

Université de Montréal

**La surprise partagée au cinéma : contours d'une poétique**

par  
**Christine Albert**

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de  
l'obtention de doctorat en études cinématographiques

Septembre 2018

© Christine Albert, 2018

# Résumé

Cette thèse porte sur ce qu'on a choisi d'appeler la « surprise partagée ». Cette modalité poétique singulière concerne les surprises dont la mise en œuvre est partiellement « partagée » avec le spectateur. Il faut entendre « partager » au sens de « donner une part » : il s'agit d'offrir une invitation dans les coulisses de la fiction, pour ensuite *partager* non seulement la surprise à venir, mais surtout le plaisir pris à son invention et à sa mise en scène.

Partant du fait que toute surprise, en instaurant une rupture, entraîne une reconfiguration du regard porté sur le monde – qu'il soit fictionnel ou non –, on se demandera si la surprise partagée provoquerait également une reconfiguration des règles sur lesquelles reposait la feinte fictionnelle. Inviterait-elle à apprécier les péripéties et les rebondissements avec un regard différent, peut-être un regard oblique, se situant à la fois face à la représentation – jouant le jeu – et dans ses marges – complice de ses artifices ?

S'inscrivant dans le champ poétique, cette recherche conduira à observer les effets de la surprise non plus uniquement comme une rupture au sein d'une intrigue, mais comme un événement inopiné affectant la feinte qui était en place ainsi que l'image filmique sur laquelle elle repose. Par des analyses organisées autour de différents marqueurs d'artificialité (« romanesque », « théâtral », « spectaculaire cinématographique ») ce sera l'occasion d'observer comment la « surprise partagée » vient problématiser les relations entre la vraisemblance et l'invraisemblance, entre l'illusion et l'artifice, ou encore, entre le croyable et l'incroyable. L'objet de la surprise se loge-t-il dans l'idéal d'un personnage, dans une représentation adjacente, ou tout simplement dans la réalité ? Implique-t-il une modalité d'adhésion singulière à la fiction ? Il s'agit de questions qui apparaîtront au fil des analyses et qui permettront de mieux cerner autant cette surprise qui s'annonce de manière complice que ses effets sur le jeu fictionnel.

En analysant la part d'artificialité des œuvres à partir du sens large de « romanesque », « théâtral » et « spectaculaire », on se proposera d'observer comment l'art poétique peut inviter à adopter certaines manières d'être au monde, certaines attitudes face à celui-ci. Inversement, il sera aussi question d'observer comment ces manières d'être au monde peuvent, à leur tour, médier des œuvres poétiques : mobiliser le romanesque comme attitude, ou encore placer le théâtral au cœur même de la représentation. Alors que le « romanesque » et le « théâtral » ont souvent un sens péjoratif, indiquant la folie, le délire, ou encore, des comportements excessifs et peu naturels, on avancera que ces deux attitudes n'éloignent pas pour autant de la réalité et qu'elles peuvent même être le gage d'une attention soutenue au réel, d'une attention hospitalière à ses surprises.

**Mots-clés** : surprise, cinéma, fiction, romanesque, théâtral.

# Abstract

This thesis focuses on what we chose to call the “shared surprise”. This singular poetic modality concerns the surprises that partially share their execution with the spectator. We must hear “share” in the sense of “giving a part”: offering an invitation behind the scenes of the fiction, to afterward *share* not only the surprise to come, but mostly the pleasure of its invention and execution.

As any surprise causes a reconfiguration of our knowledge of the world – whether it’s fictional or not –, we will ask ourselves if the *shared surprise* would also provoke a reconfiguration of the rules upon which depended the fictional feint. Would this surprise invite to enjoy the events and twists from another point of view, maybe from an oblique angle, simultaneously facing the representation – playing along – and looking from its margins – accomplice of its tricks?

Situated in the poetic field, this research will lead us to observe the effects of the surprise as a rupture within the plot and as an unannounced occurrence affecting the feint and the film images upon which it is based. The analyses, organized around different artificiality indicators (“novelistic”, “theatrical”, “cinematographic spectacular”), will be the occasion to observe how the “shared surprise” problematizes the relations between the verisimilitude and the implausible, the illusion and the artifice, and also, between the credible and the incredible. Is the object of the surprise hidden in the ideal of a character, in an adjacent representation, or simply in the reality? These are the questions that will be asked throughout the analyses, allowing us to better define both this surprise that announces itself in an accomplice way and its effects on the fictional game.

By analysing the artificial part of the films from the larger sense of “novelistic”, “theatrical” and “spectacular”, we propose to observe how poetic art may invite oneself to adopt certain “ways of being” in the world, certain attitudes toward it. Inversely, we will also observe how those “ways of being” can mediate poetic works: mobilizing the novelistic as an attitude or placing the theatrical at the center of the representation. While the “novelistic” and the “theatrical” often have a pejorative sense, indicating insanity, delusion, or also excessive and unnatural behaviors, we will advance that those two attitudes do not necessarily chase away the reality and that they can even be the guarantee of a sustained attention to reality, a welcoming attention to its surprises.

**Keywords** : surprise, cinema, fiction, novelistic, theatrical.

# Table des matières

<b>Résumé</b> .....	<b>ii</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>1</b>
<b>Table des matières</b> .....	<b>1</b>
<b>Remerciements</b> .....	<b>1</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>1</b>
État de la question .....	2
Démarche .....	6
La problématique .....	9
Trois champs d'investigation : champ poétique, champ littéraire et études cinématographiques .....	11
La thèse et ses parties .....	13
<b>Chapitre I</b> .....	<b>17</b>
<b>Le goût de la surprise</b> .....	<b>17</b>
<b>Vers la « surprise partagée »</b> .....	<b>17</b>
La « surprise » : définitions .....	17
La surprise dans le champ poétique : mises en scène de la surprise.....	24
La « surprise partagée » .....	34
<b>La surprise au sein des fictions</b> .....	<b>41</b>
La fiction comme acte de langage .....	41
Comique et surprise partagée : la nécessité de <i>prendre part</i> .....	47
Des « incidents de voyage » à la surprise partagée .....	50
Marqueurs d'artificialité : le « romanesque » et le « théâtral » .....	51
<b>Chapitre II</b> .....	<b>59</b>
<b>« Romanesque » et fictions cinématographiques</b> .....	<b>59</b>
<b>Des sens de la notion à sa mobilisation</b> .....	<b>59</b>
Cadre analytique : procédés des romans <i>du romanesque</i> .....	70
Entrer en jeu avec le romanesque.....	71
Surprises et romanesque .....	75
Du côté du cinéma .....	82
<b>Croire en la fiction. <i>Conte d'hiver</i>, Éric Rohmer, 1991</b> .....	<b>87</b>
L'intrigue et le pari, ou le pari de la fiction.....	89
Questions de vraisemblance : croire en la fiction .....	96
Lorsque le miracle a l' "évidence" de la photographie .....	100
<b>Poétique de l'attente : chercher la fable au cœur du quotidien. <i>Le rayon vert</i>, Éric Rohmer, 1986</b> .....	<b>104</b>
Du merveilleux à l'économie d'un trucage.....	108
Attendre la surprise, pour mieux raconter.....	111

<b>La véritable nature des évidences. « Le bain des Magnifiques », troisième récit des <i>Mille et une nuits</i> de Miguel Gomes, 2015</b> .....	<b>114</b>
<i>Les Mille et une nuits</i> , « machine à raconter » .....	116
Luis, « homme-récit » .....	118
Les Magnifiques, ou la surprise tragique.....	120
Prier Saints et patrons .....	122
Lorsque la « machine-conteuse » prend sa revanche sur la réalité.....	124
<b>Porosité entre le romanesque et le théâtre : des contrées infinies à l'espace de la scène</b> .....	<b>132</b>
<b>Retrouvailles en série et reconnaissance. <i>Sunhi</i>, Hong Sangsoo, 2013</b> .....	<b>136</b>
Sunhi : un personnage « de passage » .....	137
Retouches correctives et hasards en série : refléter la nature de la fiction.....	140
Accueillir les surprises de l'improvisation.....	142
Travail de coulisse et réunions dramatiques .....	149
<b><u>Chapitre III</u></b> .....	<b>155</b>
<b><u>« Théâtral » et fictions cinématographiques</u></b> .....	<b>155</b>
<b>Du sens de la notion aux structures révélant sa mobilisation</b> .....	<b>155</b>
Du théâtre classique à la <i>commedia dell'arte</i> .....	160
Faire surgir le « théâtral » : situations de quiproquo .....	167
Situations de quiproquo classiques.....	167
Variation sur une situation de quiproquo : le semblant de quiproquo.....	171
Théâtre, théâtralité, théâtral et cinéma .....	173
<b>Double quiproquo et changements à vue. <i>El Gran Calavera</i>, Luis Buñuel, 1949.</b>	<b>179</b>
Multiplication des niveaux de représentation : de la réalité au spectacle théâtral, en passant par le rêve.....	183
Jeu du spectacle et « changement à vue » .....	187
<i>Donner</i> la comédie, dans son sens premier .....	189
<b>Simulacres de logique et artifices de raisonnement. <i>Drôle de drame</i>, Marcel Carné, 1939</b> .....	<b>191</b>
« Théâtral » de l'emportement.....	195
Moments de confusion et partage de la surprise.....	197
Poésie du « théâtral ».....	201
La gifle, ou le retour à l'évidence .....	203
<b>« Là où l'amour naît, l'aveu doit advenir ». <i>La ronde</i>, Max Ophüls, 1950</b> .....	<b>208</b>
Dédoublément du spectacle : le Meneur de jeu et le « théâtral » .....	210
« Le jeune homme et la femme mariée » .....	213
Là où l'amour naît... ..	217
Le temps du spectacle.....	220
<b><u>Chapitre IV</u></b> .....	<b>225</b>
<b><u>Le spectaculaire cinématographique</u></b> .....	<b>225</b>
<b>« Ça, c'est du cinéma ! »</b> .....	<b>225</b>
Le « cinéma », petite enquête lexicale.....	228
Le spectacle cinématographique : offrir un ailleurs paradoxal .....	234
Problématiser la nature de l'objet représenté.....	235
<b>D'une poétique de l'invisible à la surprise du visible. <i>Pleins feux sur l'assassin</i>, George Franju, 1961</b> .....	<b>238</b>

