devient l'occasion d'une remise en cause fondamentale du monopole théâtral, attribué à la présence de l'acteur. La représentation théâtrale ne possède pas le monopole de la présence physique de l'acteur. Paradoxalement, le cinéma dépend de la présence. La captation et l'expression du mouvement sont au cœur de la spécificité cinématographique. En cela, non seulement le cinéma se distingue de la photographie (qui est une fixation du mouvement), mais se rapproche du théâtre. La projection d'un film (la modalité de sa représentation) vient questionner la notion de présence attachée à la représentation théâtrale.

Au théâtre, la présence de l'acteur est effective par les expressions directes du corps et de la voix d'une part, et d'autre part par sa capacité à énoncer un drame selon une durée continue. Seules les divisions en actes et en scènes du drame, en plus de l'entracte, viennent mettre un terme à la présence continue de l'acteur. Au cinéma, cette continuité se rompt à chaque plans et autant de fois qu'il faut refaire une séquence, déplacer la caméra, etc. Entre théâtre et cinéma, il y a une différence aiguë dans le rapport au temps – que ce soit le temps de travail pour filmer un plan, tourner un film et leur contraste avec le temps de sa projection sur l'écran.

Plus fondamentalement, une question surgit : jusqu'à quel point les images photographique et cinématographique se distinguent absolument de toute autre forme d'image pour transmettre le temps ? En fait, plutôt que de s'en tenir à ce que Bazin nomme la «zone d'accès naturelle à nos sens» (par la vue et l'ouïe), ces images formulent une «genèse automatique» de la présence humaine (Bazin, 1985 : 151). Les images photographique et cinématographique sont en quelque sorte l'effet de la lumière dont on produit un moulage. Dans cette perspective, le cinéma va encore plus loin que la seule instantanéité photographique, dans la mesure où il se moule «sur le temps de l'objet» et prend «l'empreinte de sa durée» (Bazin, 1985 :151).

«Ce que nous perdons du témoignage direct, ne le regagnons-nous pas grâce à la proximité artificielle que permet le grossissement de la caméra ? Tout se passe comme si dans le paramètre Temps-Espace qui définit la présence, le cinéma ne nous restituait effectivement qu'une durée affaiblie, diminuée mais non réduite à zéro, cependant que la multiplication du facteur spatial rétablirait l'équilibre de l'équation psychologique» (Bazin, 1985 : 152).

Bazin voit dans cet extrait une équivalence entre la spatio-temporalité théâtrale et cinématographique. La présence de l'acteur passe au cinéma par le gros plan et le fait qu'il soit absent très rapidement, d'un plan à l'autre, est compensé par le spectaculaire de son apparition à l'image.

3.2 L'exemple du burlesque

Pour bien saisir la portée du propos de Bazin, un exemple canonique issu du cinéma populaire s'avère probant. La comédie américaine, venue du burlesque et du music-hall trouve, dans le contexte cinématographique, une évolution de sa rhétorique où justement l'apparition du corps de l'acteur prime. Bazin montre, avec l'exemple de Chaplin, comment le champ-contrechamp, additionné à la mise en place d'un espace filmique limité, représente un aboutissement cinématographique de l'action dramatique. Avec l'exemple de la comédie chaplinienne, l'auteur souligne un double mouvement de la représentation cinématographique, venant signifier à la fois le lien et la rupture avec l'ordre de la représentation théâtrale. Cela est possible par la conception spécifique du temps et de l'espace au cinéma. En effet, ce qui détermine l'originalité de l'action chez Chaplin, est l'effet d'accumulation événementielle, entourant une même «situation dramatique élémentaire» (Bazin, 1985 : 132).

De même pouvons-nous ajouter l'exemple d'un film de Laurel et Hardy, où les compères font du porte-à-porte dans une banlieue cossue californienne.

L'ensemble du film est une suite de gags autour de la mise en scène d'un processus de démolition auquel se subordonne le récit (*Big Business*, 1929). Par conséquent, c'est le travail du corps qui vient surdéterminer l'élément dramatique. Alors que Laurel et Hardy cherchent à vendre des arbres de Noël en juillet, un retournement dramatique s'impose, où l'inintérêt des habitants du quartier pour leur vente suscite la rage des compères, de telle sorte qu'ils saccagent à une vitesse folle le perron et la voiture d'un propriétaire. Cette séquence iconoclaste est la plus longue du court-métrage et tout le burlesque est là : il s'agit de l'amplification à l'extrême d'une situation simple et Laurel et Hardy vont laisser derrière-eux les ruines d'une maison cossue.

Ce type d'exemples nous permet de constater qu'au cinéma burlesque, les mouvements corporels de l'acteur ne se contraignent pas à la continuité dramatique complexe ni même à l'unité spatio-temporelle à laquelle s'astreint les arts de la scène. Il n'y a qu'à changer de plan pour qu'un acteur qui réparait sa voiture se trouve immédiatement sur le banc du conducteur dans l'image. Un tel procédé elliptique introduit une rupture dans la configuration spatiale du film et le déploiement dramatique prend un nouveau sens. Ainsi, «le cinéma dépasse le théâtre, mais c'est en le continuant et comme en le débarrassant de ses imperfections» (Bazin, 1985 :132). De la scène à l'écran : ce passage permet un gain, une efficacité nouvelle pour la mise en place de la dramaturgie.

«L'économie du gag théâtral est subordonnée à la distance de la scène à la salle, et surtout à la durée des rires qui poussent l'acteur à prolonger son effet jusqu'à leur extinction. La scène l'incite donc, le contraint même à l'hyperbole. Seul l'écran pouvait permettre à Charlot d'atteindre à cette mathématique parfaite de la situation et du geste, où le maximum de clarté s'exprime dans le minimum de temps» (Bazin, 1985 : 133).

4. Pour un retour à la définition de la présence

4.1 Le statut symbolique de la rampe

Au théâtre, le dispositif scénique implique principalement la délimitation de deux espaces : la scène et la salle. Dans ce contexte, la relation à l'espace qui crée l'efficace du cinéma burlesque vient transformer l'horizon symbolique concourant à la représentation. Pour éclairer ce propos, Bazin définit l'imaginaire cristallisé par la posture spectatorielle au cinéma, tout en rappelant l'ordre de la représentation imaginaire propre au théâtre et, ce faisant, il aborde le domaine de la psychanalyse. On sait l'importance que celle-ci accorde au théâtre dans ses fondements, avec la problématique oedipienne et les références à Hamlet de *L'interprétation des rêves*²⁴. L'auteur foule ici un terrain où la distinction entre l'art (le théâtre) et la psychanalyse paraît floue. Cependant, son argumentation se base sur la définition de la posture du spectateur de théâtre. Donc, il s'agit d'une appréhension de l'individualité²⁵ qui intéresse tout autant la psychanalyse :

²⁴Sigmund Freud. *L'interprétation des rêves*. 2002. Paris : PUF. 511 pages.

²⁵ Bazin parle de l'individualité, notion qui se rapproche de la subjectivité en psychanalyse.

«L'analyse du phénomène peut d'ailleurs être aisément reprise d'un point de vue psychanalytique. N'est-il pas significatif que le psychiatre ait ici repris le terme de catharsis à Aristote ? Les recherches pédagogiques modernes relatives au «psycho-drame» semblent bien ouvrir les aperçus féconds sur les processus cathartiques du théâtre. Elles utilisent en effet l'ambiguïté existant encore chez l'enfant entre les notions de jeu et de réalité, pour amener le sujet à se libérer, dans l'improvisation théâtrale, des refoulements dont il souffre. Cette technique revient à créer une sorte de théâtre incertain où le jeu est sérieux et l'acteur son propre spectateur. L'action qui s'y développe n'est pas encore scindée par la rampe, laquelle est de toute évidence la symbolique architecturale de la censure qui nous sépare de la scène» (Bazin, 1985 : 155).

Pour Bazin, ce qui est crucial est de signifier combien le dispositif scénique occupe une fonction symbolique fondamentale, liée à la réalité, et au social que ne peut occuper le roman ou le cinéma. La scène de théâtre constitue en soi l'affirmation matérielle de la frontière, séparant l'ordre imaginaire de la représentation d'une part et de la réalité de la salle d'autre part. Ce faisant, l'auteur joue le dispositif scénique contre la présence physique de l'acteur, pour déterminer une spécificité de la représentation théâtrale. Un tel principe a inspiré le critique de cinéma Serge Daney et mène ce dernier à radicaliser la distinction entre les deux modes de représentation. Cela contribue à penser au fonctionnement du cinéma dans un rapport d'amour/haine avec les attributs de son équivalent théâtral²⁶. Autrement dit, même s'il y a une détestation du critique de cinéma pour le dispositif théâtral, il n'empêche que celui-ci aide à penser de très près aux spécificités du film.

²⁶ À ce sujet, lire Serge Daney. *La rampe*. 1996. Paris : Cahiers du cinéma.

Nous verrons avec l'exemple de Bresson au chapitre 2 que la relation d'amour/haine avec le théâtre, affirmée par les critiques et les cinéastes, noue la relation complexe et passionnée qui relie les deux modes d'expression au cœur d'une fiction.

Donc, le théâtre implique une interaction ludique, admise d'un côté comme de l'autre de la scène, celui du spectateur comme celui de l'acteur et légitimée concrètement par la frontière de la rampe, cette censure symbolique. Comme on l'a montré, la représentation théâtrale est l'occasion pour le spectateur de se rapporter à lui-même, puisqu'il ne peut s'identifier au héros sur la scène. L'imaginaire du théâtre est double : il trouve son incarnation dramatique immédiate avec la présence de l'acteur, mais c'est aussi le lieu de l'affirmation du spectateur comme participant actif de cet imaginaire.

La symbolique de la rampe qui a inspirée la psychanalyse ne peut garder les mêmes balises lorsqu'il s'agit de la frontière entre l'écran et la salle de cinéma. Comme nous allons maintenant le comprendre, l'imaginaire du spectateur de cinéma joue davantage d'une confusion entre la représentation et le monde en soi, le monde social. Bien que nous ayons vu que la capacité technique du cinéma à capter la réalité physique participe d'une confusion entre fiction et réalité bien entretenue, nous savons moins combien les modalités de réception viennent aussi amplifier cette confusion. En effet, adhérer au spectacle cinématographique participe aussi d'un pacte où le spectateur fait abstraction de sa propre matérialité de présence dans la salle, pour découvrir le nouveau monde de la représentation cinématographique, comme s'il s'agissait du Monde. Bazin expose bien cette confusion sur laquelle se fonde le cinéma :

«Au cinéma, au contraire, nous contemplons solitaires, cachés dans une chambre noire, à travers des persiennes entrouvertes, un spectacle qui nous ignore et qui participe de l'univers. Rien ne vient s'opposer à notre identification imaginaire au monde qui s'agite devant nous, qui devient le Monde » (Bazin, 1985 : 156) .

4.2 L'espace filmique et l'acteur

Cependant, nous savons que la symbolique de la rampe ne se maintient pas forcément dans la modernité théâtrale. À ce propos, l'exemple de Meyerhold est à nouveau pertinent. Concernant le spectacle *D.E.* de Meyerhold (1924), Béatrice Picon-Vallin écrit :

«Deux principes pour ce spectacle : simplicité et transformation. Deux panneaux de bois laqué rouge sombre, montés sur des roulettes et déplacés par des acteurs, permettent par leurs différentes combinaisons, une métamorphose instantanée de l'espace en différents lieux (...). Son dynamisme horizontal entre deux panneaux qui, roulant l'un vers l'autre se cognent alors pour se rouvrir aussitôt sur le vide... Effet de transposition cinématographique qui enthousiasme le public, mais nécessite un chronométrage rigoureux. Trois écrans reçoivent cent-dix projections : titres des épisodes, noms des lieux, citations de textes politiques, cartes des déplacements qui expliquent la marche complexe des événements, portraits des chefs révolutionnaires, slogans, statistiques. » (Picon-Vallin, 2004 : 152).

Lorsque les écrans envahissent la scène de théâtre, l'orientation du point de vue du spectateur, à la fois centrifuge et centripète, rend compte de ses nouvelles habitudes : une plus grande individuation de son regard qui influe forcément sur ses perceptions et l'ensemble de sa réception d'un spectacle théâtral. Le travail de Meyerhold consiste à manger le cinéma par les moyens du théâtre : malgré le changement de point de vue, le film est réduit à une inscription dans l'espace scénique. La force de cette proposition tient à ce qu'elle révèle le cinéma à lui-

même : il s'agit, d'abord, d'un dispositif de représentation et d'une marque de la modernité.

C'est dire que les délimitations de l'espace théâtral et cinématographique supposent donc une distinction entre la scène et l'écran où la présence de l'acteur est prise à partie. Nous avons vu que la domination de la caméra sur le montage dans l'énonciation du film est une façon de lier la présence de l'acteur à l'image avec celle du spectateur dans la salle. Mais qu'en est-il de la présence de l'acteur par sa voix?

Tout en gardant à l'esprit la formule de Musil («le mutisme s'étend à l'homme»), nous sommes appelés à en nuancer la portée. Au théâtre, l'acteur porte sa présence dans la salle par sa voix. Un acteur de tragédie classique à la voix déficiente ou enrouée n'a pas sa place au théâtre, mais peut-être au cinéma, car il est vrai qu'il a dû composer avec l'absence de la voix, au temps du muet, pour proposer des drames. L'expression de l'âme humaine a trouvé alors son espace principalement par le gros plan. C'est donc dire qu'il y a une équivalence entre le cadrage serré sur le visage au cinéma et la présence de l'acteur de théâtre, par la projection de sa voix dans la salle. L'aboutissement du principe d'énonciation du drame au temps du cinéma muet est en ce sens *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) de Carl Theodor Dreyer. Ce film composé en grande partie de gros plans de visages, par accumulation, ouvrait en quelque sorte vers cet indicible religieux dont la foi de Jeanne était emplie tout au long du film. Bazin qualifie cette œuvre de «fresque de têtes» (Bazin, 1985 : 163).

Les cris de Jeanne sont montrés tout comme ses plaintes, avec les nuances d'attitudes du visage, les subtilités de l'expression que le gros plan de cinéma peut mettre au jour. Sans entendre la voix, ce sont pourtant ces expressions qui sont privilégiées plutôt que le décor. Mais c'est encore l'espace par l'agencement des plans qui rend l'expression possible. Cet espace que l'on peut qualifier de tragique par son *fatum* – chaque spectateur sait qu'en bout de course, en bout de film, Jeanne est condamnée au bûcher – pose la question du déplacement de la tragédie théâtrale vers la tragédie de cinéma. Ainsi, nous sommes également appelés, avec Bazin, à nuancer les propos d'Epstein qui déniait une tragédie de longue durée au cinéma. Dans ce contexte tragique précis, c'est l'accumulation de plans, la mise à l'image de la multiplicité des expressions du visage qui vient pallier à l'absence de la voix.

4.3 La caméra : un vecteur de la présence

En somme, la présence de l'actrice Falconetti dans le *Jeanne d'Arc* de Dreyer est largement tributaire d'une marque d'énonciation principale de la caméra : le cadre. Le cadre vient marquer la présence d'un personnage. Dévoiler ce principe revient aussi à témoigner de la présence de la caméra pour produire le cadre. Depuis Musil, nous avons vu que la notion de la présence convoque même ce qui est inanimé, grâce aux effets de montage. À la venue du cinéma parlant, nous découvrons que la caméra est déjà à elle seule un vecteur de présence. En effet, par ses mouvements elle peut suppléer à une réplique ou encore commenter

les paroles d'un protagoniste. La question de la présence se poserait ainsi à deux niveaux : par le biais de l'acteur et par le point de vue porté sur celui-ci, avec la caméra.

Le philosophe Jean-Luc Nancy est allé à la rencontre de ces deux modalités de présence, en étudiant de près l'œuvre de l'iranien Abbas Kiarostami. Soulignons que ce cinéaste inscrit au cœur de son travail la notion de regard, posée d'abord par la caméra, puis redéfinie par la présence du cinéaste dans l'image (*Au travers des Oliviers*), du documentariste (*Close-up*), du solitaire ou de l'étranger (*Le goût de la cerise*, *Le vent nous emportera*). En reprenant les grandes lignes de *L'évidence du film* de Nancy, nous allons exposer le rôle spécifique de la caméra pour dramatiser un point de vue, où les places accordées aux acteurs d'un côté et aux spectateurs de l'autre sont déterminantes. De la sorte, nous faisons le lien entre les deux modalités de présences auxquelles le cinéma se réfère constamment.

L'intervention du cinéaste/acteur dans le dispositif fictionnel proposé par Kiarostami vient souligner la prévalence du regard sur les présences exposées dans l'image. Autrement dit, ce qui est présent dans l'image est fonction de ce qui l'énonce. Nancy fait remarquer comment cette énonciation est le sujet des fictions de Kiarostami : le cinéma retourne alors à ses fondements et réaffirme la domination de la caméra pour définir son art.

À ce titre, la représentation des trajets est exemplaire dans le cinéma de Kiarostami, pour traiter de la spécificité du point de vue de la caméra dans sa relation à la présence des acteurs, du cinéaste, etc. Le trajet est un motif de fiction

central pour le cinéaste iranien : il permet de déterminer des frontières culturelles (*Le goût de la cerise*²⁷); de distinguer la ville de la région (*Le vent nous emportera*); plus particulièrement, le trajet est aussi l'occasion de distinguer sa maison et celle d'un proche (*Où est la maison de mon ami ?*). En utilisant la métaphore de l'éther, Nancy illustre la représentation du trajet comme un phénomène particulier de distanciation.

«La plongée dans l'élément éthéré se fait par une découpe (...). L'élément éthéré est celui d'une pénétration ou d'une imprégnation : l'image reste à distance, mais on entre dans son élément, on est soi-même, spectateur, pris dans le faisceau de lumière qui devient celui de notre regard»²⁸.

La voiture est l'un des moyens de transport que privilégie Kiarostami pour représenter le trajet. Lorsque Nancy parle d'une imprégnation du regard, il a en tête le phénomène de distanciation récurrent chez le cinéaste et qui consiste à placer la caméra à l'extérieur de la voiture pour montrer le chemin défilé, ou inversement le conducteur et le passager, par une double découpe du cadre de l'image et du hublot. Ce procédé de représentation implique qu'il y a toujours deux points de vue dans l'image : celui des protagonistes et le point de vue de la caméra qui se confond avec le regard du spectateur.

Par exemple, dans *Au travers des Oliviers*, le film débute par un trajet de quelques minutes en voiture, avec la caméra placée sur le capot de telle sorte que l'on voit la route défilé, mais jamais la conductrice et le passager, dont le

²⁷ Le protagoniste principal iranien fait ainsi un bout de trajet avec un militaire kurde. Le film se déroule à la frontière de l'Iran et du Kurdistan.

²⁸ Jean-Luc Nancy. *L'évidence du film*. 2001. Bruxelles : Y. Devaert, page 51.

dialogue est reproduit en voix-off. Sur une route en terre, en province iranienne, la voiture-caméra traverse un village, disperse un troupeau de moutons, presse un paysan et ses bœufs. Ce déroulement se produit sans coupe à l'image et la représentation du trajet débute sans dialogues, pendant la première minute. C'est dire que la caméra domine l'énonciation par son cadrage et précède l'amorce d'une intrigue. Cela met à profit la découpe de l'image plutôt que son enchaînement par le montage et dramatise aussi le regard du spectateur. Une telle continuité visuelle rejoue, par les moyens du cinéma, la règle poétique des trois unités (temps-espace-action). Avec cet exemple, nous nous rapprochons de la théâtralité du cinéma que nous allons définir. En reprenant la règle des trois unités, le film se fait un théâtre qui n'appartient qu'à lui seul et n'a plus à voir avec l'art scénique.

4.4 La signification du cadre dans la représentation cinématographique

Un trait récurrent du cinéma de Kiarostami touche à la considération d'un regard tiers qui est une présence en dehors du champ de l'image. Dans le contexte d'une adaptation théâtrale, le cadre filmique peut jouer à plein son opposition à l'espace scénique pour délimiter la présence de l'acteur. Comparativement, une telle délimitation, au théâtre (avec la scène) et dans la peinture (avec le cadre), implique «une absence d'au-delà» (Bazin, 1985 :158).

«Parce qu'il n'est qu'un élément de l'architecture scénique le décor de théâtre est donc un lieu matériellement clos, limité, circonscrit, dont les seules «découvertes» sont celles de notre imagination consentante. Ses apparences sont tournées vers l'intérieur, face au public et à la rampe ; il existe par son envers et son absence d'au-delà, comme la peinture par son cadre» (Bazin, 1985 : 158).

«L'absence d'au-delà» attribue à la scène une représentation centripète de la dramaturgie. Tous les actes de la pièce joués sur la scène impliquent des points de vue simultanés, autant qu'il y a de spectateurs dans la salle. Le cinéma répond plutôt à une logique centrifuge. Chaque spectateur dans la salle a accès au même point de vue sur l'écran. L'ensemble du déploiement dramatique à l'écran est fait d'un agencement de points de vue, du passage d'un plan éloigné à un plan rapproché, etc. Il faut penser l'importance du cadre au cinéma selon cette logique d'agencement. Nous pouvons la considérer en l'opposant au principe théâtral de la coulisse : lorsqu'un protagoniste disparaît de l'écran, il peut se trouver présent en dehors ou au-delà de l'image. En fait, l'agencement des plans crée une mobilité visible dans l'écran, déterminant davantage le cadre comme un cache. En d'autres termes, ce n'est pas parce que l'acteur est hors du plan qu'il ne participe pas de près à l'action qui y est immédiatement représentée²⁹.

Nous allons maintenant utiliser un exemple situé aux antipodes de l'œuvre de Kiarostami, autant esthétiquement que socio-politiquement, mais qui va nous permettre de relier avec plus de précision la place de l'acteur dans le plan, avec la dramatisation du cadre. Le film *Jackie Brown* (1998) de Quentin Tarantino offre un bon exemple de dramatisation par le cadre. Lorsque Louis Gara (Robert de

²⁹ Sur le cadre/cache voir notre chapitre 3, «De la scène filmée à la scénographie».

Niro) et Melanie (Brigdet Fonda) quittent un centre commercial où ils ont récupéré une valise pleine de dollars, la protagoniste s'énerve et Gara l'élimine d'un coup de revolver. Le plan qui représente l'acting-out de Gara expose ce dernier en contre-plongée rapprochée, de telle sorte que l'on ne voit pas la protagoniste disparaître du plan. En fait, nous ne la reverrons plus du film. Si la mort demeure hors-champ, cela n'est pas non plus un moyen de s'en éloigner par peur de faire ombre à la continuité du récit. Au contraire, le meurtre est d'autant plus choquant et gratuit que la protagoniste est soudain privée d'un point de vue, alors que tout le film nous avait habitués à un jeu de champ-contrechamp. C'est aussi en cela qu'on peut parler au cinéma de «représentation centrifugée» (Bazin, 1985 : 160), puisque l'image est en fait le centre d'un monde d'actions. Ainsi, le spectateur ne peut se dégager du seul point de vue qu'on lui expose. À ce titre, ce qui relie étonnamment Kiarostami et Tarantino³⁰, c'est une adéquation entre le point de vue de la caméra (auquel correspond déjà le regard du cinéaste) et celui du spectateur.

Jackie Brown propose un regard sur des tueurs et va jusqu'au bout de son principe en refusant une posture sadique qui impliquerait que la caméra (et le spectateur) soient «avec» le tueur. De la sorte, nous sommes privés de la représentation d'un corps mort et l'effet de distance créé entre le spectateur et les actions du film en est d'autant plus grand. Le point de vue de la caméra dans *Jackie Brown* déjoue plutôt une mise en scène spectaculaire de la mort et laisse une place au spectateur, présente en creux dans l'image. Ainsi, au cinéma, la place

³⁰ Cela est valable uniquement pour *Jackie Brown* qui se situe à contre-courant dans la filmographie de Tarantino.

accordée au spectateur est toujours relative au point de vue dans l'image. C'est la composition du point de vue, indissociable d'une continuité dramatique, du passage d'un plan à l'autre qui tient compte du regard spectatorial.

5. La théâtralité chez Gilles Deleuze

5.1 Introduction au cinéma de Jacques Rivette

La disparition d'une actrice dans *Jackie Brown* pose plus largement la question de la place accordée au corps de l'acteur dans la représentation cinématographique. À ce sujet, Deleuze rappelait que le premier héritier du théâtre au cinéma est l'acteur. Cette proposition s'oppose à la plus-value de la dramaturgie dans son acception littéraire, dont les théoriciens (Balazs, Musil) réclamaient spontanément le prolongement dans le cinéma³¹. Elle s'oppose aussi à l'importance donnée à l'espace (le point de vue) qui importe à Nancy et définissait en premier lieu pour Bazin une théâtralité cinématographique. Ce que soutient Gilles Deleuze, à travers son intérêt pour la théâtralité de l'acteur au cinéma, c'est que le corps de celui-ci peut déterminer tout le déploiement de l'action. En ce sens, il postule la primauté au cinéma du corps de l'acteur, de ses gestes et de ses mouvements sur l'aspect dramaturgique.

L'originalité de la proposition deleuzienne est sous l'influence du cinéma des années 1960-1980. Plus précisément, sa réflexion s'inspire des «nouvelles vagues» : le «cinéma nuovo», le free cinéma anglais et le courant new-yorkais avec les cinéastes John Cassavetes et Shirley Clarke. Ses propositions définissent

³¹ Ceci était d'abord un fait culturel : leur réflexe allait avec l'importance donnée à la poétique dans la culture allemande, notamment en herméneutique.

de ce fait une contemporanéité de la théâtralité cinématographique que ne pouvait prendre en charge André Bazin, décédé à la fin des années 1950. C'est pourquoi, également, le corpus théorique sur lequel s'appuie les affirmations deleuziennes diffère – de nouveaux objets d'art appellent naturellement d'autres éléments de théorie pour en faire l'analyse³². Le philosophe remarque combien le corps de l'acteur, dans l'œuvre de Jacques Rivette³³, y est non seulement un outil d'expression, mais encore un moyen d'échange et de communication avec d'autres corps, d'autres acteurs. Cela détermine en quelque sorte l'articulation de l'espace cinématographique. L'espace s'accorde en fait au «passage du courant d'un corps à l'autre»³⁴.

Le mouvement des corps dans un film, leur moyen entrepris pour s'exprimer et prendre contact avec d'autres, dicte le mouvement de l'espace et le montage cinématographique de l'enchaînement des plans. Le montage tel que défini par Sergeï Eisenstein n'a plus la fonction d'un agent de l'action, d'un intermédiaire entre l'acteur et la mise en scène³⁵. Les mouvements d'ensemble fondent le *gestus* qui met en lumière la spécificité poétique de l'acteur. Ce terme-clé pour la définition de la théâtralité cinématographique est un emprunt de Gilles Deleuze au dramaturge allemand Bertolt Brecht (1898-1958). Le *gestus* se rapproche davantage de la poétique propre à la musicalité, à laquelle Brecht s'est

³² Pour Deleuze, il s'agit de la sémiologie d'un côté avec Peirce, la philosophie sur la mémoire et la temporalité de l'autre côté avec Henri Bergson.

³³ Avec les films *L'amour fou* (1968), *Céline et Julie vont en bateau* (1974), *L'amour par terre* (1983)...

³⁴ Gilles Deleuze. *L'image-temps*. 1985. Paris : Minuit, page 251.

³⁵ Eisenstein définit le rôle du montage dans la mise en scène en ces termes : «La fragmentation en plans et le montage ne sont pas seulement déterminés par le scénario, mais aussi par la «mise en scène», c'est-à-dire par la façon dont l'action dramatique est concrétisée par l'acteur, dans le temps et l'espace» Sergeï Eisenstein et Vladimir Nijny. *Mettre en scène*. 1973. Paris : UGE, page 62.

montré très sensible – sa réflexion sur le «gestus» prend part d'un ouvrage consacré aux relations entre le théâtre et la musique, intitulé *Musique et gestes*³⁶.

5.2 Le corps de l'acteur au coeur d'une définition de l'intrigue cinématographique

Délimitons la portée signifiante du gestus dans le statut complexe de la représentation cinématographique. Celle-ci prend chez Deleuze des accents formels qui tendent à diminuer la relation à l'espace social qui était déterminante dans la pensée de Brecht. Pour aller de l'avant, il faut admettre un déplacement hiérarchique dans les caractéristiques de la théâtralité cinématographique. L'espace, la dramaturgie n'occupent plus la même position dans l'ordre représentationnel du cinéma. D'ailleurs, quoique le gestus soit irréductible au sujet du film, Deleuze préfère la notion d'intrigue pour théoriser le travail de l'acteur, plutôt que la dramaturgie, prédominante dans la poétique du théâtre.

Le sujet de l'intrigue dans le cinéma de Rivette est souvent lié à une représentation théâtrale. La prédominance du gestus sur la dramaturgie littéraire est précisément le fait de cette représentation théâtrale au cœur du film : ce sont ces répétitions et le travail de l'acteur en soi sur lesquels se concentre l'attention du cinéaste. Comme exemple principal, Gilles Deleuze se réfère au film *L'amour par terre*. Mais il pourrait aussi bien se référer à *La bande des quatre* (1989) ou encore *Out one* (1971), car tous ces films mettent en scène, au cœur de leur intrigue, une troupe de théâtre en répétition pour un spectacle (*La bande des*

³⁶ Bertolt Brecht. *Musiques et gestes*. Paris : 1985. Éditions de l'Arche.
L'approche brechtienne de l'interprétation sera développée au chapitre 4.

quatre), ou en représentation en tant que telle. Ce jeu sur la représentation situe les acteurs dans une non-finitude dramaturgique. À propos de *L'amour par terre* :

«Les personnages répètent une pièce ; mais justement la répétition implique qu'ils n'ont pas encore atteint aux attitudes théâtrales correspondant aux rôles et à l'intrigue de la pièce qui les dépasse» (Deleuze, 1985 : 252).

Non seulement cette affirmation est justifiée par le principe de la répétition filmée, mais également par la place donnée à l'improvisation dans de nombreux films de Rivette³⁷. La répétition des gestes permet de proposer un nouveau discours sur la représentation de la réalité telle que conçue au cinéma, puisque lorsque les protagonistes des films *L'amour fou* ou *L'amour par terre* ne sont plus présentés en répétition mais dans la vie de tous les jours, ils conservent forcément leur gestualité. Nous réalisons que leurs gestes fondent autant leur singularité d'acteur au théâtre que leur présence subjective au cinéma. Cette résonance du théâtral avec le réel du quotidien est liée au fait de la reproduction technique propre à la nature du cinéma, de telle sorte que les gestes et les attitudes ne sont profondément ni théâtraux, ni réels mais un combiné des deux³⁸.

Ce que démontre Deleuze à travers Rivette, c'est combien la réalité captée par le cinéma a une dimension théâtrale et combien le théâtre, fait de la subjectivité des corps, est profondément attaché à la réalité. Mais le cinéma est le seul mode de représentation qui peut confronter ces deux pôles dans le même

³⁷ Le film *Out one* est emblématique sur le plan de l'improvisation de l'acteur. Construit sur un simple canevas, le film évolue en fonction de l'investissement des acteurs, leur capacité à énoncer des dialogues improvisés en respectant le canevas. Dans son intégralité, *Out one* est d'une durée de dix heures. C'est une expérience limite méconnue mais charnière pour le travail d'acteur dans l'Histoire du cinéma.

³⁸ «(Les personnages) vont donc secréter un gestus qui n'est ni réel ni imaginaire, ni quotidien ni cérémonial, mais à la frontière des deux» (Deleuze, 1985 : 252).

médium. Nous touchons précisément au cœur de la nature cinématographique en abordant son aptitude à la théâtralité, nous affirme Deleuze. En ce sens, les termes de la théâtralité cinématographique correspondent à un mode d'appropriation du médium cinématographique par l'acteur.

Avant d'en arriver à ce cinéma des corps et de la posture, Deleuze remarquait une étape intermédiaire dans l'histoire du cinéma qui était rapportée au point de vue de la caméra, lui-même relié à celui du spectateur. Le film exemplaire de cette période est *La maman et la putain* de Jean Eustache (1971). La représentation des corps y est rattachée au diptyque «posture-voyeurisme». Avec un nombre limité de lieux et de types de plans, le film enchaîne les monologues des protagonistes. Lorsque l'un parle, l'autre écoute et le champ-contrechamp est la forme de montage récurrente de cette dynamique. Un tel principe sera poussé à l'extrême dans les films suivants d'Eustache, soit *Une sale histoire* (1975) et *Le jardin des délices de Jérôme Bosch* (1977), où s'articulent une alternance de plans entre un homme racontant une histoire et un auditoire de personnages féminins.

Deleuze va prendre l'exemple de l'oeuvre de Jacques Doillon pour marquer un passage du cinéma de «posture-voyeuriste» à un cinéma où prévaut le corps de l'acteur. «Doillon utilise une forme diptyque très souple, capable de marquer les pôles posturaux entre lesquels le corps oscille» (Deleuze, 1985 : 258). Dans le film *La Pirate* (1983), le personnage interprété par Jane Birkin passera d'une attitude à l'autre, par exemple du désir à la crainte par une posture différente du corps. Cela implique «une théâtralisation du cinéma très différente

du théâtre». Comment construit-on la présence d'un corps d'acteur au cinéma ? C'est la question à laquelle nous confronte la référence à Doillon et que nous retrouvons, avec une esquisse de réponse, lorsque Deleuze aborde le cinéma de Philippe Garrel.

Chez Garrel, la question de la présence est directement liée à la photogénie, ce qui explique d'ailleurs que plusieurs de ses films soient muets. Le cinéaste fait souvent apparaître un à un ses personnages en début de film et de la sorte rend très clair son mode de conception de la présence. Dans *Le révélateur* (1968), le film s'amorce avec un enfant que l'on voit placé au haut d'une armoire, puis une porte s'ouvre et l'on voit un père, dans une blancheur de photo surexposée et devant lui la mère, à genoux. La plupart des films de Garrel, jusqu'au *Cœur fantôme* (1996), se concentrent sur trois personnages : le père, la mère, l'enfant et l'on peut passer du blanc (le père) au noir pour distinguer les personnages, grâce au choix des costumes et en utilisant des effets d'éclairage. Ainsi, dans la deuxième partie de *Liberté, la nuit* (1983) on voit le personnage féminin (la mère) tricoter dans le noir d'une salle de cinéma³⁹. L'apparition du corps, la présence de l'acteur est indissociable de la matérialité du film, des pôles négatif et positif de la pellicule (le noir et le blanc).

³⁹ Significativement, Deleuze écrit plutôt que cette séquence se déroule dans un théâtre.

«C'est Garrel qui en tire, non pas une récapitulation systématique, mais une inspiration renouvelante qui fait que le cinéma coïncide alors avec sa propre essence, du moins avec une de ses essences : un procès, un processus de la constitution des corps à partir de l'image neutre, blanche ou noire⁴⁰, neigeuse ou flashée. Le problème n'est certes pas celui d'une croyance capable de nous redonner le monde et le corps à partir de ce qui signifie leur absence» (Deleuze, 1985 : 262).

Garrel atteint la matérialité de la représentation cinématographique par une dramaturgie qui procède de la révélation des personnages filmés. En ce sens, son «processus de la constitution des corps» se rapproche de l'adaptation théâtrale, dans la mesure où il s'agit d'exposer le «fonctionnement» des corps et de produire un document sur les modalités de la fiction. Cependant, par ce processus, le cinéaste français découvre que l'art du cinéma est le bout à bout de ce qu'il laisse en plan, c'est-à-dire la présence de l'acteur qui disparaît et réapparaît après chaque image. La fiction filmique consiste alors à faire réapparaître au montage ce qui ne survit pas à un acteur au-delà du tournage. En effet, le film met en récit la réalité de la vie des acteurs au moment d'un tournage qui n'est plus. En d'autres termes, le cinéma serait théâtral à sa source, puisque la projection suscite des révélations de postures et d'actions.

Nous allons maintenant prendre le chemin de l'analyse filmique qui va nous permettre, sous un abord thématique de revoir et préciser plusieurs éléments théoriques que nous venons de poser.

⁴⁰ *Le révélateur* est éclairé à la lampe de poche.

CHAPITRE II
LA SCÈNE FILMÉE

1. *La flûte enchantée* (Mozart avec Bergman)

Par notre lecture des textes qui nous rapprochent de la notion d'une théâtralité cinématographique, nous constatons l'opposition essentielle entre l'espace de l'écran et l'espace de la scène. Cette opposition expose deux points de réflexion sur la théâtralité : le premier point s'intéresse aux modes particuliers de dramatisation que ces espaces impliquent, considérant leur type spécifique de réception; le second point marque l'interrelation entre les deux espaces, cela permettant d'amorcer, par l'analyse de quelques séquences tirées de notre corpus, ce qui relève de l'art théâtral, dans ses représentations extérieures à la scène. Nos analyses permettront de distinguer ce qui relève des spécificités du mode filmique à produire une théâtralité, des aptitudes du film à intégrer un mode théâtral de représentation qui n'est pas le théâtre en tant que tel.

À travers l'introduction de la représentation théâtrale dans les films de notre corpus, nous sommes à même de saisir la spécificité du cinéma à représenter le théâtre. Les quatre dernières décennies ont été fécondes en introduction de la représentation théâtrale au cœur de la fiction filmique. Notre travail n'est plus, dans ce contexte, le même qu'André Bazin, prenant acte de ce qui n'était pas théâtral au cinéma (ou encore distinguant les enjeux de la réception du cinéma par rapport au théâtre). Ce que nous voyons aujourd'hui, c'est combien ce qui s'est développé à l'époque de Bazin, de manière presque systématisée chez Renoir¹ à la même période, s'est affiné en des télescopes de dispositifs représentationnels qui témoignent de la complexité de la théâtralité cinématographique. Pour

¹ Voir sa trilogie filmique sur le monde du spectacle qui marque son retour en Europe : *Le Carrosse d'or* (1952); *French Cancan* (1954) ; *Élena et les hommes* (1956). Nous reviendrons sur Renoir à la fin de ce chapitre.

l'instant, nous allons étudier les propositions filmiques concernant deux dimensions de la spatialité, entre la scène et la salle et entre le plan et le cadre². Nous débutons avec des cinéastes de la génération de Bazin (Bresson, Bergman) et observons leur continuité féconde chez Jacques Rivette, tributaire de l'œuvre du Renoir des années 1950 (*Va savoir*, 1999).

Pour saisir les enjeux propres à une «praxis» de la théâtralité cinématographique, soit à un travail théâtral de mise en scène au cinéma, la première partie de notre étude sollicite la présence de la scène de théâtre, dans le contexte de la représentation cinématographique. Nous ne traitons pas, par voie de conséquence, des simples évocations du théâtre au cinéma qui peuvent ne se réduire qu'à des signes, comme c'est le cas lorsque les rideaux d'une fenêtre d'appartement bordent le cadrage cinématographique, en une réminiscence du manteau d'arlequin couvrant le devant de la scène au théâtre. Ce qui nous intéresse, bien plus que des évocations par des objets significatifs appartenant à la scène de théâtre, est littéralement l'intrusion de la forme théâtrale dans le contexte d'une représentation de cinéma.