Le spectacle « son et lumière » .....	238
Lorsque la réalité point à travers les signes .....	241
Offrir à la réalité l'occasion de briller .....	246
<b>Lorsque c'est l'évidence du monde qui surprend. <i>Le déjeuner sur l'herbe</i>, Jean Renoir, 1959.....</b>	<b>248</b>
Du naturalisme à la <i>commedia dell'arte</i> .....	249
Le déjeuner .....	250
De la sieste sous les oliviers aux effets d'un chant divin.....	251
Lorsque l'objet de la surprise se trouve au cœur de la réalité .....	254
Post-scriptum .....	257
<b><u>Conclusion.....</u></b>	<b><u>261</u></b>
Portées poétiques et philosophiques de la surprise partagée.....	262
Du côté de la comédie.....	262
De la forme poétique à l'expérience du monde .....	264
<b><u>Bibliographie.....</u></b>	<b><u>i</u></b>

# Remerciements

Premièrement, je souhaite exprimer ma profonde gratitude à ma directrice, Michèle Garneau, pour ses précieuses relectures, pour ses suggestions éclairantes et surtout, pour sa constante bienveillance.

Merci au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada grâce auquel j'ai pu réaliser cette thèse dans les meilleures conditions.

Merci à mes parents et ma sœur pour leur soutien inconditionnel tout au long de ces années passées à l'université. Cette thèse leur est dédiée.

Merci aux meilleurs amis doctorants qui soient, Flavia, Julie, Maxime, Nina et Stéphanie. Votre présence a rendu l'expérience du doctorat complètement unique et inoubliable !

Enfin, merci à Ivan d'avoir toujours été là au fil de l'aventure.

# Introduction

À la fin du *Judex* de George Franju (1963), Judex, le héros, est fait prisonnier : il se trouve ligoté au dernier étage d'un immeuble dont le rez-de-chaussée est barricadé. Alors que des renforts sont en chemin, son acolyte, le détective Cocantin, l'attend au bas de l'édifice. La seule voie d'accès à l'étage implique de grimper un mur de brique et il s'agit là d'une épreuve dépassant les capacités athlétiques du personnage. Dépité de ne pouvoir aider son ami, il s'assoit dans une ruelle pour attendre les renforts, puis, un bruit de carriole surgit au loin. Le détective, qui les aperçoit, y reconnaît la troupe de cirque d'une ancienne connaissance prénommée Daisy. Une fois alertée, celle-ci fait arrêter les chevaux pour saluer son ami. Affublée d'une cape de paillettes et d'un diadème, elle scintille dans la nuit noire. Pourtant, cet éclat n'est pas uniquement le fait de ses accessoires. Les talents de l'acrobate sont *exactement* ceux qui étaient requis par l'intrigue : son arrivée sur les lieux *et* dans le récit tombe à point.

DAISY : Mais qu'est-ce que tu fais ici ?

COCANTIN : Mais... euh, j'attends un ami qui est là-haut et qui est en danger.

DAISY : Mais il faut l'aider !

COCANTIN : Bah moi j'peux pas, j'suis pas acrobate.

Il n'en faudra pas plus pour voir la trapéziste rejoindre le haut de l'immeuble et délivrer Judex, avant de livrer un combat victorieux contre la responsable du mauvais coup. Daisy, qui venait à peine de faire son irruption dans le récit, est finalement celle qui assure la félicité du héros.

Dès l'apparition de l'écriteau « Cirque Daisy » à l'image, on devine que la venue inopinée de cette troupe annonce le sauvetage imminent de Judex. La découverte de la

trapéziste, et surtout de son costume, ne fait que confirmer ces intuitions. Dès lors, on anticipe que ce personnage, sorti littéralement de nulle part, se chargera des acrobaties nécessaires au bon dénouement du récit. Ce surgissement soudain, à la fois dans le film et précisément dans cette scène, apparaît comme un cadeau, comme une surprise qui assure un dénouement heureux au récit. Cette apparition peut faire sourire – et même, selon l’expérience, faire rire une partie de la salle de cinéma : elle apparaît comme un artifice du récit, ajouté à celui-ci par le réalisateur sans aucune justification narrative ; sans égard à la vraisemblance. Par sa gratuité, cette surprise laisse imaginer une manipulation volontaire de la part de l’auteur derrière le récit, manipulation qui sert autant ce dernier (le récit est dénoué), que le public (le héros est sauvé). En ayant l’illusion d’entrevoir l’artificialité derrière l’œuvre, le spectateur peut avoir l’impression de prendre part à la surprise, de *partager* celle-ci avec une figure auctoriale. Qu’en est-il de ces surprises agréables qui, par leur gratuité, apparaissent comme « partagées » entre le réalisateur du film et son public, suscitant, par le fait même, une complicité imaginaire entre les deux instances ?

Dans cette thèse, on s’intéressera à ce qu’on a choisi d’appeler la « surprise partagée ». Cette modalité poétique singulière concerne les surprises dont la mise en œuvre est totalement ou en partie « partagée » avec le spectateur. Il faut entendre « partager » au sens de « donner une part » : il s’agit d’offrir une invitation dans les coulisses de la fiction, pour ensuite *partager* non seulement la surprise à venir, mais surtout le plaisir pris à son invention et à sa mise en scène.

## **État de la question**

Si la surprise est régulièrement abordée dans diverses poétiques et dans des analyses d’œuvre, il n’en demeure pas moins que peu d’ouvrages se consacrent au procédé en tant

que tel. Parmi ceux-ci, on notera un ouvrage collectif dirigé par Bertrand Rougé, intitulé simplement « La surprise<sup>1</sup> ». Cet ouvrage permet, à partir de différentes disciplines (principalement la philosophie, la musique et l'histoire de l'art), de mieux cerner ce qui caractérise les surprises, mais surtout de constater que les approches pour les analyser, tout comme les lieux de leur apparition, sont extrêmement divers. La surprise peut être ce détail qui n'apparaît que suite à un regard approfondi du tableau ; elle peut correspondre à un accord fortissimo en musique ; elle est le nom d'un coup particulier au billard (coup où la boule prend la place d'une autre, qu'elle envoie alors à un endroit précis) ; ou encore, elle se révèle être un enjeu de premier plan dans l'art de la courtisanerie (il faut surprendre l'autre tout en s'assurant de ne jamais être soi-même surpris)<sup>2</sup>. Ce recueil composé de textes très variés permet tout de même de dégager que la surprise a besoin d'un moment et d'un lieu pour *survenir*, et qu'elle est avant tout une affaire de rencontre. En somme, les lieux de la surprise artistique peuvent varier : il peut s'agir d'une surprise présente au sein de l'œuvre, de la surprise que l'on peut ressentir face à l'œuvre, ou encore de la surprise de l'artiste face au monde, entraînant dans un second temps la création de l'œuvre.

Toujours parmi cette rare littérature portant directement sur la surprise, on relèvera un numéro de la revue *Textuel* intitulé « Marcel Proust. Surprises de la *Recherche*<sup>3</sup> ». Dossier dirigé par Raymonde Coudert et Guillaume Perrier, ce numéro invite à réfléchir à la surprise dans le champ poétique. En établissant des liens entre la surprise chez Aristote et celle du romancier, un article de Nathalie Mauriac Dyer offre de solides bases pour appréhender le procédé en poétique. L'auteur invite, à la lumière de la *Poétique*, à

---

<sup>1</sup> Bertrand Rougé (ed.), « La surprise » (Actes du sixième colloque du CICADA, 1998).

<sup>2</sup> Ibid. Pour plus de détails, voir p. 17-22, 23-31, 110 et 191-199.

<sup>3</sup> Raymonde Courdet et Guillaume Perrier, « Marcel Proust. Surprise de la *Recherche* » (2004).

distinguer la surprise de son effet, en d'autres termes, à discerner le coup de théâtre de l'émotion. Tout au long des analyses qui composent le dossier, on découvrira une association de la surprise à la rupture, au changement de cap, à la contradiction avec ce qui précède et, en terme plus narratif, au retournement et à la péripétie. On constate également la richesse des surprises proustiennes qui prennent des formes extrêmement variées, du simple « tout à coup » dans le texte, à la surprise de celui qui est pris au dépourvu, en passant par la surprise attendue. À ce propos, Éric Marty fait référence à un passage de *Figures III* de Gérard Genette qui apparaît particulièrement éclairant pour la problématique ici étudiée :

On sait combien le vraisemblable proustien joue [...] sur ce système complexe d'attentes frustrées, de soupçons déçus, *de surprises attendues et finalement d'autant plus surprenantes d'être attendues et de se produire quand même* – en vertu de ce principe à toutes fins, que « le travail de la causalité... finit par produire à peu près tous les effets possibles, et par conséquent aussi ceux qu'on avait cru l'être le moins »<sup>4</sup>.

Dans la partie théorique de ce texte, on reviendra sur ce paradoxe selon lequel une surprise partiellement annoncée, et dès lors attendue, parvient à surprendre malgré tout.

Ensuite, c'est du côté des « poétiques » que l'on peut remarquer certains passages ou certaines sections précisément consacrés à la surprise. On retrouve évidemment le procédé du côté d'Aristote – on y reviendra en détail dans la partie théorique – mais aussi dans un ouvrage récent intitulé *La tension narrative*, que son auteur, Raphaël Baroni, décrit comme une « poétique de l'intrigue<sup>5</sup> ». Mis à part le fait d'être alors définie et située par rapport à deux autres grandes modalités de la tension narrative (le suspense et la curiosité), la surprise est catégorisée à partir de ses lieux et de ses modalités d'apparition. On

---

<sup>4</sup> Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), 114, on souligne.

<sup>5</sup> Raphaël Baroni, *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Poétique (Paris: Seuil, 2007), 27.

discernera dans un premier temps une catégorisation de la surprise selon la place qu'elle occupe dans le récit : elle peut survenir dans le nœud, dans l'attente du dénouement ou encore au moment même du dénouement. La première est celle que l'on nomme habituellement « événement déclencheur », c'est elle qui suscite l'intrigue. La seconde se rapporte au « coup de théâtre », au « retournement imprévu<sup>6</sup> ». Puis, la dernière correspond tout simplement à la surprise finale. Baroni propose ensuite une typologie relative aux modalités de la surprise, c'est-à-dire concernant le rapport entre ce qui est attendu et la surprise en tant que telle. Lorsqu'elle ne succède à aucune attente (par exemple la surprise burlesque), la surprise est *simple*. Elle peut à l'inverse être *complexe*, lorsqu'elle succède à une certaine attente tout en entraînant un renversement de la perspective portée sur l'histoire racontée. Finalement, elle peut être *attendue*. La surprise fait alors l'objet d'une attente souvent liée au pacte de réception. C'est évidemment du côté de cette dernière modalité que se range la surprise partagée. On verra néanmoins qu'elle se distingue à certains égards de la définition qu'offre Baroni.

L'ouvrage propose une dernière typologie concernant la nature de ce qui surprend<sup>7</sup>. En ce sens, la surprise peut être de nature *textuelle* (liée aux attentes engendrées par le texte), *encyclopédique* (liée à l'expérience commune du monde) ou *ouverte* (liée à une fin ouverte, la surprise est alors le fait de l'absence de dénouement clair)<sup>8</sup>.

Bien que l'on ne reviendra que brièvement sur les typologies proposées par Baroni dans cette recherche, celles-ci ont le mérite de distinguer différents angles selon lesquels on peut approcher la surprise : sa relation à l'intrigue, sa modalité d'apparition (contre

---

<sup>6</sup> Ibid., 298.

<sup>7</sup> L'auteur considère qu'il s'agit alors de « sous-catégories » de la surprise.

<sup>8</sup> Baroni, *La tension narrative*, 305.

*toutes* attentes ou suite à quelques attentes malgré tout ?) et la nature de son objet (de l'objet qui surprend). Ces trois angles, qui apparaissent incontournables pour saisir la surprise poétique dans sa globalité, seront présents dans chacune des analyses. Au fil de cette thèse, on s'intéressera principalement – mais pas exclusivement – à des surprises survenant au moment du dénouement, à des surprises parfois simples et souvent attendues, et de manière générale, à des surprises textuelles, à partir du moment où on entend le « texte » dans un sens large.

## **Démarche**

Une intuition est à l'origine de ce projet de thèse : certains films – souvent vus en salle – semblent, à un moment particulier du récit, être interrompus par la réalité filmée à l'image. Plutôt que de servir l'illusion fictionnelle, comme elle s'y attachait depuis le début du film, la réalité filmée s'affiche soudainement comme un artifice de cette illusion. Cette transformation de la nature apparente de la réalité s'accompagne souvent de rires, plus ou moins légers, laissant imaginer une forme de complicité entre les spectateurs et une figure auctoriale qui aurait laissé *voir* ce qui aurait dû rester masqué, c'est-à-dire l'artificialité derrière le spectacle.

Approfondir une intuition conduit généralement à opter pour une démarche exploratoire : il ne s'agit plus de trouver un corpus pour illustrer une idée ou une théorie, mais, à l'inverse, de partir d'un corpus pour observer comment un procédé et ses effets peuvent se dévoiler et se déplier. Dans ce cas, cette démarche exploratoire, suscitant des interrogations portant avant tout sur un procédé narratif (la surprise) et sur une modalité particulière d'adhésion aux fictions, s'inscrit dans le champ poétique. Puisqu'on s'intéressera aux objets filmiques en tant que fictions laissant entrevoir leur part

d'artificialité, il est apparu nécessaire d'organiser les analyses à partir de deux marqueurs d'artificialité : le « romanesque » et le « théâtral ». Ceux-ci permettront d'identifier des procédés opératoires pour l'analyse ainsi que de catégoriser différentes modalités d'adhésion à la fiction. Si l'on y reviendra, il est important de préciser d'entrée de jeu que ces marqueurs d'artificialité dépassent la simple catégorie générique à laquelle ils renvoient (le roman, le théâtre). On entendra le « romanesque » et le « théâtral » comme des indicateurs d'une attitude ou d'un comportement qui serait irréaliste, hors-norme ou excessif.

Enfin, au fil des analyses, un troisième marqueur d'artificialité s'est révélé précieux afin de couvrir l'ensemble du corpus : le « spectaculaire cinématographique ». Le caractère artificiel des films analysés en fonction de cette catégorie apparaît lié au fait – en apparence tautologique – qu'ils sont des films destinés à être présentés en salle devant un public, qu'ils comportent, en d'autres termes, une dimension spectaculaire transitant par l'image. Ce sera alors l'occasion d'observer comment les surprises partagées se révèlent dans des films *de cinéma*, c'est-à-dire dans des œuvres comportant des récits qui semblent ne pouvoir être racontés qu'à travers ce médium.

Tout au long de la thèse, les analyses seront réalisées selon une approche intermédiaire, au sens où l'on observera comment le romanesque, le théâtral et le spectaculaire cinématographique peuvent conduire à remédier la nature de certaines fictions – et tout particulièrement de fictions cinématographiques. À cette approche s'ajoutera une perspective interne aux œuvres (esthétique, contexte de production) qui viendra convoquer ponctuellement certains outils spécifiques. On identifiera quatre éléments caractérisant l'ensemble des analyses :

Premièrement, l'espace accordé à l'explication des intrigues et de leurs *sens* est important. Comme le remarque Johanne Villeneuve, « au milieu des intrigues, le récit laisse quelque chose courir : un souffle, le vent, la rumeur<sup>9</sup>. » Ce que Villeneuve appelle le « sens de l'intrigue » correspond à ce qui « détermine les circuits sur lesquels court l'imagination narrative<sup>10</sup>. » Qu'il s'agisse de ceux des spectateurs ou des personnages, ces « circuits » seront au cœur des analyses. Le « sens de l'intrigue » reposant « sur une imagination des possibles<sup>11</sup> », il s'agira de distinguer les possibles, les probables – ou même parfois les impossibles – qui peuvent provoquer une invraisemblance dans le récit, ou encore, le surgissement d'un élément artificiel dans une mise en scène. Comme le remarque Françoise Escal, « [l]a surprise [...] doit *composer* avec le principe de constance<sup>12</sup> », et c'est pour cette raison qu'il apparaît essentiel de prendre le temps de laisser voir dans quel cadre, ou dans quel « circuit », elle surgit.

Deuxièmement, puisque le corpus étudié est uniquement composé de films, on portera une attention particulière à la dimension technique de ceux-ci en s'attachant notamment au son, à l'image, à la taille des équipes techniques et aux méthodes de tournage. Ces différents éléments ont des effets directs, non seulement sur la manière avec laquelle on raconte, mais aussi sur l'histoire racontée en tant que telle. En s'arrêtant sur ceux-ci, cela permettra d'identifier plus spécifiquement le rôle du cinéma – et de ses artifices – dans le surgissement des surprises partagées.