Notre premier exemple s'intéresse à la représentation théâtrale par le film qui se distingue du «théâtre filmé» selon Bazin, dans la mesure où le décor demeure l'espace scénique, c'est-à-dire que l'adaptation du spectacle implique la référence à la représentation sur la scène. Il s'agit d'un film qui adapte un opéra de Mozart, *La flûte enchantée*. Nous avons retenu cet exemple, car c'est un opéra dont la facture est d'abord théâtrale. Ce ne sont pas des chanteurs qui incarnent des rôles, mais plutôt des acteurs qui chantent sur la scène. Il s'agit d'une

² Au chapitre trois, nous continuerons le travail en reliant le cadre à la notion de scénographie.

représentation filmique du théâtre, où la caméra occupe un rôle actif, déterminant une spatialité spécifique au cinéma. De plus, notre exemple se trouve à la base d'une compréhension de nos problématiques subséquentes (scénographie, dramaturgie, jeu et présence de l'acteur).

1.1 L'espace théâtral dans *La flûte enchantée* d'Ingmar Bergman

Dans l'histoire de la mise en scène au vingtième siècle, la situation d'Ingmar Bergman est symptomatique du problème esthétique de la théâtralité au cinéma. Ce n'est pas en avant-gardiste de la mise en scène que cet homme de théâtre et de cinéma a posé la délicate question des modalités de la représentation théâtrale qui ne saurait se limiter à la scène. Pour lui, le successeur de la «Laterna magica» (le cinéma) invente un nouveau regard sur les représentations et de nouveaux spectateurs avec elles.

Bergman, longtemps gardien d'une tradition européenne et classique de théâtre, ancien directeur du théâtre Royal de Stockholm, prestigieux metteur en scène du Residenztheater de Munich dans les années 1970, est aussi reconnu pour avoir posé les jalons d'une modernité cinématographique qui ne cache pas son intérêt pour la collusion entre la réalité et la fiction chez ses personnages. À cet effet, il faut voir *Monika* (1954), film auquel Jean-Luc Godard adhérait et rendait

hommage dès son premier film, *À bout de souffle* (1959)³. L'œuvre filmique de Bergman a été reconnue comme étant l'une des premières et saisissantes prises à témoin du spectateur par l'acteur, avec les moyens du regard à la caméra. En ce sens, le film de Bergman a pu être considéré, après Godard, comme l'instigateur d'équivalences à la distanciation brechtienne au cinéma. L'acteur se révélait derrière le jeu en désignant le dispositif de représentation, par son regard tourné vers l'objectif.

Pourtant, l'influence explicite de Brecht n'intervient que tardivement dans l'œuvre de Bergman, dans le contexte d'une production allemande mineure (selon ses propres termes⁴) – *L'œuf du serpent* (1977). Le regard à la caméra de Monika n'est donc pas le tributaire immédiat d'une référence théâtrale. Nous pouvons cependant avancer que Bergman, du fait de sa double pratique d'homme de théâtre et de cinéma, expose un problème concret qui le préoccupait, ayant trait à la réception. Plus précisément, ce qu'énonce Monika (Harriet Andersson) en fixant subrepticement la caméra, c'est l'adresse au spectateur qui prend soudain les atours de l'intime, où ce dernier se fait le complice de l'actrice à la suite du cinéaste et du caméraman⁵. Nous voilà en plein cœur d'un problème que nous voulons aborder en profondeur : à savoir le lieu d'adresse de la représentation

³ «Et ce dernier plan des *Nuits de Cabiria*, lorsque Giulietta Massina fixe obstinément la caméra, avons-nous oublié qu'il est déjà, lui aussi, dans l'avant-dernière bobine de *Monika* ? Cette brusque conspiration entre le spectateur et l'acteur qui enthousiasme si fort André Bazin, avons-nous oublié que nous l'avons vécue, avec mille fois plus de force et de poésie, lorsque Harriet Andersson, ses yeux rieurs tout embués de désarroi rivés sur l'objectif, nous prend à témoin du dégoût qu'elle a d'opter pour l'enfer contre le ciel. » in Jean-Luc Godard. *Bergmanorama*, «Godard par Godard». 1985. Paris : Cahiers du cinéma, page 130.

Cette prise à témoin de l'acteur au spectateur est déjà annoncée par une réplique de Monika à son amant, au début du film : «I never met a sweet guy like you – like somebody out of a movie».

⁴Ingmar Bergman. *Images*. 1992. Paris : Gallimard, page 133.

⁵ Pour plus de détails sur les enjeux de cette relation, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage d'Alain Bergala : *Monika de Ingmar Bergman : du rapport créateur-créature au cinéma*. 2005. Crisnée : Yellow Now.

filmique et la réception qu'elle implique. Nous y arrivons bientôt, mais il nous faut encore contextualiser la place occupée par *La flûte enchantée* dans l'œuvre du cinéaste suédois.

Après une période tourmentée, particulièrement marquée par les troubles entre la représentation et le réel où la psychanalyse constituait une inspiration féconde (*Persona, Une passion, La honte, L'heure du loup*), le cinéaste revient à un plus grand classicisme, inscrivant plusieurs de ses films dans une période antérieure à l'époque contemporaine (*Cris et chuchotements*). C'est à cette dernière période qu'appartient *La flûte enchantée*.

Pour le cinéaste suédois, le film a une forte valeur affective, puisqu'il est lié de très près à sa propre expérience de jeune spectateur⁶. Ce qui légitime alors le projet du film, c'est d'une part la prise en compte du passé de cette expérience et, d'autre part, le fait de produire un spectacle réputé injouable sur la scène⁷, où le cinéma peut servir de médiateur, le montage permettant de surmonter les difficultés de la représentation scénique. Par le biais de l'œuvre mozartienne, le cinéaste pose une question qui lui est propre : comment le cinéma peut-il, littéralement, produire un spectacle plutôt qu'en proposer la simple reproduction ? Nous verrons que Bergman fait de l'espace filmique le principal atout par lequel il se confronte à cette question importante.

⁶ «J'avais douze ans quand j'ai vu pour la première fois *La flûte enchantée* à l'opéra de Stockholm. Une pesante, une longue représentation. Le rideau se levait pour une courte scène et il redescendait immédiatement. L'orchestre se tassait dans sa fosse. Remue-ménage derrière le rideau, coups de marteau, constructions hâtives. Après une pause qui n'en finissait pas, le rideau se relevait sur la brève scène suivante.» (Bergman, 1989 : 336).

⁷ «Une façon exacte d'exprimer l'une des complexités de *La flûte enchantée* : sur le plan musical, c'est d'une difficulté vertigineuse. Et malgré ça, il est rare que le chef d'orchestre soit récompensé de ses efforts.» (Bergman, 1989 : 341).

1.2 Prédominance de la scène

Nous allons débiter notre lecture de la théâtralité en prenant acte de la configuration scénique. Lorsque l'Acte 1 commence, le plan embrasse la scène en son entier où se jouera *La flûte enchantée*. La première situation dramatique va bientôt avoir lieu. En introduisant d'abord la scène seule, dénuée de ses acteurs, le cinéaste valorise cet espace auquel se conformera le déploiement visuel du film. C'est-à-dire que, dans un premier temps, la dramatisation sur la scène passe par la venue des acteurs. Ce sont ceux-ci qui sollicitent une énonciation visuelle prenant part à l'action. En ce sens, nous voyons que le film de théâtre bergmanien correspond à une attribution classique de la mise en scène, basée sur la dramaturgie, fondée, en somme, sur le caractère des personnages et les actions qu'ils posent. Comme nous le voyons avec ce premier plan, le spectacle est sur la scène, considérée en son ensemble – la scène n'est donc pas divisible. Le montage du film prendra acte de la réalité scénique et devra jouer sur les paradoxes qu'implique la transposition de la scène à l'écran.

Au début de l'Acte 1, il était important pour Bergman que l'action et la scène ne fassent qu'un. En l'occurrence, lorsque l'acteur principal qui joue Tamino (Josef Köstlinger) apparaît enfin dans le premier plan, c'est pour traverser l'espace scénique d'un bout à l'autre au pas de course, de l'extrême-gauche à l'extrême-droite. À ce moment précis, l'acteur ne fait que courir et le spectateur ne peut encore rattacher cette course à une continuité dramatique. Cette lenteur du plan qui vient donner une prégnance matérielle à la scène, maintient celle-ci comme lieu de prime énonciation de l'action, pour laquelle le montage, le type de

narration spécifiquement cinématographique, se retrouvera tributaire. Cela est soutenu par la nette implantation d'un décor qui balaie l'horizon dramatique illustrant le contexte (un boisé, nimbé d'un éclairage bleuté intermittent). Lorsque l'acteur apparaît, sa traversée de la scène est campée dans ce décor. Une fois, lors de sa course, Tamino se retourne, et peu après un dragon le poursuit en effectuant le même trajet⁸. Ensuite l'acteur revient sur ses pas et, dès lors, s'amorce une continuité de l'action scénique où la caméra et ses spécificités narratives interviennent.

1.3 L'espace public

Il est remarquable de noter avec précision le moment où la caméra manifeste un mouvement : nous en sommes toujours au premier plan et la caméra s'approche de la scène, juste au moment où l'acteur s'avance également. C'est donc dire que le mouvement est clairement dicté par les actions de l'acteur. Dans ce moment du plan, l'on retrouve le même point de vue qui prévalait à l'introduction du film. Dans la longue séquence précédant l'Acte 1, Bergman s'applique à y présenter les spectateurs de la salle. Ces spectateurs sont d'origines culturelles diverses, adoptant des attitudes variées qui témoignent de leurs différences. Cela étant, l'image s'intéressera davantage à une seule spectatrice, une jeune fille sur laquelle des plans s'intercalent à la représentation du spectacle tout au long du film. Dans cette partie introductive, la mise en place de l'espace de la réception permet tout à la fois la distinction et la mise en rapport de deux modalités de la représentation.

⁸ Ce dragon est très clairement un déguisement pour un acteur anonyme du spectacle.

Comme nous allons le voir, la place accordée à la spectatrice implique pour Bergman un parti pris dans la représentation de la réception du théâtre qui est corollaire à celle du cinéma. Pourquoi s'intéresse-t-il tant à une seule spectatrice, si l'on s'en tient à la distinction des spectateurs de théâtre et de cinéma proposée par Bazin ? Si le théâtre se définit du côté de la salle par la présence de la foule et non par celle de l'individu/spectateur, on peut affirmer que Bergman, d'une part, rapporte l'expérience du spectacle de *La flûte enchantée* à sa représentation filmée. Le moyen du spectacle théâtral et scénique lui permet ainsi de poser un miroir dévolu au spectateur de cinéma. D'autre part, il paie aussi le tribut, à travers la représentation d'une jeune spectatrice, à sa propre expérience de spectateur/enfant de *La flûte enchantée*, qui a déterminé son désir de mettre en scène l'œuvre mozartienne (Bergman, 1989 : 336).

Pour revenir à la représentation de la place occupée par le spectateur dans le film de Bergman, on peut dire qu'elle marque une tension entre deux modalités de l'ordre de la fiction filmique. D'un côté nous voyons le documentaire sur le dispositif de la représentation, de la scène à la salle; de l'autre côté, l'image et la typologie des plans servent la fiction dramatique à l'œuvre sur la scène. Ainsi, si l'on se rapporte au premier plan de l'Acte 1, dans un premier temps la scène est dénuée de ses acteurs et en ce cas l'aspect de la représentation est documentaire. Par contre, lorsque Tamino se déplace vers le devant de la scène, la caméra s'approche et le plan le montre des pieds à la tête, son corps emplit la largeur de l'écran. Au niveau de la spatialité, par la configuration du plan et la place accordée à Tamino, nous rejoignons alors une représentation appartenant aux

spécificités du cinéma de fiction⁹. Cependant, nous nous rappelons également que ce type de plans rapprochés était adopté pour présenter une foule individualisée de spectateurs, en introduction de *La flûte enchantée*. Cette symétrie dans la typologie des plans n'est pas vaine : elle marque exactement le tournant du documentaire de la représentation vers une théâtralité du cinéma, localisée dans la salle ou sur la scène.

Comment la représentation filmique peut-elle en ce cas soutenir une action qui se déroule sur la scène, sachant que celle-ci prévaut de toute façon aux modalités de cette même représentation filmique ? Nous pouvons répondre à cette question en prenant acte de notre lecture de l'Introduction et du premier plan de l'Acte 1. En fait, l'espace cinématographique a ceci de particulier qu'il peut intérioriser l'espace scénique qui lui prévaut, dans la continuité de la fiction qui a lieu lors d'un plan. Cette capacité à parcelliser l'espace de cinéma par les moyens du montage, devrait s'opposer à l'indivisibilité de l'espace scénique. Or, ce que nous montre Bergman est exactement le contraire. C'est en jouant sur ce binarisme entre les formes de représentation qu'il parvient d'ailleurs à le démontrer : avec parcimonie, par un mouvement de caméra, il souligne, en s'approchant de Tamino, l'ampleur de l'espace scénique dans lequel le personnage s'inscrit. Il fait ce rapprochement à un moment où le Prince dit une réplique implorante : *Oh help me, ye gods, will my prayers never reach you ?* Le regard tourné vers la caméra, il s'en remet à Dieu : *Deliver me now from this*

⁹ Le cinéma d'Howard Hawks, emblématique du cinéma classique hollywoodien, a systématisé cette représentation distancée des protagonistes de la fiction. Nous reviendrons sur son œuvre dans un chapitre suivant consacré à la répétition théâtrale et aux trajets, que nous mettrons à la suite en rapport avec trois films de Jacques Rivette (*Secret défense*, *La bande des quatre*, *L'amour par terre*).

*beast, I beseech you, ye gods, show me mercy*¹⁰. Que fait le personnage à ce moment sinon s'adresser au public du film (qui correspond aux individus de la salle), d'une manière apparentée à celle de Monika ?

Comment en arrive-t-on à relier deux œuvres qui paraissent si éloignées l'une de l'autre, l'une naturaliste et l'autre théâtrale ? Il est à noter qu'un élément de mise en scène du regard à la caméra, dans *Monika*, n'est pas considéré dans le texte que Godard a consacré au film. Probablement est-ce dû au problème qu'il peut poser à sa réflexion et qui concerne l'inscription de la protagoniste dans l'espace filmé. En analysant le regard à la caméra de Monika, nous constatons le changement d'éclairage qui a lieu, dès que le plan se rapproche du visage au regard fixe pendant de longues secondes.

Le contexte dramatique de cette séquence est une discussion animée au café avec l'amant de Monika, interrompue par l'insistance accordée au regard. Au début du plan l'éclairage est plein jour, mais se fond au noir lorsque la caméra s'approche du visage. Nous quittons la représentation réaliste, l'ambiance des cafés de Stockholm et nous retrouvons un jeu d'éclairage propre à une théâtralisation du regard qui, par voie de conséquence, fait triompher l'artifice¹¹ du travail de la mise en scène. En ce sens, nous sommes loin d'une révélation du dispositif de la représentation filmique. Au contraire, nous assistons à un renforcement de celui-ci par une dramatisation de l'espace filmé, caractérisée par un isolement de la protagoniste, Monika. Par un jeu de l'éclairage, l'espace est vidé, défait de son inscription dans la réalité représentée qui impliquerait plutôt,

¹⁰ Afin de faciliter la lecture, nous reprenons les sous-titres anglais de l'édition DVD (Criterion, 2000), plutôt que les répliques originales chantées en suédois.

¹¹ Nous développons le thème de l'artifice au troisième chapitre.

d'ailleurs, une adresse du regard de Monika à son amant. Nous allons voir en quoi cet espace vidé où s'inscrit l'adresse du regard de l'acteur au spectateur touche à l'essence d'une représentation en continuité avec le théâtre. Pour ce faire nous allons retourner à *La flûte enchantée* qui nous offre de bons exemples pour notre argumentation.

1.4 L'espace scénique et la place vide

Lorsque Tamino profère son appel précédent, il s'avance au-devant de la scène, faisant face au public. La configuration de l'espace donne un caractère singulier à sa réplique. Le lieu d'adresse (les puissances divines), dans la mesure où il est présent seulement par la parole de Tamino est l'occasion de signaler, dans l'inscription du plan, la matérialité sans équivoque de la représentation. Autrement dit, nous allons voir que les contraintes du dispositif de représentation théâtrale font de Dieu, chez Bergman, une figuration insoutenable dans l'espace de la représentation. C'est que, pour le cinéaste suédois, la représentation théâtrale implique un sujet sur la scène, un sujet spectateur dans la salle et il n'y a pas de tiers espace, occupé par un Autre que l'acteur ou le spectateur.

Au plan 2, la prise en compte matérielle de la scène est renforcée, lorsque le prince, poursuivi par le dragon, se posant en narrateur de l'action, expose sa situation : *It's drawing so near, so terribly near... Oh, help me now.* À la fin de sa réplique, le prince s'écroule vers la gauche et disparaît du plan qui demeure fixe.

Pendant quelques secondes la place est vide et seules les planches de la scène sont données à voir, rappelant la matérialité scénique où s'inscrit l'espace de la représentation. La place de Dieu est conséquemment une place vide sur le plan dramatique, façonnée par le souci de réalisme de l'ensemble de la représentation, où les acteurs demeurent les premières instances d'énonciation.

L'importance qui est accordée à l'acteur place le théâtre filmé de Bergman dans la continuité de son travail depuis *Monika*. Le regard que l'acteur adresse à la salle au moment où il implore Dieu, nous indique que depuis *Monika* la fiction bergmanienne confronte ses personnages à l'absence d'un regard ou d'une présence immédiate. Le regard de Monika a aussi les atours d'une imploration qui ne convient pas au matérialisme brechtien. En aucun cas, dans l'image, ce regard trouve un lieu d'adresse direct. Au contraire, ce qui a fait œuvre de bouleversement esthétique en ce cas particulier au cinéma, c'est précisément l'absence du sujet qui permet une réponse à l'imploration du personnage. Le lien avec le théâtre est, dans ce cas, l'effet d'une confusion entre la personnalité de l'actrice, irréductible à sa seule captation filmée, et son jeu qui prend le spectateur à témoin. Or, c'est cette ambiguïté du témoin de l'imploration du personnage qui rendait le plan de Monika émouvant.

À quarante ans d'intervalle, le spectateur du film peut toujours se confondre avec les témoins réels lors de la prise du plan (le caméraman, le metteur en scène). En ce sens, ce regard nous rappelle à notre condition spectatorielle au cinéma – la différence de présence ne concerne pas seulement la situation de l'acteur au cinéma, mais touche aussi à la posture du spectateur. Dans

ce contexte, l'imploration à Dieu nous ramène au vide qui peut avoir une résonance religieuse dans la fiction filmique. Mais Bergman nous informe aussi que le théâtre est implacable dans la mesure où l'expression du religieux y est désacralisée, puisqu'il s'agit de vivre et jouer sur les planches, dans les limites de temps et d'espace où vivent les mortels¹². Ajoutons aussi que Monika et son regard à la caméra implique cette connaissance du faux propre à l'art théâtral qui prend le spectateur à témoin. Mais dans la représentation théâtrale filmée, l'on constate que l'absence, avec les spectateurs qui sont simultanément montrés à l'image, ramène à l'impossibilité du théâtre d'énoncer avec ses moyens propres une présence divine qui efface toute médiation.

Dans ce contexte, le cadrage cinématographique joue un rôle important. En cela, prenons acte d'un plan où le cadrage vient déterminer le paradoxe de la représentation, qui s'inscrit dans une tension entre la réalité captée par l'image de la caméra et l'espace de fiction, qu'elle balise dans le mouvement de la narration. Lorsque le prince Tamino rencontre le troubadour flûtiste Papageno qui va l'aider à combattre les affres du dragon, des divinités se manifestent pour remettre en ordre les velléités victorieuses de Papageno, dont la flûte aux propriétés magiques a mis le dragon hors d'état de nuire. Des mains de déesses surgissent des extrémités supérieures du cadre et de son centre supérieur. En voix hors-champ, des répliques interviennent pour tempérer le triomphalisme du troubadour. La présence des seules mains des déesses par un jeu avec le cadre, confère à

¹² Sur le sujet voir *Acto de Primavera* (1963) de Manoel de Oliveira, où le cinéaste portugais, en documentariste consciencieux, s'est appliqué à filmer le spectacle du chemin de croix du Christ, mis en scène chaque année par une communauté rurale du Portugal. Le thème de ce film est la représentation du religieux et l'imprégnation de cette culture de la représentation sur les hommes.

l'intervention divine un sens ludique qui faisait défaut à l'imploration à Dieu de Tamino. Certes, il y a une intervention divine explicitement représentée, mais elle ne vient pas souligner la délimitation arbitraire du cadrage qui a aucun moment ne fait oublier la scène. En somme, cette scène paraît comme la négation de tout effet spécial.

Le caractère ludique de l'intervention divine vient souligner non pas l'absence de représentation divine, mais renforcer la présence de l'acteur sur la scène comme moteur de la fiction. En fait, la représentation de la divinité s'inscrit par les contraintes du cadre : la partie du corps (les mains) qui surgit ne fait pas oublier au spectateur l'ensemble scénique qui inaugure l'ordre de la représentation de l'Acte 1. Bergman met effectivement son film au service de la scène. Le cadre du film sert aussi de moyen équivalent au subterfuge d'une intervention divine lors d'une représentation théâtrale : des mains pourraient surgir depuis un paravent noir, le spectateur de la salle ne serait jamais bluffé par cet artifice, car la représentation au théâtre est admise et son but n'implique pas une médiation avec la réalité. Sur le plan de la représentation spatiale, le cadrage cinématographique est donc un moyen de témoigner de l'artifice théâtral¹³.

1.5 Rhétorique de l'espace. Le montage comme «effet spécial»

L'effet spécial chez Bergman, on l'aura vu, ne relève pas du subterfuge pour nourrir la fascination du spectateur au sens où, de Méliès aux films de George Lucas, le spectateur se sent impressionné ou dépassé par l'inventivité

¹³ Nous reviendrons sur les relations entre l'artifice et le cadre au chapitre trois. Celles-ci dépassent bien évidemment, dans la théâtralité cinématographique, la seule représentation filmique de l'espace scénique.

visuelle, situation qui trouve sa source dans la tradition illusionniste à laquelle appartenait Méliès. Ce qui incombe au spectateur du film *La flûte enchantée*, ce ne sont pas des questions telles : «comment a-t-il pu faire ce tour de magie?», mais plutôt : «comment un effet spécial permet de renouer avec l'art du spectacle théâtral et scénique?». Déjouer le problème de la croyance nous éloigne ainsi du pacte de la représentation théâtrale, où le faux est partie prenante.

Nous considérons que la présente question nous mène à discuter de l'espace représenté au regard du montage. Le montage, chez Bergman, est principalement voué à l'illustration du dispositif du spectacle théâtral et c'est par lui que la délimitation entre la scène et la salle s'exprime. Nous allons reconnaître comment il permet également d'inscrire «l'effet spécial» cinématographique dans un contexte purement théâtral qui, par voie de conséquence, procure un surcroît de théâtralité à la représentation scénique filmée.

L'exemple qui nous importe vient peu après le léger châtiment proféré par les divinités à l'endroit de Papageno. Les deux héros sont débarrassés du dragon, ils ont tout loisir de reprendre leur mission : retrouver Pamina, promise à Tamino, qui se trouve entre les mains d'un père sinistre, Sarastro. Pamina est présente une première fois sur un pendentif à son effigie que porte Tamino avec lui. Elle est alors montrée par un effet spécial rendant visible son image en mouvement sur le pendentif. Ce jeu de la représentation filmique invite à penser autrement la notion de présence de l'acteur. Rendue indissociable de l'art du montage et de son inscription à l'écran par un «effet spécial», Bergman nous montre que son actrice

participe d'un dispositif de représentation¹⁴, dans la mesure où son image est malléable, se déplace dans l'espace.

Nous savons déjà, depuis notre lecture de Bazin que les présences de l'acteur au théâtre et au cinéma se distinguent par leur rapport au temps – une présence continue et actuelle pour l'un; une présence discontinue¹⁵ et différée pour l'autre. Notre présent exemple permet de sérieusement repenser cette proposition. Ainsi, prenons la dichotomie discontinuité/continuité : nous savons combien cette problématique temporelle est tributaire du dispositif de représentation, soit l'écran. L'acteur qui performe sur la scène est présent de façon continue alors qu'au cinéma sa présence pour une séquence peut être produite par de constantes ruptures, puisqu'à chaque plan il reprend son rôle, après que la caméra ait changé d'angle, etc. Mais déjà, Bergman a souligné une continuité dans le premier plan de l'Acte 1.

De même, notre second exemple affiche cette continuité, en intégrant la discontinuité de la présence dans le plan même, permis par l'effet spécial où apparaît Tamina. Dans cet exemple, la notion de discontinuité qui est a priori relative à l'art du montage est accompagnée d'un effet spécial. En somme, ce qui relève de la magie, du subterfuge visuel, implique ici la question de la présence de l'acteur, dans la mesure où elle s'inscrit au cœur même de la temporalité du mode de représentation filmique. La différence de l'acteur dans le temps de la

¹⁴ Bergman n'est certes pas le seul à oeuvrer dans ce registre. À ce propos voir *L'Anglaise et le Duc* (Éric Rohmer, 2000), où l'actrice principale est introduite sur des décors peints par un procédé numérique.

¹⁵ Sur la question du montage relative à la continuité narrative du film, voir au chapitre trois notre lecture de *Theatricality as medium* de Samuel Weber.

représentation propose une réflexion sur la notion de présence, impossible lors de la seule représentation du spectacle de Mozart.

Avec la substitution de la présence scénique par un effet spécial, les forces du montage sont montrées pour ce qu'elles sont : effet spécial par excellence du cinéma, permettant de passer d'une présence à l'autre, en changeant d'espace, de lieu. Autrement dit, l'effet spécial est toujours une modalité du montage, que ce dernier se définisse par l'opération d'un changement de plans ou encore par l'intégration d'une image à l'intérieur d'un plan.

Pourtant, ce que propose Bergman par l'effet spécial touche à la matérialité de la présence de l'acteur. Le cinéaste suédois joue sur le paradoxe de la narration filmique qui impose un réalisme, où l'on peut passer d'un lieu à l'autre simplement en changeant de plan. L'effet spécial utilisé prône l'unité de l'espace scénique : les conditions de représentation propres à la narration filmique y sont subordonnées.

1.6 L'espace du contrechamp – le spectateur «déplacé»

Nous avons constaté, dans ce plan où Tamino regarde Pamina sur le pendentif, que deux espaces distincts étaient introduits dans une même image. Il n'empêche que ce plan est simultanément un montage. Plutôt que l'acceptation de la dialectique des images propres au montage traditionnel depuis Griffith¹⁶, la dialectique met maintenant en jeu la configuration du plan et la présence de

¹⁶ Aux débuts du cinéma, le montage instaure une relation entre deux ou plusieurs espaces distincts, portés par l'intrigue ou l'épopée.

l'acteur, ce qui marque une fidélité à l'espace scénique classique, voué au registre dramatique d'unité de l'espace, antérieur à la modernité narrative du cinéma. Pour marquer la fidélité à ce principe, le contrechamp de la scène ne peut être envisagé qu'en termes de réception. Le spectateur de *La flûte enchantée* comprend que le contrechamp du spectacle scénique et théâtral est l'attente de celui-ci ou encore la fascination pour celui-ci, dans la salle.

Dans la perspective documentaire de ce film, Bergman fait face au problème que lui posent les coulisses, au vu de son agencement dichotomique entre la scène et la salle. Sur ce point, il choisit de maintenir une continuité de la représentation théâtrale jusque dans les coulisses. En effet, l'aspect documentaire du film nous renseigne sur la représentation de *La flûte enchantée* et non sur des sujets en privé, au-delà de leurs postures d'acteurs. *La flûte enchantée* est un film sur l'art de la mise en scène, de bout en bout.

Le point de vue des coulisses met certes en perspective la scène pour Bergman, mais jamais il ne s'agit alors de «démontrer» le principe du jeu qui a cours sur la scène. Au contraire, la représentation de l'envers du décor viendra renforcer l'ensemble du dispositif de la représentation filmique. Pour mieux saisir l'enjeu de la mise en place du dispositif en question, rappelons-nous qu'André Bazin proposait une analogie entre le spectateur de cinéma et le voyeur que nous retrouvons, claire et opératoire, dans une séquence consacrée à l'Intermission où l'on pousse même un cran plus loin cette position de voyeur/acteur, puisqu'on y trouve un renversement des rôles ordinairement admis. Pour Bergman, l'acteur occupe ainsi une position de duplicité : la représentation de son travail est

indissociable du personnage qu'il joue. Dans la deuxième partie de l'Intermission, après nous avoir montré les acteurs se reposant en coulisses sans quitter leurs rôles, deux personnages (Sarastro et un des lutins qui peuple son royaume) s'approchent du rideau de la scène pour regarder la salle à travers un trou. Ce rideau troué a un sens particulier, attribuant une place complexe au spectateur dans l'ordre de la représentation.

N'est-il pas suggéré par Noel Burch que le cinéma est en soi une métaphore sur le monde depuis le point de vue que peut en offrir une lucarne¹⁷ ? Pour Burch, il y a une concomitance entre le regard du réalisateur sur le monde et le regard que peut avoir le spectateur sur la représentation à laquelle il assiste. Nous dirons que Bergman souligne cette idée de la lucarne – qui est d'abord un trou par lequel s'offre des représentations – en donnant une perspective intime du monde, comme il le montre autrement dans *Fanny et Alexandre*, à travers l'intérêt du jeune garçon pour la «Laterna magica» (Lanterne magique), avec laquelle il projette des vues animées à ses jeunes amis dans la pénombre. Une représentation de l'intime s'instaure alors par la mise en place d'un dispositif de projection.

Dans *La flûte enchantée*, l'indiscrétion propre à l'acteur/spectateur montre où passe le désir de ce dernier, lié à celui d'un spectateur de cinéma. C'est bien en cela que Sarastro, par exemple, ne quitte jamais son costume. De plus, l'Intermission est l'occasion de montrer autrement ce qui a lieu dans le contexte d'une représentation théâtrale pour un acteur¹⁸. En effet, l'acteur voit toujours le public sans le laisser voir. Cette position de l'acteur est directement problématisée

¹⁷ Noël Burch. *La lucarne de l'infini*. 1985. Paris : Nathan.

¹⁸ Nous apporterons encore d'autres réflexions à cette question à la fin de notre chapitre, sur *Va savoir* de Rivette.

dans *Hamlet*¹⁹ et elle touche les conditions de réception théâtrales, relatives à l'organisation représentationnelle balisée par la rampe de la scène, instance matérielle du simulacre théâtral²⁰. En d'autres termes, le désir de l'acteur est évidemment produit de sa présence en scène où il embrasse du regard le public, tout en se jouant de cela.

Notre étude de *La flûte enchantée* se termine sur cette question ouverte, ayant trait à la place de l'acteur sur la scène. Nous savons que l'espace scénique et l'espace de la salle sont relativement rattachés chez Bergman à deux modalités de la représentation filmique : l'une est fictionnelle (scène), l'autre documentaire (salle). Mais qu'en serait-il de l'acteur/spectateur représenté dans la salle, dans le cadre d'une fiction filmique ? Il permettrait de confronter deux modalités d'interprétation, en réévaluant le principe de la réception, de la place du spectateur que l'on nous représente.

¹⁹ Nous reviendrons à cela dans la seconde partie du présent chapitre, consacrée à Bresson.

²⁰ «Ce simulacre m'informe, me divertit ou m'émeut tout en me protégeant, il me laisse libre de réfléchir et de tirer les conséquences de la représentation «pour moi». Le dispositif suppose ainsi une double-clôture : de la scène limitée par la rampe (il n'y a pas de spectacle, ou celui-ci se trouve amoindri, s'il est loisible à chacun de pénétrer sur la scène, si on ne sait à quelle heure la séance commence ou finit, si les positions entre les acteurs et les spectateurs ne sont pas fermement assignées...), d'un public placé en vis-à-vis et lui-même retranché dans son for intérieur. Appelons *coupure sémantique* cette division spectaculaire, matérialisée au théâtre par la rampe.» in Daniel Bougnoux, «Bis ! ou l'action spectrale» in «Les cahiers de la médiologie 1», Gallimard, premier semestre 1996, page 16.

Cette intimité du spectateur de théâtre rendue possible par la rampe, devient une intimité «partagée» des deux côtés de la représentation (la scène, la salle) au cinéma. Serge Daney emploie la belle expression des «limbes du cinéma» pour signifier cette relation (Daney, 1996 : 6).

2. *Une Femme douce* de Robert Bresson

Notre prochain exemple va nous permettre de détailler de manière plus précise la relation qui est exposée entre l'acteur de théâtre et la position du spectateur de cinéma. En effet, le cinéma de Robert Bresson sur lequel nous allons maintenant porter notre attention, permet de marquer avec plus d'acuité, au-delà de la théorie bazinienne, la différence de postures qu'impliquent les deux médiums de représentation. Cela tient au refus auquel s'astreint Bresson de proposer des analogies directes entre l'acteur au cinéma et au théâtre, et les postures spectatorielles que les deux médiums induisent.

Dans l'ouvrage *Le film de théâtre*²¹, le critique Jean Douchet, issu de la vieille garde des *Cahiers du cinéma* fidèle aux études de Bazin et de Rohmer, affirme à propos du cinéma de Bresson :

«Je vais être brutal : les très grands cinéastes, à quelques exceptions près, ont été passionnés par le théâtre, beaucoup s'en sont servis. Par ailleurs, beaucoup de cinéastes, en tout cas beaucoup de filmeurs sont d'une ignorance crasse du théâtre, n'ont jamais su et ne sauront jamais ce que c'est et ce qu'il peut apporter. Je considère qu'au cinéaste qui n'a pas manifesté au moins une fois de l'intérêt pour le théâtre, il manque quelque chose d'important dans sa relation au cinéma. (...) Bresson, c'est du théâtre. Bresson, par excellence, s'est intéressé au théâtre, c'est tellement évident. Il a simplement réinventé de nouvelles conventions qui sont plus conventionnelles que les anciennes. Le vrai grand film de Bresson, c'est «Les dames du bois de Boulogne», il n'a jamais fait mieux. Il est archithéâtral.»²²

²¹ Publié aux Éditions du CNRS 1998. Cet ouvrage se consacre exclusivement aux moyens propres à filmer un spectacle théâtral et en ce sens se situe en marge de notre sujet d'étude.

²²François Albera et Béatrice Picon-Vallin (dir). 1998. *Le film de théâtre*. Paris : Éditions du CNRS, page 151.

Puis, Douchet pour répondre à une question suivante soutient un propos essentiel si on l'inscrit dans la continuité de notre propre travail. Parlant de Dreyer à la suite de Bresson, il affirme : «C'est un homme de théâtre. Quand il fait *Gertrud*, c'est du pur théâtre. Je pense que le cinéma actuel ne peut retrouver une

Voilà une réflexion qui laisse songeur lorsque nous consultons *Les notes sur le cinématographe* que Robert Bresson rédigea au cours de ses trente premières années de travail de cinéaste. En effet, dans cet ouvrage, l'auteur n'a de cesse d'opposer le cinéma au théâtre, sur les plans de la réception, de l'interprétation, de la configuration spatiale d'un drame, soit les enjeux scénographiques de la fiction au cinéma. Au cours de notre lecture, nous retrouvons des pensées de cet ordre :

«Croire.

Théâtre et cinéma : alternance de croire et de ne pas croire.
Cinématographe : continuellement croire. »²³

«Modèles. Pas d'ostentation. Faculté de ramener à soi, de garder, de ne rien laisser passer dehors. Une certaine configuration interne commune à tous. Des yeux.» (Bresson, 1975 : 84).

«Les travellings et panoramiques apparents ne correspondent pas aux mouvements de l'œil. C'est séparer l'œil du corps. (Ne pas se servir de la caméra comme d'un balai).» (Ibid, 1975 : 99).

Dans les extraits reproduits, il est question de trois problèmes distincts dans la relation du cinéma au théâtre. Le premier extrait touche la question de la croyance, qui sollicite les deux termes de la représentation différenciés par la distance, balisée au théâtre par la *coupure sémantique* de la rampe, et au cinéma par le point de vue de la caméra. Le second extrait a trait à une théorie radicale de l'interprétation au cinéma, faite de retenue légitimée par l'intimité du modèle (en

audience que s'il revient davantage au théâtre. C'est la raison de l'intérêt que suscite actuellement Rivette, parce qu'il a une démarche qui tente de revenir au théâtre. » (Douchet, 1998 :151).

²³ Robert Bresson. *Notes sur le cinématographe*. 1975. Paris : Gallimard, page 67.

opposition à l'acteur extraverti), intervenant dans la composition de son jeu. Nous verrons que cette donne implique une inscription particulière du modèle dans l'espace représenté. Le troisième extrait traite de l'espace représenté sur un plan technique. Nous allons voir comment le déni du mouvement de la caméra peut intervenir dans le mode de représentation cinématographique bressonien, inscrivant de plain-pied son travail dans une dialectique avec le théâtre.

Un tel acharnement spectaculaire dans le déni du théâtre peut sembler à la limite de l'aporie. Il est clair que Bresson ne cherche aucunement dans ses écrits à s'extraire du registre de l'opposition entre les formes théâtrales et cinématographiques. À point nommé, les propos de Jean Douchet nous confronte à une évidence : Bresson avait besoin du théâtre pour penser le cinéma et la spécificité de sa mise en scène. Ce qui se joue dans le cinéma de Bresson est impensable sans le théâtre. Mais comment le reconnaître directement dans les films que le cinéaste a réalisés ?

Au moins une fois, il a proposé une réponse directe, par le biais de la mise en scène théâtrale, dans le film *Une femme douce* (1968)²⁴. Bresson s'y risque à montrer, au cœur de sa fiction, la représentation d'*Hamlet* sur une scène de théâtre. L'exemple très concret du rapport entre cinéma et théâtre qui se trouve à l'œuvre par le biais de la fiction, va nous aider à exposer deux espaces de représentation spécifiques auxquels il ne faut plus penser en termes d'équivalences comme chez Bergman. Notre lecture suit une partie du film, divisée en deux séquences : la première montre la préparation des personnages

²⁴ On s'étonne que Douchet n'en fasse nullement part dans son entretien. Mais il se trouve que le critique prend pour exemple *Les dames du Bois du boulogne* (1945). La plus large part de la filmographie de Bresson restait à venir et l'originalité de son approche, explicitée dans ses notes, est également ultérieure.

pour se rendre à la représentation d'*Hamlet* ; l'autre est la représentation théâtrale avec ses conditions de réception.

2.1 Le cadre filmique bressonien

Dans la première partie qui expose les préparatifs d'un couple avant de se rendre au spectacle, le spectateur assiste à l'enchaînement d'une série de plans, frappant par la cohésion interne qu'elle expose. Dès le premier plan de ce bloc séquentiel, la cohésion est habilement soulignée à l'intérieur de l'image. En effet, la protagoniste (Dominique Sanda) qui est présentée dans l'intimité de la salle de bain est contrainte à la rigidité du cadre. Un petit miroir est présent qui forme un cadre blanc où se reflète son visage. L'actrice est filmée de telle sorte que l'on ne voit qu'une partie de son corps, à l'extrême-gauche du plan.

Nous allons comprendre que le caractère énonciatif fictionnel chez Bresson est tout à fait différent des propositions bergmaniennes. Alors que le mouvement de la caméra est déterminant pour l'exercice d'énonciation chez Bergman, c'est bien autrement sa fixité qui fait le prix de la fiction bressonienne, comme nous le voyons dès le premier plan de notre séquence à analyser. Le trajet de l'acteur, sa position dans le plan sera d'autant plus significative que le cinéaste ne cherche pas à proposer une dramatisation caractérisée par des déplacements dans l'espace représenté. La particularité de ce travail de mise en scène implique une micro-localisation des lieux qui contribue à la dramatisation de ceux-ci. La limite du mouvement offre des perspectives neuves à la fiction : elle accorde d'autant plus d'importance aux actants comme véhicules du drame. Il n'y a qu'à

observer un plan durer après que ses protagonistes aient quitté l'image pour s'en rendre compte. Suite à cette observation, nous voulons répondre à une question : que nous raconte le cadre lorsque les protagonistes le quittent ?

Au quatrième plan de notre bloc séquentiel, nous avons le loisir de considérer la présente question. La porte s'ouvre d'abord vers le couloir de l'immeuble d'appartements puis, lorsque les deux protagonistes sont présents à l'image, la caméra se déplace légèrement vers la gauche. L'homme demande enfin : *Où étais-tu ?*, sur quoi la protagoniste disparaît du plan par la gauche. La question du mari peut très bien, dans ce contexte, revêtir des aspects ironiques au regard du mode de dramatisation de l'espace de la représentation. Il y a deux sens principaux à cette question : l'une, désespérée, émane d'un mari jaloux qui se demande où s'absente sa compagne ; l'autre, fondamentale, témoigne de l'expressivité de la subjectivité, dont la présence/absence soutenue par la rigidité de la représentation (le cadre) devient un avatar de la mise en scène bressonienne. Ce que pointe la parole du mari est donc lié à la question de la présence.

Sur un plan théorique, nous avons insisté, avec Bazin, sur l'aspect discontinu de la présence au cinéma. Bresson abonde dans le même sens et comme souvent dans la fiction, le sujet de la dramaturgie rejoint de façon implacable les modalités de la représentation. Cette donnée est importante dans la première partie de notre analyse d'*Une femme douce* et elle nous permet de mieux comprendre la critique formulée par la représentation d'*Hamlet* dans la seconde partie de notre analyse. Nous retenons de la prédominance de l'espace sur la figure de la femme douce, à notre plan 4, qu'elle détermine la présence de la

protagoniste en la délimitant. Autrement dit, on ne peut pas savoir ce qui a lieu en dehors du cadre – le vide n'est pas considéré par le plan en lui-même (comme c'est le cas chez Bergman), c'est plutôt le hors-champ (ce qui n'est pas considéré à l'image) qui est façonné par le vide. Dans ces plans, rien n'a lieu hors du cadre, seul prévaut l'existence du cadre qui constitue le vecteur de la fiction²⁵.

La représentation théâtrale est entendue en son acception fondamentale, classique : hors des limites de la scène, de la rampe, point de salut pour la fiction. Lorsque Bresson se réfère au théâtre dans ses notes, c'est à ce type classique de représentation qu'il pense. Dans les plans suivants, nous voyons que les personnages imposent une densité dramaturgique par leur présence dans le cadre – la femme douce se déplace sans cesse, traverse le plan fixe, fuit la caméra du regard, à l'opposé du cinéma de Bergman. De même au plan 5, la femme douce descend l'escalier dos à l'image, en traversant une part du plan en diagonale. La voix de l'homme intervient alors en off : *Je ne peux pas ne pas le savoir*, à quoi la femme répond : *Ne pas savoir quoi ?*

Ce jeu du chat et de la souris se poursuit dans les deux plans suivants. Le plan 6 montre l'homme fermant la porte avant de quitter le plan, en tournant pratiquement le dos à l'image. Ensuite, le plan 7 voit traverser ses protagonistes de part en part de l'image. Le cadre est toujours fixe, et ils descendent le dernier palier de l'immeuble, pour tourner à la droite de l'image. Pour envisager ce déploiement dramatique, nous dirons que ces trois plans montrent deux niveaux à l'énonciation qui ne vont pas de pair : 1) le cadre du plan préexiste aux

²⁵ La partie du chapitre trois consacrée au cadre/cache ajoutera une nouvelle dimension à notre réflexion sur le vide représenté, dans la mesure où il devient indissociable d'une action «hors-champ».

déplacements des protagonistes à travers celui-ci; 2) il ne participe pas au déploiement de l'action des protagonistes, mais il en fixe plutôt la portée. L'importance accordée aux lieux balise le cadre tandis que la protagoniste ne répond pas aux questions du mari antiquaire. Sa présence est différée dans le plan même, par ses trajets.

Bresson propose que la présence est non seulement impensable hors du cadre avec les moyens de sa fiction, mais que c'est par celle-ci qu'advient la dramaturgie. Cette idée se pose en continuité avec un principe de la représentation théâtrale, puisque la dramaturgie y fait sens par le véhicule de l'acteur. En somme, sa présence est délimitée par l'espace de la scène au théâtre, là où elle est balisée par le cadre au cinéma²⁶. Hors de la scène, il n'y a rien. Sans les acteurs, rien ne se joue sur la scène non plus, comme ce qui relève du divin ne peut être assumé en lieu et place de la matérialité scénique chez Bergman. En ce sens, tout théâtre classique est tributaire de la tradition grecque. C'est-à-dire que les personnages sont à la fois hommes et dieux, ni entièrement l'un, ni entièrement l'autre et ceci est redevable de la rampe symbolique divisant scène et salle. Dès lors, l'enjeu principal que partagent le théâtre d'acception classique et le cinéma de Bresson est relatif à l'espace : l'acteur advient et rend l'espace «incarné». ²⁷

²⁶ Concernant la question du trajet, elle sera approfondie dans le chapitre 4, largement consacré à *Secret défense* de Jacques Rivette.

²⁷ Ce principe est fondamental. Nous pouvons dire que le thème religieux, chez Bresson, en prend acte. Cela est clair en comparant le *Jeanne d'Arc* de Dreyer à celui de Bresson (*Le procès de Jeanne d'Arc*, 1962). Alors que le premier consacre l'essentiel de son film à illustrer la sainteté de Jeanne en rendant compte de ses douleurs, de ses visions hagardes qui se rapportent à toute une gestualité du cinéma muet, le film de Bresson ne s'intéresse qu'au procès et à la confrontation de Jeanne aux textes de loi et à la procédure judiciaire. Cet abord réaliste et concret, implique une incarnation, une présence qui passe par la confrontation aux textes, par la parole. C'est dans cette tension entre les textes de la loi et la parole de Jeanne qu'est abordée sa sainteté.

La violence de Bresson à l'égard du théâtre n'a d'égal que l'intérêt qu'il porte à la dramaturgie et au passage de l'acteur dans le plan qui en est le produit. Par cet intérêt s'affirment des préoccupations esthétiques exclusives au cinéma. Le plan 8, dernière image de notre bloc séquentiel, est à cet égard fort significatif. C'est une nouvelle fois sans un mot que les protagonistes traversent de part en part le cadre. Ils entrent dans la voiture de l'antiquaire. Lorsque la voiture démarre enfin et s'engage sur la voie pour disparaître bientôt du cadre, le plan dure à la suite pour montrer le passage d'autres voitures. Il y a deux moments dans le plan toujours fixe : le premier où les acteurs sont présents; le second où le plan demeure et enregistre le temps, en documentant le trafic sur une voie parisienne fort pratiquée de soirée. Ainsi, le cadre préexiste à l'intervention dramatique des acteurs, pour cette raison simple que le moment dramatique se superpose toujours à une contextualisation spatiale formée par le cadre. La spécificité filmique de l'espace en regard de la dramaturgie est là. Cette spécificité est documentaire, énoncée dans les conditions arbitraires de l'enregistrement de pellicule en un lieu précis, à un moment donné.

2.2 La scène filmée du point de vue spectatorial : une impossibilité documentaire

Notre seconde séquence débute sur la scène où l'on joue *Hamlet*. Mais déjà, deux niveaux distincts de la représentation se croisent : le cadre filmique et la scène elle-même. Si nous avons insisté sur le point de vue de la caméra, qui pouvait énoncer le drame chez Bergman par le mouvement, nous sommes appelés,

une première fois avec le cas d'*Une femme douce*, à considérer le cadrage par lequel la scène trouve une nouvelle modalité énonciative. En proposant une signification différente de la scène, le rôle du cadre s'inscrit dans la continuité de la première partie de notre analyse du film. Ainsi, le cadre fixe est constant (à un plan près), pour la représentation d'*Hamlet*. La différence notable au niveau de l'énonciation vient de la place passive réservée aux actants de la fiction filmique, spectateurs dans la salle. Mais dans cette partie, le spectacle d'*Hamlet* domine l'espace de représentation de la fiction.

La marque d'une continuité entre le premier et le second bloc séquentiel passe aussi par la présence des actants dans la salle, soulignée par quelques plans. Cela étant, les conditions de représentation de la réception n'appellent pas une symétrie entre scène et salle, justifiée par un spectacle où le film vient reproduire son dispositif avec ses moyens propres.

Concernant la réception, une dimension documentaire est particulièrement prenante dès le premier plan sur la scène qui semble être réalisé depuis le balcon de la salle – nous comprendrons, à la suite d'un plan du couple/spectateur, qu'il correspond adéquatement à leur point de vue. D'abord, le plan fixe sur la scène demande au spectateur du film un temps d'acclimatation : l'espace sonore n'est plus le même, il correspond à son assimilation depuis le point de vue du couple dans la salle. Les voix paraissent lointaines en circulant ainsi dans un espace sonore divergent de la première partie où, évidemment, la captation des répliques des acteurs est à proximité. Il s'avère que deux registres sonores viennent à

s'affronter : celui de la captation directe et celui de la post-synchronisation²⁸. L'opposition des deux registres de reproduction sonore prend part, sur un plan technique, de cette réflexion que Bresson entretient avec la dialectique oppositionnelle cinéma/théâtre. À ce moment de notre analyse, nous découvrons que cette opposition correspond à une seconde dialectique classique de la représentation cinématographique qui pose l'affrontement du documentaire et de la fiction – dialectique aux fondements de l'histoire du cinéma, depuis les figures emblématiques des Lumières (documentaire) et Méliès (fiction).

Comme nous l'avons vu, l'aspect visuel de la première image à notre seconde séquence impose deux registres de représentation, où l'un englobe l'autre. C'est par conséquent le cadre de l'image qui pose la limite de la représentation et non celle de la scène comme lors d'une représentation théâtrale. Le plan commence dans le feu de l'action sur la scène. Dès le début est prononcée cette réplique : *Touché ! Une touche, une touche très évidente*. Deux hommes se disputent à l'épée (Hamlet et Laërtes), l'un de dos du côté gauche de l'image tandis que l'autre est placé bien au centre. Mais nous voyons dès le second plan que la fiction se déroule dans les gradins et que les plans de scène sont le document attentif du spectacle.

Autrement que Bergman, où scène, coulisse et salle participaient de la même proposition filmique du spectacle théâtral et scénique, Bresson renvoie dos-

²⁸ Bresson utilisera ce procédé très généralement dans la plupart de ses films. «La post-production concernait d'abord le texte, que Bresson faisait systématiquement redire par les modèles, sauf si la parole enregistrée directement était parfaite, c'est-à-dire : sauf miracle. Ensuite, il «gomme» les bruits d'ambiance qui pouvaient se mélanger au son des voix, et les recréait entièrement. La bande son était une nouvelle composition où se mélangeaient sons seuls, bruitage et voix post-synchronisées.» Propos tenus par Jacques Kébadian, assistant-réalisateur de Bresson sur trois films, dont «Une femme douce», (in Jacques Kébadian. *Éloge de la sensation*. Cahiers du cinéma, n. 543 2000 « Hommage à Robert Bresson », pages 19-20.)

à-dos réception et représentation, car elles ne sauraient dialoguer entre elles. Cela suppose une proposition originale sur la relation du spectateur à l'acteur. Comme nous le voyons, la fiction est dans la salle et le documentaire sur la scène. Est-ce que, par conséquent, ce dispositif de représentation du théâtre permettrait de renforcer l'illusion de réel de la fiction qui lui est extérieure ? Ce qui est certain, c'est que les protagonistes dans la salle réagissent au spectacle et n'éprouvent certes pas la même expérience spectatorielle que nous, spectateurs du film. En effet, nous assistons à une reproduction d'un spectacle théâtral. Mais puisque ce dernier est inscrit dans la fiction filmique, cela implique que le spectacle n'est évidemment pas en différé pour l'antiquaire et la femme douce.

Ainsi, dès le deuxième plan de la séquence, nous voyons la femme douce, captivée et les mains sur le rebord du balcon. Dans la rangée derrière elle, le mari remue les lèvres, posées en synchronie avec une réplique du spectacle qui nous est transmise par la voix hors-champ. Le roi dit : *Hamlet ! Cette perle est pour toi !* L'antiquaire a remué les lèvres pour prononcer le nom d'*Hamlet* au même moment.

Cette reprise simultanée de la réplique du roi par l'antiquaire implique un télescopage entre le personnage scénique et celui de la fiction bressonienne. Il y a deux niveaux à cette reprise : le premier démontre une correspondance entre la figure du roi et celle de l'antiquaire; le second nous intéresse plus, dans la mesure où il implique les deux modalités de la représentation sur le plan technique : d'un côté le son direct de la voix de l'acteur sur la scène et de l'autre, la voix post-synchronisée qui acquiert volontairement une dimension fausse, théâtralisée au

cours de la séquence. Cette question de la théâtralisation qui met en jeu un art du faux est directement liée à la problématique de la présence. Nous pouvons voir à travers cet exemple une vaste proposition poétique pour le cinéma. En effet, ce que nous montre Bresson a trait à deux modalités de la présence.

Dans cet exemple, c'est l'art du montage qui vient souligner, sur le plan sonore, un rapport divergent à la présence. Non seulement celle-ci, chez Bresson, est-elle tributaire du cadre, mais encore peut-elle être soulignée par une différence fondamentale qui est fonction de la reproduction – soit l'impression d'un corps et d'une voix à l'image. Nous avons vu avec Bergman que cela facilite une adresse particulière qui, du point de vue spectatorial, touche à la réception comme à un point sensible de l'intime (c'est la position du spectateur chez Bazin ou le principe de la projection à la lanterne magique chez Bergman).

Avec Bresson, ce que nous voyons lors du second plan de la séquence au théâtre, c'est que l'antiquaire murmure la réplique du roi pour lui-même et ne donne pas à l'entendre à la femme douce, pourtant à ses côtés. On sait que Bresson proposait une affirmation de l'intime dans ses *Notes*, devant impliquer une retenue du jeu pour le modèle. Que cette voix du modèle soit donnée à entendre par le biais d'une reprise est paradoxal. Voilà une situation qui participe de la fin de non-recevoir formulée par Bresson à l'égard de la correspondance véritable entre les modes de la représentation, théâtral et cinématographique. L'enchaînement caractéristique entre ces deux modalités de représentation vise à renforcer leur fracture.

C'est ainsi que suite à cette séquence au théâtre, la femme douce ira relire attentivement les adresses à l'acteur formulées dans le texte d'*Hamlet*, dont une édition se trouve dans l'appartement de l'antiquaire. Nous voyons alors reproduite au sein de la fiction une idée importante pour Bresson, selon laquelle le spectacle est toujours tributaire du texte dramatique qui se pose en maître de la représentation théâtrale classique et de son avatar de «théâtre filmé». Pour Bresson, il y a là une différence cruciale avec le matériau fictionnel de cinéma. Nous avons vu que cela tenait au rapport que le cinéma entretient avec la réalité, dont le travail esthétique est formulé par une «vision» du réel, affirmée par le cadrage. Les bords du cadre déterminent les limites d'une dramaturgie, inscrite dans un monde immensément grand que le mouvement de caméra ne pourra jamais contenir²⁹. Évidemment la scène de théâtre est tout le contraire : c'est plutôt un monde qui se recrée, entièrement contenu sur les planches.

2.3 Le mouvement sur la scène

Cette différence entre la captation du monde propre au cinéma de Bresson et sa recreation théâtrale, implique aussi deux rapports distincts à la narration dramatique. À ce propos, prenons l'exemple du plan 11, au moment d'une reprise du duel. Nous remarquons que Bresson a utilisé à dessein l'organisation des plans réception/représentation, de telle sorte que nous retrouvons la scène après un temps mort de la narration dramatique. Le cinéaste insiste sur les moments d'intensité dramatique de la représentation d'*Hamlet*. Par l'étude de notre premier bloc séquentiel, nous savons que l'intensité dramatique affichée par des duels,

²⁹ Pour plus de détails sur la question des limites du cadre, encore une fois, voir chapitre trois.

voire des empoisonnements, a peu de rapport avec ce que nous avons alors vu. Effectivement, Bresson n'hésite pas dans ses films, au-delà du présent jeu de contrastes entre deux représentations, à illustrer son propos dramatique par des moments qui excluent l'acmé du drame. Pourtant on semble ici affirmer qu'il n'y a vraiment rien à voir dans *Hamlet* hormis ces acmés dramatiques. Un «tout est visible» se fait jour, où prédomine sur la scène une incapacité à rejoindre par le théâtre l'intensité intériorisée du cinématographe.

La scène implique ainsi, pour Bresson, un nouveau rythme attribué à la représentation filmique. Le roi, au début de la séquence, bouge la tête très lentement. Il lève d'abord son verre à Hamlet, qui lui tourne le dos. Ensuite, il s'adresse à son serviteur avec une égale lenteur en tournant sa tête vers lui. Il regarde finalement le spectacle du duel final et fatal entre Hamlet et Laërtes. Le rythme est profondément terne dans la mesure où il nie la notion de montage qui peut participer d'une acmé dramatique aussi bien que le texte théâtral. On peut ainsi imaginer un montage où des plans alterneraient entre les propos du roi et le duel. L'opposition du cinéma de Bresson à la représentation théâtrale filmée implique l'illustration des contraintes de l'espace scénique, conséquence d'un refus du montage de l'action ayant lieu sur la scène.

Puisqu'il n'y a pas de montage alterné adjoint à la représentation théâtrale filmée, le duel entre Hamlet et Laërtes est donc montré au même moment où le roi s'apprête à empoisonner son fils par le vin. La situation dramatique est entièrement exposée et extériorisée avec les déplacements des acteurs, eux-mêmes contraints par les limites de l'espace scénique. Après les trois premiers plans de la

scène, un quatrième vient changer la donne puisque auparavant les acteurs étaient présentés de la tête aux pieds, par un point de vue d'ensemble de la scène. Bresson s'intéresse au rôle de la caméra, serviteur de la seule scénographie des acteurs sur la scène. Le plan expose un point de vue du fond de la scène. En voix hors-champ, on entend Laërtes : *Une touche, j'en conviens*. Le roi et la reine sont présents, respectivement à la gauche et à la droite du plan. Un premier mouvement de la caméra depuis la scène va avoir lieu. Filmé en travelling latéral et en oblique dans le plan, la reine se lève de son trône. La caméra adopte alors un ton qui semble tautologique à l'égard des plans qui ont précédemment présenté la scène. Déjà, la réplique de la reine permet de saisir la portée de son action : *Il est en nage et hors d'haleine... Tiens Hamlet, voici un mouchoir, éponge ton front*.

Lorsqu'elle revient sur ses pas, la reine tend enfin un mouchoir à *Hamlet* puis semble affairée – elle ne dit plus ce qu'elle fait. Soudain, le langage fait donc défaut et le spectateur retrouve un niveau de lecture du drame et du jeu de l'acteur qui ne correspond plus à une prédominance du texte dramatique sur les déplacements des acteurs. Ce moment de la séquence permet de distinguer le travail de l'acteur et l'écriture dramatique. Ce faisant, le jeu de la reine atteint une opacité qui sonne faux dans un contexte où l'extériorité visible correspond au droit de cité de l'expressivité de l'acteur. La reine se dirige en fait vers la table pour se servir une coupe de vin en énonçant sa réplique : *La reine trinque à ton triomphe, Hamlet*. À ce moment, sur la scène, elle ne regarde personne, nous restons avec l'impression que sa réplique affirme un quant-à-soi.

2.4 L'espace de la voix : reproduction et énonciation

Cependant, cette projection de la voix intérieure est embêtante, dans la mesure où la forme filmique met à nu le contraste de la représentation théâtrale impliquant qu'une expression intériorisée soit soutenue par la voix et sache rejoindre les dernières rangées de la salle. Un manque de distance entre la réplique de la reine et le point de vue de la caméra devient criant. Cette ébauche de contraste dans la représentation qui oppose intériorisation et distance, fait donc fi de la rampe théâtrale.

Alors que Bergman travaillait à offrir un équivalent à la rampe de théâtre avec les moyens du cinéma, Bresson s'applique à exposer le fossé qui sépare les deux modes de représentation. Dans le même ordre d'idées, on illustre à la suite les répliques réactives du roi à l'attitude de la reine. Le roi est alors toujours sur son trône, à droite au fond de la scène cinématographiée, il s'écrie : *Gertrude ne buvez pas !* La reine répond : *Mais je veux boire monseigneur, excusez-moi je vous prie.* Le roi dit alors tout bas : *Elle a bu le poison, trop tard.* La dernière réplique montre cette rupture entre la scénographie à l'image, dont la caméra du film est dépositaire, et la scénographie théâtrale. Nous entendons à peine le roi, car la caméra est trop éloignée – en ce cas, il est clair que le spectateur de la salle ne peut entendre distinctement ce qui est dit. L'espace du dispositif scénique, inscrit dans une dialectique entre la scène, l'extériorité du drame et la réception dans la salle, est alors nié.

Bresson, avec ses théories concernant l'acteur de cinéma, propose une scission entre les modalités de représentation théâtrale et cinématographique. Si

cela ne l'a pas empêché d'exposer au cinéma une représentation théâtrale, il va de soi que la place de l'acteur ou du modèle implique l'illustration de la scène filmée en crise. Pourtant, la place accordée à *Hamlet* dans *Une femme douce* met d'entrée de jeu la scène dans l'ordre de la fiction filmique – proposant même un effet d'analogie entre la figure de l'antiquaire et le personnage du roi. Nous allons poursuivre dans cette voie où la fiction filmique intègre dans son dispositif l'espace scénique. Mais ceci sous un mode plus conciliant pour la dialectique des espaces de la scène et de la salle.

3. L'espace scénique dans *Va savoir* de Jacques Rivette

Le prochain exemple, *Va savoir* de Jacques Rivette, va nous permettre de faire le pont entre deux extrêmes dans la représentation filmique de la scène théâtrale que nous ont proposés Bergman et Bresson. Le procédé pour faire le pont est apparemment simple : il s'agit de présenter des personnages d'une fiction filmique dont la principale occupation est celle d'acteur au théâtre.

Le film *Va savoir* intègre progressivement une commutation entre divers espaces, lieux principaux de la représentation filmique. Dans un premier temps, la scène, ensuite les coulisses, les trajets des protagonistes dans la ville et quelques spectateurs dans la salle. Nous allons privilégier dans cette partie l'importance accordée à l'espace théâtral en son ensemble – les coulisses, la scène et la salle.

Nous savons que Rivette a été bouleversé, dans sa pratique de cinéaste, par son travail avec Jean Renoir au courant des années 1960. Le cinéaste avait alors

rencontré Renoir³⁰, en compagnie de Michel Simon, pour une discussion à bâtons rompus sur le travail de cinéaste qui allait résulter en un film de quatre heures. À ce moment, Rivette changeait significativement son rapport à la durée filmique, qui devait s'accorder à la continuité du discours renoirien. L'importance de la continuité alliée à la durée bouleversera l'oeuvre du cinéaste. Il ira très loin et rapidement en ce sens, puisque le film suivant le documentaire sur Renoir (*L'amour fou*, 1969) faisait quatre heures et donnait une large place à l'improvisation du scénario et des acteurs ; principe systématisé radicalement dans le film suivant (*Out one*, 1971, 10 heures trente).

Rivette inventait alors un rythme qui impliquait la prise en compte de la rhétorique spatiale au cinéma de façon particulière. Comment marquer une continuité entre les lieux traversés, lorsque le matériel dramatique laisse la plus large place à l'improvisation ? Un tel problème posé au cinéma, venu d'un contexte de production plutôt traditionnel, arrimé à la fiction et réalisé avec des acteurs souvent célèbres (Anna Karina, Bulle Ogier, Michael Lonsdale, Jean-Pierre Léaud) est inédit, résolument moderne dans son parti pris puisqu'il rejoint des enjeux de mise en scène de théâtre contemporain (Peter Brook, Marc'O). Nous voyons là une rupture avec l'originalité de la théâtralité chez Bergman et Bresson, puisqu'il est vrai que le problème du théâtre n'est plus lié à une notion classique pour laquelle il s'agit de proposer des équivalences à travers le cinéma (Bergman), ou à une critique du classicisme avec les moyens de la forme filmique (Bresson).

³⁰ Il avait dix ans plus tôt été assistant de Renoir sur le film *Éléna et les hommes* (1956).

Dans le cas de Rivette, la représentation spatiale n'implique pas une dynamique dramatique où le montage joue un rôle déterminant, comme c'est le cas dans *Une femme douce*. Deux films de Renoir doivent nous être connus pour comprendre la différence de spatialisation de la représentation dans les quelques films de Rivette que nous allons étudier au cours de la thèse, à commencer par *Va savoir*³¹ : il s'agit de *La règle du jeu* et du *Carrosse d'or*. Le premier film a suscité des réflexions nombreuses, car il s'agit d'une oeuvre emblématique du cinéaste. Cela est dû entre autres à son sujet, marqué par la conjoncture socio-politique qui s'apprêtait à précipiter l'Europe dans la seconde guerre mondiale. Cette donnée fait du film de Renoir un véritable emblème de son temps et peut faire oublier la stratégie dramatique qu'elle convoque, pour laquelle précisément la commutation des espaces est primordiale.

Nous avons déjà compris que le film *Va savoir* expose progressivement un passage en de multiples lieux habités. *La règle du jeu*, fondée sur un principe de méprise amoureuse, implique l'intrusion du théâtre. Au beau milieu du film, les personnages se déguisent et proposent par l'intermédiaire d'un petit spectacle privé, une mise en abyme des quiproquos identitaires. La rhétorique narrative, faisant intervenir la mise en abyme, montre déjà la filiation du propos rivettien en ce qui trait à la représentation spatiale dans *Va savoir* – où le passage de la scène de théâtre à la chambre d'hôtel ou à divers appartements dans Paris est constante et détermine un jeu de rôles complexe.

Pour ce qui concerne le second film de Renoir (*Le Carrosse d'or*), il ne s'agit plus simplement de rhétorique entre deux modes de représentation. En effet,

³¹ Les autres titres intéressants pour nous : *La bande des quatre*, *L'amour par terre*, *Secret défense*.

le film est entièrement articulé sur le plan dramatique par un dispositif théâtral, affirmé avec les moyens de l'espace représenté. Dans *Le Carrosse d'or* nous passons constamment de l'espace théâtral à l'espace intime. Le personnage principal, Camilla (Anna Magnani), est une actrice de la Commedia dell'Arte. Au cours de ses spectacles, des prétendants se trouvent dans la salle et une intrigue se noue à quelques reprises entre les propos que tient Camilla sur la scène, dans la peau de son personnage de Colombine et les attitudes de ses prétendants dans la salle. De plus, le spectacle représenté va aussi renchérir sur la problématique d'un marivaudage avant l'heure, abordé sous la forme d'une farce italienne.

Nous avons vu avec Bazin combien le cinéma s'inscrit dans une tension, au niveau de son dispositif de représentation, entre le documentaire et la fiction : l'exemple de Bresson nous a d'ailleurs permis d'envisager cette tension de la représentation. Or, Renoir dans *Le Carrosse d'or* refuse profondément cette tension au profit du seul théâtre, ce qui crée une esthétique de l'enfermement qui est impensable hors du cinéma. Il est alors question d'un monde que l'on peut qualifier de parallèle à notre réalité. Nous retrouvons ce principe de parallélisme au cœur du cinéma de Rivette : une trilogie dans son œuvre, porte précisément ce nom (*Chronique de la vie parallèle*, constitué des films *Noroît*, *Duelle* et le récent *Histoire de Marie et Julien*³²). En lien avec cette proposition d'enfermement au cœur de la représentation du *Carrosse d'or*, Rivette invente dans *Va savoir* une nouvelle considération de l'espace, où la traversée d'une série de lieux réels (et

³² Le principe même de la comédie musicale abonde dans ce sens – voir notre exemple de *Brigadoon* de Minnelli au chapitre trois.

non reconstitués en studio comme chez Renoir), fonctionne selon le mode de la théâtralité. Voyons d'abord comment cela s'expose sur la scène.

Va savoir débute par une mise en place de l'actrice (Jeanne Balibar) sur la scène, qui s'accorde du même coup à une mise en place de la dramaturgie. La première séquence du film s'amorce par une acclimatation de l'actrice seule sur la scène, où il n'y a pas à proprement parler de dialectique scène/coulisse ou scène/salle. Cela est tout simplement conséquent face au contexte : l'actrice est seule et la salle où il semblerait qu'elle va interpréter un spectacle en compagnie d'une troupe est vide.

Dans ce contexte, l'actrice a beau appréhender la scène, la représentation ne peut témoigner de la rampe. Tout au plus peut-elle en véhiculer l'idée par le biais des angoisses de la principale intéressée, concernant la représentation prochaine. La scène, la salle sont exposées en continuité avec le regard de Camille, ses répliques et ses trajets en ces lieux. L'introduction de la scène dans le film se produit ainsi par le biais d'une représentation de la solitude de l'actrice. La question de l'intime dans ce cas n'implique plus le passage de la représentation filmique à la réception spectatorielle. Ayant lieu sur la scène, la mise en place de l'intime donne à voir d'entrée de jeu la commutation des espaces et l'effet de mise en abyme où Rivette pose en héritier de Renoir.

Le début de *Va savoir* nous mène à repenser à l'histoire du théâtre au vingtième siècle où, comme nous l'avons vu au premier chapitre, le dialogue entre les formes représentationnelles et la relation de contiguïté avec le cinéma, a eu des effets sur la dramaturgie théâtrale. Le *Kammerspiele* (Théâtre de chambre) du

début des années 1910 était l'une des premières réactions du théâtre face au cinéma advenu depuis peu. Il s'agissait de limiter la représentation théâtrale à des lieux d'intimité (voir *La maison de poupée* d'Ibsen). Depuis, nous avons eu maintes fois l'occasion d'observer un retournement de ces principes de la représentation dans le contexte du cinéma. Par exemple, dans *Va savoir*, dès que Camille formule ses premières répliques à l'écran, elle pose cette continuité entre le rôle, l'exigence de son jeu et sa vie intime en ces lieux – le théâtre, la troupe où le directeur partage sa vie avec elle, Paris où le spectacle sera joué, occasion pour Camille de se remémorer la relation amoureuse marquante qu'elle a vécue en cette ville.

L'actrice associe le filet de sa voix à l'angoisse de retrouver l'homme de son passé. La mémoire de sa vie amoureuse passée est interpellée par le fait même de jouer un personnage pirandellien à Paris (le spectacle est une représentation de *Come tu mi vuoi* de Pirandello). Bien entendu, la référence pirandellienne n'est pas fortuite³³. Pour Rivette et ses scénaristes, la continuité spatiale du film produit un pont avec l'univers de Pirandello, où les personnages de théâtre, ultimement devraient quitter la scène ou affirmer : «Tout est théâtre !»³⁴. En d'autres termes, le cinéaste prend acte de la révolution pirandellienne opérée au théâtre, selon laquelle non seulement l'auteur est pris à partie, mais également l'espace de la représentation ne pouvant se limiter à la seule scène³⁵.

³³ Nous remercions Igor Stiks pour nous avoir éclairé sur l'aspect pirandellien du film, lors d'une table ronde à Munich, en juillet 2004.

³⁴ Voir *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello. Outre la place laissée à l'improvisation des acteurs, Rivette a crédité ses actrices à titre de coscénaristes dans *Haut bas fragile* (1995).

³⁵ Les œuvres de Peter Brook et de Marc'O sont emblématiques de cette modernité théâtrale. Voir Peter Brook. *Points de suspension*. 1992. Paris : Seuil.

3.1 Lecture et analyse d'une représentation filmée de Pirandello

La relation entre Pirandello et Rivette ne relève ni de l'adaptation ni de la simple citation. Le fait est que l'introduction de la représentation de *Come tu mi vuoi* dans la fiction de *Va savoir* complexifie la détermination des espaces de la représentation, non seulement de la scène à la salle, mais de la salle à la ville, aux appartements et même à la bibliothèque.

Pour comprendre le point de vue que propose Rivette sur la représentation théâtrale pirandellienne, il nous faut revenir sur la question de la présence de l'acteur déjà abordée avec Bazin. En effet, comme nous l'avons déjà affirmé, la commutation entre les divers espaces représentés dans *Va savoir* est relative aux places accordées aux personnages du film et donc à leur présence. En prenant l'exemple d'*Henry V* de Laurence Ollivier, Bazin proposait un modèle d'énonciation de la dramaturgie théâtrale au cinéma qui nous paraît approprié pour envisager la notion de présence dans *Va savoir*. La présence de la caméra s'effaçait et ne marquait pas l'énonciation du drame. Elle était située à bonne distance de la situation dramatique filmée.

Ainsi, l'étude sur le mouvement de la caméra en lui-même lors de la représentation théâtrale filmée implique pour l'auteur une négation de la forme spécifiquement théâtrale, liée à la présence, que peut produire un film³⁶. Mais l'auteur n'a pas eu l'occasion de réévaluer cette affirmation à la vue du cinéma contemporain des trente dernières années, puisque son œuvre «Qu'est-ce que le cinéma ?» est déjà posthume au moment de sa publication.

³⁶ Le mouvement de la caméra a principalement pour Bazin le sens d'une adaptation, s'il ne tient pas compte de la spécificité de la scène : « Le sujet de l'adaptation n'est pas celui de la pièce, c'est la pièce elle-même dans sa spécificité scénique. » (Bazin, 1985 ; 170).

Venons-en maintenant à *Va savoir* de Rivette qui nous sert de relais à cette observation négative de Bazin, pour proposer un nouveau versant positif au mouvement de la caméra dans l'ordre de la représentation théâtrale filmée. Dans l'extrait étudié maintenant, nous allons insister sur le dispositif formel du film, soit le positionnement et les mouvements de la caméra. À travers cette lecture des mouvements de la caméra, notre questionnement est celui-ci : comment la présence de l'acteur qui y est effective devient théâtrale, tout en arborant les moyens propres à la représentation cinématographique ?

Nous sommes aux premières séquences de *Va savoir*, quelques temps après l'acclimatation de Camille à la scène. Un plan de la scène montre des acteurs interprétant *Come tu mi vuoi*. Les acteurs sont présents à plusieurs niveaux de l'image. Au premier niveau (l'avant-plan, extrême-droite), une actrice est assise sur un fauteuil. Au centre du plan, un homme s'avance (*Ugo*, Sergio Castellito), tenant l'actrice principale (*Camille*, Jeanne Balibar) par la main et la menant vers l'avant-plan. La caméra suit les mouvements de ces deux personnages, elle se déplace latéralement vers la gauche pour se diriger enfin à l'avant-plan avec les acteurs de profil, coupés à la taille.

On a compris avec l'exemple d'*Henry V* comment André Bazin entrevoit la difficile capacité à énoncer cinématographiquement le théâtre. Ce qui est clair dans l'exemple que nous venons de présenter, c'est à quel point le mouvement de la caméra sert à l'expression du spectacle théâtral sur la scène. Par exemple, on remarque à quelques reprises comment l'angle de la caméra pivote lorsque Camille se déplace sur la scène. La caméra valorise aussi la présence du corps de

l'acteur lorsqu'il énonce son texte dramatique. Cette importance portée au mouvement de l'acteur participe d'une équivalence cinématographique à la rampe au théâtre. Celle-ci impose une distance physique entre l'acteur et le spectateur, marquant une surenchère dans les gestes, pour mieux faire voyager le labeur d'expression jusqu'au fond de la salle.

3.2 Avec Deleuze. Le mouvement théâtral des corps.

Chez Rivette, ce travail d'expression rendu par le film implique une concentration sur les mouvements et les corps, au cœur du problème de la présence de l'acteur dans la relation du théâtre au cinéma. La notion de présence prend alors le pas sur la dramaturgie dans l'ordre de la représentation théâtrale filmée³⁷. Gilles Deleuze a bien compris cette importance du corps de l'acteur dans plusieurs films précédents de Jacques Rivette.³⁸ Le philosophe remarque combien le corps de l'acteur y est non seulement un outil d'expression, mais encore un moyen d'échange et de communication avec d'autres corps, d'autres acteurs. Cela détermine en quelque sorte l'articulation de l'espace cinématographique. L'espace s'accorde en fait au «passage du courant d'un corps à l'autre» (Deleuze, 1985 : 251).

³⁷ Cette importance accordée au corps vis-à-vis du drame est confirmée par la version doublée en italien de *Va savoir* : les acteurs qui jouent en italien dans la version française se doublent en français malgré toute vraisemblance, ce qui marque certes une distance avec la langue, mais confirme la présence du corps propre à ces acteurs, même en version doublée.

³⁸ *L'amour fou* (1968), *Céline et Julie vont en bateau* (1974), *L'amour par terre* (1983)...

3.3 Présence de l'acteur : espace scénique + dramaturgie

Cette perspective théorique de la présence de l'acteur dans la théâtralité cinématographique deleuzienne demande encore l'épreuve concrète de l'analyse filmique. Comme nous l'avons vu, *Va savoir* peut exprimer le «passage d'un corps à l'autre» selon Deleuze, par des actions physiques directes, telles Ugo tirant Camille par les poignets à la fin d'un plan sur la scène. Mais dans quelle mesure ces déplacements de l'acteur s'inscrivent-ils dans le cadre d'une fiction, d'une dramaturgie qui permet par exemple de bien distinguer la théâtralité cinématographique du seul théâtre filmé ?

Pour répondre à cela, il est d'usage de souligner les éléments de dramaturgie dans lesquels s'insèrent de multiples séquences de *Va savoir*, dont l'extrait précédent. Nous soulignons que les deux personnages principaux sont aussi placés au centre d'une dramaturgie au quotidien, en dehors de la pièce et de ses répétitions. L'astuce narrative du film consiste à intégrer progressivement des éléments de cette dramaturgie au coeur de la représentation théâtrale. Si au début cela est à peine suggéré, nous voyons à partir de la mi-temps du film des ponts se dresser subtilement, entre la représentation théâtrale et la représentation fictionnelle filmées. Nous allons constater que cette interrelation progressive passe à nouveau par l'expression du corps des acteurs et successivement, par un télescopage entre la scène et la salle.