---

<sup>9</sup> Johanne Villeneuve, *Le sens de l'intrigue, ou, La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Collection Intercultures (Québec: PUL, 2003), 53.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Ibid., 225.

<sup>12</sup> Françoise Escal, « La surprise à l'oeuvre musicale », dans *La surprise*, ed. Bertrand Rougé (France: Université de Pau, 1998), 163.

Troisièmement, Marivaux s'est révélé être un maître de la « surprise partagée ». En empruntant à la comédie classique, comme à la *commedia dell'arte* et tout en s'amusant avec une légère ironie des « romans romanesques », ses œuvres offrent régulièrement « le plaisir subtil d'une attention binoculaire<sup>13</sup> » sur l'action, que ce soit par le biais de personnages latéraux (les valets et soubrettes) ou par le biais de narrateurs qui se racontent au présent comme au passé (Jacob et Marianne des romans-mémoires). Par conséquent, ses textes alimenteront non seulement la réflexion, mais opéreront comme de véritables modèles théoriques.

Quatrièmement, l'analyse des différentes surprises observées se fera généralement par une forme d'arrêt sur image, ou ce que l'on pourrait appeler « arrêt sur séquence ». L'*ekphrasis* sera alors employée pour faire *voir*, c'est-à-dire « mettre sous les yeux du lecteur ce que l'on décri[t] et non pas simplement de décrire ce que l'on voit<sup>14</sup> ». On tentera d'offrir à ces descriptions « l'énergie de la vue<sup>15</sup> », pour rendre visible l'effet de ces surprises partagées, puisque c'est entre autres par l'image, et au niveau de celle-ci, qu'elles ont un effet singulier.

## La problématique

Si l'on adhère toujours consciemment à la fiction en se prêtant au *jeu*, à la feinte, les règles du jeu ne sont pas pour autant toujours les mêmes, surtout lorsque c'est une figure auctoriale qui vient y déroger un instant. Celle-ci semble parfois s'amuser à tricher en

---

<sup>13</sup> Jean Rousset, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, 13e tirage éd., Rien de commun (Paris: J. Corti, 1992), 56. Voir également, de manière générale, le chapitre consacré à Marivaux, intitulé « Marivaux ou La structure du double registre », p. 45 et suivantes.

<sup>14</sup> Liliane Louvel, « Déclinaisons et figures ekphrastiques. Quelques modestes propositions », *Arborescences. Revue d'études françaises*, no. 4 (novembre) (2014): 24.

<sup>15</sup> Éric Méchoulan, « Intermédialité : ressemblances de famille », *Intermédialités*, no. 16 (automne) (2011): 241.

dévoilant ce qui aurait dû rester secret, ce qui se tramait dans les coulisses et ce qui relevait de l'artifice d'un trucage.

La complicité générée par cette dérogation aux règles invite à une adhésion *doublement* consciente à la fiction. Premièrement, le spectateur est conscient d'être face à une histoire qui ne se joue pas « pour vrai » : c'est la conscience qui autorise le rire face aux maladresses du héros comique et qui exempte d'une intervention face à une situation dramatique. Deuxièmement, le spectateur est conscient du fait que la fiction n'est qu'un jeu, et ce, pour son auteur comme pour lui-même ; qu'il feint de croire, provisoirement, à l'existence d'un univers imaginaire. En d'autres termes, le spectateur est non seulement conscient de se trouver face à une mise en scène, mais celle-ci apparaît explicitement dans sa dimension ludique. Cette adhésion doublement consciente à la fiction aurait-elle pour effet d'insister sur la dimension *partagée* de toute feinte fictionnelle ?

En explorant les conditions d'apparition de la surprise partagée, ce sera l'occasion de mettre à l'épreuve l'hypothèse principale. Partant du fait que toute surprise, en instaurant une rupture, entraîne une reconfiguration du regard porté sur le monde – qu'il soit fictionnel ou non –, on se demandera si la surprise partagée provoquerait une reconfiguration du regard porté sur l'objet fictionnel en tant que tel. En d'autres termes, cette surprise entraînerait-elle d'emblée une reconfiguration des règles du jeu telles qu'elles avaient été énoncées jusque-là ? Inviterait-elle le spectateur ou le lecteur à poser un regard binoculaire sur la fiction : à l'observer à la fois frontalement et à partir de ses coulisses ? Appellerait-elle à apprécier les péripéties et les rebondissements avec un regard différent, peut-être un regard oblique, se situant à la fois face à la fiction – jouant le jeu – et dans ses marges, complice de ses artifices ?

Le caractère exploratoire de cette recherche permettra également d'observer les conditions d'apparition de ces surprises partagées, et notamment les modalités d'adhésion à la fiction qui semblent favoriser leur apparition. Est-ce que certains types d'œuvres ne reposent pas d'emblée sur une adhésion « lucide » à la fiction, consciente du fait que toute feinte fictionnelle ne peut fonctionner que si elle est partagée ?

Un autre axe d'exploration, intimement lié cette fois à la structure de cette recherche, est d'ordre médiatique. La surprise, correspondant toujours à la révélation d'un objet (d'un personnage, d'une circonstance inattendue), on peut se demander si celui-ci se « cache » toujours au même endroit ? Ce lieu de la surprise varie-t-il en fonction des différents marqueurs d'artificialité ? Le cinéma offre-t-il la possibilité de réserver un lieu singulier pour l'objet de ces surprises partagées ?

### **Trois champs d'investigation : champ poétique, champ littéraire et études cinématographiques**

Par rapport au champ poétique, une des questions posées par la présence de « surprises partagées » est celle de la vraisemblance. On s'accorde aujourd'hui sur l'hypothèse qu'un deuxième livre, désormais perdu, composait *La poétique* d'Aristote. Celui-ci aurait précisément été consacré à la comédie<sup>16</sup>. Sachant qu'Aristote est le premier théoricien de la vraisemblance, on peut se demander s'il n'existerait pas une vraisemblance propre aux comédies, reposant sur d'autres exigences que la vraisemblance (propre aux tragédies et épopées) décrite dans le texte tel qu'on le connaît aujourd'hui. Puisque la surprise partagée n'apparaît que dans des comédies ou des comédies légères (on y reviendra dans le chapitre théorique), il sera intéressant de se demander si elle n'invite pas à adhérer à un autre type

---

<sup>16</sup> Aristote, *La Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (Paris: Seuil, 1980), 17.

de vraisemblance, reposant sur le partage, comme si l'on ne pouvait toujours que *donner* la comédie.

Sur le plan des études littéraires, le cadre analytique invitera à penser des catégories génériques non plus uniquement en termes de conventions, de thèmes ou de supports, mais en tant que manières d'être au monde. Le « romanesque » ne correspondra pas uniquement à une production littéraire qui apparaît sous la forme de romans, mais sera abordé comme une attitude qui invite à voir le monde de manière parfois irréaliste, qui encourage le penchant à *se faire des romans*. De la même manière, le « théâtral » ne sera pas seulement utilisé pour renvoyer à une production artistique se logeant sur les planches, mais pour faire référence à ces attitudes parfois artificielles, reposant sur une mise en scène, que celles-ci relèvent d'un spectacle ou de la vie quotidienne. Le fait de s'attacher à des définitions élargies des termes permettra de les lier à la vie. Ces catégories viennent non seulement offrir une médiation au récit qui est raconté, mais, par le truchement du regard mécanique et impassible de l'objectif, elles offrent une médiation au regard qu'il est possible de poser sur la vie et le monde. De plus, ce cadre analytique sera l'occasion de penser le cinéma dans une histoire littéraire longue. Alors que celui-ci a été régulièrement analysé aux côtés des romans du XIX<sup>e</sup> siècle, ou encore, de la littérature contemporaine, le fait de se pencher sur le romanesque et le théâtral exigera de se tourner vers *Don Quichotte*, vers les romans romanesques du XVIII<sup>e</sup> siècle, et tantôt, vers les comédies classiques ou « à l'italienne ».

À la frontière entre le champ poétique et le champ des études cinématographiques, la problématique invitera, dans un troisième temps, à penser la fiction en tant que telle, et tout particulièrement la fiction cinématographique. Comment le *jeu* de la fiction est-il influencé par un médium en mesure de rendre la réalité de manière indicielle ? Si les textes

fictionnels comme les films peuvent être considérés comme des objets documentaires, témoignant de leurs conditions de création, le cinéma fait occasionnellement apparaître cette part documentaire *par surprise*. Comment cela affecte-t-il à la fois le pouvoir d'illusion des fictions de cinéma, mais également leur caractère artificiel ? Face aux « vrais » arbres de la forêt de Fontainebleau, Jean Renoir remarque que ceux-ci « n'en constituent pas un moins un décor d'une irréalité troublante<sup>17</sup> ». Ce constat le conduit à mieux comprendre les relations entre le cinéaste et son public : « Ce dernier est reconnaissant au premier de lui avoir dévoilé que l'escalier de son immeuble peut parfois le mener au château de la Belle au Bois dormant<sup>18</sup> ». Comme l'observe avec justesse Clément Rosset, « le cinéma est un divertissement véritablement extraordinaire, précisément pour se confondre avec l'ordinaire<sup>19</sup> », et c'est ce paradoxe qui sera interrogé au cours de cette recherche.