Une séquence sur la scène commence par un plan avec Ugo devant quelques marches d'escalier, rapproché à la taille et légèrement en retrait du centre, à droite de l'image. Il ouvre ses bras, d'abord en direction de Camille puis

vers un proche en robe de chambre. Au moment de cette exclamation, Camille apparaît de dos et à gauche dans le plan. Elle contourne Ugo tandis qu'il exprime avec enjouement un mouvement affirmatif de la tête. Pendant que la caméra fait un panoramique très légèrement vers la droite pour suivre Camille, celle-ci s'arrête, une marche plus haute qu'Ugo pour dire sa réplique. Nous insistons sur le moment qui suit ces mouvements, car ce n'est plus alors le propos de Camille qui importe, mais le regard d'Ugo. Le mouvement de sa tête est ici déterminant pour saisir la portée dramatique de la séquence vis-à-vis de l'ensemble du film. Il tourne d'abord la tête en direction de Camille, avant que son regard ne s'intéresse à ce qui est devant lui, c'est-à-dire la salle.

Cette attitude est pratiquement imperceptible lors d'un premier visionnement, mais elle est riche de sens. En effet, elle nous permet de mieux comprendre la rhétorique dramatique produisant de la fiction à partir des enjeux théâtraux de la présence de l'acteur. Pour admettre cette affirmation, nous décrivons le plan suivant qui marque la fin momentanée de la présence de l'acteur dans sa relation avec le jeu théâtral. Le plan montre le balcon de la salle, en contre-plongée et relativement éloigné. Il permet pour autant de reconnaître dans la salle deux personnages qui interviennent sous le second ordre de représentation de *Va savoir*, celui de la dramaturgie au quotidien. La jeune femme au balcon (*Do*, Hélène de Fougerolles) flirte en effet avec Ugo.

3.4 De la scène à la salle : montage

Ce plan fait intervenir une notion fondamentale pour notre lecture de la présence de l'acteur au cinéma. Il s'agit du montage, qui est une marque d'énonciation par excellence de la posture paradoxale du cinéma : trouvant son matériau dans la réalité matérielle, tel le travail des corps, il fonde aussi l'inscription de ce matériau sous une forme narrative qui nécessite le passage du geste au regard, comme cela est explicitement représenté avec le dernier exemple. Dans cette perspective, le montage est l'effet d'une réception du travail de l'acteur, réinscrivant celui-ci dans l'organisation dramatique du film. Autrement dit, le montage établit la part de virtualité du film.

Donc, la présence de l'acteur au cinéma peut être mise en lumière par l'exemple de la représentation théâtrale filmée. La dernière séquence que nous avons extraite de *Va savoir* s'applique à recréer la distance entre la scène et la salle, articulée par le montage et les mouvements de la caméra qui servent la représentation des acteurs sur la scène.

CHAPITRE III

De la scène filmée à la scénographie

Jusqu'à présent, les films de notre corpus ont été abordés selon une perspective commune : l'introduction du spectacle théâtral à l'écran. Avec Bergman, nous avons étudié le dispositif de représentation qui marque le passage subtil du théâtre filmé au film traitant de la problématique du spectacle théâtral. Notre second exemple a permis ensuite de reconnaître le caractère négatif de ce que le cinéaste Robert Bresson nomme «théâtre filmé», puisque le théâtre venait, dans *Une femme douce*, souligner la fracture entre les représentations théâtrales et cinématographiques, sur les plans du jeu de l'acteur et de son inscription dans l'espace filmique. Enfin, Rivette est venu proposer avec audace l'intégration de l'art théâtral au mode de représentation cinématographique en exprimant, par les mouvements de la caméra, une attention aux mouvements de l'acteur sur la scène (*Va savoir*).

Dans nos trois exemples, les cinéastes expriment un point de vue sur la représentation théâtrale, par la caméra mais aussi en créant des effets dramatiques par les moyens du montage : ainsi dans *Va savoir*, Ugo, acteur sur la scène, croise le regard de Do dans la salle, lors d'une représentation de *Come tu mi vuoi* de Pirandello. Dans cet exemple, la position du protagoniste est double, à la fois personnage sur la scène et acteur scrutant une spectatrice à laquelle il est lié, dans la salle.

En nous intéressant au passage du théâtre au cinéma comme nous le faisons et plus précisément aux effets de théâtralité dans le cinéma de fiction, notre chemin croise celui de Martin Scorsese. Son cinéma va nous permettre de mieux envisager la notion de scénographie hors de la scène filmée. Un aller-retour

surprenant a lieu dans son œuvre, entre les deux grands axes de la représentation spectaculaire et théâtrale aux Etats-Unis : Los Angeles et New-York ou, autrement dit, Hollywood et Broadway. Ainsi, Scorsese s'intéresse à la comédie musicale se déroulant à Broadway (*New-York New-York* avec De Niro et Liza Minnelli, 1977) et qui va lui inspirer, de biais, un film de concert (*The Last Waltz*, réalisé avec le groupe «The Band» en 1978). *New-York New-York* enchaîne les numéros en studio avec des hommages aux musicals hollywoodiens de Cukor, Hawks, Minnelli. Un travail qu'il prolonge dans *King of Comedy*, avec Jerry Lewis, figure populaire américaine, artiste à la fois cinéaste et homme de spectacle. Dans *New-York New-York*, Scorsese propose une mise en scène centrée sur la reconstitution du classicisme hollywoodien de la comédie musicale¹. À propos des enjeux esthétiques de la reconstitution, Scorsese affirme :

«Puisque les vieux plateaux d'Hollywood n'existaient plus, j'ai demandé à Boris Leven, qui avait été chef décorateur de «The Shangai Gesture», «Géant», «Le Calice d'argent» et «West Side Story», de les reconstruire. Dans les rues des villes qu'on voyait dans les comédies musicales de la MGM ou de la Warner Bros, les trottoirs étaient toujours très hauts et très propres. J'avais eu l'occasion, depuis mon enfance, de constater que c'était faux – ça faisait partie de cette espèce de cité mythique qu'ils avaient créée à Hollywood. Je voulais également recréer cette ville de rêve, ainsi que les sensations que donnait ce bon vieux Technicolor à trois dominantes avec le rouge à lèvres trop brillant et le maquillage outré des hommes.

J'ai tenté de suivre l'exemple de Vincente Minnelli en faisant beaucoup de mouvements de caméra puis en allant encore plus loin. »²

¹ Nous pouvons bien entendu ajouter à la liste le récent *Gangs of New-York*, dont la reconstitution de New-York au milieu du 19^{ème} siècle s'est faite en Italie, à Cinecittà.

² Martin Scorsese. *Scorsese par Scorsese*. 1990. Paris : Cahiers du cinéma, page 109.

Le cinéma de Scorsese, centré sur les mouvements de caméra et fasciné par des cinéastes comme Minnelli, développe progressivement un art du spectacle théâtral et scénique où la rampe, la définition de l'espace, ne servent plus une représentation du théâtre, même si ce dernier est présent dans l'image. Un film comme *Brigadoon* (1953) de Vincente Minnelli, cinéaste de référence pour Scorsese, permettait avec des décors peints de studio, parallèles au monde contemporain, de constituer un «lieu éternel et clos» (Deleuze, 1985 ; 84) dans lequel se trouvaient Cyd Charisse et Gene Kelly. Le film de Scorsese applique ce principe de réalité parallèle, caractérisé par son artificialité soulignée par les décors, à la forme de représentation du musical.

C'est le mode de représentation passé du cinéma que l'on fait revivre en le reconstituant, avec De Niro et Liza Minnelli chantant et dansant dans des décors évocateurs de la gloire hollywoodienne. Le musical est certainement la forme la plus théâtrale du cinéma hollywoodien. Cela est largement lié à la valorisation des décors du studio, en un mot à la fausseté de l'espace représenté qui atteint probablement son apogée avec *Singin' in the rain* de Stanley Donen (1952). Plusieurs moments de danse et de chant du film de Donen sont non seulement tournés en studio, mais participent d'une fiction qui a le cinéma comme trame de fond, avec ces signes qui en renforcent le caractère factice : la présence des techniciens, la représentation du travail de mise en scène dans le studio, etc.

Dans *New-York New-York*, en reprenant des motifs de la comédie musicale passée, des mouvements aux décors, nous assistons à un maniérisme dont la scénographie, via le mouvement dans l'image, est le véhicule principal. Ce constat

nous mène, dans un premier temps, à préciser les sens d'«artifice» et de «maniérisme» propres non seulement à l'œuvre scorsesienne, mais à un mouvement majeur du cinéma depuis le début des années 1980, en relation très étroite avec notre notion de théâtralité³.

Le critique et essayiste Alain Bergala a proposé des pistes de lectures pertinentes pour saisir les enjeux théâtraux de l'artifice et du maniérisme dans le cinéma contemporain. Nous allons maintenant proposer une relecture des enjeux de l'artifice et du maniérisme tels qu'ils sont apparus dans les articles de Bergala au milieu des années 1980. Il nous paraît indiqué d'y apporter une vive attention, puisqu'il s'agit d'un travail critique qui a ouvert une voie analytique, trouvant des échos dans *L'image-temps* de Deleuze.

1- Avec Alain Bergala. Lecture des conceptions d'artifice et de maniérisme au cinéma

1.1 Le maniérisme

Dans un article consacré au maniérisme paru dans les *Cahiers du cinéma*, Bergala met en parallèle cinq films réalisés autour de 1984 : *Paris Texas* de Wim Wenders; *Stranger than Paradise* de Jim Jarmush ; *Element of Crime* de Lars von Trier; *Boy meets Girl* de Leos Carax et *L'enfant secret* de Philippe Garrel. Le critique fait remarquer que chacun de ces films exprime la conscience très nette du passé du cinéma (il a quatre-vingt dix ans en 1985), de son classicisme comme de sa modernité révolus.

³ Sans pour autant toucher directement la comparaison entre le théâtre et le cinéma, comme les textes que nous avons étudiés au premier chapitre.

Le travail des cinéastes consiste alors en une épreuve formelle, pour non simplement évoquer les qualités d'un cinéma passé, mais en retrouver la force. Évidemment, une telle épreuve correspond à ce que nous venons de décrire à propos de Scorsese. Wenders, pour évoquer le champ-contrechamp dont était friand le cinéma américain jusqu'à la fin des années 1950, «s'invente un dispositif très compliqué de vitre et de téléphone» (Bergala, 1985; 156); Jarmush tourne avec les mêmes moyens et aborde des problématiques semblables aux modernes américains des années 1960-70 (Monte Hellmann, *Two-lane Blacktop*, 1971); Lars von Trier invoque le Welles de 1959 (*Touch of Evil*) par des travellings complexes, etc.⁴ Le choix des cinq films, originaux, ambitieux et marginaux dans les années 1980, se justifie en ce qu'ils précisent l'hypothèse d'un maniérisme cinématographique.

Mais qu'est-ce que le maniérisme ? Le terme nous vient de l'histoire de l'art. Le maniérisme correspond à la fin du Quattrocento où des peintres comme Pontormo ou Parmigianino ont pu avoir le sentiment d'arriver trop tard, après les œuvres exemplaires réalisées par Michel-Ange ou Raphaël. Bergala reprend les propos de Malraux rédigés dans *L'irréel*, où il définit le maniérisme du 16^{ième} siècle en Europe comme une substitution de la «stylisation au style» (Bergala, 1985 ;159). À ce titre, pour l'horizon du cinéma, nous dirons que Scorsese arrive après le passage des Hitchcock, Minnelli, Hawks.

Partant, le premier maniériste français serait Jean-Pierre Melville, son cinéma passant du style à la stylisation maniériste. Contrairement aux cinéastes de

⁴ À propos du cinquième exemple de Bergala (*L'enfant secret*), nous suggérons un retour à la dernière partie du chapitre 1 où nous commentons l'œuvre de Garrel.

la nouvelle vague dont il était l'aîné immédiat, Melville apparut progressivement fasciné par le travail de reconstitution de lieux réels dans le décor de ses studios. Cela s'accompagnait, déjà, d'une réminiscence du film noir hollywoodien des années 1940-1950. Le film-type serait en ce cas *Le Samouraï* (1967, avec Alain Delon), où la plupart des séquences sont tournées dans les studios de Melville.

Le maniérisme peut aussi passer par l'énonciation, notamment la dramatisation par le cadre. Selon Bergala, Wenders propose une survalorisation du cadre par rapport à l'image en elle-même et à son contenu. Ainsi, le maniérisme se définit aussi par l'importance accordée aux problématiques formelles vis-à-vis des questions de fond.

«J'ai été frappé, récemment, d'entendre Godard et Wenders, par exemple, déclarer à peu près en même temps la même chose à propos du cadre, c'est-à-dire en substance que le cinéma avait perdu ce sens du cadrage largement partagé par le passé. À cette constatation Godard répond en déplaçant la difficulté : à l'équipe de «Je vous salue Marie» il déclare qu'il n'y a pas de cadre à chercher mais seulement l'axe et le point justes et que le sentiment du cadre, si ce travail est réussi, viendra tout seul et de surcroît. Wenders, focalisant sur cette difficulté à cadrer, y réagit de façon plus «maniériste» par une valorisation légèrement hypertrophiée du cadre qui finit par donner au spectateur l'impression que ce cadre, trop visible, est un peu détaché du plan de l'image. La focalisation sur une difficulté partielle à égaler les maîtres ou le cinéma du passé aboutit souvent à une hypertrophie maniériste dans le traitement de ce trait particulier » (Bergala, 1985 ; 163).

Le film *Paris-Texas*, de Wim Wenders, aurait donc largement pour sujet une nostalgie du champ-contrechamp propre à la représentation d'un dialogue où l'on passe d'un visage à l'autre, dans le cinéma classique où oeuvrait Howard Hawks. Le modèle absolu pourrait être, par exemple, le film *To Have and Have Not* (Hawks, 1945). La séquence où un dialogue amoureux a cours à l'hôtel y est

emblématique. Lauren Bacall et Humphrey Bogart dans la chambre de ce dernier; Bacall, à deux reprises, n'arrive pas à quitter la chambre et cette valse-hésitation est principalement exposée par les dialogues, avec l'usage du champ-contrechamp. Si une partie du film *Paris-Texas* énonce le parcours dans le désert et en voiture d'un protagoniste (Harry Dean Stanton), la partie finale mène au but de ce parcours : le face-à-face avec son ex-femme (Natassja Kinski), c'est-à-dire, aussi, la venue du champ-contrechamp. Mais le plan aura lieu dans une boîte de strip-tease, où une vitre sépare les deux protagonistes et maintient les deux rôles dans des positions respectives d'actrice/strip-teaseuse (Kinski) et d'acteur/spectateur (Stanton). Nous voulons, avec cet exemple, insister sur la part problématique du formalisme chez Wenders, en constatant l'impuissance du cinéaste à proposer un champ-contrechamp classique, en dehors du registre métaphorique de la cinéphilie, où se pose le binarisme actrice/spectateur.

1.2 L'artifice

En ce qui concerne l'artifice, il se pose en continuité avec le principe de maniérisme, en soulignant nous semble-t-il, une dimension de théâtralité propre au cinéma contemporain. En 1983, Alain Bergala se pose la question du faux dans le cinéma contemporain, en invoquant les noms les plus marquants de l'époque (Ruiz, Akerman, Tarkovski, Bresson, Oshima)⁵. Il rapporte le «faux dans tous ses états : le décor, le théâtre, la panoplie, le faux-semblant, le factice, le faux, le toc» (Bergala, 1983; 5).

⁵ Alain Bergala. *Le vrai, le faux, le factice*. Cahiers du cinéma n. 351, pages 5 à 9.

Les cinéastes contemporains définissent un rapport cinématographique au faux vis-à-vis des modernes, tout juste antérieurs – et qui sont parfois les mêmes cinéastes (Tarkovski⁶, Oshima). Leur cinéma s'articule principalement autour d'un «rapport à la vérité», donc d'une recherche moraliste de la vérité, par des effets formels comme, par exemple, le plan-séquence, procédé d'énonciation cinématographique reprenant la triade théâtrale des trois unités (temps-lieu-action).⁷

Pour l'occasion, l'auteur invente l'expression «les puissances du faux», afin de désigner le nouveau cinéma, expression reprise plus tard par Gilles Deleuze dans un chapitre de *L'image-temps*, notamment à propos du cinéma de Pierre Perrault⁸. Le faux implique la prédominance de l'image sur une morale de la représentation qui prendrait la réalité qu'elle capte pour un horizon absolu, indépassable, inamovible. Du coup, la définition même de l'image, dans l'ordre de la représentation cinématographique, est à réévaluer. Ceci, en partant de Bresson qui affirmait : «la photographie est le mensonge même» et justifiait dès lors la valorisation du son à l'image, consistant aussi «à vider les acteurs de toute fausseté théâtrale» (Bergala, 1983; 7). L'auteur nous expose ainsi que plusieurs cinéastes penchent maintenant pour cette fausseté, dont le caractère théâtral pourrait bien être le trait principal⁹.

⁶ Nous rappelons au lecteur nos réserves affirmées en introduction quant à l'œuvre de Tarkovski, en ce qu'elle pourrait produire des effets de théâtralité.

⁷ Un bon exemple de plan-séquence se trouve au final de *Nostalghia* d'Andreï Tarkovski (1983), qui dure une dizaine de minutes.

⁸ C'est donc dire que Deleuze attribuait à cette expression un sens beaucoup plus large que ce que ne lui donne Bergala dans son article, puisqu'il parcourt un éventail cinématographique allant de Robbe-Grillet au cinéma-direct de Rouch et Perrault.

⁹ Nous avons déjà vu au chapitre deux la position de Bresson par rapport au théâtre, plus complexe qu'il n'y paraît.

Le faux théâtral, s'exprime d'abord par l'emploi du décor. Ainsi, le film *Furyo* d'Oshima est exemplaire. Il se déroule à Java bien qu'il soit tourné en Nouvelle-Zélande. On retrouve cette même singularité à fictionner un lieu réel en le dégageant des contingences historico-géographiques, chez Ruiz en général et Chéreau (*L'homme blessé*, 1983).

«Tous ces cinéastes semblent obéir à peu près à la même logique de départ : si l'image est ontologiquement fausse, rien ne sert de résister à cette fausseté-là, autant en profiter et en tirer le meilleur parti, c'est-à-dire un parti théâtral. Il ne s'agit plus ici de l'opération classique qui consistait à faire croire au naturel d'un décor construit artificiellement mais presque de l'inverse : traiter et filmer les décors naturels comme des décors de théâtre. L'île bien réelle de *Furyo* est filmée comme une île d'opérette, le décor de *Nostalghia* semble avoir été dessiné pour une scénographie d'opéra» (Bergala, 1983; 7).

En d'autres termes, le «parti théâtral» résulterait d'un constat venant contredire les propositions de Bazin sur la contiguïté des rapports entre cinéma et réalité. Autrement dit «l'image est ontologiquement fausse». Dès lors, peu importe que les lieux soient vrais (*Nostalghia*, Tarkowski), ou faux (*Furyo*, Oshima) puisqu'il s'agit de «traiter et filmer les décors naturels comme des décors de théâtre».

Être «au bord de la réalité», pour reprendre l'expression de Patrice Chéreau citée par Bergala, correspondrait alors à envisager le décor sous le mode de la théâtralité puisqu'il s'agirait, ici, de faire s'embrouiller la ligne de démarcation séparant le vrai du faux dans l'ordre de la représentation cinématographique. Chez Scorsese comme nous allons le voir, cela s'exprime par

le mouvement scénographique de la caméra posant une indistinction entre la scène et la salle.

Nous en revenons, alors, aux deux pôles originaires de la représentation cinématographique, qu'André S. Labarthe nomme les «deux Lumière» : le versant documentaire et le versant fictionnel où les premiers cinéastes du monde, les frères Lumière, reconstituent l'actualité dans leurs studios¹⁰. Le fait est que «le réalisme ontologique de l'image cinématographique (...) n'engage pas plus le cinéma dans la voie de la capture de la vérité que dans la voie de l'exploration de ses puissances d'illusion et de magie» (Bergala, 1983; 8).

2 - Scorsese : l'image de la scène plutôt que la scène filmée

Le film de Martin Scorsese sur lequel nous nous penchons, s'inscrit de plain pied dans cette nouvelle tradition cinématographique, issue des années 1980. Nous allons voir comment *The Age of Innocence* formule un artifice cinématographique, en jouant sur divers registres scénographiques de la représentation théâtrale (naviguant entre les points de vue de la scène et de la salle) pour témoigner de l'énonciation filmique du spectacle, au lieu d'exposer uniquement l'événement du spectacle théâtral et scénique. Ce n'est pas, spécifiquement, un dialogue entre cinéma et tradition du musical qui intéresse Scorsese, mais la tradition de la représentation du spectacle théâtral et musical au cinéma. En l'occurrence, lorsque Scorsese filme la rampe, la scène et la fosse à orchestre, il s'intéresse plutôt aux représentations filmiques antérieures à ces

¹⁰ À ce propos, lire l'entretien avec André S. Labarthe pour la revue électronique *Hors-champ* : «Les deux Lumière : Splendeurs et misères du cinéma», réalisé par André Habib et Guillaume Lafleur, décembre 2004. www.horschamp.qc.ca

éléments du spectacle théâtral, qu'à la seule représentation théâtrale et scénique (comme c'est davantage le cas pour *La flûte enchantée*). Il s'agit maintenant par ce propos d'aborder à nouveau la mise en film d'un spectacle scénique, dans le cadre général de la fiction filmique.

Depuis notre exemple de *La flûte enchantée*, nous privilégions les débuts de film pour aborder la question de la théâtralité au cinéma. De fait, il y a en introduction de *The Age of Innocence*, une mise en place de la fiction filmique qui passe par la mise en scène du dispositif de représentation propre à l'opéra. Pourtant, la méthode d'énonciation, c'est-à-dire le type de mouvements de caméra, l'insistance sur des détails à l'image, en début de plan, sont des modalités stylistiques qui se retrouvent à nouveau, à un moment ou l'autre, dans le déroulement de ce même film. C'est dire que l'art de la mise en place dans la fiction scorsesienne emploie le spectacle théâtral et scénique comme procédé d'analogie avec l'énonciation de la fiction filmique. De ce jeu d'analogie en place dans *The Age of Innocence*, nous allons dégager trois modalités spécifiques : 1) le point de vue sur la scène; 2) la représentation et le corps de l'acteur; 3) la théâtralité relative à la mise en scène des objets.

2.1 Le point de vue sur la scène et les modalités de réception

Nos analyses de la représentation théâtrale et scénique filmée, portent toutes en elles une proposition singulière concernant le regard du spectateur. La représentation scénique filmée, peut-être plus encore lorsqu'elle participe explicitement d'une fiction filmique, suscite cette question : depuis quel point de

vue est-elle représentée ? En un même mouvement que nous allons détailler plus loin, la caméra scorsesienne embrasse les points de vue sur des personnages et décline des plans particuliers pour représenter une situation dramatique sur la scène.

Déjà l'exemple de Bergman et du regard de ses acteurs/spectateurs à travers le rideau déployait une perspective spectatorielle, produisant un dialogue avec le spectateur de cinéma selon Bazin, voyeur et individualisé¹¹. Le cinéaste rompait à ce moment avec le film de la représentation théâtrale. L'entracte permettait de différer la présence de l'acteur sur la scène, en montrant que l'arrêt du spectacle est l'occasion d'une rupture concrète avec l'unité de temps, de lieu et d'action de la représentation. C'est ainsi que les acteurs interprétant Sarastro et un de ses lutins s'amuse à regarder les spectateurs depuis deux trous dans le rideau scénique. La salle exposée depuis le point de vue des deux acteurs permet de déplacer l'ordre de la représentation qui, au théâtre, se rapporte à tout ce qui est présent et visible sur la scène.

Au cinéma, divers niveaux de l'échelle des plans font en sorte que l'unité de la représentation est constamment mise à mal. Dans *Theatricality as Medium*, Samuel Weber rappelle combien le cinéma narratif joue, d'une part, sur l'illusion de continuité qu'il induit et, d'autre part, sur sa discontinuité intrinsèque, fondamentale, puisque chaque changement de plan d'un film peut impliquer un changement de point de vue, voire de lieu (Weber, 2004 : 321)¹².

¹¹ Rappelons le propos de Bazin à ce sujet : « Il y a incontestablement dans le plaisir du roman, autant qu'au cinéma, une complaisance à soi-même, une concession à la solitude, une sorte de trahison de l'action par le refus d'une responsabilité sociale » (Bazin, 1985 : 154-155).

¹² Nous élaborons plus longuement sur cette idée de Samuel Weber à la suite dans le présent chapitre.

Dans *The Age of Innocence* le changement de perspective relatif au point de vue peut s'effectuer à l'intérieur d'un même plan. Le plan d'introduction, dans un premier temps, ne laisse aucunement voir au spectateur du film qu'il est au théâtre. Le premier plan de *The Age of Innocence* ne s'attarde ni à la scène, ni à la salle. L'amorce du film est un plan rapproché sur un bouquet de marguerites jaunes. Ensuite, dans un deuxième temps, à la droite de l'image, une main féminine s'avance pour venir cueillir une fleur du bouquet. Puis la caméra recule légèrement en marquant un déplacement vers la gauche. Jusqu'à présent il n'y a pas de scène dans l'image et aucune trace de celle-ci. La représentation est entièrement dédiée au plan rapproché cinématographique. Le début du plan implique qu'on ne voit à un moment qu'une partie du corps à l'image. Le mouvement du corps apparaît, fragmenté par le cadre. À cette étape, l'analogie, même par un jeu évocateur, entre les points de vue du spectateur de théâtre et de cinéma, ne tient pas.

Notre exemple nous aide à comprendre comment dans l'art du cinéma, le plan de détail n'est pas historiquement détaché du plan d'ensemble, plus facilement assimilable à la continuité de représentation de la totalité visible, retrouvée aussi dans l'art théâtral. Conséquemment, un plan d'ensemble, auquel succède un plan de détail, pose un pont avec l'art de la scène théâtrale. Ce pont nous permet de mieux comprendre, au cinéma, ce qu'il en est du mouvement scénographique de la caméra.

Les ouvertures et fermetures à l'iris constituent un bon exemple de rhétorique cinématographique pour éclairer notre analogie avec la totalité visible

propre à l'art théâtral. Un tel procédé a été privilégié par le cinéma muet et peut impliquer d'allier l'image d'un détail à une fragmentation du corps, sans changer l'échelle des plans. Dans le développement de l'intrigue, le plus souvent à la fin d'un plan, l'iris de la caméra se referme tranquillement pour ne plus laisser voir qu'une partie de l'image. En d'autres termes, le cinéma à ses débuts introduisait des éléments de détail au cœur du développement de ses intrigues¹³, le plus souvent façonnées par des plans d'ensemble.

De même, le plan d'ensemble de la scène est ce qui domine l'énonciation, au début de *The Age of Innocence*. C'est par un mouvement de caméra sur la scène que l'on détaille la représentation d'un corps. Le détail dans le plan qui nous occupe ne dure que quelques secondes, puisque le mouvement de la caméra domine la configuration du plan. Donc, le mouvement nous éloigne progressivement du bouquet de fleurs. La caméra remonte sur l'avant-bras alors que celui-ci va cueillir une fleur, le mouvement contraire ayant pour effet de valoriser moyennement le mouvement du corps qui est mis en scène, à mesure que la caméra s'apprête à dessiner un portrait d'ensemble de l'espace scénique. Dans cet extrait, ce n'est pas un mouvement spécifique du corps qui va déterminer l'action et qui serait, par exemple, souligné par la fermeture à l'iris, tel que nous le trouvons exemplairement dans le récent *Esther Kahn* d'Arnaud Desplechin¹⁴.

¹³ Définition de l'ouverture et fermeture à l'iris selon dictionnaire de vocabulaire technique du cinéma de Vincent Pinel : «Mode d'introduction ou de conclusion d'un plan dans lequel un cercle entouré de noir s'ouvre ou se referme laissant apparaître progressivement et concentriquement toute la surface de l'image ou au contraire la faisant disparaître de la même façon. », in Vincent Pinel. *Vocabulaire technique du cinéma*. 1999. Paris : Nathan, page 213.

¹⁴ Par exemple, dans la première partie du film qui raconte l'enfance d'Esther, celle-ci se fait battre par ses frères et sœurs. À la fin d'une bagarre, le dernier plan de la séquence produit une fermeture à l'iris qui détaille la blessure d'Esther à la main.

Cette domination du plan-séquence, qui introduit le détail dans son mouvement, et dont parlait Bergala pour définir l'artifice du cinéma contemporain, s'insère dans notre typologie des effets de théâtralité. Non pas que la séquence introductive de *The Age of Innocence* soit constituée d'un seul plan, mais elle tend vers une unité d'ensemble qui va dans le même sens.

2.2 Corps scénographique et corps cinématographique¹⁵

Pour envisager les représentations du corps dans *The Age of Innocence*, nous employons la notion de scénographie. Au théâtre, la scénographie est relative à l'organisation de l'espace scénique, du décor et au mouvement que les lieux encadrent. Ainsi peut-on considérer comme scénographique, dans son acception contemporaine, les déplacements des acteurs et parfois des accessoires sur la scène pour exprimer la dramaturgie, au-delà des répliques. Anne Surgers décrit en ces mots le travail du scénographe :

«Comme l'auteur et l'acteur – et comme le metteur en scène depuis la fin du XIX^e siècle – le scénographe est un passeur, un intermédiaire, qui invente un espace de liberté pour l'imagination et permet qu'aient lieu la représentation, la rencontre, le théâtre».¹⁶

La scénographie, qui se distingue du point de vue de l'auteur et de la valorisation de l'acteur par l'importance qu'elle accorde à l'espace scénique, semble dominer le premier plan de notre séquence. La dominante scénographique est articulée par le mouvement de la caméra. En même temps, dans le premier

¹⁵ Pour une iconographie détaillée de la scénographie au cinéma, nous reportons le lecteur à un numéro hors-série des Cahiers du cinéma. Alain Bergala (dir.), *Scénographies*, Cahiers du cinéma, hors-série n. 1, 1983.

¹⁶ Anne Surgers. *Scénographies du théâtre occidental*. 2000. Paris : Nathan, page 153.

plan, l'espace scénique ne cadre aucunement les acteurs et les objets. C'est plutôt le cadre de l'image qui impose un point de vue sur les objets (le bouquet de fleurs) au-delà de l'espace scénique et, pour ainsi dire, largement indépendamment de lui puisqu'en début de plan, le cadre ne laisse même pas entrevoir les planches.

Notre précédent extrait propose un bon exemple de progression dramatique via le seul mouvement de la caméra, dans un premier temps désintéressé du plan d'ensemble. Il y a un suspense produit par l'énonciation du mouvement, faisant en sorte que l'espace scénique n'est vraiment dévoilé qu'en fin de plan. Dans ce contexte, nous voyons que le cadre se définit aussi par ce qu'il cache.

2.3 Le cadre/cache : sur Weber et «Theatricality as Medium»¹⁷

Le constat amené par notre visionnement du premier plan de *The Age of Innocence* - où l'on découvre le lieu en fin de plan, où a cours la représentation de l'opéra *Faust* de Charles F. Gounod - nous rapproche, dans une certaine mesure, de la proposition weberienne concernant l'élément de théâtralité par excellence au cinéma : le cadre. Mais cette proposition correspond à une réflexion où se répondent le cadrage de cinéma et une certaine dramatisation de l'image fixe que l'on retrouve plus aisément chez David Cronenberg dans *eXistenZ* (1999), dont Samuel Weber propose une analyse. Au film de Cronenberg, nous ajoutons

¹⁷ La présente partie traite exclusivement du chapitre 13 de l'ouvrage que Samuel Weber a consacré à la théâtralité (Fordham, 2004), où il étudie donc les relations entre théâtralité et cinéma (titre du chapitre : «**Being... and eXistenZ : Some Preliminary Considerations on Theatricality in Film**»). L'ensemble de l'ouvrage quant à lui est riche en pistes de réflexion en ce qui concerne la théâtralité, au niveau de la psychanalyse, de la politique contemporaine, du théâtre d'Antonin Artaud, de la tragédie grecque, etc.

l'exemple de *Caché* de Michael Haneke (2005), qui nous apparaît aussi comme une réflexion sur la notion de cadre/cache, incluse dans notre typologie des effets de théâtralité. Revenons à Weber quelques instants et nous reprendrons l'exemple scorsesien ensuite.

Nous allons maintenant nous avancer du côté du texte weberien concernant la théâtralité : *Theatricality as medium*. Notre lecture va nous permettre de cerner plus clairement ce qu'il en est du cadre cinématographique dans son rapport au théâtre, articulé dans un aller-retour de Weber à Scorsese. Avec Bergala, nous avons compris qu'il pouvait s'agir de faire revivre le champ-contrechamp depuis un cache, avec un effet de distance qui renvoyait à l'artifice théâtral, ainsi qu'aux places accordées à l'acteur/spectateur et à l'actrice/stripteaseuse (*Paris-Texas* de Wenders). Weber nous amène quant à lui hors du monde de la cinéphilie (et de toute nostalgie qui lui soit consubstantielle), en considérant la notion de théâtralité en dehors des nouveaux médias, sur un plan socio-politique. Il observe quelle incidence une telle théâtralité «non-esthétique» a sur le déploiement de nouvelles fictions cinématographiques.

Dans nos deux films rapprochés du texte weberien (*eXistenZ*, *Caché*), le cadre de l'image importe plus que son mouvement, ce qui va nous aider à préciser la notion de cadre cinématographique dans son rapport à la théâtralité. Par exemple, dans *Caché* de Haneke, un plan fixe sur la maison des protagonistes principaux est présenté à diverses reprises au cours du film. Dès le premier plan, c'est cette image que nous voyons, alors que défile le générique d'introduction. Le drame provient de ce qui n'advient pas dans l'image : les protagonistes principaux

reçoivent en effet des vidéocassettes contenant uniquement cette image fixe. Le cadre soutient une tension dramatique alors même qu'il ne se passe rien. En effet, l'image montre la maison des protagonistes principaux, vue de l'extérieur, suggérant un point de vue de caméra de surveillance. La fonction du cadre est d'installer un doute : l'image ne relate aucune action, mais le cadre fixe soulève un enjeu d'énonciation dramatique. Qui regarde ? Qui pourrait regarder ?

La dramatisation du cadre crée un doute sur la réalité de ce qu'on nous représente et questionne la portée de l'énonciation. Nous retrouvons aussi un tel questionnement chez Cronenberg : dans *eXistenZ*, les protagonistes s'insèrent un objet dans le corps (*gamepod*) afin de se déplacer dans une réalité parallèle. La représentation de la traversée ne se fait qu'en passant d'un cadre à l'autre, d'une image à l'autre, sans mouvement. La réalité parallèle apparaît à loisir, en changeant de cadre, dans un défi lancé à l'acception ontologique de l'image cinématographique. Nous remarquons une étrange conjonction entre le village fantasmagique de Minnelli dans *Brigadoon* évoqué plus haut, et le monde d'*eXistenZ*. Dans les deux cas, un artifice permet le passage d'un lieu à l'autre : pour l'un il s'agit d'un changement dans l'image même (le décor chez Minnelli); pour l'autre il s'agit d'un changement de place du corps qui accorde la primauté à l'énonciation cinématographique (le cadre chez Cronenberg). Mais revenons tout de suite à Weber en étudiant de plus près son argumentation sur la théâtralité et la notion de cadre, afin d'affiner notre début d'analyse d'*eXistenZ* et de *Caché*.

Avec la venue des films, de la vidéo et enfin des médias électroniques, il était sans doute inévitable que le théâtre occupe une place marginale sur les plans

esthétique et social. Le temps où le théâtre avait un rôle majeur contribuant à forger une identité sociale et nationale forte, appartient maintenant à un passé lointain. Rien ne représente mieux cette tendance que la dernière invention de l'industrie électronique : le «home theater» (cinéma maison), c'est-à-dire l'absorption d'un espace semi-public dans le cadre de l'espace privé de la maison (Weber, 2004 : 313). Voilà une première tendance qui transforme les relations entre le cinéma et le théâtre aujourd'hui. L'autre tendance, d'héritage meyerholdien, consisterait à inclure des films ou des vidéos dans le contexte d'une représentation scénique¹⁸. Weber, pour sa part, insiste sur un élément moins mis en évidence dans le discours critique et qui nous intéresse aussi directement : à savoir la persistance de motifs de théâtralité dans le cinéma contemporain.

Il faut comprendre ce que l'auteur entend par «théâtralité» : Weber nous offre une perspective originale et riche, nous permettant d'appréhender la théâtralité sous la forme d'un aller-retour entre le cinéma et la socio-politique. Le terme de théâtralité ne signifie pas seulement «théâtre» et déborde le champ de l'esthétique. Il est également opératoire dans le discours militaire, où l'on parle de «théâtre des opérations», et où il s'agit pour l'armée de définir, de limiter et de contrôler un terrain de bataille.

«As already observed, we speak of «theaters of operation» in a military sense, for instance, and the property of «theatricality» need not be tied to «theaters», even in the larger, «metaphorical» sense just alluded to. If one tries to define the notion of «theater», and even more that of «theatricality», one immediately comes upon an obstacle to definition that probably communicates with the essence of what one is trying to define : one butts up against the difficulty of finding proper **limits**» (Weber, 2004 : 314).

¹⁸ En d'autres termes, il s'agirait aussi d'une victoire meyerholdienne.

Dans ce contexte non-esthétique de la réalité militaire, le théâtre acquiert le rôle de médium (c'est une des thèses principales de l'ouvrage de Weber, que d'attribuer le rôle de médium à la théâtralité¹⁹), dans la mesure où il définit le périmètre de la dispute pour le conflit des forces en présence. Ainsi, la théâtralité est ce qui place, borde, situe. Voilà un aspect décisif pour évaluer les modes persistants de la théâtralité dans la culture contemporaine et dans le cinéma en particulier (Weber, 2004 : 316).

L'analyse que Weber consacre à *eXistenZ* dans sa relation à la théâtralité touche cette question de limite et de bord. Selon lui, l'ensemble du dispositif fictionnel proposé par le film induit directement la représentation du mouvement des corps. Les individus sont branchés sur le *gamepod* de la même façon que des voitures peuvent se brancher au boyau de réservoir d'une station d'essence. Ce qu'il en advient est à la fois ancien et nouveau : le *gamepod* produit un effet de locomotion des corps, le mouvement qui s'en suit transforme entièrement la perception du monde où chaque protagoniste occupe une place précise, limitée, dans le monde d'*eXistenZ*.

Ce qui advient lorsque quelqu'un est branché au *gamepod* est d'abord, à un niveau narratif, un des faits les plus classiques du cinéma : la coupe ou changement de scène abrupt. Cette technique narrative était déjà employée dans le fameux *Sherlock Junior* de Buster Keaton (1924), film fantaisiste où le génie du slapstick s'introduisait dans un écran de cinéma. Ce qui se déroulait sur l'écran n'était pas non plus une fiction, mais un film de montage où Keaton passait d'un lieu à l'autre à chaque changement de plan, en dehors de toute logique narrative

¹⁹ C'est en fait la programmation de l'ouvrage, comme son titre l'indique...

normative. Par un tel procédé, nous pouvons constater que la coupe d'un plan sous-tend l'illusion d'une progression narrative, d'une continuité linéaire par un processus de composition qui relie la discontinuité intrinsèque des plans. Le montage filmique peut, dans ce cas, être vu comme le rappel d'une tension entre la continuité manifeste (la surface narrative) et une discontinuité dissimulée.

«Such parodic reflection foregrounds the constitutive significance of the «cut» in cinema, a topos highlighted by Vertov and Eisenstein and elaborated by Benjamin. The illusion of a progressive, linear, narrative continuity is sustained by a compositional process that relies upon the intrinsic **discontinuity** of its individual components. The very notion – indeed, term – of **film** can be seen as a reminder of the tension between manifest, surface continuity and dissimulated discontinuity that distinguishes this medium» (Weber, 2004 : 321).

eXistenZ se termine par cette question : «Are We Still in the Game ?» Avec ce final incertain, émerge le problème des limites du jeu qui renvoie aussi à la réception d'un film (la place du spectateur), où la question de l'interactivité est centrale.

Le problème de l'ordre des places entre le spectateur et l'acteur peut être en ce sens transformé par le procédé même de l'énonciation, soit par le cadre et, de façon corrélatrice, par le mouvement de la caméra, ce qui nous ramène sur le terrain de la scénographie. Si le film *eXistenZ* détermine une théâtralité cinématographique par le passage d'un plan à l'autre²⁰, nous savons que le cinéma de Scorsese introduit une théâtralité par le mouvement de la caméra en lui-même.

²⁰ Nous allons voir que Cronenberg, sur ce point formel, se rapproche sensiblement de l'art narratif mis au point par Hitchcock.

Dans ce cas, comment peut-on envisager l'ordre des places entre spectateur et acteur dans la fiction filmique et quelles nouvelles propositions sont affirmées à ce titre? Un plan de la séquence introductive de *The Age of Innocence* que nous privilégions va nous offrir une réponse.

Le prochain plan que nous abordons implique un constat : la caméra énonce la théâtralité par ses mouvements et non par la seule scène, filmée pour elle-même. En effet, dans le dix-huitième plan de la première séquence de *The Age of Innocence*, un mouvement à la *steadycam* part du haut de la salle pour aller sur la scène, vers le chanteur du *Faust* de profil gauche trois-quarts, le bras tendu pour s'adresser au public. La caméra restitue la présence de l'acteur/chanteur par l'artificialité de son mouvement et non plus avec l'attention soutenue de plusieurs plans consécutifs, cadrant l'acteur ou le chanteur sur la scène, comme chez Bergman. Nous proposons qu'un tel mouvement de caméra constitue une troisième typologie d'effets de théâtralité²¹.

Dans ce cas, la caméra vient nourrir à l'image, par un procédé d'équivalence stylistique fait d'inversion (un mouvement vers la scène depuis la salle), la projection charismatique de la voix du chanteur d'opéra. Par conséquent, le mouvement de caméra provient de la salle pour se rendre sur la scène, sans faire état de la place du spectateur et des conditions de réception. La distinction entre la dramatisation d'un lieu et un type de représentation documentaire, tel que le «film de théâtre», est ici éprouvée. À tous égards, notre séquence semble exposer, dans l'agencement de ses points de vue, que la théâtralité est le fait des modalités d'énonciation du lieu, soit l'endroit où se déroule l'opéra dans sa totalité, sur la

²¹ Après le plan d'ensemble et le cadre/cache.

scène comme dans la salle. À ce titre, nous rejoignons, avec Scorsese, la proposition d'une théâtralité cinématographique déterminée essentiellement par ce qui en fait le bord, la limite, ou encore : l'ensemble du lieu qui abrite une représentation scénique.

3 - Théâtralité de l'objet

3.1 Hitchcock et Scorsese

L'importance du cadrage dans la définition de la théâtralité weberienne nous permet d'envisager plus directement l'art du montage, non seulement dans sa relation au lieu, comme nous le voyons dans la discontinuité exemplaire proposée par le montage du *Sherlock Junior* de Keaton, mais également dans sa relation aux acteurs, aux objets qu'il expose d'un lieu à l'autre. Puisque nous sommes passés à un régime de représentation filmique aux références culturelles principalement issues de l'histoire du cinéma spectaculaire américain, nous pouvons envisager avec plus de précision l'amplitude d'irradiation du théâtre dans le champ du septième art. Avec Scorsese et avec l'ombre d'Hitchcock, nous aimerions poser la question : comment se fait la liaison entre l'art théâtral et le film, non seulement musical, mais aussi d'action ou de suspense, dont l'effet de mouvement et d'enchaînement des plans par le montage constitue l'une des caractéristiques principales ?

L'exemple de Scorsese, puisqu'il est en filiation directe avec Hitchcock, comme nous allons le voir, nous permet de proposer une réponse. En effet, dans les suspenses hitchcockiens, le mouvement et l'enchaînement des plans constituent une dominante stylistique²² où se dessine une rupture avec l'acception classique de la loi des trois unités – temps, lieu, action – même dans un suspense adapté du théâtre (*Dial M for Murder*, 1954)²³.

André Bazin rappelait avec justesse que le cinéma d'Hitchcock «s'étend des pouvoirs du document brut aux surimpressions et aux très gros plans» (Bazin, 1985 ; 80). Cinéma impur, l'art hitchcockien peut passer, en quelques plans, du film de théâtre au cinéma de montage par attractions. Nous allons donc répondre à notre question en prenant pour principaux exemples deux films d'Alfred Hitchcock, soit *Dial M for Murder* (1954) et *Notorious* (1946), en plus d'une brève séquence de *Suspicion* (1941).

Le premier film s'inscrit directement dans une continuité avec l'art théâtral, puisqu'il s'agit d'une adaptation d'une pièce célèbre montée sur Broadway. Le second exemple, quant à lui, insiste sur l'articulation du suspense qui tourne autour du rôle accordé à un objet sur un plan dramatique. Or, non seulement la représentation de l'objet est ce qui lie les deux propositions de suspense filmique que nous étudions, mais c'est là que s'articule avec netteté les liens complexes entre suspense cinématographique et théâtre, par le biais du

²² C'est ce que Pascal Bonitzer nomme, dans *Le champ aveugle*, «le montage de poursuites»: «Tout une part, au moins, du cinéma d'Hitchcock pourrait en effet se résumer à un montage de poursuites, à ceci près que la poursuite, enclenchée par un objet-prétexte que Hitchcock appelle, comme on sait, le Mac Guffin, se charge d'occurrences, de détours, d'événements, de détails et de personnages tels qu'elle finit par se confondre avec le film tout entier. » Pascal Bonitzer. *Le champ aveugle*. 1980. Paris : Cahiers du cinéma, page 46.

²³ *La Corde* de Hitchcock est à cet égard un contre-exemple formidable, première tentative de contenir la fiction d'un film en un seul plan – idéal de la représentation réussie par Sokourov en 2001 (*L'arche russe*).

montage. Avec ce travail, *notre quatrième type d'effets de théâtralité concerne la sur-signification de l'objet dans le plan*. Partant, nous proposons une réponse à cette autre question : quel élément du théâtre, dans un contexte de sur-signification ou de sur-représentation d'objets, au-delà des répliques, demeure présent à l'écran, à travers l'organisation visuelle des plans et leur découpe ?

Pour comprendre la relation des objets représentés dans le film avec l'art du montage, déplaçons-nous un instant sur une scène de théâtre. L'effet de contraste avec la représentation filmique nous rendra la spécificité du montage dans sa relation aux objets représentés encore plus saisissante. Essayons d'envisager la dramaturgie de *Notorious*, déplacée sur la scène. D'un point de vue formel, nous savons que le développement d'une séquence est fonction du cadre et du rythme du montage qui soutient le suspense. Mais sur une scène, la représentation d'une situation où est dissimulée et échangée une clé, comme c'est le cas dans *Notorious*, susciterait des déplacements sur les planches qui s'apparenteraient à du vaudeville. La situation dramatique, contenue dans l'espace scénique, impliquerait une valorisation scénographique des acteurs plutôt que de la clé – dont la présence à l'image du film est soulignée par des gros plans. Nous aimerions éclairer l'exemple d'un passage de la scène au film comme un passage du vaudeville au suspense, où le cadre et l'enchaînement des plans est déterminant.

Pour envisager le passage de la scène au film, il nous faut admettre une constante qui correspond à la notion de présence que nous avons abordée avec Bazin. Non seulement la présence implique les acteurs et leurs personnages, mais

également les objets visibles à l'image qui occupent une place déterminante dans l'élaboration du suspense.

Nous avons déjà annoncé une des manifestations de notre typologie des effets de théâtralité, ancrée dans la tradition hollywoodienne, par le biais de l'art hitchcockien, et qui est la représentation d'objets. Plus précisément, nous avons affirmé qu'il pouvait y avoir une sur-signification de l'objet à l'image qui revêtait un caractère théâtral. Allons plus avant avec cette proposition, en rapportant un autre élément important dans la représentation de la première séquence de *The Age of Innocence* : cela consiste en la mise en scène d'objets, dans sa relation au cadre et aux mouvements.

Dans *The Age of Innocence*, le début du premier plan est un bon exemple de cadre/cache, où pendant quelques secondes, le spectateur assiste à l'équivalent filmé d'un tableau de nature morte, avant le dévoilement progressif de la scène. Puis, le second plan s'amorce par l'image d'un détail : une rose agrafée à la boutonnière du protagoniste principal, spectateur dans la salle (*Newland*, interprété par Daniel-Day Lewis). Nous voyons, bien entendu, la récurrence florale à l'amorce des deux premiers plans, venant soutenir le dévoilement progressif d'une représentation spectaculaire, comme s'il s'agissait d'un suspense. Hitchcock appelait cela le procédé du *Mac Guffin*, qui est l'insertion du montage de poursuites héritée de Griffith, dans le contexte du film à suspense²⁴.

Mais ce qui nous intéresse principalement a trait au jeu de répétition par la représentation de l'objet d'un plan à l'autre, particulièrement présent chez

²⁴ Griffith est l'inventeur du montage parallèle, qui expose dans le film deux situations se déroulant simultanément dans des lieux distincts. Pascal Bonitzer a bien montré le rôle du montage de poursuites chez Hitchcock, relié à l'invention griffithienne (Bonitzer, 1980 : 36).

Hitchcock. L'illusion de continuité narrative proprement scénographique, dont nous parle Weber, est aussi visible, dans un montage filmique, lorsqu'un objet est répété en passant d'un plan à l'autre. Un tel procédé nous semble être une autre alternative au plan séquence, voire au plan-film (comme *La corde*²⁵) où Hitchcock était passé maître.

Chez Scorsese, c'est la répétition d'un même objet, présent dans la salle et sur la scène, qui vient exprimer la continuité. Pour permettre cet effet de continuité qui est donc une réminiscence de l'art théâtral, Scorsese propose la solution suivante : annuler l'impression de rupture entre le spectacle théâtral sur la scène et la communauté de spectateurs dans la salle, que soulignerait la rampe. En ce cas, le jeu de récurrence d'un objet spécifique d'un plan à l'autre permet de maintenir l'artifice d'une mise en représentation perpétuelle des acteurs/chanteurs, des objets et des spectateurs/acteurs.

La solution hitchcockienne, quant à elle, jouait moins sur le caractère ornemental de l'objet représenté, qui s'inscrit dans une tendance maniériste du cinéma des vingt-cinq dernières années. Chez Scorsese, un fétichisme est à l'œuvre, qui s'apparente au cadre wendersien. Chez Hitchcock, l'objet est plutôt un agent d'action qui assure du même coup l'effet de continuité narrative filmique. Ainsi, dans *Notorious* (Hitchcock, 1946), une partie du champ-contrechamp qui scelle visuellement une idylle entre Cary Grant (Develey) et Ingrid Bergman (Alicia Huberman) passe par un jeu sur l'usage que font les protagonistes d'une clé, que l'on dissimule ou fait circuler de main en main. La

²⁵ Le titre du film rappelle non seulement l'objet par lequel est tué un protagoniste à la première séquence, mais il est aussi une métaphore : une simple corde tendue qui ne se rompt pas, rejoignant la question de continuité en un seul plan de tout un film, prouesse technique s'il en est.

série d'actions centrées sur cette clé renforce le lien entre les protagonistes, en sous-entendant une intrigue sentimentale. De plus, elle souligne une relation entre les plans, puisque la clé passe d'un plan à l'autre.

Non seulement la représentation de l'objet peut marquer un effet de continuité artificielle entre les plans, mais elle peut également, dans le cas du plan-séquence, ou du plan-film de *La corde*, ajouter un «effet de réalité» au cadre filmique qui renvoie au cadre scénique, à la présence d'objets sur une scène lors d'une représentation théâtrale en «temps réel». Dans un tel contexte, l'effet de réalité filmique est encore un effet de théâtralité, dans la mesure où il maintient la représentation dramatique dans l'idéal théâtral des trois unités (temps-lieu-action). Hitchcock exprime bien l'idéal qu'il vise à travers l'adaptation théâtrale au cinéma.

«Voilà généralement l'opération : dans la pièce un personnage arrive de l'extérieur et il est venu en taxi; alors, dans le film, les cinéastes en question vous montrent l'arrivée du taxi, les personnages qui sortent du taxi, qui règlent la course, qui montent l'escalier, frappent à la porte, entrent dans la chambre. À ce moment vient une longue scène qui existe dans la pièce, et si un personnage raconte un voyage, ils saisissent l'occasion de nous le montrer par un flash-back; ils oublient ainsi que la qualité fondamentale de la pièce réside dans sa concentration».²⁶

Dans le cas de l'adaptation d'une pièce de théâtre pour le film où la concentration est respectée, l'objet tient un rôle déterminant, que ce soit dans *La corde* ou encore *Dial M for Murder*. Ce dernier film emploie de façons diverses

²⁶ Alfred Hitchcock. *Hitchcock, Truffaut, entretiens*. 1966. Paris : Ramsay, page 159.

l'espace restreint d'un appartement : tout d'abord, le cinéaste propose une continuité dans les plans puisqu'il s'agit, après l'introduction, de montrer un dialogue de complot pour le meurtre d'une femme, avec le mari et le meurtrier potentiel. Puis, dès que les trajets pour scénographier le meurtre se préparent et sont esquissés par les individus en présence, la caméra propose un point de vue en plongée depuis le plafond de l'appartement, en suivant les protagonistes. Enfin, lorsque nous revenons aux séquences de «ménage à trois» (mari-femme-amant) déjà présentées en introduction, nous passons à un montage alterné classique, qui implique certains montages d'attractions avec, à nouveau, une clé comme lien entre les protagonistes.

Il est important de souligner que *Dial M for Murder*, réalisé huit ans après *Notorious*, en 1954, utilise un procédé visuel nouveau à l'époque, en l'occurrence le 3D, élément original qui intervient dans la représentation de l'espace dramatique. La présence d'un objet déterminant est dramatisée à l'image par la technique 3D. Si le spectateur pose ses lunettes 3D pour les séquences prévues, il verra des ciseaux et des clés littéralement en surimpression, comme si les objets s'extirpaient de l'écran pour se déplacer dans la salle. Évidemment, un tel procédé vise un effet de réalité qu'Hitchcock attribue spécifiquement aux objets. Dans cette tension ontologique de la représentation au cinéma, des objets sont donc appelés à paraître, grossis et en surimpression du plan²⁷. Dans les cas d'images

²⁷ Alfred Hitchcock précise, dans son dialogue avec François Truffaut, ses procédés de surimpression tridimensionnelle : «AH - L'impression en relief étant donnée surtout dans les prises de vues en contre-plongée, j'avais fait aménager une fosse pour que la caméra soit souvent au niveau du plancher. À part cela, il y a peu d'effets directement fondés sur le relief. FT - Un effet avec un lustre, avec un vase de fleurs et surtout avec des ciseaux. AH- Oui, quand Grace Kelly cherche une arme pour se défendre, et puis un effet avec la clé de verrou, c'est tout.» (Hitchcock-Truffaut, 1966 : 160).

filmiques incluant des procédés tridimensionnels, la signification du plan prend toute sa valeur en fonction de l'objet représenté. En ce sens, l'événement de la représentation, la projection, est déterminant. D'ailleurs, la présence visible de cet objet n'a été possible que lors des projections en salle au moment de la sortie (1954) ou de la re-sortie du film (1967), où l'on distribuait des lunettes spéciales à l'entrée.

Nos exemples tirés de *Notorious* et *Dial M for Murder* marquent deux régimes spécifiques de la représentation filmique des objets : le premier procède d'un effet de montage où l'accessoire ajoute un sens affectif au champ-contrechamp; le deuxième propose un effet de relief de l'accessoire ou de l'objet. Hitchcock propose ici deux fonctions au cadre : l'une est tributaire du montage (*Notorious*) ; l'autre de la durée du plan en lui-même où se surimprime l'objet (*Dial M for Murder*). Cependant, Scorsese va montrer comment le mouvement peut dramatiser ce qui est inanimé et, comme nous allons le préciser davantage maintenant, proposer un relais d'un plan à l'autre qui implique la récurrence de la représentation d'objets.²⁸

Tandis que le montage par attractions, en s'alliant à la dramaturgie, fonctionne à merveille dans *Notorious* d'Hitchcock, le film de Scorsese insiste

²⁸ Nous trouvons également un exemple, plus immédiatement dramatique, dans le récent *Aviator* de Scorsese (2004). L'objet y est alors l'illustration même des phobies que le personnage principal doit combattre. Par exemple, dans une séquence, Howard Hughes (Leonardo Di Caprio) ne veut pas sortir d'une salle de bain publique, car un inconnu a touché la poignée de porte avant lui. À ce moment, dans le gros plan, la poignée est dramatisée visuellement, comme si elle gardait la trace infecte d'un inconnu. Les objets et les machines détiennent une potentialité dramatique. Elles interpellent chez le protagoniste la phobie de ceux-ci ou, inversement, le dépassement de ses peurs extrêmes, celui-ci étant exprimé par de nouveaux records établis à titre de pilote d'aviation .

plutôt sur la continuité que la discontinuité dans l'enchaînement des plans²⁹. Le montage par attractions chez Hitchcock trouve son articulation dramatique dans la différence énoncée entre l'objet et le personnage représenté, entre le verre de lait du premier plan et le point de vue singulier qui lui est accordé par le regard de Joan Crawford dans le second plan, en contre-plongée (*Suspicion*, 1941)³⁰. Chez Scorsese, l'insistance répétitive sur un objet possède un caractère ornemental, marquant une continuité entre les plans. Déjà, le générique d'introduction, réalisé par Saul Bass (ancien orfèvre, entre autres, du générique introductif du *Vertigo* de Hitchcock, 1958), expose une série de fondus sur des tulipes de couleurs diverses, qui s'apprêtent à éclore. Puis, le premier plan montre une marguerite, le troisième une boucle de fleur au veston de *Newland*. En fait, l'objet est relié au personnage principal, qui le porte à sa veste, comme il participe de l'effet de continuité du mouvement dans l'enchaînement des plans.

3.2 Aux limites de la théâtralité : la musicalité

En faisant l'analyse des plans qui se succèdent dans *The Age of Innocence*, nous arrivons, après le premier plan scénographique du film, *au cinquième point, limite de notre typologie des effets de théâtralité : la musicalité*. En fait, le souci d'une expressivité d'ensemble, construite par l'enchaînement des plans, qui rejette illusoirement le principe de suture de la narrativité filmique, pose nez à nez deux formes d'expressivité indissociables dans l'image filmique : théâtralité et musicalité. Dans la lecture que nous faisons de l'enchaînement de trois plans au

²⁹ D'autant plus forte dans *Dial M for Murder* lorsque l'on passe d'un plan en 3D à un plan «normal».

³⁰ L'effet suggère que Cary Grant lui offre peut-être un verre de lait empoisonné.

début de *The Age of Innocence*, nous voyons à quel point l'une (la théâtralité) ne se passe pas sans l'autre (la musicalité). Le passage de la scène à la salle est prenant et sans rupture. Dans ce contexte, nous savons déjà que le troisième plan de la séquence est significatif de la continuité d'ensemble de la représentation filmique : il s'agit d'un travelling de la gauche vers la droite, montrant la fosse à orchestre sous la rampe scénique – la caméra exposant son point de vue depuis les lumières d'éclairage placées au rebord de la rampe. Suite à ce plan, on nous montre à nouveau l'action sur la scène. Dans l'ensemble des trois plans, ce second moment ne décrit pas une action particulière et /ou le soulignement d'un objet, à la différence des autres. Il efface plutôt le point de suture entre deux images qui est inhérent au montage, pour le subordonner à l'expressivité du mouvement, dont la forme musicale est l'expression abstraite par excellence. En d'autres termes, ce plan sert aussi de passage ou de *pont* (comme on l'entend en musique³¹) qui permet d'articuler le jeu d'écho de la représentation à la répétition d'objets. Il témoigne donc d'un souci d'expressivité d'ensemble, comme en musique où les mouvements des cordes peuvent répondre aux ponctuations des cuivres.

L'enchaînement de ces plans correspond, en effet, à une métrique musicale du montage que Scorsese a mis au point à partir des années 1970. Depuis, son travail a eu des répercussions déterminantes pour le cinéma de la génération postérieure qui allie la musique à une scénographie des mouvements de la caméra.

³¹ Voici la définition du pont dans le *Dictionnaire de la musique* de Marc Vignal: «Dans l'analyse traditionnelle, section de transition reliant le premier au second thème dans l'exposition d'un mouvement de forme sonate. Il permet, le plus souvent, de moduler de la tonique, ton du premier thème, à la dominante, ton du second thème», in Marc Vignal. *Dictionnaire de la musique*. 2005. Paris : Larousse, page 673.

Nous pensons à Oliver Stone (*The Doors*, 1990), à Quentin Tarantino (*Jackie Brown*, 1996) et à Paul Thomas Anderson (*Magnolia*, 1999).

Scorsese rappelle le lien étroit unissant la scénographie des acteurs dans les plans à leurs enchaînements ainsi qu'à leurs durées respectives, par exemple lors des matchs de boxe de *Raging Bull* (1980). Il développe alors une véritable métrique du montage.

«D'abord la caméra suivait l'action le temps de quelques mesures de musique avant le premier raccord, sans faire de plan général, et je continuais au moins pendant 24 mesures. Ensuite la caméra couvrait un angle pendant 12 mesures, puis un autre pendant douze autres mesures, et ainsi de suite dans tous les sens jusqu'à ce que ça se transforme en style cinématographique. J'ai appliqué ce système aux séquences de studio de *The Last Waltz*, et aux scènes de boxe de *Raging Bull* où, tous les quinze ou vingt coups de poings, il y avait un angle nouveau, sans plan d'ensemble, et même aux parties de billard de *La Couleur de l'argent*.»
(Scorsese, 1988 : 94-96).

L'effet de la répétition, dans un contexte d'expressivité du montage d'inspiration musicale, équivaut à une récurrence mélodique dans une trame musicale plus ample. Si le cinéma expérimental, à ses débuts, a pu faire des objets et des formes les bases d'une scénographie aux accents mélodiques et répétitifs (*Ballet mécanique*, Fernand Léger, 1921), Scorsese intègre ce système à un cadre fictionnel.

3.3 Le regard et l'objet

Pour Scorsese, la représentation des objets correspond à des marques de l'énonciation. L'espace filmique qui caractérise l'énonciation des plans 1 et 18, par exemple, correspond à une intégration de la scénographie dans le mouvement de la caméra en tant que telle, et non à un déplacement d'objets ou d'acteurs dans l'image. Comme le fait remarquer Anne Surgers, la scénographie théâtrale est ce qui relie l'espace scénique à la dramaturgie, par ce qu'elle nomme une «rhétorique du visible», en prenant pour référence le théâtre élisabéthain (Surgers, 2000; 93). Si nous considérons, au cinéma, la scénographie comme un terme relatif aux effets de théâtralité, c'est que cette notion est directement tributaire de l'histoire du théâtre. Si elle implique des mouvements, des déplacements dans l'espace visible (le cadre), elle induit deux modes d'énonciation possibles, soit : 1) la mobilité du cadre, comme aux plans 1 et 18 de *The Age of Innocence*; 2) le déplacement d'objets ou d'acteurs (comme chez Bresson, Haneke ou Hitchcock), dans un cadre demeuré fixe.

Des modes d'énonciation du cadre sont à l'œuvre dans *The Age of Innocence* et c'est pourquoi l'évocation d'Hitchcock, qui s'intéresse à la place accordée à l'objet dans le cadre, nous a semblé nécessaire. Scorsese complexifie cette donne vers la fin de notre séquence, en proposant une synthèse de nos deux modalités de scénographie cinématographique du cadre. Mais cette fois, le mode d'énonciation est visible à l'image sous une forme métonymique (la longue-vue, utilisée par des spectateurs depuis la salle), pour maintenir à la fois le jeu de répétition concernant la représentation d'un objet, et l'illusion d'une continuité

narrative. Alors que le film atteint une apogée abstraite dans l'enchaînement des plans, *The Age of Innocence* rejoint le cinéma expérimental d'art et d'essai français des années 1920 (Léger, Epstein), adepte des fondus enchaînés ou de montage dépareillé, entre un plan d'ensemble et un plan de détail³².

Bref, la «rhétorique du visible», chez Scorsese, s'énonce progressivement au long de notre séquence, et l'objet procédant à l'énonciation filmique, la caméra, va maintenant trouver son relais métonymique immédiat à l'image, par le biais de la longue-vue. Un exemple précis dans la séquence va nous permettre de détailler ce propos. *Newland* se trouve en retrait, dans sa loge. En même temps qu'il s'avance pour s'asseoir, la caméra recule et présente quatre protagonistes devant lui; chacun d'eux possède une longue-vue portative. À la fin du plan, l'un d'eux utilise la longue-vue, puis plusieurs plans brefs se succèdent : tout d'abord, un collier posé au cou d'une spectatrice se juxtapose à l'extrême-droite de l'image. Viennent ensuite quelques plans rapprochés en fondus enchaînés qui expriment la perspective du regard subjectif du spectateur, usant de la longue-vue. On nous montre une chaîne posée à la veste d'un homme ; une boucle d'oreille et le collier d'une première spectatrice; des bracelets de diamants aux poignets d'une seconde spectatrice. S'inscrivant dans la thématique scénographique de la «rhétorique du visible», cette nouvelle série de plans a deux fonctions : elle implique d'une part une nouvelle modalité d'énonciation du spectacle théâtral avec le relais du spectateur, participant à une individualisation du point de vue ; d'autre part, l'agencement des points de vue permet d'aller plus avant vers la

³² Voir l'exemple de montage dans *La chute de la maison Usher* de Jean Epstein, au chapitre 1.

thématique principale de la dramaturgie du film, soit l'importance accordée aux points de vue d'une communauté dans le parcours d'un individu.

Rappelons les grandes lignes du récit filmique de *The Age of Innocence*. *Newland* vit dans l'inconfort d'un adultère qui ne saurait s'afficher au grand jour au sein de la haute société new-yorkaise de la fin du dix-neuvième siècle, sous peine de scandale dont les conséquences seraient graves : il pourrait être rejeté de cette haute société où la mondanité joue un rôle déterminant. Dans ce contexte, le rôle de la longue-vue est paradoxal. Si elle permet le rapprochement du regard de l'un vers les autres, seule l'apparence matérielle, à savoir les tenues d'apparat, sont rendues visibles à l'image.

L'individu se caractérise alors de deux façons dans la représentation : en fonction des objets d'apparat dont il orne son corps et en fonction du regard posé, depuis la longue-vue, sur l'apparence des personnes. S'extraire de ces deux modalités de la représentation rattachée à l'apparence et aux valeurs matérielles est tout le propos dramatique du film. En somme, voilà en quoi l'énonciation, inspirée par l'art de la représentation scénique et théâtrale, du «tout visible» propre à l'artifice qui s'y rattache, correspond de manière inextricable aux enjeux de la fiction de *The Age of Innocence*.

3.4 L'espace intime au risque du monde visible

Délibérément, Scorsese pose sur un même plan la représentation scénique, de nature opératique et le drame intime, qui se déroule pour quelques spectateurs

de la salle. Il n'y a rien d'intime ou d'inaccessible au sein de la représentation cinématographique : tout y est rendu visible.

Pour mieux comprendre l'importance de ce tout-visible, revenons un instant au film *Monika* de Bergman, que nous avons abordé au chapitre deux. Nous avons montré en quoi l'invention du regard à la caméra par Bergman et son actrice Harriet Andersson induisait un effet de théâtralité proprement cinématographique. Son caractère original était lié à sa dimension intime : le regard de *Monika* possède soit un lieu d'adresse direct pour le cinéaste (Bergman) ou le caméraman (Gunnar Fischer), soit un lieu d'adresse indirect pour le spectateur. Il révèle ainsi la forme énonciatrice du dispositif filmique, avec ses créateurs placés derrière la caméra. Notre exemple pouvait alors nous permettre de distinguer la situation du spectateur de cinéma et celle du spectateur de théâtre.

Le regard de *Monika* est intime en ce qu'il s'adresse à un individu (le voyeur solitaire de Bazin qui s'immisce dans les salles obscures), et non à une foule, comme au théâtre. Justement, ce que permet l'évocation du théâtre, pour Scorsese, apparaît ni plus ni moins comme la suppression de cette possibilité d'une adresse du regard intime pour *Newland*.

Nous devons donner encore un dernier exemple qui nous permettra de comprendre comment les jeux de substitution visuelle d'un sujet à un objet, par le moyen de la longue-vue, nous ramène à la totalité visible de l'énonciation théâtrale et de l'espace scénique. Au quinzième plan, nous assistons à une substitution originale de ce qui nous a été présenté au sixième plan, ce qui nous permet d'affiner les liens entre les modes de représentation d'objets et la

dramaturgie en place, par le biais de l'énonciation du lieu. Alors que notre plan, constitué de parties du corps valorisées par des objets ou des bijoux, venait souligner la richesse d'une communauté qui se donne en spectacle, cette fois-ci c'est la foule elle-même qui devient un décor. En effet, des plans des gradins, de la foule, se substituent, par des fondus enchaînés, aux lustres plein d'éclats accrochés au plafond de la salle de spectacle.

Voici deux types de point de vue qui se superposent ou se confrontent au long de la séquence : la longue-vue qui marque une énonciation subjective; les mouvements de caméra, qui proposent un point de vue suggérant une scénographie du lieu où se déroule l'action. C'est cette dernière perspective qui fait le lien entre une énonciation plus abstraite et subjective sur des objets – dont l'exemple emblématique est celui de la superposition des gradins aux lustres – et le déploiement dramatique de la séquence.

Les plans vingt-deux et vingt-trois montrent la tension entre l'apparat et le subjectif, lorsque *Newland* quitte sa loge avec quelques connaissances munies de longues-vues, et ouvre la porte pour se trouver dans un hall vide. Nous pouvons interpréter ces deux plans comme une pause dans l'ordre de la représentation scénique et théâtrale de la séquence. Car c'est maintenant la subjectivité qui prime : les deux plans, en fondu enchaîné, montrent le trajet de *Newland* montant les escaliers du hall qui mènent à la loge où se trouvent sa future épouse, *May* (Wynona Ryder) et *Mme Olenska*, sa future amante (Michelle Pfeiffer).

Le trajet représenté, étroitement lié au portrait d'un individu, nous ramène un instant vers la solitude du personnage, laissant poindre un drame invisible dans

le spectacle précédant des apparences. La brève représentation du trajet implique une relation à l'espace filmique dont nous allons dégager les spécificités dans notre quatrième chapitre. En effet, *L'amour par terre* de Rivette va nous permettre d'associer le trajet à l'événement que constitue la représentation théâtrale et sa transposition scénographique dans l'espace filmique.

CHAPITRE IV

Scénographies et trajets de l'acteur

Au cours des analyses précédentes, nous avons été à plusieurs reprises attentifs aux mouvements des personnages/acteurs dans les plans. Chez Bergman, une tension s'installe entre les mouvements de l'acteur sur la scène et le mouvement de la caméra, dès qu'il y a une poursuite entre Tamino et le dragon; chez Bresson nous avons considéré l'importance du mouvement de l'acteur dans le plan qui est une façon de déterminer la présence de celui-ci à l'image; dans *Va savoir* de Rivette, le mouvement de la caméra agit en fonction des déplacements de l'acteur qu'il suit sur la scène ; enfin, dans *The Age of Innocence* de Martin Scorsese, le caractère spectaculaire du mouvement est d'abord énoncé par la caméra, avec laquelle s'articule la théâtralité de la séquence introductive dont nous avons privilégié l'étude. Sélectionnés pour aborder la notion d'espace au cinéma, ces films ont tous proposé un rapport différent à la représentation de l'espace scénique. Dans tous les cas, la représentation de l'espace impliquait une attention particulière à l'acteur (ou au chanteur d'opéra chez Bergman et Scorsese), au niveau des mouvements qu'il crée et suscite.

Nous avons débuté nos analyses filmiques en considérant la définition de l'espace au cinéma et nous découvrons qu'elle est impensable sans la notion de mouvement, pour nous permettre d'énoncer une typologie des effets de théâtralité. Nous allons maintenant nous approcher davantage de la scénographie en ce qu'elle convoque le travail de l'acteur au cinéma. Nous développons cette partie de notre thèse en deux temps : dans un premier temps, nous allons rattacher la scénographie aux déplacements et trajets des protagonistes placés au cœur de la

représentation de *L'amour par terre* et *Secret défense* ; dans un deuxième temps, nous allons étudier la figure de l'acteur à travers la problématique de la répétition au sein de l'espace théâtral d'une fiction filmique. Ces deux temps seront joints via la question du tragique, en fin de chapitre. Les films que nous privilégions sont principalement issus de notre corpus rivettien (*Secret défense*; *La bande des quatre*; *L'amour par terre*), auquel s'ajoute un exemple du cinéma français contemporain (*Esther Kahn* d'Arnaud Desplechin).

Notre propos pose d'abord ses bases réflexives sur un fait de dramaturgie. Le théâtre met en scène la question du parcours. Depuis la tragédie grecque, nous sommes confrontés, lors de la représentation théâtrale, à la question du trajet qui suit de près la notion de destin. Or, sur un plan matériel, l'art de la représentation du destin peut être rendu visible par le biais de la scénographie, c'est-à-dire ce qui relève de l'agencement de l'espace sur une scène par le décor mais aussi par les déplacements de l'acteur sur les planches. En un mot, il y a un lien sensible entre le tragique et les deux aspects formels de la représentation que nous venons de mentionner (décor, mouvement de l'acteur).

Comme l'a bien souligné Benjamin (*Sur quelques thèmes baudelairiens*¹), la question du trajet est devenue caractéristique de la vie urbaine à l'aube du 20^{ième} siècle, depuis la poésie baudelairienne (avec le recueil poétique *Les Fleurs du mal*, et le poème *À une passante*). Nous abordons à notre tour cette mise en scène du trajet qui touche les modes de représentation contemporains. Si la poésie (Baudelaire) ou la littérature (Benjamin) ont pu souligner ce fait de contemporanéité, comment le cinéma, art du 20^{ième} siècle, a su proposer une

¹ Walter Benjamin. *Œuvres III*. 2000. Paris : Gallimard, pages 329-390.

poétique du trajet dans la ville et de la trajectoire, entendue comme destin ? Plusieurs films de Jacques Rivette abordent de front la question du trajet liée au destin. Les films *Secret défense*, *La bande des quatre* et *L'amour par terre* en sont trois principaux exemples, sur lesquels nous allons nous attarder².

Dans un premier temps, l'exemple des deux premières séquences de *L'amour par terre* peut nous aider à apprivoiser notre question. L'exemple est intéressant dans la mesure où il reprend les positions des acteurs/spectateurs dans un contexte où la représentation de l'espace se renouvelle et marque un double déplacement. Puisque nous allons maintenant assister à un théâtre d'appartement, il nous faut considérer la position de l'acteur/spectateur, dans sa relation au trajet du protagoniste de la fiction filmique. Ceci constitue le deuxième temps de notre approche du trajet d'un protagoniste dans l'espace représenté au cinéma (notre premier temps ayant été les déplacements des protagonistes dans le premier bloc séquentiel d'*Une femme douce*, qui précède la représentation théâtrale d'*Hamlet*).

1. *L'amour par terre* : représentation théâtrale et trajectoire du spectateur

Notre étude approfondie des trajets filmés dans leur relation à la théâtralité commence donc par l'exemple de *L'amour par terre*. C'est littéralement à un déplacement de la scène filmée en des lieux réels auquel nous assistons dans le film de Rivette.

La représentation du trajet a lieu dès le premier plan de *L'amour par terre*, qui commence par un point de vue de l'extérieur d'une station de métro parisien,

² *La bande des quatre* va nous permettre de faire le pont entre trajets et répétitions, dans la seconde partie du présent chapitre.

probablement près des Invalides, en contre-plongée. La caméra suit le déplacement des wagons dès leur apparition à l'image, à l'extérieur du métro, en un panoramique allant de la gauche vers la droite. Puis la caméra s'abaisse au niveau de la rue où un taxi se gare, avant qu'un passager n'en descende. Le personnage traverse la rue d'un pas décidé en se rapprochant de la caméra, qui se trouve face à lui et pivote légèrement vers la droite de son axe. Le plan est maintenant fixe et le personnage va vers la droite du plan pour y rejoindre un groupe de trois personnages en bordure d'un parc, à l'angle d'une rue ; de l'autre côté se trouve un café. Un cinquième homme rejoint le groupe. Ils bavardent et nous entendons des marmonnements. Puis, le premier personnage apparu dans le plan dit : *Eh bien, tout le monde est là, allons-y.*

Les deux premiers plans de *L'amour par terre* viennent donc marquer une brève topographie dans la ville de Paris, à l'amorce d'un parcours de groupe. Une fois faite cette mise en place, nous pouvons passer à une analyse de la représentation des trajets, que nous allons maintenant détailler. Le troisième plan montre maintenant le café, l'image est toujours en légère contre-plongée, donnant une vue sur le métro extérieur. Six personnes sortent du café *Le square*. Le premier groupe vient les rejoindre. La filée s'éloigne jusqu'à l'angle de la rue, elle tourne alors à gauche de l'image.

Au quatrième plan, nous quittons la rue. L'image montre, par une plongée, la porte donnant sur la cour intérieure d'un immeuble. La filée surgit dans la cour et se dirige vers la droite de l'image et la caméra les suit insensiblement. Le groupe entre dans l'immeuble, avec un bruit de pas soutenu,

tandis que la caméra montre progressivement en contre-plongée les cinq étages et le toit.

D'entrée de jeu, une communauté est dépeinte qui semble se définir par une entente mutuelle et un meneur désigné. Cela ressemble à une troupe : ce ne sont pas les individus regroupés qui intéressent l'ordre de la représentation filmique, mais le mouvement de la troupe en tant que telle, repoussant l'individualité par une représentation dans la pénombre. Ce brouillage identitaire au profit de la représentation d'un groupe est remarquablement exposé dans le cinquième plan, où les protagonistes vont faire leur entrée dans un appartement. Le plan de l'escalier est alors en contre-plongée et lugubre. Cependant, une première ombre apparaît, faisant un geste de la main pour indiquer à toute la troupe de s'avancer vers la porte d'entrée de l'appartement, en posant un doigt contre ses lèvres pour demander le silence. Jusqu'à présent, la notion de présence est rattachée au monde des ombres, dans un au-delà de l'individualité.