## **La thèse et ses parties**

Cette thèse commence par une partie théorique intitulée « Le goût de la surprise ». Son premier chapitre sera consacré à la surprise de manière générale, du sens historique de la notion, à l'utilisation qui est faite de celle-ci dans d'autres domaines et disciplines. Cet état des lieux conduira finalement le lecteur vers une définition et une caractérisation de ce qu'on appelle la « surprise partagée ». Le second chapitre de cette partie servira à poser les bases théoriques qui encadreront la recherche, ainsi qu'à justifier et expliquer la méthode.

Deux chapitres consacrés à l'analyse succéderont à cette partie théorique. Le premier concerne les analyses guidées par la notion de « romanesque ». Le corpus analysé

---

<sup>17</sup> Jean Renoir, *Ma vie et mes films* (Paris: Flammarion, 2008), 48-49.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Clément Rosset, *Propos sur le cinéma*, 1re éd. (Paris: Presses universitaires de France, 2011), 68.

se composera alors de quatre films : *Conte d'hiver* (1992) et *Le Rayon vert* (1987) d'Éric Rohmer, *Les Mille et une nuits* (2015) de Miguel Gomes et *Sunhi* (2013) de Hong Sangsoo. Alors que le lien entre le romanesque et *Les Mille et une nuits* est évident, les autres films présentent plutôt un romanesque qui apparaît avec d'autant plus d'éclat qu'il se situe au cœur du quotidien. Ensuite, le second chapitre de cette partie analytique sera guidé par la notion de « théâtral ». Trois films, appartenant au « cinéma classique » et plus spécifiquement à ses comédies, y seront analysés : *El Gran Calavera* (1949) de Luis Buñuel, *Drôle de drame* de Marcel Carné (1937) et *La Ronde* de Max Ophüls (1950). C'est en revenant sur l'histoire des termes de « romanesque » et de « théâtral », à partir d'enquêtes lexicales et de textes théoriques, qu'on identifiera certains des procédés permettant de mettre de l'avant l'artificialité d'une œuvre, et par conséquent, d'inviter à avoir conscience du jeu de feintes sur lequel repose la fiction. C'est en ce sens que les notions de « romanesque » et de « théâtral » seront envisagées non seulement comme des marqueurs d'artificialité, mais aussi comme des rapports singuliers aux fictions, invitant à des modes d'adhésion particuliers. Il est important de préciser que ces cadres analytiques demeurent perméables : un interlude intitulé « Porosité entre le romanesque et le théâtre » permettra d'éclaircir la question.

Enfin, la quatrième et dernière partie de cette thèse – et peut-être la plus importante quant aux propositions théoriques et analytiques – sera consacrée au spectacle cinématographique en tant que tel. Une fois encore, pour mieux saisir ce qui le caractérise, on abordera celui-ci par le biais des formules et des expressions qui le désignent dans les usages communs. Cette réflexion conduira à constater que la médiation offerte par le spectacle cinématographique peut avoir pour effet de problématiser la nature de l'objet

représenté. C'est à partir de cette observation qu'on analysera *Pleins feux sur l'assassin* de George Franju (1961) et *Le déjeuner sur l'herbe* de Jean Renoir (1959) qui, sans être dépourvus de romanesque ou de théâtral, sont principalement des films *de cinéma* ; des films face auxquels on peut affirmer, avec un raisonnement aussi simple qu'enfantin, « ça, c'est du cinéma ! »



# Chapitre I

## Le goût de la surprise

### Vers la « surprise partagée »

On s'intéressera dans ce chapitre aux mécanismes de la surprise ainsi qu'à ses lieux d'apparition. Ensuite, on circonscrira sa place dans le champ poétique, avant de présenter les caractéristiques et le mode de fonctionnement de ce qu'on appelle la « surprise partagée ».

### La « surprise » : définitions

Au Moyen Âge, le substantif de « surprise » signifie *prendre quelqu'un sur le fait*, le surprendre en train de faire quelque chose de mal ou encore qui aurait dû rester secret<sup>1</sup>. Le dictionnaire d'Estienne en témoigne encore en 1549 : on y associe la surprise à la ruse (« *per insidias* »), au mensonge (« *tenere alquem manifestum mendacii* », ce qui signifie « surprendre en menteries »), à des lettres interceptées en chemin (« *litteras interciperere* »), à la tromperie (« *decipere* ») ou encore à l'adultère (« *Compertus in stupro* », ce qui signifie « découvert dans l'acte »)<sup>2</sup>. Cette connotation péjorative de la « surprise » va laisser place au milieu XVIIIe siècle au sens moderne, neutre, voire positif, de celle-ci. Il est possible d'observer ce glissement de sens dans les dictionnaires de Richelet (1680) et de Furetière (1690). La surprise c'est avant tout « [...] prendre à l'impourvu. Prendre quand on ne s'y

---

<sup>1</sup> Isabelle Serça, « Prises et surprises du narrateur », *Textuel* (dossier « Marcel Proust. Surprises de la recherche »), no. 45 (2004): 233.

<sup>2</sup> *Dictionnaire françois-latin*, Paris, Impression de R. Estienne, 1549, sous l'entrée « surprendre ». En ligne : Classiques Garnier.

attend pas » ou encore « étonner<sup>3</sup> ». Le substantif sera même associé au plaisir chez Furetière : « Action qui surprend. La surprise du denouement d'une piece est ce qui cause le plaisir<sup>4</sup>. » Si la surprise est toujours liée à la tromperie – au fait de prendre sur le fait –, il ne s'agit désormais que d'une définition parmi d'autres.

Dans ses utilisations modernes, la « surprise » peut prendre différents sens : on peut à la fois l'organiser, la préparer (dans le cas des fêtes-surprises), on peut en être victime (au sens de pris sur le fait), on peut la recevoir (dans le sens de cadeau) et enfin on peut l'éprouver en tant qu'émotion (proximité avec l'étonnement). En prenant la cause pour l'effet, la métonymie illustre bien la relation entre les deux principales formes de la « surprise » : la surprise renvoie autant à l'objet de la surprise (par exemple le cadeau), qu'à l'effet de surprise causé par l'objet en question (l'émotion).

Si l'on se concentre d'abord sur la cause de la surprise, il est important de souligner qu'il s'agit bien souvent d'un objet ou d'une situation qui est déjà connue. Comme le remarque Bertrand Rougé, ce qui est inconnu, le « radicalement autre », a plutôt tendance à émerveiller, à effarer ou encore à émouvoir, mais pas nécessairement à surprendre : on reste bouche bée, pétrifié, figé devant l'inconnu, il en est autrement devant la *surprise* qui « quant à elle suppose une prise supérieure sur soi<sup>5</sup>. » Par conséquent, ce qui provoque la surprise correspond souvent à quelque chose, de certes déjà connu, mais que l'on n'attend pas nécessairement *maintenant* et/ou *ici*<sup>6</sup>. Un passage de *La surprise de l'amour* de

---

<sup>3</sup> *Dictionnaire françois*, édition de César-Pierre Richelet, 1680, sous l'entrée « surprendre ». En ligne : Classiques Garnier.

<sup>4</sup> *Dictionnaire universel*, édition de Antoine Furetière, 1690, sous l'entrée « surprise ». En ligne : Classiques Garnier.

<sup>5</sup> Bertrand Rougé, « Out of place... le lieu de la relation et la surprise du déjà-connu », dans *La surprise* (France: Université de Pau, 1998), 10.

<sup>6</sup> Dans la mesure où les premières définitions françaises de la « surprise » renvoient au fait de surprendre quelqu'un en train de faire quelque chose d'inattendu de sa part, on peut constater que le sens moderne de la « surprise » – la surprise comme une rencontre impromptue entre quelque chose que l'on connaît, mais que

Marivaux l'illustre bien. La pièce, comme c'est souvent le cas chez Marivaux, fait le récit d'une rencontre entre des personnages que tout éloigne, mais qui se découvriront amoureux l'un de l'autre. La Comtesse et Lelio jouent ici ces rôles, l'un et l'autre ayant développé un singulier dégoût – qu'ils ne se gênent surtout pas d'exprimer ! – pour les gens du sexe opposé. Le baron connaît très bien les deux personnages, mais sa surprise apparaîtra justement lorsqu'il constate que les deux êtres ont fait connaissance :

LE BARON : Ne me trompé-je point, est-ce vous que je vois, madame la Comtesse ?

LA COMTESSE : Oui, Monsieur, c'est moi-même.

LE BARON : Quoi ? avec notre ami Lelio, cela se peut-il ?

LA COMTESSE : Que trouvez-vous donc là de si étrange ?

LÉLIO : Je n'ai l'honneur de connaître Madame que depuis un instant, et d'où vient la surprise ?

LE BARON : Comment, ma surprise ! voici peut-être le coup du hasard le plus bizarre qui soit arrivé.