Nous allons bientôt voir comment ce brouillement des personnages implique un brouillement des places au niveau de l'ensemble de la représentation. *L'amour par terre* inverse la donne théâtrale : son théâtre consiste en un dispositif fictionnel que nous pouvons nommer «théâtre des représentations», autrement dit, il s'agit d'un nouveau jeu de la fiction posée entre théâtre et cinéma (déjà envisagé avec *Va savoir*), dont la mise en place passe par une représentation des trajets. C'est ainsi que la troupe s'apprête à assister à une représentation, communément appelée *théâtre d'appartement*³.

³ Cet événement correspondait, selon les dires du scénariste de *L'amour par terre*, Pascal Bonitzer, à une forme de représentation en vogue à Paris au début des années 1980.

1.1 Théâtre d'appartement : entre scène et cadre

Suite à l'esquisse d'un théâtre d'ombres au cinquième plan de la séquence, deux plans montrent maintenant le trajet des protagonistes de la troupe dans l'appartement, avant que n'ait lieu un retournement dans la représentation. En effet, au septième plan, le meneur déplace la foule en agitant la main gauche pour demander à ce qu'elle demeure calme. Puis, la caméra pivote en suivant cet homme qui prend les devants de la petite foule. L'homme, sérieux, insiste afin que la troupe observe le silence. Enfin, il traverse une autre pièce et la foule le suit de très près.

L'exemple de *Va savoir* nous a déjà permis de comprendre une inversion logique dans l'ordre de la représentation, la place des acteurs participant d'un ensemble où deux niveaux de la fiction se déroulent. L'un a lieu sous le régime de la rampe (la fiction pirandellienne) et l'autre au niveau des liens de l'acteur/personnage, avec des spectateurs/acteurs de la fiction filmique. L'ordre de la représentation théâtrale qui a cours est déconstruit, en l'intégrant, sous les auspices de la fiction, dans le grand ensemble filmique.

L'amour par terre quant à lui, fait du retournement des postures ou du flou subjectif des protagonistes un matériau d'intrigue dès ses premières séquences. Ce faisant, nous constatons que ce n'est pas la présence de la rampe qui détermine les deux niveaux de la représentation filmique mais celle du cadre – car il n'y a pas de rampe.

Nous arrivons au huitième plan qui dessine la complexité de ce déplacement de postures d'un groupement, coordonné dans ses mouvements et rappelant la troupe de théâtre. La scénographie des spectateurs/acteurs que nous avons exposée depuis le début de la première séquence de *L'amour par terre* va s'accroissant, lorsque les trajets viennent en collusion avec les mouvements de la caméra dans l'appartement et le cadre, contribuant à produire une intrigue en soi. Inspiré par un déplacement venu des modalités du théâtre, l'espace du cadre, toujours reconfiguré à mesure que la caméra se déplace en définissant les contours de l'appartement, semble échapper autant au spectateur du film qu'à la troupe. Le mouvement de la caméra souligne l'analogie entre la position de la troupe et celle du spectateur dans la salle. Cette forme de double énonciation tend à montrer l'efficacité des mouvements et déplacements dans la représentation filmique.

Après le huitième plan où la caméra, à plusieurs reprises, s'est déplacée dans l'appartement en précédant la troupe et leur meneur, nous découvrons enfin un homme de l'autre côté du cadre de la porte, prenant la même position que le guide. Il est à noter que le cadrage de la porte fait se redoubler le cadre. La scène du film, qui serait l'appartement, est déterminée par un cadre arbitraire, ne permettant pas d'embrasser tous les déplacements des spectateurs dans la mesure où il reste fixe. Cette fixité se rapproche du cadre scénique, mais produit aussi un cache à la manière d'un cadre de cinéma.

Le cadre peut s'instituer ainsi en une forme de cache chez Rivette, tandis que le plan énonce une continuité par le mouvement, dictant une confusion du mode d'énonciation, entre le tout visible théâtral et le cadre/cache filmique propre

à notre typologie des effets de théâtralité. Les modalités relatives à deux caractéristiques du dispositif audiovisuel (cadre, plan), fait tout le prix d'une distinction constante, dans nos analyses, de l'image et du mouvement.

Après cette série de mouvements alternés, entre la caméra et les acteurs où la troupe dessine une scénographie de l'espace représenté (l'appartement), nous passons à la représentation du théâtre d'appartement proprement dite. C'est ainsi que l'on voit, à l'autre bout du couloir, une porte s'ouvrir depuis la droite de l'image, avant qu'un homme en pyjama n'en sorte. Une nouvelle porte s'ouvre ensuite un peu plus près des spectateurs, à la gauche dans l'image. Une femme en sort et elle a le dos tourné dans le plan pour aller à la rencontre de l'homme.

À nouveau, nous retrouvons un jeu de portes propre au théâtre de boulevard. Nous savons depuis *Le carrosse d'or* (Jean Renoir, 1952) combien cet élément est un jeu qui inscrit délibérément une continuité avec le décor de la scène. Renoir soutient par là un prolongement logique entre l'espace clos du studio, où peut se dérouler l'action au cinéma, et la configuration scénographique, dans son cas, du théâtre à l'italienne⁴.

1.2 L'acteur de théâtre et la réalité filmée

Rivette pousse cette logique un peu plus loin, dans la mesure où l'artifice du studio n'a pas cours. Notre fiction bizarre se déroule dans un appartement bien réel. De la scène au studio, nous passons maintenant plutôt à un lieu appartenant à

⁴ *Le carrosse d'or* met en scène une troupe de théâtre de la Commedia dell'Arte et le film alterne les séquences de représentation théâtrale avec des intérieurs tournés en studio, notamment dans un palais aux pièces séparées par des portes coulissantes.

la réalité parisienne (ainsi qu'à l'expérience spectatorielle du scénariste), où va se dérouler le premier acte du spectacle. En fait, la détermination du lieu n'est plus fonction de la scène mais confère une intensité dramatique au déploiement d'ensemble de la fiction filmique.

Nous retrouvons une nouvelle formulation des trajets à l'image. Maintenant, le chassé-croisé s'impose entre deux protagonistes et le trajet semble impromptu, inattendu. Quel contraste avec les plans précédents où les mouvements et les trajets des protagonistes étaient clairement scénographiés, en ligne droite, du café jusqu'aux couloirs et portes de l'appartement !

Le spectateur représenté sera bientôt plongé au cœur de la fiction qu'on lui propose. Cela correspond à une deuxième rencontre au sein de l'appartement qui est bien de l'ordre du jeu théâtral. En effet, le jeu se déroulait jusqu'à présent dans un brouillement, sans distinction entre l'acteur et le spectateur.

Le couple se croise dans le couloir – la jeune femme replace un bout de la chemise de nuit de l'homme, puis elle lui donne un baiser sur la bouche et chacun continue son chemin en des directions opposées. La femme (Jane Birkin) tourne au fond à gauche et l'homme s'avance au bout du couloir, en se passant une serviette dans ses cheveux mouillés. Ils se recroisent et l'homme ne donne pas vraiment de baiser à la femme (il feint). La femme s'exclame alors : *Quelle tendresse!* Pendant toute cette séquence où les protagonistes se croisent avant de s'attarder l'un à l'autre, la caméra ne bouge pas. C'est en ce sens aussi que l'on peut dire qu'il y a là un tournant dans l'ordre du dispositif de la représentation filmique.

Ce que représente le spectacle donné aux yeux du spectateur du film ainsi qu'à la petite foule dans l'appartement, correspond à l'œuvre de Feydeau. Or, ce théâtre se caractérise par la mise au jour de la vie intime des personnages, faisant de celle-ci l'objet principal du spectacle. L'entremêlement du théâtre à la réalité de l'espace de l'appartement nous mène à une nouvelle formulation de la représentation de l'intime, où tout est ramené à un premier niveau d'appréciation. Il n'y a plus à l'image la volonté de distinguer la vie intime touchant l'acteur et son personnage.

Maintenant, ce qui relève de l'intime touche entièrement le dispositif visuel pour représenter l'espace de l'appartement. En fait, c'est la dynamique qui s'installe entre spectateur et acteur au sein de cet espace qui comporte un courant intime, produit d'une nouvelle proximité. Sinon, c'est le tout visible théâtral qui domine : dans la représentation théâtrale de Feydeau, les mœurs sont extériorisés, représentés sur le lieu de la scène et il en va de même dans cet appartement.

Dans la première partie de la séquence (jusqu'à l'arrivée dans l'appartement), la complexité des déplacements, des trajets, est principalement rendue visible par la caméra. Cependant, le retournement dans la problématique de la représentation amène également de nouvelles modalités de mouvements qui passent par le corps des acteurs.

Avec *L'amour par terre*, notre analyse du changement de dispositif théâtral représenté par le film nous permet d'appréhender bientôt une nouvelle étape dans l'étude de la scène filmée qui, ancrée dans une réalité extérieure, va toucher au tragique et au politique.

2. *Secret défense* : Trajets et tragédie

Nous nous dégageons tranquillement du constat proposé à l'instant avec l'étude de *L'amour par terre*. Dans ce dernier film, la relation entretenue par le trajet avec la fiction filmique s'inscrit encore dans une dichotomie entre la représentation théâtrale et les modalités de sa réception, et ce, malgré l'effet d'entremêlement que nous avons détaillé. Le prochain film sur lequel nous allons nous pencher, va nous permettre de considérer les déplacements d'un personnage, dans son appartement pour la partie qui suit et dans les transports en commun, plus loin dans le chapitre.

Notre première partie d'analyse de *Secret défense* prend en considération les trajets et déplacements que nous venons d'étudier, particulièrement en ce qui concerne les notions de point de vue et de cadre/cache. Nous savons que cette dernière notion semble suppléer, au cinéma, à l'absence de la coupure sémantique de la rampe propre à l'espace scénique. Or, nous franchissons une nouvelle étape à ce propos avec la présente étude, dans la mesure où il n'y a plus d'espace accordé au spectateur, même flou, dans l'image.

En observant les premiers plans de *Secret défense*, nous allons progressivement nous rapprocher, d'une part, de la présence de l'acteur au cinéma avec ce qu'elle induit de théâtral (nous parlons alors de la place de l'acteur), et d'autre part de la notion de point de vue, telle qu'elle s'exprime généralement au cinéma, sans la médiation de la présence spectatorielle. C'est donc aussi de la

dynamique interrelationnelle entre l'acteur et le chef-opérateur dont il est question.

Cette interrelation caractéristique entre les acteurs et l'image en mouvement est rendue possible par une étroite collaboration du cinéaste Jacques Rivette avec le chef-opérateur William Lubtchansky. Notre exemple de *Secret défense*, au niveau de l'espace filmique et de la représentation des trajets, sera mis en relation avec la spécificité de la représentation des trajets dans *Histoire de Marie et Julien* (Rivette, 2003) et, plus largement, avec la place accordée à l'acteur dans l'espace filmique chez Fritz Lang. Le travail sur les gestes des acteurs pour définir un gestus cinématographique rattaché à la théâtralité, introduit au premier chapitre, sera de plus précisé par l'exemple d'un film de Syberberg sur le travail des acteurs au sein du *Berliner Ensemble* de Brecht. Ceci nous aidera à spécifier les gestes et mouvements de l'actrice principale de *Secret défense*, avant de détailler la relation étroite qui peut lier les trajets et la tragédie au cinéma.

Secret défense nous pose la question suivante : quelles sont les modalités de représentation du trajet, lorsque celui-ci s'insère dans le développement d'une fiction dont la nature est spécifiquement cinématographique, sans allusion directe au dispositif théâtral ? Partant de cette prémisse, le film peut représenter une tragédie qui s'inspire de la culture antique, en insufflant au parcours du protagoniste un surcroît d'archaïsme. C'est ainsi que Sergio Citti, demi-nu, hurle de malheur, lors du trajet fatal de l'*Oedipus Rex* de Pier Paolo Pasolini (1967). À l'autre extrême se trouve *Secret défense* de Jacques Rivette qui reprend, dans une transposition moderne, des éléments de la tragédie d'*Électre* (Sophocle).

2.1 L'acteur dans l'espace filmique

Premiers trajets

Secret défense met d'abord en scène deux types de trajets sur lesquels nous allons nous concentrer. Le premier type correspond aux trajets quotidiens d'une protagoniste, dans la rue ou dans son appartement. Le second type a trait aux déplacements en transports en commun de la protagoniste, dans le métro et le train. Dans ce contexte, il n'y a plus lieu d'exposer une scénographie cinématographique passant par un enjeu d'artifice, par le biais de la scène de théâtre, filmée à un moment ou l'autre de la fiction, comme c'est le cas chez Scorsese.

Nous voilà rendus à préciser la scénographie du tragique au cinéma. Voici le premier trajet, rattaché au quotidien de la protagoniste principale, Sylvie Rousseau (Sandrine Bonnaire) : elle sort du métro, après une journée de travail. Elle est devant l'escalier montant du sous-sol d'une station métropolitaine parisienne. Le plan produit un panoramique vers la gauche dès qu'elle monte cet escalier; puis la caméra recule progressivement, pour laisser entrevoir un pont qui apparaît à l'extrême-droite du plan et le traverse en oblique. Nous demeurons ainsi à distance de notre protagoniste. La caméra pivote ensuite dans son axe pour laisser entrevoir la rue, près de la passerelle. Lorsque Sylvie Rousseau semble faire son dernier pas sur le pont, le plan coupe.

Encore une fois, Rivette applique à ses premières séquences le rôle d'une mise en place. Nous avons déjà vu cela dans *Va savoir*, où Jeanne Balibar seule

sur la scène se parlait à elle-même, écoutait sa propre voix. Un tel début de film concourait à baliser l'espace accordé au corps de l'actrice, ses mouvements, ses gestes, sa voix, dans le microcosme de l'espace scénique filmé. Mais dans *Secret défense* il n'y a plus, au cœur des enjeux de représentation de la fiction, un jeu sur le vrai et le faux, entre le théâtre et ce qui lui est extérieur.

Appréhendons d'abord la notion de mouvement, détaillée dans le contexte d'une scénographie du trajet filmé et dont la résonance se veut progressivement tragique. Cette progression se trouve à l'œuvre dès le second plan du bloc séquentiel de *Secret défense* que nous étudions maintenant. Détaillons ce plan, où la caméra y est fixe. Nous sommes dans la pénombre. Puis, Sylvie Rousseau ouvre la porte et le plan la montre jusqu'aux genoux. Elle allume le plafonnier, tourne légèrement la tête vers la gauche en agitant nerveusement ses mains. Ensuite, le mouvement de la caméra répond immédiatement au mouvement de l'actrice. La durée de ce plan (plus de cinq minutes) et l'installation d'une constante concentration dans la représentation filmée entre le chef-opérateur et l'actrice nous rapproche du plan-séquence.

Sylvie accélère le pas et l'image dessine rapidement un plan de coupe de celle-ci à la poitrine. Nous dirons, dans une perspective discursive d'ordre plus technique, que cet effet de concentration, de tension entre le chef-opérateur et l'actrice, implique un jeu d'accélération et de décélération, où l'équilibre de l'échelle des plans est mis à l'épreuve. Détaillons maintenant davantage le plan afin de préciser notre dernière affirmation. Voici comment la tension entre les déplacements de l'actrice dans l'espace filmé et les mouvements de la caméra

dirigés par le chef-opérateur s'insèrent dans l'enchaînement d'une série d'actions :

a) Sylvie entre dans son bureau ; b) elle va écouter les messages au répondeur automatique; c) elle s'assoit à sa table; d) elle décroche le téléphone et appelle son frère; e) elle laisse un message puis travaille à son ordinateur. Le plan se termine à la suite, en un léger fondu.

La série d'actions que nous venons d'exposer paraît d'abord anodine; elle semble ancrée dans le quotidien et ne se distingue pas grandement des activités relatives à un retour à la maison après le travail, telles que nous pouvons les concevoir normativement. Ce n'est pas la nature de l'action qui compte mais son mode d'inscription dans un temps et un espace déterminés. Voilà une originalité de la représentation filmique chez Rivette qui se rattache à la théâtralité, en se rapprochant de la triade poétique temps-lieu-action. Dans cette triade, la place accordée à l'acteur est centrale et s'installe au cœur de la dynamique propre à l'agencement de l'espace filmique.

Depuis notre premier chapitre, nous avons abordé à quelques reprises la question de l'acteur dans son lien à la théâtralité au cinéma : par le biais de la présence avec Bazin et consorts; avec le *gestus* chez Deleuze; depuis le modèle bressonien et avec l'exemple de *Va savoir*. Dans *Secret défense*, nous réalisons que l'effet de théâtralité mettant en cause l'acteur est indissociable de ses actions et de ses gestes : en un mot, de la place qu'il occupe dans le plan. Partant, il est indiqué de considérer pragmatiquement la notion de *gestus* depuis un retour à Brecht. Ceci va nous permettre de prendre acte avec précision du concept deleuzien de *gestus* qui en est inspiré pour en comprendre l'effectivité.

2.2 Le détour par Brecht

Pour mieux comprendre le mode d'inscription de l'acteur dans l'espace filmique que nous décrivons, nous proposons un détour balisé par le travail de Brecht avec ses acteurs au sein du *Berliner Ensemble*. Le choix de ce détour tient au fait que nous avons vu, au premier chapitre, combien Gilles Deleuze rattachait la notion de *gestus* à l'apport singulier du personnage/acteur dans la représentation au cinéma.

Avec l'exemple de Brecht, nous remarquons une inscription spécifique du corps dans le plan. Pour appréhender ce fait sous un angle plus pragmatique, et afin de mieux le comprendre, nous allons voir comment le *gestus* pouvait prendre corps, justement, dans le travail de mise en scène brechtien. Nous nous appuyons sur un document filmé datant du début des années 1950, où l'on assiste aux représentations du *Berliner Ensemble*, la troupe de Bertolt Brecht installée à Berlin-Est.

Le document filmé qui nous intéresse s'intitule *Nach meinem letzten Umzug (À la suite de mon dernier déménagement...⁵)* et a été réalisé par Hans-Jurgen Syberberg lorsqu'il était adolescent, avec une petite caméra huit millimètres dont la pellicule a été gonflée en format 35 mm dans les années 1970, afin de monter un film de long métrage accessible à un large public. Le film expose principalement des représentations ou répétitions de *Puntila*, *Urfaust* et

⁵ Ce titre fait référence aux conditions dans lesquelles Hans-Jurgen Syberberg a retrouvé ses films réalisés avec le Berliner Ensemble, au début des années 1970.

Galilée. Mentionnons que le point de vue et l'échelle du plan sont déterminants dans notre appréhension de ce document filmé.

Lors des répétitions filmées de l'*Urfaust*, la caméra est posée près de la rampe scénique, dans les premières rangées, ce qui crée une légère contre-plongée. Puis, pour les représentations filmées de *Puntilla*, Syberberg s'est simplement assis dans une loge avec sa petite caméra à la main. Le spectateur de ce théâtre filmé réalise alors que les acteurs articulaient une gestuelle simple et jamais ostentatoire; il y sera d'autant plus sensible qu'il s'agit d'un film muet ! L'échelle du plan, avec la caméra posée depuis la loge notamment, nous permet d'assurer ce constat concernant les gestes, puisque le point de vue correspond exactement à celui d'un spectateur depuis la salle. La simplicité des gestes paraît d'autant plus forte qu'elle joue sur l'effet de distance entre la représentation et la réception, ce dont témoigne bien le point de vue de la caméra depuis une loge dans la salle de théâtre. En l'occurrence, cette simplicité ne récuse pas la force évocatrice et la puissance d'expressivité de l'acteur.

De plus, on dira que le *Galilée* filmé par Syberberg sait exposer le corps du protagoniste sans en alourdir davantage le décor, l'atelier de l'astronome avec le globe trônant au centre de la scène. Nous constatons alors la cohérence d'un dramaturge et metteur en scène qui écrivait, dans son *Petit organon pour le théâtre* :

«Pour produire des effets de distanciation le comédien doit se garder de tout ce qu'il avait appris pour être en état de causer l'identification du public avec ses compositions. Ne visant pas à mettre son public en transes, il ne doit pas se mettre lui-même en transes. Ses muscles doivent rester décontractés, car comme on sait, tourner par exemple la tête en tendant les muscles du cou attirera «magiquement» les regards, et même parfois la tête des spectateurs, ce qui ne peut qu'affaiblir toute spéculation ou émotion relative à ce geste».⁶

Nous savons que l'accentuation des gestes d'un acteur, cette volonté d'exposer une «tension» au niveau du cou, nous la retrouvons au cinéma, dans la tradition de l'Actors studio⁷. Face à l'éloge stanislavskien de la performance inspiré de Stanislavski, Brecht oppose la simplicité de mouvements et de gestes comme autant de procédés aptes à l'identification spectatorielle. En accordant au spectateur un espace propre à la *spéculation* entre réalité et représentation scénique, Brecht fait descendre Galilée de son socle pour lui donner le corps d'un acteur. Chez cet auteur et metteur en scène, l'acteur est sur la scène comme chez lui.

Certains cinéastes ont aussi refusé l'ostentation du jeu de l'acteur. Ce fut le cas de Fritz Lang pour une bonne part de son œuvre américaine. Nous allons nous rapprocher de ce type de cinéma où une épure de l'espace filmique implique une chorégraphie des mouvements de l'acteur dans le champ de l'image.

⁶ Bertolt Brecht. *Petit organon pour le théâtre*. 1978. Paris : Éditions de l'Arche, page 29.

⁷ Le cinéma d'Elia Kazan est une œuvre emblématique de l'école de l'Actors studio qui a révélé des acteurs et actrices comme Marlon Brando, Warren Beatty, Elizabeth Taylor et Faye Dunaway.

2.3 De Lang à Rivette

Notre premier exemple sera *Histoire de Marie et Julien* (2003) de Rivette; quant au deuxième exemple, il est un rappel de modalités filmiques à l'œuvre chez Fritz Lang, en ce qui a trait à l'articulation de l'espace filmé dans sa relation à l'acteur. Bien que le film *Histoire de Marie et Julien* comporte un certain nombre de trajets, il n'en systématise pas la représentation. D'ailleurs, dans ce cas, il faudrait parler de déplacements de l'acteur dans le plan, ce qui implique une différence de degré qui nous sort littéralement du registre de la tragédie, bien qu'il s'agisse d'un film grave.

Dans l'une des premières séquences du film, nous voyons Julien (Jerzy Radziwilowicz) dans sa maison, qui abrite un atelier d'horlogerie. Une série de trois plans s'enchaîne ensuite : ceux-ci exposent ses déplacements, dans la maison-atelier. Le premier plan montre Julien travaillant à un système compliqué de chaînes et d'engrenages d'une grande horloge, entourée d'un carré métallique qui a l'allure d'une cage.

Au bout d'un moment, Julien disparaît dans le plan, derrière la structure métallique. Il s'adresse alors à son chat. Le plan demeure fixe et l'on entend la sonnerie de téléphone. Julien se dirige vers l'appareil alors que la caméra pivote dans son axe à 120 degrés, pour le suivre. La caméra le présente de face trois quarts, parlant au téléphone; puis, il tourne le dos dans le plan et s'éloigne progressivement; il va chercher son chat et revient. Le plan demeure fixe. Enfin,

au troisième plan, il retourne à son travail et on entend une sonnerie, une nouvelle fois : elle provient de l'entrée de la maison. À ce moment, la caméra ne fera que pivoter dans son axe de la gauche vers la droite, montrant Julien s'éloigner dans le plan pour se diriger vers l'entrée de la maison.

Dans l'enchaînement de ces trois plans, nous voyons que les déplacements sont montrés d'un point de vue principalement passif : soit la caméra se contente de se déplacer dans son axe pour représenter les trajets de Julien (plans 1 et 3), soit elle demeure fixe en exposant un trajet. En optant pour une articulation différée entre les trajets de l'acteur et les mouvements de la caméra, toute la portée dramatique des situations représentées en est affectée. Du point de vue du spectateur, l'effet procuré ressemble à celui d'un tableau qu'on lui expose. Deux personnages sont en place (Marie et Julien) et il s'agit de maintenir un regard sur un couple en devenir (c'est Marie qui sonne à la porte). Pour conserver un regard fait d'appréhension sur le couple, le chef-opérateur se maintient davantage à distance.

Dans cette lecture d'une séquence d'*Histoire de Marie et Julien*, nous retrouvons aussi, par effet de contraste, une définition de la place accordée à l'acteur dans le récit filmique qui a caractérisé l'œuvre langienne. Cet exemple propose une définition originale de l'acteur au cinéma. Pour en étayer le propos, nous faisons référence au rappel de la mise en scène langienne par Claude Chabrol dans les *Cahiers du cinéma*, lors de la sortie de son remake de *M* (1990)⁸

⁸ Le film de Chabrol s'inspire aussi de la série des Docteur Mabuse réalisés par Lang entre 1922 et 1933 (sans compter l'opus crépusculaire réalisé à son retour en Allemagne en 1960). Le titre joue par conséquent sur l'effet d'écho entre *M le maudit* (Lang, 1931) et les initiales du Docteur le plus célèbre du cinéma. En

dont l'original, rappelons-le, a été tourné par Lang au début des années 1930. Dans son entretien, Chabrol raconte que Lang pouvait poser des bandes blanches au sol pour bien délimiter le déplacement de ses acteurs dans le champ de l'image⁹ :

«L'architecture d'un film est quand même ce qu'il y a de plus compliqué. C'est ce qui appartient en propre au metteur en scène... Le reste est toujours un peu dans les mains de quelqu'un d'autre. C'est vrai qu'il n'était ni peintre, ni musicien, mais architecte...

- Et un peu sculpteur...

- Oui, et il traduisait ça d'une façon désagréable : il marquait les pas sur le sol pour les acteurs. La pauvre Marlène me racontait qu'il lui faisait des pas de 90 centimètres (rires). Des grandes enjambées !»¹⁰

Chez Lang, la technique de direction d'acteurs paraît indissociable de trajets précis et chorégraphiés dans le plan. La différence fondamentale avec la représentation filmique proposée par Rivette en introduction de son film *Secret défense*, consiste dans l'effet de tension qui s'installe entre les mouvements simultanés de l'acteur et de la caméra. Ces deux éléments constitutifs du plan sont le véhicule de la dramaturgie. Par conséquent, il n'y a pas de représentation préétablie de l'espace filmique avec une chorégraphie des mouvements de la caméra dans laquelle s'inscrirait le protagoniste principal, tel que nous la retrouvons chez Lang (ou même, à un moindre degré, dans *Histoire de Marie et*

somme, si le film se présente comme un remake, c'est d'abord d'un hommage à Lang au sens large dont il s'agit.

⁹ D'autres documents témoignent de cet acharnement dans l'attention portée aux déplacements de acteurs chez Lang. Dans *Le Bébé et le Dinosaur*, André S. Labarthe filme une rencontre entre Godard et Lang peu après la réalisation du *Mépris* (1963). Lang expose alors à Godard ce qui différencie leurs approches du cinéma. Pour Lang, la grande difficulté au cinéma consiste justement en une tension entre le mouvement de l'acteur et celui de la caméra. Devant Godard, il s'amuse d'ailleurs à dessiner le tracé de cette relation entre l'acteur et l'espace filmique.

¹⁰ *Entretien avec Claude Chabrol*, réalisé par Thierry Jousse, Nicolas Saada et Serge Toubiana, Cahiers du cinéma n. 437, novembre 1990, page 47.

Julien). En d'autres termes, Rivette ne cherche pas dans *Secret défense* à placer l'acteur dans le plan, mais à porter son attention sur la place qu'il va occuper pour toute la durée du plan.

3. Une dramaturgie du doute Pour une métrique relative de l'espace filmique

Chez Lang, la scénographie de la caméra participe de la mise en place d'une intrigue. Avec l'exemple de *Secret défense*, nous allons maintenant analyser comment la dramaturgie peut s'installer par le biais de trajets scénographiés, afin de créer un véritable climat de suspicion et d'angoisse. Nous allons donc constater que les problématiques du doute et de l'angoisse participent de la mise en place de situations où s'inscrit la protagoniste principale de *Secret défense*, sous des accents tragiques.

Dans l'exemple du premier bloc séquentiel de *Secret défense* analysé, Sylvie Rousseau montre une détermination dans l'attitude qu'elle adopte et dans chacun des actes qu'elle pose. Dans ce contexte, l'énonciation de l'espace filmique *fait corps* avec la protagoniste en une sorte de ballet, un jeu d'aller-retour entre les mouvements de la caméra et les mouvements de l'actrice. Dans *Va savoir*, cette tension entre les mouvements, avait une tout autre conséquence : elle posait un doute sur l'identité du protagoniste. Par exemple, Ugo était tout à la fois un personnage sur la scène et un acteur scrutant une spectatrice dans la salle. Ce jeu de doute s'exprimait par une articulation singulière de l'espace filmique dans la fiction, de la scène vers la salle.

Avec l'exemple de *Secret défense*, nous constatons qu'un déplacement se produit dans la modalité de représentation de la protagoniste principale. Au lieu de produire un jeu de duplicité identitaire entre l'acteur et son personnage, le doute met en cause les motifs d'actions posées par la protagoniste, par le biais de deux actes manqués, qui sont situés au milieu et à la fin du film. Avant de détailler ces actes en fin de chapitre, nous allons analyser la progression de ce doute, entre l'actrice et l'espace filmé qui la fait valoir.

Nous retournons à l'étude de notre premier bloc séquentiel, dans l'appartement de Sylvie Rousseau. L'insinuation progressive du doute chez la protagoniste demeure, sous certains aspects, très subtile. Cela passe par exemple dans un jeu du regard à la portée dramatique, sans effet de montage : Sylvie Rousseau observe, du coin de l'œil, une photo au mur, avant de s'allumer une cigarette. À ce moment, nous ne reconnaissons pas le portrait sur la photo. L'adresse du regard de Sylvie est furtive, nullement soulignée par un effet visuel, et elle s'intègre subtilement à un enchaînement d'actions. Sylvie Rousseau s'est d'abord grattée la tête, puis elle s'est éloignée de son lit, pour ensuite se rapprocher de cette photo.

La photo montre la mère de Sylvie dans sa jeunesse (Françoise Fabian). Celle-ci aura un rôle déterminant dans le déroulement du récit. Mais pour l'instant, le spectateur ne le sait pas : il n'a pas encore vu la mère. Par conséquent, seul le regard de Sylvie est valorisé dans le plan. Le déploiement du récit filmique y est subordonné, pour prendre la forme d'un socle implicite de la représentation. C'est le regard de Sylvie Rousseau porté sur le portrait de Françoise Fabian qui installe

la dramaturgie du lien entre la fille et la mère. Évidemment, le fait que cette photo soit ancienne est déterminant.

Dans la représentation filmique, le lien mère-fille correspond donc principalement à la perception de la fille. En d'autres termes, le regard de Sylvie et la trajectoire imaginaire qu'il dessine l'amène vers un passé trouble où sa mère est impliquée. Mais Sylvie n'y a pas vraiment accès : elle peut seulement contempler l'image lisse de la photo, fidèle en cela à ce qu'elle sait. Tous les trajets suivants s'inscrivent sous le régime de cette confusion que désigne bien son regard, à la fois assuré et aveuglé. Ensuite, Sylvie va retourner à la résidence de son enfance qu'elle appelle *le domaine* et, ce faisant, la confusion entre l'image lisse de ces lieux de l'enfance qu'elle s'était construite et la réalité trouble d'une filiation marquée par la haine se révélera magistrale. La déstabilisation de Sylvie, qui se voit confrontée à une réalité implacable (à savoir : la participation de la mère dans le meurtre du père), s'amorce dès qu'elle se décide à se rendre au domaine par le premier train.

La première partie du film expose principalement les modalités de la relation entre le personnage et l'espace filmique. Nous allons maintenant dépasser la tension propre à cette relation, pour montrer quelle nouvelle dimension dramatique apporte la représentation de trajets en transport en commun.

3.1 Trajets dans les transports en commun (première partie)

L'ombre d'un doute

Afin d'explicitier le vacillement de la protagoniste dans l'espace filmique, la deuxième partie de notre analyse de *Secret défense* porte sur les trajets en transports en commun. Il s'agit d'un type de représentation que Rivette affectionne particulièrement depuis son premier long métrage, *Paris nous appartient*. Dans *Secret défense*, il y a deux registres liés à ce type de trajets: un premier registre concerne la simple présence de l'actrice dans le plan, où il n'y a aucun dialogue puisque Sylvie Rousseau se déplace toujours seule¹¹; un second registre concerne la durée singulière des plans. Ceux-ci vont nous permettre d'approfondir une réflexion amorcée depuis la relation entre musicalité et théâtralité au troisième chapitre.

Prenons d'abord pour exemple le premier trajet en métro, faisant suite à la série de cinq plans que nous avons analysés. Sylvie Rousseau est présentée en oblique dans l'image, à l'intérieur du wagon métropolitain, coupée à la taille dans le plan. Le premier trajet mène à la rencontre de son frère Paul, qui est hospitalisé. Ensuite, les déplacements sont détaillés en temps réel, et un indice de déstabilisation est déjà proposé lorsque l'on voit Sylvie hésiter avant de monter dans un wagon du métropolitain en Gare d'Austerlitz. Elle y entre finalement au moment où la sonnerie se fait entendre, avant la fermeture des portes.

L'ensemble de ces séquences montre une assurance dans l'attitude de Sylvie Rousseau. Cela va considérablement se transformer, lorsqu'elle se décide à prendre une arme, se trouvant dans un meuble à son bureau de travail. Elle est

¹¹ À l'exception du dernier trajet Paris-Chagny où Sylvie retrouve sa mère.

influencée par ses discussions avec Paul dans la première séquence du film, où il lui raconte qu'il a eu des informations incriminant Walser, un proche de la famille Rousseau, dans la mort de leur père. Il s'avère que ce dernier se serait suicidé quelques dix ans plus tôt, en se jetant d'un train. La différence entre «être jeté» et «se jeter» vient de toute évidence hanter Sylvie, et ses trajets sont marqués par ce qui lui échappe, menant au vacillement dont témoigne avec rigueur l'agencement des plans. L'hypothèse de l'assassinat du père par Walser vient, bien entendu, bouleverser l'ordre des choses. Sylvie s'était construite une représentation lisse de la mort du père qui ne tient plus.

Le frère de Sylvie dit : *Il n'est pas tombé du train, on l'a poussé. Il a été tué et je sais par qui.* C'est avec cette idée en tête que Sylvie Rousseau guide ses pas. Nous voyons progressivement son assurance décliner, sans pour autant que l'articulation visuelle soit mise en cause. C'est à cet égard, par les moyens propres à l'espace filmique, que Rivette parvient à définir une proposition du tragique spécifiquement cinématographique. *Ceci constitue notre sixième effet de théâtralité*, relatif à cette tension entre l'espace filmique et les mouvements et gestes de l'acteur.

Le prochain extrait que nous analysons nous permet de préciser l'affirmation selon laquelle l'assurance vacillante de Sylvie est principalement représentée par ses gestes. Elle fait la file afin d'obtenir un billet de train pour Chagny via Dijon. Elle va rejoindre le domaine, où habite maintenant Walser, dans le but de le tuer. Deux personnes sont devant elle, et la caméra demeure impassible : Sylvie se déplace un peu vers la droite de l'image à chaque fois qu'un

client se procure un billet et elle fouille dans son sac pour y trouver des lunettes fumées. Puis elle les porte et se sent regardée, détourne la tête sans raison, comme si quelqu'un s'avancait derrière elle. Le manège se prolonge dans les séquences à l'intérieur du train : au bout de quelques plans, Sylvie décide de changer de verres et va s'isoler à cet effet dans les cabinets.

Au niveau de l'agencement visuel, le chemin vers l'isolement se développe de façon discrète : Sylvie Rousseau regarde d'abord son reflet dans la fenêtre du train, pour observer ses lunettes, et elle se lève. Pendant ce temps, la caméra se déplace vers la gauche, elle expose le couloir en demeurant fixe. Sylvie s'éloigne jusqu'à disparaître de l'image. Nous réalisons ainsi que la typologie des plans de *Secret défense* joue sur un effet de répétition constant, qui va dans le même sens que les trajets représentés. De plus, le jeu de l'aller-retour en train repose sur un principe de symétrie, à travers la mise en scène des déplacements, puisqu'on nous montre trois fois Sylvie dans le trajet Paris-Chagny en train.

La régularité et l'efficace des trajets dans la représentation filmique créent le climat d'angoisse, qui reflète le trouble intérieur de Sylvie. Ce que nous permet de constater notre analyse, c'est à quel point l'espace filmé et la scénographie qui s'y rattache peuvent être entièrement concentrés sur l'illustration d'une réalité intime d'angoisse et de doute. Cette dynamique entre la scénographie et la dramaturgie est largement tributaire de la présence de l'acteur, ou plus précisément de la place qu'il occupe dans le plan. Pour aller plus avant avec ce constat, prenons l'exemple des répétitions filmées : il nous permettra de comprendre en quoi la place de l'acteur au cinéma se distingue du théâtre tout en

s'en inspirant. La place diffère de la seule notion de présence, qui fait appel à la photogénie et à des enjeux de réception.

3.2 Sur la place de l'acteur

L'agencement visuel que nous venons de détailler, où s'inscrivent les trajets de Sylvie Rousseau, nous mène à aborder un aspect plus général de notre étude sur la théâtralité cinématographique : il s'agit donc de la place accordée à l'acteur. Elle permettra de mettre en perspective la notion de présence que nous avons abordée en ayant recours aux définitions de Bazin et de Nancy au premier chapitre de la thèse. Notre analyse de *Secret défense* va aussi nous permettre de contextualiser dramatiquement la place accordée à l'acteur dans un film inspiré par le théâtre.

Mais d'abord, prenons en considération la répétition filmée au cinéma. Dans le film *La Bande des quatre*, réalisé par Rivette en 1989, la question de la répétition touche deux niveaux de la représentation filmique : d'abord l'interprétation, liée à l'espace occupé par le corps de l'acteur sur la scène, le port de la voix, etc. ; ensuite, l'imbrication du jeu de l'acteur à des problématiques intimes, qui sont relatives à la vie des protagonistes filmés hors de la scène. Le second niveau est semblable à l'effet de paradoxe sur l'identité de l'acteur à l'œuvre dans *Va savoir*. C'est-à-dire que la représentation filmique ne cherche pas à laisser entrevoir la vie intime d'un protagoniste par le biais d'un jeu de points de vue, mais à intégrer la vie intime dans un dispositif plus grand. Dans ce cas, le jeu fictionnel, passant de la réalité du monde représenté à la représentation scénique,

devient l'occasion de délimiter une série d'attitudes et de postures d'acteurs en fonction de ces deux espaces spécifiques.

Dans *La bande des quatre*, les difficultés de l'acteur, son labeur, dessinent l'horizon de la représentation filmique, où deux actrices sur la scène répètent *La double inconstance* de Marivaux. Constance Dumas (Bulle Ogier) qui dirige le groupe, fait des remarques sur le travail de l'acteur qui dessinent la voie qu'elle aimerait prendre avec Anna (Fejria Deliba), la première protagoniste présentée dans le film.

L'exemple d'une réplique de Constance Dumas est l'occasion d'exposer une difficulté du travail de l'acteur qui consiste à jouer sur la scène ce qui relève de l'intime.

Tu as déjà été en colère Anna ? – Oui, bien sûr. – Une colère, c'est pas uniforme, une colère ça monte, le sang se met à battre très fort... Tandis que ta colère à toi était extérieure, c'était un bloc comme ça... – Pourtant, je croyais bien avoir donné ça. – Oui, mais ici on ne croit pas, on sent ! Faut éprouver : le théâtre c'est une série d'épreuves !

Lorsque Constance Dumas dit que la colère d'Anna est extérieure, l'affirmation est à entendre uniquement du point de vue de l'art théâtral. Ce qui chez Brecht concerne la présence de l'acteur sur la scène et qui s'accorde avec la simplicité des gestes, apparaît selon un ordre de durée chez Rivette et l'émotion ne peut donc advenir *en bloc*. Corrélativement, c'est aussi la place que l'on accorde aux protagonistes filmés qui compte, en l'occurrence la relation entre la place accordée à un personnage/acteur et l'espace qu'il habite. Dans ce contexte, l'interrelation entre l'espace externe et interne à la scène théâtrale dans le film est dominante.

Ainsi, l'exemple du film *La bande des quatre* propose une intrigue qui joue sur le microcosme théâtral peu à peu envahi par la réalité extérieure au théâtre, puisque l'une des meilleures actrices du groupe est liée à un drame politico-criminel dont Constance Dumas va se faire la complice. Un tel fait pose le problème d'une indistinction entre représentation et réalité, mais ceci se produit principalement au profit de la première. C'est-à-dire que non seulement nous en revenons au *Tout est théâtre* pirandellien, mais encore : la fiction théâtrale où s'épanouissent les acteurs met en doute leur progression dans un espace extérieur à la réalité de leur travail sur la scène de théâtre.

L'effet de la réalité intime transposée sur la scène filmée, consiste à ramener aux yeux des spectateurs le labeur d'un acteur à l'écran ou sur la scène, voilé derrière le principe même de la présence. Cela peut prendre l'aspect d'une résistance bien soulignée par Constance Dumas devant l'une de ses élèves en difficulté sur la scène, confrontée à l'incapacité d'exprimer autre chose que des «trucs» et de s'en défaire, pour laisser entrevoir une part de réalité émotive dans la représentation. Cette transposition de la réalité intime dans la représentation théâtrale aura tout à voir avec la possibilité de sublimer la vie intime par le jeu scénique. Constance Dumas dira alors d'arrêter de *se faire des défenses et de laisser tous ses trucs minables au vestiaire*. Autrement dit, par ses défenses la protagoniste exprimait cet entremêlement entre la réalité extérieure et la scène dans la fiction filmique. Cela étant, des situations semblables nous permettent d'entrevoir une modalité spécifique ayant trait à la place de l'acteur dans le film.

Ce dernier serait alors le lien principal, par sa voix, son corps, entre la réalité du monde et sa reproduction par le film.

Sur ce point, nous dirons que le travail du corps et la place accordée aux protagonistes filmés préoccupe aussi le récit filmique de *L'amour par terre*. En effet, des acteurs y sont pris en captivité par un mécène et mènent un travail épuisant en vue d'un spectacle théâtral qui ne sera représenté qu'une seule fois. Dans ce contexte, le théâtre de boulevard investi dans la réalité dévoile peu à peu un drame cinématographique de l'enfermement pour la troupe d'acteurs complices.

Dans *L'amour par terre*, un fameux dramaturge, Roquemaure (Jean-Pierre Kalfon), que nous avons vu dans la première séquence guider la petite troupe jusqu'à l'appartement, invite des acteurs à venir jouer dans sa grande demeure. Les répétitions s'avèrent épuisantes et les actrices principales (Jane Birkin et Geraldine Chaplin) sont de plus payées pour dormir et vivre sur place. C'est bientôt toute la vie intérieure, intime des protagonistes, qui est dévorée par cet appel d'extériorité du théâtre, dont les répétitions deviennent l'emblème.

La fiction filmique dans *L'amour par terre* met en cause cette interrelation entre les espaces habités et les espaces du jeu théâtral dont nous avons exposé l'agencement visuel au début du présent chapitre. La dernière partie du film avance plus loin dans ce principe, où s'entremêle le spectacle théâtral et l'espace habité. Après avoir entraîné les quelques acteurs du théâtre d'appartement dans la demeure de Roquemaure, vient le jour attendu où la troupe est prête à interpréter le spectacle pour lequel elle a été retenue en captivité. Les spectateurs s'amènent

et Roquemaure introduit le spectacle théâtral, devant la première pièce de la demeure :

Vous vous demandez sans doute à quel genre de festivités ce farceur de Roquemaure vous a-t-il encore convié. Disons qu'il s'agit d'une sorte de visite guidée, non pas de cette demeure que chacun d'entre vous connaît ou croit connaître, mais de son envers. Ce soir, ma maison comporte une pièce de plus : une pièce de théâtre. On croit toujours que j'invente quand je raconte. Or, je ne raconte que ce que j'ai vu, entendu ou vécu. Je ne cherche pas à raconter plus vrai que le vrai, je ne cherche que le vrai.

À cet exposé répondent les commentaires désapprobateurs des spectateurs, qui se font progressivement entendre au cours de la représentation dans la demeure. L'un d'eux est emblématique de l'ensemble de la rumeur négative. Il est énoncé par le critique Serge Daney, quittant la demeure avec une compagne, au cours de la représentation. *Passé les bornes, il n'y a plus de limites*, dit-il.

Cette phrase, prononcée par Daney, nous permet de prendre un peu plus de distance avec l'exemple précédent de *Secret défense*, afin d'en saisir la mesure. Autrement dit, le jeu qui intéresse Rivette où s'entrecroisent représentation scénique et réalité de la représentation filmique, dans *L'amour par terre* et même *La bande des quatre* est précisément ce qu'il récuse dans *Secret défense*. Car la question de ce dernier film est : comment introduire des éléments du tragique, donc de dramaturgie empreinte théâtralité, avec les moyens propres à l'énonciation cinématographique, et ce sans références directes au dispositif théâtral ? Cela étant, l'enjeu déterminant du film consistera à produire une dynamique interrelationnelle entre le chef-opérateur et l'acteur d'une part; et

d'autre part, parfois en même temps, proposer une série de trajets qui, comme on va le comprendre à la fin de ce chapitre, renouvelle au cinéma la notion de tragédie. Pour ce faire, Rivette conserve l'effet de la distance sur la représentation des protagonistes, correspondant au théâtre à la coupure sémantique de la rampe.

L'idée formulée par Daney-le-spectateur peut s'entendre ainsi : *s'il n'y a plus de rampe, s'il n'y a plus de divisions entre drame intime et vie intime, entre représentation et réalité, il n'y a plus de théâtre*. Les spectateurs de la représentation de *L'amour par terre* sont embêtés de constater une indistinction entre réalité et représentation. Pour nous, cela renvoie à un rétrécissement de l'espace fictionnel dans l'ordre de la représentation filmique. Dans cette confusion représentationnelle se dessine un jeu de rôles constitué en deux pôles : les interprètes/acteurs et les concepteurs, provoquant le déploiement théâtral ambigu de la fin du film. C'est ainsi qu'André Dussolier (Paul), complice de Roquemaure, fait remarquer à Jane Birkin (Emily) : *Vous savez que c'est mon rôle que vous jouez*.

Le propos de Paul a l'allure d'une manigance, contribuant à laisser se dissoudre le vrai dans le faux. À la limite, il peut faire croire à Emily qu'elle le joue, mais nous ne le saurons jamais. Cette indécidabilité dans l'ordre de la représentation a l'allure d'un non-choix, face aux deux courants fondateurs de la représentation au cinéma : soit Lumière et Méliès, le documentaire et la fantaisie. Mais il est vrai que le caractère démonstratif du film, consistant à présenter des fausses répétitions d'acteurs, contribue à entretenir l'art du faux. Pourtant, contrairement à ce que nous exposent les analyses de Bergala concernant

l'artifice, le film s'appuie sur le corps de l'acteur avant tout et son art de la présence, plutôt que sur un renouvellement maniéré du discours visuel. Comme nous l'avons vu sur ce point avec *Secret défense* – et cela est encore valable pour *L'amour par terre* – le travail sur l'échelle des plans renoue avec une tradition établie depuis Hawks¹².

3.3 Trajets dans les transports en commun (deuxième partie)

Dans l'interrelation entre l'espace interne et externe à la scène, la notion de trajets est déterminante. Bien que celle-ci s'exprime à deux niveaux, la configuration visuelle diffère par son rôle et l'agencement des points de vue qu'elle induit. Les trajets représentés ont deux perspectives spécifiques dans chacun des films (*L'amour par terre*, *La bande des quatre*). Par ces exemples que nous allons détailler, nous pourrions expliciter le propos développé avec notre analyse de *Secret défense*. La place accordée aux trajets dans le déploiement dramatique de *L'amour par terre* comme dans *La bande des quatre*, contribue à cerner la portée et le sens de ceux-ci, tels qu'on les retrouve plus complexement déployés avec *Secret défense*. La question qui nous venait aux lèvres en voyant ce

¹² À propos de Hawks et de la place accordée à l'acteur, voir l'exemple d'*Hatari !*, plus loin dans ce chapitre.

dernier film était celle-ci : pourquoi insister à ce point sur l'effet de durée lors de la représentation des trajets à pied, en train et en métro ?

Tout d'abord, allons plus avant avec cette question en prenant compte de l'exemple de *La bande des quatre*. Dans ce film, le trajet du marcheur s'intègre au passage de l'acteur/personnage du film au personnage/acteur sur la scène filmée. Sur ce point, ce qui frappe dans l'exemple de *La bande des quatre* a trait à l'indistinction relative qui a cours entre trois espaces exposés successivement dès la première séquence.

En effet, à partir de trois espaces, soit un café, une rue et le théâtre, nous avons progressivement une mise en place non pas d'un personnage, mais d'une actrice et de son personnage. Détaillons les premiers plans : 1) Anna est au café, lit un texte de théâtre, puis se lève et s'en va ; 2) elle traverse un court chemin en ligne droite et en temps réel qui sépare le café de la salle de théâtre où, comme nous allons le voir, ont lieu des répétitions; 3) elle entre dans la salle, assez éloignée en oblique dans le plan, s'approche de la caméra aux trois-quarts depuis la gauche de l'image, après avoir retiré sa veste, monte sur la scène et croise les bras. Enfin, apparaît à la suite une seconde actrice, depuis la même porte, elle dépose son sac à la droite du plan et monte sur la scène en restant légèrement en retrait d'Anna. La progression à l'œuvre dans ces trois plans est simple : nous passons du personnage du film (Anna) à l'actrice sur la scène, s'appêtant à interpréter une pièce de Marivaux. Ce qui frappe dans l'exécution de cet enchaînement de trois plans est la fluidité avec laquelle Anna se glisse dans la peau de son personnage.

Tout cela serait-il envisageable si le montage se déployait autrement, sans un tel effet de continuité ? Il apparaît que le trajet permet de bien distinguer les deux espaces que sont le café et la scène. Sans cette distinction, le spectateur du film assistant par exemple à un montage plus serré des séquences, constaterait alors un effet brutal dans le changement d'échelle des plans, du point de vue rapproché au plan d'ensemble. Une transition est à l'œuvre dans l'image, entre le personnage du film et l'actrice sur la scène qui se fait en douceur, par l'addition de deux procédés distincts et complémentaires. Dans un premier temps il s'agit de la durée qu'induit le trajet et facilite cette transition; dans un deuxième temps, ce sont ces déplacements qui détaillent les actes même les plus anodins du personnage, tels que nous les voyons aussi dans *Secret défense* aux premières séquences.

L'ensemble du film *La bande des quatre* n'utilise qu'une seule fois ce principe de continuité. Ensuite, au long du film, les trajets ne trouvent pas d'écho d'un lieu à l'autre comme c'est le cas avec notre exemple de *Secret défense*. En cela, nous pouvons donc affirmer que la série des trajets ne sert pas à marquer principalement une continuité d'un plan à l'autre, mais bien plutôt à localiser simplement la place de l'acteur (ou de l'actrice) dans le film. Ailleurs dans *La bande des quatre*, des trajets sont représentés, exposés par le biais des acteurs en répétition sur la scène que nous avons analysés plus haut, et ceux qui correspondent à un point de vue inaccessible sur la ville, depuis un train de banlieue.

Il y a sept trajets en RER (train de banlieue) au long du film. Bien que ces représentations de trajets correspondent de toute évidence aux trajets quotidiens des actrices principales qui habitent une maison en banlieue, jamais une représentation des protagonistes dans le plan n'a cours. Nous assistons à une proposition de narrativité abstraite, renforcée par le bruit du vent et des roues sur les rails, soulignant le mouvement par la bande-son. La ponctuation du quotidien, l'expression d'un passage du temps dans le récit est, dans ce cas aussi, un lieu de dépossession des protagonistes dans la représentation filmique. Chaque séquence où sont représentés les trajets impliquent deux plans d'enchâssement (l'un avant et l'autre après le trajet) qui nous maintiennent dans un équivoque – on ne voit jamais une protagoniste prendre le train, on le devine plutôt.

Ce qui relie *Secret défense* et *La bande des quatre* dans la représentation filmique est l'impassibilité du point de vue de la caméra qui ne souligne ni n'appuie aucune dramatisation. Mais là où *Secret défense* propose un point de vue dans l'image qui prend ses distances avec la forte angoisse de Sylvie, *La bande des quatre* propose tout simplement un point de vue abstrait sur les trajets. Dans le contexte de *La bande des quatre*, il y a là, à notre sens, une adéquation des trajets avec l'opacité relativement violente du contexte politique, sous-jacent à la dramaturgie en place. En effet, une des protagonistes de la bande (Cécile) est liée à un homme bientôt inculpé pour complot et escroquerie, mettant en cause un tiers politicien.

Le thème du complot et de la fuite relatifs au *secret défense* dans lequel Cécile est maintenue, implique pour elle un isolement, une perte de sociabilité, au

profit du noyau que constitue le couple. À cette situation répond ces divers points de vue sur la ville en train de banlieue, toujours à la même échelle, et qui seront répétés à sept reprises au long du film. À notre avis, les lieux du secret et de l'isolement, propres à instaurer une fracture sociale, s'opposent tout à fait au lieu théâtral, et également à la place de l'acteur sur la scène, distinct du théâtre que l'on filme. Comment, avec crédibilité, dissimuler l'intime dans ce *tout visible* où ses mouvements, gestes et paroles sont le centre d'attraction de l'ordre de la représentation filmique? Cette question amène aussi à se demander quelle est la place accordée au personnage tragique dans l'espace filmique. Le personnage tragique caractérisé par le destin et sa situation au sein de la «polis» est, rappelons-le, un élément important de la tragédie grecque. De plus, la situation tragique est le fait d'une réduction à «l'ici-maintenant» de la représentation théâtrale.

Il est à souligner que le programme ambigu du tragique contemporain est exposé dès le début du premier film de Rivette. Nous lisons, en exergue au film *Paris nous appartient* (1961) cette phrase de Péguy : *Paris n'appartient à personne*. Une réaction à cette non-appartenance serait le théâtre. Tel est le propos implicite important de *La bande des quatre*, où le groupe décide de monter la pièce de Marivaux malgré les épreuves, dont l'arrestation de Constance Dumas, complice de Cécile.

4. L'acteur dans la politique du «tout visible»

4.1 *Esther Kahn*

Un exemple tiré du cinéma contemporain va nous permettre de rendre explicite la réaction proprement théâtrale de non-appartenance au monde, c'est-à-dire à la cité. Un nouvel exemple, dont nous avons rapidement fait état dans une note du troisième chapitre, va contribuer à élaborer notre propos, en revenant à la répétition filmée : il s'agit d'*Esther Kahn* d'Arnaud Desplechin.

Dans un premier temps, contextualisons un peu le propos du film. Tout d'abord, le film s'articule en plusieurs parties, bien distinctes : la première est consacrée au portrait de l'enfance d'Esther, dans le quartier juif londonien de la fin du dix-neuvième siècle ; la seconde partie s'attarde aux années d'adolescence, où la jeune femme va bientôt prendre ses distances avec la dynamique familiale ; enfin la dernière partie s'attarde aux années de formation de l'actrice, et plus particulièrement son acharnement au travail pour intégrer le monde du théâtre londonien.

La séquence d'*Esther Kahn* sur laquelle nous nous concentrons s'inscrit dans les années de formation. Nous nous appliquons à comprendre comment la représentation de l'actrice, dans le film, s'accorde à lui donner une place, où ses mouvements sur la scène forment l'écho de sa présence au monde. La question que nous voulons poser est celle-ci : comment le cinéma permet-il, avec ses moyens propres, de mettre en relief l'épanouissement subjectif d'une protagoniste par le biais de son rôle au théâtre ? Dans la première séquence, Esther prend des

leçons particulières avec son maître Nathan (Ian Holm). L'épreuve suprême que lui impose son maître consistera à traverser d'un bout à l'autre la scène où ils répètent, en éprouvant à chaque pas une émotion différente. Cette traversée, initiatrice et exigeante n'est pas représentée à l'image, elle demeure potentielle puisque nous passons ensuite à une autre séquence, se déroulant plus tard et dans un autre lieu.

4.2 L'espace filmique et la place donnée à l'acteur

Pour Esther, devenir actrice est l'occasion de se donner un nom, comme il s'agit, sur un plan pratique, d'éprouver son corps à soi dans le contexte de la représentation théâtrale. Lors de sa première intrusion dans le milieu du théâtre, elle ne parvenait même pas à dire son nom de famille et de la sorte, on lui suggéra de changer pour Esther *Canetti*. Elle s'y refuse, arguant qu'elle ne peut changer de nom, c'est le seul qu'elle a (*It's my only name*). Avoir son nom sur l'affiche, se retrouver sur la scène jusqu'à jouer *Hedda Gabler* d'Ibsen, au final, est pour elle un moyen de s'extraire de l'effacement, cette réclusion dans laquelle elle s'alanguissait depuis l'enfance au sein de la famille. En ce sens, le théâtre est l'occasion d'un passage de la famille au politique. Soudain, la possibilité est donnée de produire ce passage et en ce cas, le nom d'Esther a valeur de partie pour le tout. À cet égard, la première séquence où Esther va au théâtre en dépassant les spectateurs qui font la queue à l'extérieur est emblématique et prémonitoire. Elle ne peut accepter de faire la file. Son amour du théâtre, où elle

deviendra «réelle» pour elle-même, lui apprend à dépasser l'isolement et l'anonymat. Embrasser la peau d'un personnage sur la scène détermine aussi la place unique de l'acteur, où l'épanouissement de la personnalité et le jeu se confondent.

Dans les séquences où Esther suit le cours de Nathan, ce dernier en vient à lui suggérer de jouer *Cordelia*, l'héroïne shakespearienne, et c'est dans ce contexte qu'elle sera appelée à faire le long trajet initiatique sur la scène. Avec cette séquence, un parallèle s'établit entre l'art de la mise en scène au cinéma et au théâtre. Nous avons vu, avec l'exemple de Fritz Lang, comment il peut s'agir, au cinéma, de mettre en relief l'emprise d'un protagoniste dans l'espace filmique prédéterminé, refusant toute marge de manœuvre à l'acteur. Ici, nous nageons plutôt entre la représentation des contraintes de l'acteur, liée aux limites inhérentes à l'espace scénique, et celui d'un épanouissement subjectif.

Lorsque Nathan annonce à Esther qu'elle va devoir traverser la scène de façon singulière, l'effet relatif au choix du point de vue de la caméra est déterminant. Nous allons maintenant décrire le propos de Nathan. Pendant tout le long de sa tirade que nous retranscrivons, nous restons principalement attaché à un point de vue sur ce dernier, coupé aux épaules. Seuls trois contrechamps sur Esther vont ponctuer sa tirade. Voici donc ses paroles :

Tu commences ici. Deux pas : tu choisis de t'approcher du vieux. Il faut qu'on voie que tu choisis. Deux pas : tu te sens mal à l'aise, c'est un grand théâtre, tu es seule au milieu de la scène, le chemin est long, tu risques d'avoir l'air bête. Deux pas : ça fait six! Ici, je veux que tu éprouves de la honte. Et la honte est pénible, elle fait mal. Imagine qu'une spectatrice se lève et éclate de rire. Ce que tu te sens gourde ! Tu es rouge comme une pivoine. Comme si tu étais debout sur des lames de couteau. Encore deux pas, et là tu penses : «tout ça, c'est la faute du vieux qui me fait faire tout ce chemin.» Deux pas et maintenant tu es en colère. C'est facile pour moi, je suis là à me tourner les pouces. Je suis bien peinard. Dix ! Quand tu arrives ici... Une fois que tu es ici, je veux que tu aboies, que tu grognes contre moi, que tu effaces le sourire du vieux. Deux pas... tu m'aimes bien parce que je suis Nathan, un acteur comme toi. Je suis ton seul ami, si jamais le public se moque de toi. Toutes ces femmes avec leur argent et leurs beaux habits ! Et là, on se serre la main. En marchant, je veux que tu te rappelles tout ça dans l'ordre... bien dans l'ordre. À toi ! (fondu au noir et on passe à une séquence en coulisses, un jour suivant).

À chaque deux pas, Nathan a posé un X au sol, mais comme nous le voyons, tout est laissé en même temps dans les mains de l'actrice. En somme, dans notre présent exemple, traverser la scène est en soi *une série d'épreuves* ainsi que le disait Constance Dumas, où il s'agit d'aller à sa propre rencontre ou du moins vers son prochain, soit Nathan, un acteur comme Esther. À la fin du film, nous retrouvons aussi cet espace scénique dédié à la seule protagoniste. Sur un plan formel, ce qui caractérise alors la représentation filmique est une rupture dans l'environnement sonore, un long silence qui laisse entrevoir, au cœur de la représentation d'*Hedda Gabler*, le seul épanouissement d'Esther sur une scène et le fait subjectif de vivre avec le risque même que cela implique, soit la possibilité de mourir (avant de monter sur scène, elle tente un suicide en avalant du verre brisé).

5. Une éthique de la représentation filmique

La notion de présence est fondamentale, dans cet acte pratiquement sacrificiel d'Esther. Chercher à se donner la mort sans y parvenir, au moment même de sa première apparition importante sur scène, convoque en fait une mort symbolique. C'est-à-dire la fin d'une manière d'être, de vivre. Esther doit s'affranchir de la terreur rattachée à l'appel du regard d'autrui. Le bon travail d'acteur peut consister à transformer cette terreur en un matériau de création, aidant par exemple à devenir Hedda Gabler sur la scène. Au cinéma, laisser cette place à l'acteur consiste également en une rigueur, mettant directement en cause la relation de la mise en scène à l'espace cinématographique. En effet, nous avons vu plus tôt comment la relation de l'acteur de cinéma à l'espace scénique peut impliquer de lui donner sa place, de prendre acte de sa présence même au-delà du cinéma. Dans cette perspective est convoquée une forme d'éthique de la représentation filmique, qui touche autant la question de la transposition tragique au cinéma, que celle de l'espace scénique. Nous allons détailler le présent propos, à l'aide d'un contre-exemple.

5.1 Politique et représentation de l'acteur : le contre-exemple de *Kapo*

Nous savons que dans l'histoire du cinéma, l'effet de contemplation dont témoigne la représentation filmique, lorsqu'elle s'efforce à jouer sur la durée des plans (comme dans *Nostalghia* de Tarkovski), participe souvent d'une exposition de tableaux, où la scénographie et la qualité photogénique de ce qui est représenté

prend le pas sur la dramaturgie. La critique ayant trait à l'artifice cinématographique de Bergala, abordée au chapitre trois, portait sur ce point précis. Or, le spectateur de *Secret défense*, assistant à ce jeu entre l'acteur et l'espace filmique déjà décrit, ne peut dissocier la durée des trajets de l'état de fragilité dans lequel se trouve la protagoniste principale.

En ce sens, un enjeu éthique est posé au cœur de cette mécanique de la représentation filmique, où le caractère implacable de l'espace représenté se relie à la défaillance de la protagoniste. C'est-à-dire que les préoccupations formalistes de la représentation ne prennent jamais le pas sur la situation dramatique. Le film met en application, sous un jour neuf, la tension entre représentation filmique et réalité que l'on retrouve explicitée dans l'essai de Bazin sur les relations entretenues entre théâtre et cinéma.

Rivette, pour sa part, articule déjà, sur un plan éthique, dans son travail critique aux *Cahiers du cinéma*, la problématique bazinienne d'une tension entre représentation filmique et réalité. Au-delà d'une dénonciation de la portée purement spectaculaire d'un film faisant de l'horreur des camps de la mort son sujet principal (*Kapo* de Gillo Pontecorvo), c'est à une future éthique de la représentation filmique dans son lien à la dramaturgie que nous convie Rivette¹³. Mais portons d'abord attention à un extrait de ce texte sur *Kapo*, rendu célèbre par sa virulence dont témoigne le titre : *De l'abjection*.

¹³ Ce texte est central dans le corpus critique de la première période des Cahiers du cinéma (années 1950). Il est en outre une inspiration majeure pour Serge Daney et l'ensemble de son travail de critique cinématographique. À ce sujet lire : Serge Daney. *Le travelling de Kapo*, revue Trafic n. 4, 1992.

«Voyez cependant, dans *Kapo*, le plan où Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés; l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling-avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris.»¹⁴

Critiquant l'agencement visuel du final de *Kapo*, un travelling-avant qui apparaît déplacé en regard du sujet humain suicidaire et agonisant qu'il expose, l'auteur constate le plaidoyer anti-guerre d'un film où la dénonciation se confond avec une délectation spectaculaire de l'agonie. Rivette, dans sa pratique de cinéaste, plaide au contraire pour une inscription non-morcelée du corps de la protagoniste principale, dans l'espace filmique. Le montage, avec ses moments d'intensité dramatique qu'il construit, ne saurait prendre le pas sur les mouvements et les gestes de la protagoniste, qui consolident la dynamique interrelationnelle entre le chef-opérateur et l'acteur.

5.2 Un prolongement hawksien

En ce sens, Rivette marque une continuation inédite avec le travail d'Howard Hawks, dans l'agencement des plans et la place qui y est accordée aux acteurs. C'est-à-dire que le cinéma d'Howard Hawks, outre le champ-contrechamp qu'il a pu proposer, est reconnu pour privilégier la continuité du travail des acteurs par leur présence dans le plan, plutôt que la suppression et la délimitation des corps à l'image. À ce titre, un film comme *Hatari !* (1963),

¹⁴ Hélène Frappat. *Jacques Rivette, secret compris*. 2000. Paris : Les cahiers du cinéma, page 38.

mettant en scène un safari africain, est emblématique de la méthode hawksienne : une large place étant laissée à l'improvisation des acteurs, les plans sont fréquemment éloignés, afin de permettre une marge de manœuvre dans leurs mouvements. Il en fut de même pour les scènes de chasse, où rien n'était initialement tout à fait prévu.

«John Wayne disait toujours qu'il s'était plus amusé sur «Hatari!» que sur n'importe quel autre film. Mais Hawks révéla plus tard que Wayne, qui admettait avoir eu peur pendant une bonne partie des scènes de chasse, «avait l'impression qu'à chaque embardée le camion allait se retourner. Il était exposé, protégé seulement par une ceinture de sécurité, secoué dans tous les sens, les animaux soulevaient la poussière et les pierres, le vacarme était assourdissant. Pour rendre les choses encore plus difficiles, ou plus excitantes comme Duke le prétendait, les mouvements des animaux étaient absolument imprévisibles (...)»¹⁵

Une éthique spécifique de la représentation filmique se dessine, par cette place offerte à la spontanéité des acteurs en diverses situations. Nous allons maintenant prolonger notre réflexion à ce sujet, en tenant compte des derniers plans de *Secret défense*, où la place accordée à l'acteur, impliquant une amplitude de mouvement du plan, expose aussi une éthique dans la représentation de la mort de Sylvie Rousseau, réminiscence de la figure d'Électre.

Les derniers plans dessinent d'abord le parcours de Walser (Jerzy Radziwilowicz), de son hôtel jusqu'au domaine. Nous le voyons dans un premier plan s'engager dans un couloir de l'hôtel; dans un deuxième plan, il quitte les lieux ; le troisième plan montre la voiture depuis le capot, vu de l'extérieur et roulant sur une route de campagne, pendant plusieurs minutes.

¹⁵ Todd McCarthy. *Howard Hawks*. 2000. Arles : Actes sud, page 732.

6. Du trajet aux abords de la tragédie

Nous pourrions croire qu'une telle mise en scène, au troisième plan, produit un effet de durée annonçant, par un jeu de suspense, un événement dramatique qui aura lieu sur la route. Mais nous assistons en fin de compte à la seule représentation du trajet. Le film du trajet, adoptant l'unique point de vue sur la route a lieu seulement à deux reprises, toujours lorsque Walser se déplace en voiture. Pourquoi précisément Walser ? Une telle différence dans le point de vue marque certainement une singularité dans la caractérisation du personnage. En somme, la grande distinction entre Walser et les autres protagonistes est qu'il sait ce qu'il fait : il a le contrôle de la situation. Il en est d'ailleurs l'initiateur, dans la mesure où il va admettre à Sylvie qu'il a tué son père, après le premier faux pas de celle-ci, tuant la secrétaire de Walser (Véronique) plutôt que ce dernier. Étant devenue elle aussi meurtrière, il en fait sa complice et l'aide à cacher son méfait, en se débarrassant lui-même du corps de Véronique.

Dans de telles circonstances, nous pouvons dire que le point de vue de Walser, dans ses trajets, s'accorde à son regard, comme nous le montre les séquences en voiture. Cette forme de représentation du trajet implique, dans l'agencement visuel du plan, un espace laissé à la seule motricité propre au déplacement, nous permettant de ne voir que le chemin défiler. En somme, il s'agit de s'extraire de la tension entre la représentation d'une subjectivité en action et l'espace visible. Pour ces plans, le spectateur est à même de prendre une distance avec la mise en scène des déplacements, qui ont lieu depuis les premières

séquences du film, puisqu'il n'y a plus cette tension à l'œuvre entre l'acteur et le chef-opérateur.

Cela étant, la linéarité du récit filmique est une caractéristique de *Secret défense* que renforce les trajets filmés. Pourtant, la fatalité au cinéma ne s'accommode pas forcément des récits linéaires. Si l'on considère le film noir, qui prend à son compte le décès comme fin mot du récit, il fait très fréquemment l'usage d'analepses (flashbacks), depuis *Sunset Boulevard* de Billy Wilder (1949) qui fonctionnait entièrement sur ce principe de narration rétrospective¹⁶.

Dans ce contexte, il est remarquable de constater à quel point Rivette, sur le plan de la dramaturgie, s'en tient au droit fil de son récit jusqu'à la fatalité finale. Le fatum de la représentation implique alors un effet de durée dans le plan, plutôt qu'un jeu entre diverses temporalités. Par exemple, aucun retour en arrière a cours au long du film et chaque situation représentée s'enchaîne à la suite, sans exposer des événements parallèles en un autre lieu, mettant en cause d'autres personnages que Sylvie Rousseau.

Les seules séquences où elle n'est pas directement mise en cause, la protagoniste est du moins évoquée : cela implique principalement les moments entre Walser et la mère de Sylvie (Françoise Fabian) où il est justement question de la découverte par Sylvie et Paul du meurtre du père : le couple en discussion se trouve alors complice. En choisissant ce parti pris d'accorder la mise en scène des situations au regard de Sylvie, nous nous trouvons dans le temps présent, et bien des éléments de l'intrigue nous échappe : comme cette relation entre Sylvie et sa mère, d'abord évoquée par le seul regard de Sylvie, posé sur une photo ancienne.

¹⁶ Soit le récit rétrospectif des événements entourant un meurtre.

C'est qu'il y a une énigme dans cette relation, où le regard de la mère est au fond bienveillant et cherche à protéger ses enfants. Nous ne saurons que tardivement les vraies raisons qui ont mené au meurtre du père : ce dernier voulait vendre la sœur de Sylvie à des clients importants.

6.1 De la concentration classique à l'effet théâtral de la durée

Il fallait probablement cette implacabilité narrative de continuité dans l'enchaînement des actions, caractérisée par des plans qui produisent pratiquement une séquence, pour arracher au théâtre un principe essentiel de la représentation du destin. Dans l'imaginaire classique, le destin représenté s'articule à l'unité de temps, d'espace et d'action. Thomas Pavel rattache ce principe à «l'asservissement symbolique des hommes à l'égard de l'ici et du maintenant»¹⁷. La proposition originale de Rivette, dans le contexte filmique, s'oppose à cette règle d'or de la représentation théâtrale. Il ne s'agit pas de transposer cet effet d'unité, de *concentration* qui passionnait Hitchcock, mais d'induire dans la représentation un effet de durée et d'unité relatif à une concentration, sur les trajets d'une part, et sur la seule figure centrale de Sylvie Rousseau, d'autre part.

L'exemple de *Secret défense*, nous permet d'envisager de manière plus large et à des époques diverses du cinéma, la structure narrative et représentationnelle d'un récit dont le dénouement est marqué par le destin tragique de son protagoniste principal. Nous considérons que sur un plan dramatique, tout un pan de la narration filmique s'accorde à ce principe de

¹⁷ Thomas Pavel. *L'art de l'éloignement*. 1996. Paris : Gallimard, page 377.

concentration sur le protagoniste. Des films comme *Rosetta* (2001) des frères Dardenne, où l'on ne lâche jamais d'une semelle la jeune femme protagoniste principale, rejoignent ainsi de manière inattendue *Le procès de Jeanne D'arc* (1962) de Bresson, la même Jeanne d'Arc relue par Rivette avec Sandrine Bonnaire (*Jeanne la Pucelle*, 1992), et plus largement les films biographiques populaires récents tels *Capote* (Benett Miller, 2005), *Ali* (Michael Mann, 2000) ou *Veronica Guerin* (Joel Schumacher, 2003).

Dans ces exemples, la caméra ne quitte rarement plus que quelques plans son protagoniste principal. Ces films impliquent une concentration acharnée sur leur protagoniste. À cela s'ajoute, chez Rivette, un travail sur la durée, là où il y a un effet de concentration chez Hitchcock (*Dial M for Murder*, *La corde*) et Bresson (*Procès de Jeanne d'Arc*), où tout se déroule sur les quelques heures du procès, autour de Jeanne, interprétée par Florence Delay. Cet effet de concentration, dans les trois films mentionnés, fait du gros plan sur le corps de l'acteur une marque visuelle caractéristique. Nous savons que c'est plutôt l'effet d'une tension entre l'espace représenté par l'impassibilité de la caméra et la multitude de faux pas de la protagoniste principale, qui caractérise la représentation filmique de *Secret défense*.

Le premier faux-pas implique un meurtre par erreur : Sylvie tue Véronique, la secrétaire et amante de Walser, plutôt que ce dernier. Les derniers plans du film sont l'exacte conséquence du premier acte manqué de Sylvie. Voyons comment la représentation filmique rend compte de cette fatalité du récit. Après le trajet en voiture, Walser arrive enfin au domaine. Les derniers plans atteignent un niveau

chorégraphique inégalé, en proposant notamment quelques points de vue auparavant inexistant dans le film. C'est ainsi que l'on voit Walser sortir de sa voiture et emprunter l'escalier d'entrée excentrée, vers la droite de l'image. La caméra suit son mouvement d'arrivée, en pivotant légèrement vers la droite, dans le sens de la largeur et nous voyons Sylvie Rousseau apparaître dans le cadre de l'entrée, lui demandant où il se trouvait.

L'enchaînement successif des plans vient à nouveau redoubler l'effet du cadre. Les plans successifs vont se dérouler dans un espace limité, où se trouvent donc deux cadres : l'un morcelle forcément le lieu, mais il n'implique pas cette fonction de cadre/cache que nous définissons au chapitre précédent, tributaire d'un jeu d'illusion concernant la continuité de la narrativité filmique. Au contraire, le cadre vient plutôt reproduire, dans les plans, l'effet que procure au spectateur de théâtre l'espace scénique.

6.2 Fatum ou le non-lieu de la rampe

Un élément dans l'image nous permet d'étayer notre dernière affirmation. Cela concerne la découpe du cadre : l'escalier ne paraît qu'au niveau de quatre marches, comme une petite rampe, placée à la droite du plan. Cela n'équivaut certes pas à l'escalier de carton-pâte, présent sur la scène de *Come tu mi vuoi* représentée dans *Va savoir*. Simplement, cette coupe dans l'espace ne vient qu'amplifier le lieu, envisagé comme décor de la représentation filmique. Cela est

encore renforcé par le jeu théâtral de Jerzy Radziwilowicz, acteur vu chez Wajda et Godard, mais qui a surtout officié dans le corps professoral de l'Académie Nationale de Théâtre à Cracovie. Nous désignons cet effet de théâtralité du cadre non pas comme une variante du cadre/cache, mais plutôt comme une énonciation, permettant l'évocation du lieu de la scène par les moyens de la caméra, demeurée fixe¹⁸. Les deux derniers plans du film témoignent de la représentation du fatum, l'achèvement du destin, selon deux points de vue. Le premier point de vue correspond à la modalité d'énonciation, évocatrice de l'espace scénique.

Sylvie est tuée par Ludivine, sœur de Véronique, qu'elle veut venger. Nous restons avec cette situation dans l'équivoque, sans savoir si Ludivine cherche réellement à tuer Sylvie – car aucune affirmation, dans l'image du film, vient assurer Ludivine que Sylvie est bien la meurtrière de sa soeur. L'agencement des actions paraît soudain précipité, eu égard à la lente progression dramatique, qui appelait une représentation des trajets. Soudain, au neuvième plan de notre bloc séquentiel, on se concentre sur la représentation du trajet de Ludivine. Alors qu'elle faisait face, dans le plan précédent, à Walser et à Sylvie, elle leur tourne maintenant le dos et se dirige dans une autre pièce, un petit salon délimité par un cadre. C'est celui-ci qui donne précisément l'effet de redoublement du cadre de l'image. Le fait que Ludivine tourne le dos, dans ce contexte, laisse entendre qu'elle prépare quelque chose de mal. Elle en a l'assurance visible, gagnée au spectateur depuis les longues premières séquences,

¹⁸ Manoel de Oliveira, dans ses films inspirés du théâtre, joue sur ce principe, notamment dans *Mon cas* (1986) où la caméra filme une représentation de Beckett en demeurant le plus souvent fixe.

où le film s'appliquait à mettre en place la relation entre les mouvements et gestes de l'acteur avec les mouvements et points de vue de la caméra.

6.3 Le champ-contrechamp ou l'effacement de la parole tragique

Cependant, cette tension va maintenant impliquer un agencement visuel en champ-contrechamp. Voilà une proposition rare dans l'ensemble de l'agencement visuel de *Secret défense* qui nous permet d'ajouter une nouvelle donne à notre analyse du champ-contrechamp, amorcée au précédent chapitre. La caméra ne bouge pas et Ludivine s'avance, coupée aux genoux dans l'image. Elle se tourne enfin à sa gauche, pour jeter un regard en direction de Sylvie et Walser. Puis, le plan suivant représente le point de vue de Ludivine, correspondant au regard adressé à Sylvie et Walser. L'enchaînement de ces deux plans propose un champ-contrechamp distancé qui renoue avec la notion d'artifice, dont nous avons développé la singulière tonalité théâtrale s'en dégageant depuis l'exemple wendersien de *Paris-Texas*.