LÉLIO : En quoi ?

LE BARON : En quoi ? morbleu, je n'en saurais revenir, c'est le fait le plus curieux qu'on puisse imaginer : dès que je serai à Paris, où je vais, je le ferai mettre dans la gazette.<sup>7</sup>

Ce qui surprend le Baron, ce n'est pas le fait de croiser son ami Lelio ou son amie la Comtesse, mais plutôt la vue simultanée, *ici* et *maintenant*, de ces deux singuliers personnages qui partagent cette aversion rare pour les gens du sexe opposé. Comme l'expliquera longuement Lelio par la suite, ce qui surprend c'est la coïncidence qu'implique cette rencontre entre un des seuls hommes au monde qui n'apprécie guère la gent féminine, Lelio, et son équivalent féminin, une des rares femmes qui méprise ouvertement la gent masculine, la Comtesse.

---

l'on n'attend pas nécessairement *ici* ou *maintenant* – n'est finalement pas si éloigné de sa définition initiale. Cette définition s'applique simplement à un éventail plus large de situations et par conséquent perd son sens uniquement péjoratif.

<sup>7</sup> *La surprise de l'amour*, Marivaux, Acte I, scène VIII (2005, édition Gallimard, p. 67-68)

Cette exigence d'un lieu et d'un moment pour qu'il y ait surprise, apparaît également dans le cadre de surprises sensibles. Par exemple, on peut penser à ce petit bout de madeleine ramolli par le thé que le narrateur de *La recherche* reconnaît soudainement. C'est précisément parce que Marcel retrouve un souvenir qu'il n'attendait pas, qu'il n'avait pas commandé *ici et maintenant*, qu'il en est aussi étonné. Comme on peut l'observer ci-dessus, l'objet de la surprise est toujours dépendant d'un lieu et d'un moment pour surprendre et par conséquent, la rencontre, que ce soit entre des objets, des personnages, ou encore, des perspectives, apparaît constitutive de toutes surprises. De plus, comme la surprise possède nécessairement son *lieu* et son *moment*, elle apparaît naturelle aux objets relevant du champ poétique. Ceux-ci offrent une certaine constance de lieux, de temps, de convention ou de genre, essentielle pour causer la surprise, pour qu'elle puisse faire rupture<sup>8</sup>.

S'il est possible de penser l'objet de la surprise comme une rencontre inattendue entre deux éléments distincts, il ne faut pas oublier que toute « cause » a ses effets, et il en est de même pour ces surprises qui sont précisément nommées ainsi pour l'émotion qu'elles provoquent. Tel que le remarque Serça, « “Surprendre” c'est prendre au dépourvu et donc affecter, toucher une personne par quelque chose d'inattendu [...] »<sup>9</sup>. En atteignant l'individu, la « surprise » peut également amener celui-ci à modifier son regard sur l'objet de celle-ci. Par exemple, sous la plume de Descartes, la surprise, qui caractérise l'admiration, renvoie à « [...] l'arrivement subit et inopiné de l'impression qui change le mouvement des esprits [...] »<sup>10</sup>. La surprise apparaît alors comme une rupture entre ce que

---

<sup>8</sup> Escal, « La surprise à l'oeuvre musicale », 163.

<sup>9</sup> Serça, « Prises et surprises du narrateur », 233.

<sup>10</sup> Descartes, *Les passions de l'âme* (Paris: Gallimard, 1988), article 72, 78.

l'on croyait connaître et ce qu'il en est réellement ; elle provoque un réajustement de la connaissance. Comme le souligne Nathalie Mauriac Dyer, la surprise en tant que disposition nécessaire à l'acquisition du savoir est constitutive d'une certaine tradition philosophique qui va bien au-delà de Descartes :

Selon Socrate, « Il est tout à fait d'un philosophe, ce sentiment : s'étonner. La philosophie n'a point d'autre origine ». L'idée est relayée par Aristote dans la *Métaphysique* : « c'est en s'étonnant (*dia to thaumazein*) que les hommes se sont mis à philosopher » (982a)<sup>11</sup>.

L'étonnement étant une émotion causée par un événement inattendu, telles les nouvelles découvertes, on peut déduire que la philosophie ou encore la recherche scientifique nécessite une certaine ouverture à l'imprévu. Des travaux récents font remarquer l'importance d'une certaine hospitalité aux surprises de la part du chercheur. Une « surprise » rencontrée sur le terrain où lors de l'analyse peut rendre inadéquate ou inadaptée une hypothèse initiale, il s'agira alors d'être en mesure de redéployer sa problématique en fonction de ce qui a été découvert<sup>12</sup>. La surprise apparaît dans ces circonstances comme une « “occasion” de réflexivité au sein du processus de recherche », occasion qui par le fait même peut être saisie ou écartée<sup>13</sup>. Que ce soit du côté de la philosophie ou de la recherche scientifique, l'effet de surprise est toujours suscité par une « divergence entre ce que l'on croyait savoir et l'état actuel du monde », et par conséquent « la surprise manifeste la nécessité d'un réajustement du savoir<sup>14</sup>. » En tant qu'effet, la

---

<sup>11</sup> Nathalie Mauriac Dyer, « Poétique de la surprise : Aristote et Proust », *Textuel* (dossier « Marcel Proust. Surprises de la recherche »), no. 45 (2004): 16.

<sup>12</sup> Jean-Louis Genard et Marta Roca i Escoda, « Le rôle de la surprise dans l'activité de recherche et son statut épistémologique », *SociologieS* (2013): paragraphe 18.

<sup>13</sup> *Ibid.*, paragraphe 35.

<sup>14</sup> Dyer, « Poétique de la surprise : Aristote et Proust », 16. De la même manière, ce lien entre surprise et connaissance apparaît du côté des sciences cognitives, où l'on a établi un lien entre le degré d'émotion suscité par la surprise d'un nouvel apprentissage et la facilité que l'on peut avoir à mémoriser celui-ci.

surprise se révèle être une émotion centrale dans le rapport que l'on peut entretenir avec le monde, permettant d'abord de connaître celui-ci, pour ensuite le redécouvrir.

L'effet de surprise tient également une place importante dans l'expérience esthétique. Comme l'affirme Kant dans *La critique de la faculté de juger*, l'expérience esthétique repose avant tout sur une relation, c'est-à-dire que le « beau » n'existe pas dans l'objet lui-même, mais plutôt dans le rapport – on pourrait également dire dans la *rencontre* – établi entre cet objet et le regard du sujet qui l'éprouve<sup>15</sup>. Le résultat de cette relation apparaît toujours comme une surprise puisqu'il ne peut être expliqué de manière tout à fait raisonnable : le beau est certes ce qui plaît universellement, mais ce qui plaît universellement « sans concept ». En d'autres termes, le « beau » kantien donne l'impression d'une finalité, mais d'une finalité dont on aurait oublié la direction en chemin. Devant un nuage, un oiseau ou encore un tableau, on peut s'exclamer « Mais qu'est-ce qu'il est beau ! », mais on s'étonnera du fait que son voisin en pense le contraire. Il s'agit là d'une des caractéristiques du plaisir esthétique que d'apparaître susceptible, *et uniquement susceptible*, d'universalisation. C'est en ce sens que le « c'est beau ! », qui est exclamé face à un tableau ou encore face à un paysage, apparaît telle une surprise : il n'est jamais tout à fait explicable, et par conséquent, il est imprévisible.

Si la surprise esthétique peut surgir dans l'expérience première que l'on fait d'une œuvre, une expérience prolongée ou répétée dans le temps peut également apporter d'autres surprises. Face à des œuvres picturales, Daniel Arasse se propose d'être attentif à des détails qui se révèlent inopinément, comme des « surprises »<sup>16</sup>. Ces particularités,

---

<sup>15</sup> Genard et Roca i Escoda, « Le rôle de la surprise dans l'activité de recherche et son statut épistémologique, » paragraphe 36.

<sup>16</sup> Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (Paris: Flammarion, 1992), 8.

soudainement aperçues, lui offrent l'occasion de reconfigurer son regard, voir son interprétation d'un tableau et révèlent des récompenses inattendues, de nouvelles découvertes<sup>17</sup>. De la même manière, peu de gens relisent *À la recherche du temps perdu* en remarquant tout à fait les mêmes passages. C'est selon Barthes une des joies mêmes du texte<sup>18</sup>. Ces relectures exposent des surprises différentes (des mots, des passages qui étaient demeurés inaperçus ou qui n'avaient pas reçu toute l'attention méritée) et l'appréciation de l'œuvre est à chaque occasion reconfigurée et renouvelée.