Nous reprenons le terme d'artifice, dans la mesure où l'enchaînement des plans ne vient pas illustrer un échange de regards direct entre les protagonistes, puisque l'adresse du regard de Ludivine au premier plan demeure furtive. L'action que va poser Ludivine, prédéterminée comme toute action précédent le fatum, ramène sans retour la position de Sylvie sur le domaine du théâtre scénique et de la tragédie, comme «un passage de l'ignorance à la connaissance», pour reprendre

les propos de Christian Biet. L'auteur définit là un précepte relatif au final d'une tragédie :

«Il doit tout organiser autour de l'histoire unifiée, avant même de s'attacher aux caractères, et soigneusement choisir la péripétie et/ou les reconnaissances (c'est par elles, en un grand moment tragique, que le héros, être exceptionnel, passe de l'ignorance à la connaissance et connaît ainsi son destin, son identité, sa faute)»¹⁹

Soudain, Walser et Sylvie ne bougent plus dans le plan et Ludivine adopte avec assurance une attitude intrigante. Une tension entre les protagonistes s'installe qui s'exprime par leurs postures. C'est dans ce contexte, où l'image souligne les limites de son cadre, que Sylvie Rousseau fait retentir un cri. Nous allons voir, dans les trois derniers plans, combien ce retentissement correspond à une impuissance qui ne trouve plus la parole pour s'exprimer, comme c'était le cas depuis la tragédie grecque, y compris lorsque, d'*Oreste* au *Roi Lear*, la folie et l'insensé s'emparaient des personnages.

Voici comment s'enchaîne finalement deux des derniers plans de *Secret défense* : 1) Sylvie est coupée à la poitrine et elle crie *Non !*, car elle sait qu'une arme se trouve dans le secrétaire, où Ludivine se dirige. Cependant, elle ne dira aucune parole autre que ce *Non !* qui l'oppose au fatum, inscrit dans l'espace filmique depuis les prémisses du récit ; 2) Sylvie pleine d'effroi répète dans le

¹⁹ Christian Biet. *La tragédie*. 1997. Paris : Armand Colin, page 24.

deuxième plan son cri et se place carrément dans la ligne de mire de Ludivine qui s'avance vers elle et lui tire dessus. Enfin, Sylvie hurle une dernière fois son refus.

Comme nous l'avons constaté ce sont les gestes et les postures qui dominant toujours, à la fin du film. La critique de Jacques Rancière à l'égard de *Secret défense*, repose sur cette absence de parole qui, à son avis, empêche le juste passage du tragique, de la scène au film.

«C'est dans cette puissance de la parole que l'union typique du savoir et du non-savoir s'accomplit. Mais celle-ci requiert la réalité matérielle et la convention fictionnelle de la scène. Il faut autre chose pour que l'étrangeté tragique trouve son équivalence cinématographique : un corps qui désoriente les repères, une situation visuelle capable de ralentir ou d'accélérer le jeu selon lequel les images mobiles s'ordonnent en récit, d'engendrer ainsi sa propre chaîne et de perturber le calme de la transposition calculée».²⁰

Nous savons que Jacques Rancière, lecteur de Jean Epstein, voit dans le cinéma l'élaboration d'une dramaturgie incomplète, une fable contrariée qui suppose une nouvelle appréhension de la notion de drame. Cette proposition est indissociable du montage (le «Grossissement» d'Epstein) et s'oppose au cinéma de l'artifice et de la théâtralité qui privilégie notamment la durée du plan ou même le plan-séquence. Il nous apparaît pourtant clair que le dispositif filmique qui met l'emphase sur la continuité pose d'une nouvelle manière la question de la présence. Dans ce cas, celle de l'acteur est reliée à l'effet de présence de la caméra (le cinéma de Kiarostami serait l'autre exemple majeur, comme le rappelle Nancy). Qu'il y ait de nombreux effets de montage ou non, cette coprésence de la

²⁰ Jacques Rancière. «Le mouvement suspendu» in Cahiers du cinéma n. 523, Avril 1998, page 35.

caméra et de l'acteur participe déjà d'une forme spécifiquement cinématographique de représentation du drame ou de la tragédie.

Dès lors, la question n'est peut-être pas de se demander «où est la tragédie?», comme le faisait avec brio Jacques Rancière à la sortie du film *Secret défense*, mais plutôt : quel commentaire le cinéma peut formuler sur la notion de fatum ? Nous suggérons une réponse : en l'opposant aux moyens du cinéma lui-même, c'est-à-dire aux canons du suspense, où l'enchaînement d'actions supprime le danger que peut révéler une voix, un cri qu'énoncera Sylvie à la fin de la dernière séquence.

Voilà pourquoi, avec ce point de fracture (le cri), il nous a semblé important d'inscrire *Secret défense* dans une généalogie filmique allant de Lang à Hawks, car il nous apparaît clair que l'évocation de la figure d'Électre est d'abord la transposition d'une figure de cinéma dans une trame tragique antique. C'est cette inversion logique de la représentation, défiant les généalogies dramatiques – passer du film à la tragédie pour mieux inscrire le propos dans le cadre d'un film – qui nous permet d'envisager la tragédie comme participante de la théâtralité cinématographique, dans la mesure où il s'agit de produire de la tragédie au cinéma et non d'inventer un cinéma d'inspiration tragique. Autre part, cette dernière option impliquerait une recherche de l'*arché* dans l'espace visible, telles que les adaptations de Pasolini le proposent²¹.

La définition du tragique au cinéma est la conséquence logique des moyens de l'art filmique et plus particulièrement de la relation entre l'acteur et le

²¹ Nous pensons à *Edipe Roi* car *Médée*, avec une Maria Callas muette, semble aller dans le même sens que Rivette, par d'autres moyens – en somme, la reconstitution d'un passé archaïque fortement teinté d'imaginaire, où Médée est sans voix.

cadre. Lorsque la dramaturgie mise en place est dynamisée par la relation entre le cadre et l'acteur, il vient un moment où l'on ne sait plus si ce sont les mouvements de l'acteur ou de la caméra qui énoncent la situation dramatique. Dans ce contexte, la tragédie touche directement à la situation de l'acteur de théâtre transposée au cinéma : à l'impossibilité de quitter le «tout visible» de la scène succède au cinéma l'impossibilité pour l'acteur de quitter le champ de l'image.

La représentation de la mort de l'actrice passera au final par un effet de montage. Le film se termine enfin ainsi : la caméra pivote vers la droite, au moment où Walser rattrape Sylvie et la prend dans ses bras. La caméra tourne encore un peu plus vers la droite, ce qui fait disparaître Ludivine du champ, pour s'avancer progressivement sur Walser et Sylvie morte. Suit un fondu au noir qui crée un effet de durée, puisque nous retrouvons ensuite un dernier plan qui reprend la fin du plan précédent, où Sylvie est effondrée dans les bras de Walser. Puis, Ludivine recule dans la pénombre de la pièce. Soudain, par ce jeu de montage et d'ombres, nous pouvons distinguer le fatum que constitue la mort de Sylvie, des trajets qui correspondent au destin formulé par un sens de la continuité dans la représentation.

CONCLUSION

Nous arrivons maintenant à la fin de la thèse et nous allons revenir un moment sur l'ensemble de la démarche poursuivie et les résultats obtenus, tout en ouvrant sur de nouvelles perspectives. Le passage par l'analyse détaillée des films pour développer nos réflexions sur la théâtralité au cinéma a permis de prendre du recul avec le corpus théorique, abordé au premier chapitre. Nous avons constaté que les détails de la représentation filmique permettent de saisir avec plus d'acuité la relation que les cinéastes entretiennent avec le théâtre.

Pour présenter les liens et les ruptures entre les deux formes d'art, nous sommes partis du principe que les cinéastes peuvent exposer leur théorie de la théâtralité au sein de l'énonciation visuelle des films, par un enchaînement de plans. En ce sens, nous partageons l'idée que le film est un «outil de pensée»¹ pour reprendre la formule de Gilles Deleuze, indépendant des déclarations et des articles des cinéastes. À ce titre, notre démarche se rapproche des études théâtrales, puisque le théâtre, indissociable de l'unité de temps, de lieu et d'action de la représentation, implique une théorie qui est issue de la praxis. Ainsi, nos références à Meyerhold, Brecht et même Craig témoignent d'abord d'une pratique de l'art scénique, par laquelle la dramaturgie est repensée. Cependant, le cinéma se situe dans un paradoxe illustré par Bazin : il prend l'empreinte du monde en mouvement à un moment donné et selon une durée précise.

¹ Lire Gilles Deleuze. *L'image-temps*. 1985. Paris : Minuit.

«Le film ne se contente plus de nous conserver l'objet enrobé dans son instant comme, dans l'ambre, le corps intact des insectes d'une ère révolue, il délivre l'art baroque de sa catalepsie convulsive. Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement.»
(Bazin, 1985 : 14).

En d'autres termes, le film offre un moule à la présence éphémère, ce qui permet d'ailleurs de l'étudier dans le détail, chose impossible au théâtre. L'art du détail dans les gestes, les mouvements et les points de vue produit de la théâtralité au cinéma, contrairement au théâtre où la distance de la rampe s'oppose au grossissement de la représentation sur l'écran.

En adoptant un parcours thématique prenant acte du passage de la scène à la scénographie dans les films, le mouvement de pensée de la thèse a d'abord pris acte de la présence matérielle de la rampe à l'écran (*La flûte enchantée*) avant de s'en éloigner progressivement. Nous avons constaté les autres modalités de présence rapprochées du théâtre (via les acteurs et les objets); puis, l'exemple du film *Secret défense* nous a permis d'affirmer que l'ensemble des modalités de présence à l'image s'inscrivait dans une tension avec la présence de la caméra qui détermine la place de l'acteur. Surtout, l'exemple en question a permis de délimiter les modes d'expression de l'acteur au sein de l'espace filmique et dans un contexte tragique.

La représentation filmique oscille entre deux pôles, lorsqu'elle détaille les modalités de présence de l'acteur et de la caméra : celui de la fiction et du documentaire. Comment comprendre le passage à une théâtralité produite par le seul documentaire ? Peut-être en repensant à la distanciation au cinéma, qui est

affaire de point de vue de la caméra et convoque le regard porté par un cinéaste sur son sujet. C'est ainsi que le film *Husbands and Wives* de Woody Allen joue par exemple avec la forme documentaire. Il expose en fait des effets de vérité, par le biais de la caméra à l'épaule qui tremble fréquemment² et ce faisant, il documente le travail de jeu de ses acteurs.

Le cinéma théâtralisé le plus poussé va aussi privilégier une souplesse du montage pour laisser libre cours au jeu des acteurs. À l'instar de *Va savoir* que Rivette réalisera trente ans plus tard, nous retrouvons dans *L'amour fou* (Rivette, 1968) une pièce de théâtre participant à la fiction du film. Les acteurs du *Bérénice* de Racine sont aussi les personnages principaux de la fiction. De plus, la pièce elle-même est enchâssée par une équipe de cinéma documentaire qui interroge le travail des acteurs et du metteur en scène³. Le dispositif d'enchâssement des représentations qui implique un montage complexe est riche de sens pour comprendre la présence de l'acteur au cinéma. Entre autre, la dimension documentaire de ces films vient de la large place accordée au travail d'improvisation des acteurs⁴.

Le film *Out one* pousse encore plus loin l'expérimentation, car tous les acteurs y improvisent sans connaître le fin mot du récit et le long-métrage sera la

² Nous retrouvons le même type d'effets de vérité dans la série de films du Dogme danois, en particulier *Les Idiots* de Lars von Trier (1999).

³ Faisant allusion à la série «Cinéastes de notre temps» produit par l'Institut National de l'Audiovisuel et dirigée par André S. Labarthe et Janine Bazin, où Rivette avait réalisé le film *Jean Renoir, le patron*, avec la complicité de Jean Renoir. L'intervention de Labarthe dans *L'amour fou* est une forme d'hommage à cette série. Des années plus tard, Claire Denis réalisa un film dans la même série intitulé *Jacques Rivette le veilleur* (1989).

⁴ À ce propos, Bulle Ogier raconte l'expérience traumatisante d' *Out one* : «Par principe, chaque acteur ignorait ce que les autres avaient joué la veille : c'était un peu comme ces feuilletons que l'on voit tous les jours, d'une certaine manière nous avons fait du sitcom bien avant tout le monde ! Pour les acteurs c'était l'angoisse ; quand on jouait tout nous paraissait complètement abstrait : on ne savait pas quoi faire, ni quoi dire, ni pourquoi.» «Bulle Ogier : on ne pouvait pas aller plus loin» In *Jacques Rivette, secret compris*. Paris, Les cahiers du cinéma, 2001. p. 140.

conséquence de leurs improvisations. Véritable film happening de dix heures trente, il documente le travail des acteurs sur lequel il repose entièrement, sans filet. Seul le personnage interprété par Jean-Pierre Léaud (Colin) échappe à ce travail d'improvisation systématique. Une telle épreuve dans l'art de filmer témoigne d'un décloisonnement des formes et des genres où le véritable enjeu est d'exprimer la relation complexe qui relie non seulement le jeu et la présence mais aussi, au plan dramatique, les jeux de l'amour et leur représentation⁵.

C'est ainsi que l'acteur se situe alors davantage du côté de la vie que de la technique héritée du théâtre élisabéthain. Dès lors, théâtralité et documentaire ne sont pas antinomiques. C'est aussi pourquoi, dans ce contexte, le montage et la relation acteur/caméra sont déterminants. Par exemple, *La flûte enchantée* d'Ingmar Bergman intégrait deux registres à sa représentation : d'un côté la scène de théâtre filmée par le moyen du plan fixe, et de l'autre côté la dynamique interrelationnelle entre la caméra et l'acteur. En d'autres termes, le cinéaste détaille l'aspect documentaire de l'espace scénique, tandis que la dynamique dramatique est exposée par une relation entre l'acteur et le point de vue de la caméra. Ceci est la base de la théâtralité au cinéma, qui est l'effet d'une dynamique entre la caméra et l'espace représenté où se déroule le drame.

⁵ Dans une belle étude d'Hélène Deschamps consacrée à *L'amour fou*, l'auteure rappelle cette relation entre la présence de l'amour et l'instant de l'improvisation : «Et si nous parlions de hasard pour L'amour fou de Breton, il faut y voir chez Rivette l'essence d'une œuvre : un hasard d'écriture. La caméra neutre, comme un filtre, suit ses personnages, se laisse surprendre, une caméra dont le principe essentiel est son indécision, et qui suit le mouvement qu'impulsent l'imprévu, l'inattendu, le soudain, la poésie de l'instant, le suspens, la suspension du sens.» in Hélène Deschamps. *Jacques Rivette : théâtre, amour et cinéma*. 2001. Paris : l'Harmattan, page 8.

Pour une théâtralité documentaire

Nous avons revu succinctement des points marquants de notre réflexion, en insistant cependant sur la relation étroite et implicite à notre travail, articulant la fiction au documentaire. Nous allons profiter de ces pages conclusives pour ouvrir un champ de propositions qui s'inscrit dans la continuité de ce qui précède, tout en se concentrant sur l'aspect documentaire du cinéma. Par conséquent, ce qui va suivre demeure à l'état programmatique, avec la dimension spéculative que cela induit.

Donc, de l'autre côté, le cinéma documentaire peut produire des effets de théâtralité. Une méthode souvent empruntée est celle des plans fixes pour représenter les sujets filmés. Nous savons que ce type de plans correspond à la modalité de réception d'un spectacle de théâtre depuis le point de vue du spectateur dans la salle. Il témoigne du fait qu'il n'y a pas de cache ni de hors-champ dans le cadre qui imite l'espace scénique. De plus, le cadre fixe de l'image permet de mettre en valeur le sujet filmé, ses gestes et ses mouvements dans la mesure où la caméra ne vient pas dramatiser sa présence, en multipliant par exemple les points de vue.

Le cinéma-direct produit par l'Office National du Film du Canada entre les années 1960 et 1980 peut nous servir d'inspiration afin de préciser la nature de la relation entre le cinéma de fiction et le documentaire. Ainsi, les films de Pierre Perrault et de Bernard Gosselin consacrés aux autochtones font montre d'une forte dynamique visuelle entre la caméra et les sujets filmés. Évidemment, les mouvements et les gestes, l'intonation de la voix et l'importance donnée au sujet

dans le champ de l'image sont présents. Simplement, la différence documentaire tient à sa dynamique visuelle aléatoire où l'improvisation domine. La clé de la continuité narrative est alors le travail du montage.

À partir du documentaire, il s'agirait de prolonger la réflexion sur la distanciation et les procédés de dramatisation qui se manifestent au cinéma. Pour ce faire, nous pouvons reprendre des énoncés importants de certains illustres penseurs des années 1920, tels Siegfried Kracauer⁶, Walter Benjamin⁷ et Béla Balazs⁸. Ces derniers ont remarqué que dans le documentaire des liens problématiques se nouent entre la dramaturgie et la réalité extérieure. Plusieurs films portant sur la rencontre entre les cinéastes et les autochtones ont été analysés par les auteurs pour illustrer cette situation⁹. En continuité avec ces avancées décisives, étudier la rencontre interculturelle dans le cinéma documentaire québécois permet de rejouer les tensions entre la dramaturgie et la réalité extérieure.

En élaborant le projet d'un film avec les autochtones, les cinéastes précités provoquent la rencontre interculturelle, la dramatisent même. Nous avons vu avec l'exemple de *Kapo* de Pontecorvo critiqué par Rivette comment la représentation de la réalité extérieure jointe à des effets de distanciation forment une éthique du

⁶ Siegfried Kracauer. *Theory of Film*. 1960. New-York : Oxford.

⁷ Walter Benjamin. *Œuvres III*. 2000. Paris : Gallimard.

⁸ Béla Balazs. *L'esprit du cinéma*. 1977. Paris : Payot.

⁹ Béla Balazs se réfère aux films de Flaherty sur les Inuits (Robert Flaherty, *Nanook of the North*, 1921) et les autochtones de Polynésie (Robert Flaherty et Friedrich Murnau, *Tabu*, 1930), où les effets de dramatisation sont soulignés par l'usage de gros plans. Pour désigner ce travail du montage, l'auteur emploie le terme de «microdramaturgie» qu'il décrit ainsi : «Lorsque le plan capte des jeux de physionomie et des gestes aussi infimes, aussi fugitifs, et les met en relation, les fait se répondre l'un à l'autre : geste pour geste, regard pour regard, alors l'action est également analysée dans ses éléments les plus minimes» (Balazs, 1977 : 141).

film. Ainsi, la question éthique de la rencontre interculturelle au cinéma s'affirme sous deux aspects : l'authenticité de la représentation filmique et la distanciation critique des auteurs. En considérant cette question, nous abordons un terrain nouveau, car dans les études cinématographiques, l'attention accordée à l'éthique du film est encore limitée. Bien qu'un numéro de la revue *Cinéma* ait été consacré à l'éthique¹⁰ dans les films, il n'en propose pas une définition qui s'appuie sur des analyses de documentaires.

Pour les cinéastes, l'un des principaux problèmes concernant l'éthique relève de l'authenticité. Nous pouvons préciser ce problème par une question : comment poser un regard sur la vie intime des autochtones – qui est destinée à être vue par un public – sans entraver leurs modes de vie et leurs coutumes ? Par exemple, les cinéastes font le choix de filmer des rites. Ceci soulève une seconde question : jusqu'à quel point un tel choix sert-il à produire une vision exotique de l'autre, l'autochtone «civilisé» dans ses pratiques spirituelles millénaires ?¹¹

Il va de soi que la présence de la caméra suscite des changements chez les individus et cela amène les cinéastes à développer une éthique du point de vue. Il apparaît clair qu'un travail de distanciation critique doit simultanément être mis à l'oeuvre par les auteurs du film. Afin d'éviter la réintroduction de l'ancien mythe du Nouveau Monde, les cinéastes évoqués cherchent à légitimer leur approche en montrant les difficultés multiples de l'expédition qui interviennent pendant le tournage. Mais alors, jusqu'à quel point ce procédé auto-réflexif se distingue-t-il

¹⁰Lucie Roy (dir). *Questions sur l'éthique au cinéma*, revue *Cinéma* vol. 4, n. 3, 1994, Université de Montréal.

¹¹*Le pays de la terre sans arbre* se termine par un rituel et l'angle des prises de vues laisse planer un doute sur la légitimité du document.

d'une stratégie narrative ? En d'autres termes, la mise en valeur du travail des cinéastes au cœur du film vient-elle encourager le dialogue ou le brimer ?

Aujourd'hui, nombreux sont les textes qui abordent la période faste du cinéma francophone de l'Office National du Film du Canada (1960-1980), où apparaît le son synchrone et la caméra légère. Cependant, il est frappant de constater que la forme spécifique de ces films, avec sa propension à mettre en scène la réalité qu'elle représente, n'a pas été étudiée dans le détail. Bien qu'un travail exhaustif ait été fait sur les conditions techniques et les procédés poétiques du documentaire avec l'exemple du cinéma de Pierre Perrault¹², l'approche des cinéastes dans le contexte de la rencontre interculturelle, dont la conséquence filmique directe se rattache à la théâtralité et à la scénographie reste à être étudiée de plus près.

Une telle recherche aurait deux objectifs précis : 1) dégager la méthode de dramatisation des cinéastes qui limite les écueils de la rencontre interculturelle; 2) par la compréhension de cette méthode, définir une éthique du film qui soutient un dialogue interculturel. En regardant les films, nous constatons que des obstacles jonchent le chemin de la rencontre interculturelle. Un premier obstacle à la rencontre est celui de la frontière linguistique. Comme les cinéastes en tournage au Nord du Québec ne maîtrisent pas le montagnais, les propos des autochtones sont constamment traduits par un tiers (par exemple, un missionnaire catholique ou une ethno-linguiste) dont l'interprétation est colorée par ses propres intérêts et préoccupations. Il en ressort que le spectateur peine parfois à retenir la portée des

¹² Voir Guy Gauthier. *Le documentaire, un autre cinéma*. 2000. Paris : Nathan ; Paul Warren. *Pierre Perrault, cinéaste-poète*. 1999. Montréal : l'Hexagone.

échanges. Pour pallier à cet écueil, les cinéastes en viennent à proposer d'autres formes d'énonciation pour représenter la rencontre. Il resterait à définir comment le travail de mise en scène des cinéastes, soutenu par la collaboration des scientifiques (comme des archéologues, des ethnologues) peut consister à exposer leurs limites, notamment lors de leurs discussions filmées hors de la réserve autochtone. Pareille question renvoie à la notion de théâtralité comme médium envisagée depuis Weber, puisque la dramaturgie documentaire est relative à la prise en compte d'un territoire. Nous démontrerions ainsi qu'un enjeu éthique du cinéma tel que la distanciation critique permet au spectateur de reconnaître l'exigence de l'entreprise documentaire, tout en considérant ses écueils inévitables.

Un deuxième obstacle confronte les cinéastes aux limites de la représentation documentaire des modes de vie, lorsqu'ils s'introduisent dans l'intimité des membres de la communauté. Un tel constat soulève cette question : sous quelles modalités le quotidien d'une communauté autochtone peut être représenté au cinéma ? Par exemple, les cinéastes prennent la décision d'intégrer au montage final des discussions où les autochtones mettent à mal leur méthode d'approche, soit en tournant le dos à la caméra ou encore en hésitant à répondre aux questions. De telles réactions mettent en cause l'authenticité de la représentation filmique. En recontextualisant ces séquences représentant le quotidien des autochtones dans l'ensemble des films, il serait possible de saisir la portée d'une méthode d'énonciation où il s'agit de désamorcer les difficultés d'approche entre cinéastes et autochtones. En somme, la notion de théâtralité

documentaire permettrait de mieux appréhender les questions du point de vue et de ses stratégies propres à faciliter les rencontres dans le contexte du cinéma.

Bibliographie

- Albera, François, et Béatrice Picon-Vallin. *Le film de théâtre*. 1998. Paris : Éditions du CNRS. 286 pages.
- Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. 1964. Paris : Gallimard. 246 pages.
- Balazs, Bélà. *Le cinéma*. 1979. Paris : Payot. 294 pages.
- Balazs, Bélà. *L'esprit du cinéma*. 1977. Paris : Payot. 298 pages.
- Barthes, Roland. *Essais critiques*. 1964. Paris : Seuil. 275 pages.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. 1996. Paris : Gallimard. 353 pages.
- Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* 1985. Paris : Cerf. 372 pages.
- Benjamin, Walter. *Œuvres III*. 2000. Paris : Gallimard. 480 pages.
- Bergala, Alain. *D'une certaine manière*. Cahiers du cinéma, n. 370, avril 1985. p. 11-16.
- _____ (dir.), *Scénographies*, Cahiers du cinéma, hors-série n. 1, 1983.
- _____. *Le vrai, le faux, le factice*. Cahiers du cinéma n. 351, septembre 1983, pages 5 à 9.
- _____. *Monika de Ingmar Bergman : du rapport créateur-créature au cinéma*. 2005. Crisnée : Yellow Now. 108 pages.
- Bergman, Ingmar. *Images*. 1992. Paris : Gallimard. 407 pages.
- Biet, Christian. *La tragédie*. 1997. Paris : Armand Colin. 190 pages.
- Bonitzer, Pascal. *Le champ aveugle*. 1980. Paris : Cahiers du cinéma. 104 pages.
- Bougnoux, Daniel. «Bis ! ou l'action spectrale» in «Les cahiers de la médiologie 1», Gallimard, premier semestre 1996. page 16.
- Monique Borie. *Le fantôme ou le théâtre qui doute*. 1997. Arles : Actes sud. 297 pages.
- Brecht, Bertolt. *Petit organon pour le théâtre*. 1978. Paris : Éditions de l'Arche. 116 pages.
- _____. *Musiques et gestes*. 1985. Paris : Éditions de l'Arche.
- Brenez, Nicole. *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*. 1998. Paris : De Boeck. 466 pages.

- Bresson, Robert. *Notes sur le cinématographe*. 1975. Paris : Gallimard. 139 pages.
- Peter Brook. *Points de suspension*. 1992. Paris : Seuil. 341 pages.
- Burch, Noël. *La lucarne de l'infini*. 1995. Paris : Nathan. 303 pages.
- Chabrol, Claude. *Entretien avec Claude Chabrol*, réalisé par Thierry Jousse, Nicolas Saada et Serge Toubiana, Cahiers du cinéma n. 437, novembre 1990, pages 42-47.
- Craig, Gordon. *De l'art du théâtre*. 1999. Belfort : Circé. 237 pages.
- Daney, Serge. *La rampe*. 1996. Paris : Cahiers du cinéma. 220 pages.
- _____. *Le travelling de Kapo*, revue Trafic n. 4, 1992.
- Deleuze, Gilles. *L'image-temps*. 1985. Paris : Minuit. 378 pages.
- _____. *Pourparlers*. 1990. Paris : Minuit. 249 pages.
- Deschamps, Hélène. *Jacques Rivette : théâtre, amour et cinéma*. 2001. Paris : l'Harmattan. 117 pages.
- Eisenstein, Sergeï et Vladimir Nijny. *Mettre en scène*. 1973. Paris : UGE. 189 pages.
- Epstein, Jean. «Les écrits sur le cinéma t. 1». 1974. Paris : Seghers, p.81-104.
- Frappat, Hélène. *Jacques Rivette, secret compris*. 2001. Paris : Les cahiers du cinéma. 255 pages
- Freud, Sigmund. *L'interprétation des rêves*. 2002. Paris : PUF. 511 pages.
- Garneau, Michèle. *Effets de théâtralité dans la modernité cinématographique* In L'annuaire théâtral n. 30, automne 2001, «Entre théâtre et cinéma...», sous la direction de Michèle Garneau et André Loiselle, p. 24-40.
- Gauthier, Guy. *Le documentaire, un autre cinéma*. 2000. Paris : Nathan. 351 pages.
- Gerstenkorn, Jacques, et alt. *Cinéma et théâtralité*. 1994. Lyon : Aléas. 241 pages.
- Godard, Jean-Luc. *Bergmanorama* in «Godard par Godard». 1985. Paris : Cahiers du cinéma, page 130.
- Hegel, G. W. *Esthétique*. 1973. Paris : PUF. 230 pages

- Helbo, André. *L'adaptation : du théâtre au cinéma*. 1997. Paris : Armand Collin. 136 pages.
- Hitchcock, Alfred. *Hitchcock, Truffaut, entretiens*. 1966. Paris : Ramsay. 311 pages.
- Iampolski, Mikhail. *Les expériences de Kuleshov et la nouvelle anthropologie de l'acteur*, in *Iris*, 1^{er} semestre 1986, vol. 11 n. 1, Paris. Pages 25-47.
- Ibsen, Henrik. *La maison de poupée*. 1988. Paris : Éditions du Porte-Glaive. 219 pages.
- _____. *Hedda Gabler*. 2005. Paris : Gallimard. 101 pages.
- Ishaghpour, Youssef. *Opéra et théâtre dans le cinéma d'aujourd'hui*. 1996. Paris : La Différence. 99 pages.
- _____. *Cinéma contemporain : de ce côté du miroir*. 1986. Paris : La découverte. 334 pages.
- Johnson, Vida T. et Graham Petrie. *The Films of Andreï Tarkovski*. 1994. Indiana University Press, 331 pages.
- Kébadian, Jacques. « Hommage à Robert Bresson », Éloge de la sensation *Cahiers du cinéma*, n. 543, 2000, pages 19-20.
- Knopf, Robert (éd.). *Theater and film*. 2005. Yale University Press. 440 pages.
- Kracauer, Siegfried. *Theory of Film*. 1960. New-York : Oxford. 364 pages.
- Labarthe, André S. « Les deux Lumières : Splendeurs et misères du cinéma », réalisé par André Habib et Guillaume Lafleur, décembre 2004. 12 pages. *Revue électronique Hors-champ, médias, société et cinéma*. www.horschamp.qc.ca.
- Liandrat-Guigues, Suzanne (dir.). *Jacques Rivette, critique et cinéaste*, revue *Études cinématographiques* n. 63, 1998, Paris, Lettres modernes.
- Maeterlinck, Maurice. *Pelléas et Mélisande*. 1989. Paris : Librairie générale française. 156 pages.
- McCarthy, Todd. *Howard Hawks*. 2000. Arles : Actes sud. 941 pages.
- Meyerhold, Vsevolod. *Écrits sur le théâtre*. 1973. Lausanne : L'âge d'homme.
- Musil, Robert. *Essais*. 1985. Paris : Seuil. 647 pages.
- Nancy, Jean-Luc. *L'évidence du film*. 2001. Bruxelles : Y. Devaert. 63 pages.

- O'Toole, John. *Peter Greenaway : quand l'image a le dernier mot (interview)*. Art Press n. 202, mai 1995, pages 22 à 30.
- Paillier, Magali. *La Katharsis chez Aristote*. 2004. Paris : L'Harmattan. 115 pages.
- Pavel, Thomas. *L'art de l'éloignement*. 1996. Paris : Gallimard. 460 pages.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. 2002. Paris : Armand Collin. 447 pages.
- Picon-Vallin, Béatrice. *Meyerhold*. 2004. Paris : CNRS. 429 pages.
- Pinel, Vincent. *Vocabulaire technique du cinéma*. 1999. Paris : Nathan. 475 pages.
- Pirandello, Luigi. *Théâtre complet*. 1977. Paris : Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade.
- Platon. *La république*. 2002. Paris : Garnier-Flammarion. 801 pages.
- Poe, Edgar Allan. *Histoires extraordinaires*. 1983. Paris : Gallimard. 383 pages.
- Rancière, Jacques. «Le mouvement suspendu» in Cahiers du cinéma n. 523, Avril 1998, pages 34-36.
- _____. *La fable cinématographique*. 2000. Paris : Seuil. 243 pages.
- Rivette, Jacques. *Trois films fantômes de Jacques Rivette*. 2000. Paris : Cahiers du cinéma. 110 pages.
- Roy, Lucie (dir.). *Questions sur l'éthique au cinéma*, revue Cinémas vol. 4, n. 3, 1994, Université de Montréal.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *L'avenir du drame*. 1981. Lausanne : Éditions de l'Aire. 198 pages.
- Scorsese, Martin. *Scorsese par Scorsese*. 1990. Paris : Cahiers du cinéma. 206 pages.
- Sophocle. *Théâtre complet*. 1973. Paris : Gallimard. 434 pages.
- Surgers, Anne. *Scénographies du théâtre occidental*. 2000. Paris : Nathan. 184 pages.
- Vignal, Jean-Pierre. *Dictionnaire de la musique*. 2005. Paris : Larousse. 1516 pages.
- Warren, Paul. *Pierre Perrault, cinéaste-poète*. 1999. Montréal : l'Hexagone. 435 pages.
- Weber, Samuel. *Theatricality as medium*. 2004. New-York : Fordham Press. 408 pages.

Weber, Samuel. *La théâtralité dans le cinéma : considérations préliminaires*. L'annuaire théâtral n. 30, «Entre théâtre et cinéma», dirigé par Michèle Garneau et André Loiselle, Automne 2001, Université d'Ottawa. Pages 13-23.

Filmographie

Woody Allen, *Annie Hall*, 1977.

_____, *Husbands and Wives*, 1992.

Michael Almereyda, *Hamlet*, 1999.

Paul Thomas Anderson, *Magnolia*, 1999.

Ingmar Bergman, *Monika*, 1952.

_____, *Persona*, 1966.

_____, *La honte*, 1968.

_____, *L'heure du loup*, 1968.

_____, *Une passion*, 1969.

_____, *Cris et chuchotements*, 1973.

_____, *La flûte enchantée*, 1975.

_____, *L'œuf du serpent*, 1977.

_____, *Fanny et Alexandre*, 1982.

Robert Bresson, *Une Femme douce*, 1968.

_____, *Les dames du Bois du boulogne*, 1945.

_____, *Pickpocket*, 1959.

_____, *Le procès de Jeanne d'Arc*, 1962.

Leos Carax, *Boy meets Girl*, 1984.

Claude Chabrol, *M*, 1990.

Patrice Chéreau, *L'homme blessé*, 1983.

Jean Cocteau, *Les parents terrible*, 1949.

_____, *Le testament d'Orphée*, 1961.

- David Cronenberg, *eXistenZ*, 1999.
- Luc et Jean-Pierre Dardenne, *Rosetta*, 1999.
- Claire Denis, *Jacques Rivette le veilleur*, 1989.
- Arnaud Desplechin, *Esther Kahn*, 1999.
- Jacques Doillon, *La Pirate*, 1983.
- Stanley Donen, *Singin' in the rain*, 1952.
- Carl Theodor Dreyer, *La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928.
- Jean Eustache, *La maman et la putain*, 1971.
- _____, *Une sale histoire*, 1975.
- _____, *Le jardin des délices de Jérôme Bosch*, 1977.
- Federico Fellini, *Nuits de Cabiria*, 1957.
- Robert Flaherty, *Nanook of the North*, 1921.
- Robert Flaherty et Friedrich Murnau, *Tabu*, 1930.
- Philippe Garrel, *Le révélateur*, 1968.
- _____, *Liberté, la nuit*, 1983.
- _____, *L'enfant secret*, 1983.
- _____, *Cœur fantôme*, 1996.
- Jean-Luc Godard, *À bout de souffle*, 1959.
- _____, *Le mépris*, 1963.
- _____, *6X2*, 1976.
- _____, *King Lear*, 1987.
- Greenaway, Peter, *Prospero's Book*, 1991.
- _____, *The Pillow Book*, 1996.
- Michael Haneke, *Caché*, 2005.

Hawks, Howard, *To Have and Have Not*, 1945.

_____, *Hatari !*, 1963.

Monte Hellmann, *Two-lane Blacktop*, 1971.

Alfred Hitchcock, *Suspicion*, 1941.

_____, *La Corde*, 1948.

_____, *Notorious*, 1946.

_____, *Dial M for Murder*, 1954.

_____, *Vertigo*, 1958.

James W. Horne, *Big Business*, 1929.

Jim Jarmush, *Stranger than Paradise*, 1984.

Buster Keaton, *Sherlock Junior*, 1924.

Abbas Kiarostami, *Close-up*, 1992

_____, *Au travers des Oliviers*, 1996.

_____, *Le goût de la cerise*, 1997.

_____, *Le vent nous emportera*, 1999.

André S. Labarthe, *Le Bébé et le Dinosaur*, 1964.

Fritz Lang, *Docteur Mabuse, le joueur*, 1922.

_____, *Spione*, 1928.

_____, *M*, 1930.

_____, *Le testament du Docteur Mabuse*, 1933.

_____, *Les 1000 yeux du Docteur Mabuse*, 1960.

Fernand Léger, *Ballet mécanique*, 1924.

Michael Mann, *Ali*, 2000.

Jean-Pierre Melville, *Le Samourai*, 1967.

Benett Miller, *Capote*, 2005.

Oshima Nagisa, *Furyo*, 1983.

Laurence Olivier, *Henry V*, 1945

_____, *Hamlet*, 1948.

Manoel de Oliveira, *Acto de Primavera*, 1963.

_____, *Mon cas*, 1986.

Pier Paolo Pasolini, *Oedipus Rex*, 1967.

_____, *Médée*, 1970.

Pierre Perrault, *Le pays de la terre sans arbre*, 1977.

_____, *Le goût de la farine*, 1980.

Gillo Pontecorvo, *Kapo*, 1961.

Jean Renoir, *La règle du jeu*, 1939.

_____, *French Cancan*, 1954.

_____, *Élena et les hommes*, 1956.

_____, *Le Carosse d'or*, 1952.

Alain Resnais, *Smoking / No smoking*, 1993.

Jacques Rivette, *Paris nous appartient*, 1961.

_____, *L'amour fou*, 1968.

_____, *Out one*, 1971.

_____, *Céline et Julie vont en bateau*, 1974.

_____, *Duelle*, 1975.

_____, *Noroît*, 1975-1976.

- _____, *L'amour par terre*, 1983.
- _____, *La bande des quatre*, 1989.
- _____, *Jeanne la Pucelle*, 1992.
- _____, *Haut bas fragile*, 1995.
- _____, *Va savoir*, 1999.
- _____, *Histoire de Marie et Julien*, 2002
- Éric Rohmer, *L'anglaise et le duc*, 2000.
- Roberto Rossellini, *Stromboli*, 1948.
- Joel Schumacher, *Veronica Guerin*, 2003.
- Werner Schroeter, *Malina*, 1991.
- _____, *Deux*, 2002.
- Martin Scorsese, *New-York New-York*, 1977.
- _____, *The Last Waltz*, 1978.
- _____, *Raging Bull*, 1980.
- _____, *King of Comedy*, 1982.
- _____, *The Age of Innocence*, 1992.
- _____, *Gangs of New-York*, 2000.
- _____, *Aviator*, 2004.
- Alexandre Sokourov, *L'arche russe*, 2001.
- Oliver Stone, *The Doors*, 1990.
- Hans-Jurgen Syberberg, *Nach meinem letzten Umzug*, 1972.
- Quentin Tarantino, *Jackie Brown*, 1998.
- Andrei Tarkowski, *Nostalghia*, 1983.

_____, *Le sacrifice*, 1988.

Lars von Trier, *Element of Crime*, 1984.

_____, *Les Idiots*, 1999.

Orson Welles, *Macbeth*, 1948.

_____, *Othello*, 1952.

_____, *Mr. Arkadin*, 1955.

_____, *Touch of Evil*, 1959.

Wim Wenders, *Paris Texas*, 1984.