\*\*\*

Pour résumer cette esquisse des différentes formes et occurrences de la surprise, il faut souligner que le substantif de « surprise » renvoie à la fois à une cause – à l'objet d'une rencontre dépendant d'un lieu et/ou d'un moment – et à un effet qui provoque une reconfiguration du regard, des attentes et de manière générale du rapport au monde chez l'individu surpris. Cette rupture qu'impose la surprise repose également sur une croyance préalable. Que celle-ci soit de l'ordre de la connaissance ou qu'il s'agisse d'une adhésion ponctuelle à un monde fictionnel, l'effet de surprise chez un lecteur appellera une certaine prise de conscience, et ensuite un travail de reconfiguration des représentations<sup>19</sup>. Par exemple, la découverte que Françoise était aussi l'amante du mari de Maud (*Ma nuit chez Maud*, Éric Rohmer, 1969), conduira à réévaluer les liens qu'on imaginait possibles entre les différents personnages. Si l'on trouve là un des effets de la surprise fictionnelle, celle-ci peut toutefois prendre les formes les plus diverses.<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Ibid., 7.

<sup>18</sup> « Bonheur de Proust : d'une lecture à l'autre, on ne saute jamais les mêmes passages », Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (Paris: Seuil, 1973), 22.

<sup>19</sup> Baroni, *La tension narrative*, 302.

<sup>20</sup> Comme on l'a déjà mentionné en introduction, Raphaël Baroni identifie trois différents types de surprises : les *surprises textuelles*, qui relèvent des attentes suscitées par le texte, les *surprises encyclopédiques*, qui concernent des attentes « conventionnelles » et enfin, les *surprises ouvertes*, qui correspondent à un

## **La surprise dans le champ poétique : mises en scène de la surprise**

Comme on l'a constaté ci-dessus, la surprise comporte toujours une cause (une rencontre inattendue) et un effet qui peut avoir des conséquences diverses (reconfiguration du savoir, renouvellement du regard porté sur une œuvre d'art, émotion). Si les hasards de la vie peuvent à eux seuls provoquer certaines surprises (gagner à la loterie ou, dans un tout autre registre, constater le décès de son animal de compagnie), celles-ci peuvent également être organisées par différentes mises en scène. On pourrait prendre comme exemple le simple cadeau qui en principe arrive sans être attendu, et dont l'emballage met en scène le dévoilement progressif de l'objet offert pour rendre toujours plus « surprenante » sa découverte. De la même manière dans les œuvres littéraires, la surprise sera mise en scène, que ce soit par le biais de la disposition des événements, des informations, des mots, ou littéralement sur scène, par la disposition d'un objet ou d'un personnage dans l'espace. Dans *La poétique* d'Aristote, la notion de surprise (*to thaumaston*) occupe une place centrale dans l'analyse de la tragédie. Les surprises décrites par le philosophe composent avec une double exigence en apparence paradoxale : le poète se doit de présenter les faits dans des relations de causes à effets tout en suscitant des effets de surprise, c'est-à-dire en faisant place à des événements qui surviennent « contre toute attente » (*para tèn doxan*). Plus les événements surprenants semblent s'expliquer de manière rationnelle, par l'enchaînement des faits, plus l'effet de surprise est réussi :

[...] la surprise sera alors plus forte que s'ils s'étaient produits d'eux-mêmes ou par hasard, puisque nous trouvons les coups du hasard particulièrement surprenants lorsqu'ils semblent arrivés à dessein<sup>21</sup>.

---

dénouement qui surprend par son ouverture en ne donnant pas d'information ou de résolution précises : « le récit déroute, mais ne propose pas d'alternative aux schémas niés », *ibid.*, 305.

<sup>21</sup> Aristote, *La Poétique*, chapitre 9, 52 a 51.

Comme le souligne Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot dans les notes accompagnant leur traduction du texte, le philosophe s'appuie avant tout sur un spectateur idéal qu'il imagine entretenir deux dispositions principales face aux fables : un attrait pour l'irrationnel et pour la surprise, ainsi qu'une « exigence profonde d'ordre, de logique, qui fait toujours postuler l'immanence d'une justice divine<sup>22</sup> ». Si ces surprises semblent relever du paradoxe (elles se doivent par définition de survenir « contre toute attente » tout en s'expliquant causalement par les faits), il est important de préciser qu'elles n'ont qu'à *sembler* s'expliquer par l'enchaînement des faits : dans la *Poétique*, l'apparence a une logique qui lui est propre et qui n'est pas celle de la réalité.

Deux options s'offrent alors au poète pour mettre en scène ces surprises : les péripéties (*peripetia*) et les reconnaissances (*anagnôrisis*). Les premières correspondent à un « changement qui inverse les actions vers l'effet contraire » (*métabolé eis to enantion tôn prattomenôn*), en d'autres termes il s'agit des coups de théâtre et des renversements dramatiques<sup>23</sup>. Les secondes relèvent plutôt d'un passage de « l'ignorance à la connaissance »<sup>24</sup>. Parmi les modèles idéaux de reconnaissance qu'énumère Aristote, on retiendra celui de l'*Œdipe* de Sophocle, où un homme passe « du bonheur au malheur<sup>25</sup> »

---

<sup>22</sup> Ibid., 229.

<sup>23</sup> Dyer, « Poétique de la surprise : Aristote et Proust », 20.

<sup>24</sup> Pour rappel, on relève cinq différents types de *reconnaisances* dans l'ouvrage d'Aristote et dans chacun des cas il s'agit de reconnaître l'identité d'un personnage tel qu'elle est, à partir de certains éléments du récit ou du décor. On compte parmi celles-ci la reconnaissance par signe distinctif (ce peut être un collier ou un élément du costume), la reconnaissance par souvenir et la reconnaissance par raisonnement (raisonnement qui peut toutefois être faux, par exemple un paralogisme). La reconnaissance peut également être forgée par le poète : c'est par exemple le cas lorsqu'un personnage revendique lui-même son identité. On remarquera ici que le caractère gratuit et arbitraire de ce type de reconnaissance la situe au plus bas de la hiérarchie aristotélicienne compte tenu de sa faible vraisemblance (elle n'est pas issue de l'enchaînement des faits). À l'inverse, ce sont les reconnaissances résultant des faits eux-mêmes qui apparaissent comme les plus convaincantes au philosophe : « [...] le choc de la surprise se produit [alors] selon les voies du vraisemblable. [...] Les reconnaissances de ce type sont les seules qui se passent de signes forgés et de colliers ; [...] » Aristote, *La Poétique*, chapitre 16, 55 a 17.

<sup>25</sup> Ibid., 258.

précisément au moment où il reconnaît, par le biais de l'esclave qu'il avait lui-même abandonné sur le mont Cithéron, le destin tragique que lui avait annoncé l'oracle. Cette surprise tragique née de la reconnaissance (*ekplèktikon*<sup>26</sup>) respecte en tout point les deux exigences du poète : elle arrive d'une part contre toute attente – Œdipe avait pris soin de s'éloigner de ceux qu'il croyait être ses parents pour contourner la prédiction de l'oracle – et, d'autre part, elle s'enchaîne dans un rapport logique aux faits qui avaient été présentés jusqu'à maintenant dans le récit – Œdipe avait bien tué un homme sur le chemin de Thèbes et épousé la Reine du royaume. Le but de l'effet de surprise chez Aristote, qu'il relève des péripéties ou des reconnaissances, est d'amplifier le sentiment tragique chez le spectateur et par conséquent d'éveiller le sens de l'humain<sup>27</sup>. Comme les surprises auxquels on s'intéresse suscitent le rire, ou du moins le sourire, on pourrait se demander ce qu'il en est de la surprise comique ? On observe déjà dans la *Poétique* une distinction entre les surprises tragiques et celles propres au genre de l'épopée, pour lesquelles l'exigence de vraisemblance diffère, le genre épique admettant « bien plus aisément l'irrationnel (*to alogon*)<sup>28</sup> ». Si les épopées se doivent également d'apparaître vraisemblables, c'est notamment par le biais de la composition, par les « qualités du texte », que le poète « fait disparaître l'absurde », l'invraisemblance du récit. La vraisemblance est alors toujours de mise, mais on constate que les moyens pour garantir l'adhésion à la fiction varient d'un genre à l'autre.

---

<sup>26</sup> À noter que *ekplèktikon* renvoie précisément à la surprise née de la reconnaissance, tandis que *thaumaston* est plutôt utilisé lorsqu'on indique l'effet de surprise née d'un événement qui survient « contre toute attente » (renversement, péripétie). Voir Dyer, « Poétique de la surprise : Aristote et Proust, », ou encore, les analyses de Dupont-Roc et Lallot qui accompagnent leur traduction de *La Poétique*. Dyer, « Poétique de la surprise : Aristote et Proust, » 20 ; Aristote, *La poétique*, 258 et 302.

<sup>27</sup> *La Poétique*, chapitre 18, 56 a 21.

<sup>28</sup> *Ibid.*, chapitre 24, 60 a 11.

Par conséquent, on pourrait se demander ce qu'il en est de la comédie : possède-t-elle sa propre vraisemblance ? Bien qu'Aristote annonce dans l'introduction de la *Poétique* qu'il traitera des représentations mimétiques, incluant parmi celles-ci la tragédie, l'épopée et la comédie, et qu'il affirme dans l'*incipit* du sixième chapitre, au sujet de la comédie, « nous [en] parlerons plus tard », on ne trouve pas dans l'ouvrage, tel qu'on le connaît aujourd'hui, de chapitre consacré exclusivement au genre comique. Comme le concluent Dupont-Roc et Lallot, « on s'accorde généralement pour penser, notamment sur le témoignage de deux passages de la *Rhétorique*, qu'Aristote traitait de la comédie dans un deuxième livre, pour nous perdu, de la *Poétique*<sup>29</sup>. » Malgré cela, l'effet comique est abordé à quelques reprises dans l'édition actuelle du texte. Comme on l'a constaté ci-dessus, l'invention de surprises dans un texte poétique (du moins dans une tragédie ou une épopée) pose toujours un risque d'invraisemblance, et s'il y a « manquement à la vraisemblance, cette recherche de la surprise qui passe la mesure [...] » est précisément ce qui « risqu[e] de faire virer la composition au *comique*<sup>30</sup>. » Une surprise amenée sans précautions, sans les ruses de la vraisemblance, tel un artifice, provoquera le rire. Si cela est évident dans le cas d'une œuvre tragique ou épique, on peut faire l'hypothèse que le procédé n'est pas tout à fait étranger au genre comique. On reviendra sur cette question – et sur le lien entre comique et vraisemblance –, mais on peut déjà affirmer que c'est de ce type de surprises que semble relever l'apparition soudaine de Daisy au cœur du dénouement de *Judex* : une surprise qui fait sourire, justement pour la fragilité de sa vraisemblance.

\*\*\*

---

<sup>29</sup> Ibid., 17.

<sup>30</sup> Ibid., 381.

Dans *La tension narrative*<sup>31</sup>, Raphaël Baroni consacre un chapitre entier à la surprise. Celui-ci s'ouvre sur une comparaison que propose Hitchcock entre le suspense et la surprise (Baroni se réfère à son entretien avec François Truffaut<sup>32</sup>). Tel que le rapporte Baroni, le « maître du suspense » utilise un exemple concret pour illustrer la surprise, sa mise en scène et son effet. Il invite Truffaut à imaginer qu'une bombe est cachée dans la pièce où se déroule leur entretien. Dans le scénario A elle explose soudainement, le public est alors surpris, parce qu'on lui avait caché l'existence même de cette bombe. Dans le scénario B, on laisse d'abord voir l'existence de celle-ci au public, avant qu'elle n'explose, à la suite de quelques plans sur une horloge et sur des discussions banales entre les deux interlocuteurs. On obtient alors un effet de suspense : les deux hommes seront-ils victimes de la bombe ou se rendront-ils compte de son existence avant qu'elle n'explose ? Le spectateur est amené à poser différents pronostics à partir de la situation. Hitchcock souligne ensuite une des différences principales entre les deux effets narratifs : « Dans le premier cas, on a offert au public quinze secondes de surprise, au moment de l'explosion. Dans le deuxième cas, nous lui offrons quinze minutes de suspense<sup>33</sup>. » La différence qu'il souligne tient à la temporalité de la surprise qui apparaît quasi instantanée par rapport au suspense qui s'étire dans la durée. Cet exemple met également en scène une autre distinction importante entre les deux modalités narratives, c'est-à-dire que la bombe est précisément cachée dans le cas de la surprise, tandis que son existence est partagée avec le spectateur dans le cas du suspense. La surprise apparaît alors comme une « cachotterie »

---

<sup>31</sup> Baroni, *La tension narrative*.

<sup>32</sup> François Truffaut, *Hitchcock*, Édition définitive (Paris: Gallimard, 1993).

<sup>33</sup> Ibid., 81.

qu'aurait organisée l'auteur. Comme le souligne Raphaël Baroni, dans la définition qu'il propose de la surprise, la dissimulation est au cœur du procédé narratif :

Surprise : La surprise serait caractérisée par l'effacement de la surface textuelle d'un événement initial important qui ne serait introduit qu'ultérieurement dans le discours (on apprend la présence de la bombe qu'au moment de son explosion). C'est par conséquent la dissimulation provisoire d'une information cruciale qui permettrait la création d'une surprise<sup>34</sup>.

En adéquation avec les principes généraux énoncés par Aristote, il semble s'agir là d'une définition classique du procédé menant à l'effet de surprise : le fait d'annoncer l'existence de la bombe au moment même de son explosion provoque un renversement dramatique (*peripetia*) et suscite ensuite une émotion de surprise chez le spectateur (*to thaumaston*), cette explosion survenant « contre toute attente »<sup>35</sup>. La bombe apparaît au moment de son explosion tout comme la Daisy de *Judex* apparaît presque simultanément au moment de sa propre intervention dans le récit, intervention cruciale au bon dénouement de celui-ci. Toutefois, c'est là que surgit une distinction entre la surprise classique et celle occasionnée par Daisy : la trapéziste apparaît *presque* simultanément à son intervention, et uniquement *presque*. On rappellera la scène. À la suite de la séquence où les bandits ligotent Judex au dernier étage de l'immeuble, un plan de la rue permet d'apercevoir le détective Cocantin et son jeune assistant attendre patiemment des renforts qui se font longs. Soudainement, le détective tend l'oreille et l'on entend un bruit de charrette au loin : les renforts seraient-ils enfin arrivés ? Dans le plan suivant, on voit une charrette cheminer au loin puis on observe à nouveau la rue à partir du point de vue du détective et de son acolyte : on voit alors une carriole passer devant leur repaire sur laquelle on peut clairement lire « Cirque Daisy ». Il

---

<sup>34</sup> Baroni, *La tension narrative*, 107-108.

<sup>35</sup> Aristote, *La Poétique.*, 52 a 1.

ne s'agit visiblement pas des renforts commandés par le détective, mais cela n'empêche pas le spectateur d'imaginer les potentialités qu'offre cette troupe de cirque, de passage dans les environs. Après avoir vu Cocantin dépité face à la hauteur de l'immeuble, puis résigné à rester au sol dans une scène légèrement burlesque<sup>36</sup>, on imagine immédiatement la facilité avec laquelle un acrobate surmonterait le défi sans hésitation. On verra ensuite Cocantin courir vers la charrette en criant le prénom de Daisy. C'est lorsqu'elle s'approche et qu'on aperçoit sa cape de paillettes et son diadème, qu'on voit immédiatement, dans cette artiste de cirque et ses capacités athlétiques, une issue pour le héros. Toutefois, c'est une brève scène de retrouvailles romantiques qu'offre Franju. Daisy témoigne d'abord du bonheur qu'elle a de croiser le détective par hasard, elle lui annonce qu'elle est maintenant libérée de son oncle, « que les lions ont mangé », et Cocantin se réjouit de cette liberté retrouvée en lui serrant les mains, amoureux et rêveur, s'exclamant « Oh ! Daisy ! ». L'acrobate revient ensuite à la situation dramatique en demandant à Cocantin ce qu'il fait dans les parages en pleine nuit. Cet aparté romantique, au beau milieu du dénouement, vient retarder la réalisation de la surprise qui demeure jusque-là hypothétique : on se réjouit pour le héros de voir une acrobate surgir du décor, mais cette réjouissance ne pourra être confirmée que dans les plans suivants. On peut voir, dans ce léger décalage entre l'apparition de la surprise (ici Daisy) et les effets de sa présence, un jeu auquel invite Franju : le spectateur est en quelque sorte pris à témoin de la surprise qui se met en place devant ses yeux, l'intrigue repose désormais sur la concrétisation de la surprise qui est

---

<sup>36</sup> On voit dans cette séquence Cocantin et son assistant regarder le haut de l'immeuble, faire quelques pas, regarder à nouveau vers le haut, puis vers le bas, et refaire quelques pas. Ils semblent examiner par quels moyens il est possible d'entrer, pour finalement se résigner à rester au sol face à l'exercice délicat qu'une intrusion exigerait. Ce sont les mouvements du jeune assistant, imitant les pas du détective – pour qui il éprouve une grande admiration – qui ajoutent au comique de la scène.

entrevue. Difficile de ne pas sourire lorsque Cocantin répond à Daisy – qui vient de souligner l’urgence d’aider cet « ami, qui est là-haut en danger » –, « Bah, moi j’peux pas... j’suis pas acrobate ». L’ingénuité du détective offre en quelque sorte la chance au spectateur de se sentir complice du metteur en scène, complice au sens où *lui*, il avait bien vu où avait voulu en venir Franju en faisant apparaître une troupe de cirque au beau milieu du décor<sup>37</sup>.

Cette surprise, contrairement à une surprise classique, apparaît *partagée* : le spectateur semble invité à *prendre part*, ne serait-ce qu’illusoirement, à celle-ci. Dès qu’il voit Daisy apparaître, il se sent au fait de la véritable raison d’être du personnage dans le récit, et ce, avant même que celui-ci ne passe à l’action. Si la surprise partagée se distingue d’une surprise classique (reposant sur une dissimulation de l’auteur), on pourrait alors se demander en quoi elle se distingue du suspense ? Elle partage avec cette dernière modalité narrative une temporalité prolongée et le dévoilement partiel d’une information importante dans la suite du récit : c’est bien un léger effet de suspense qui est entretenu par ce bref délai entre l’arrivée de Daisy et son intervention dans le sauvetage de Judex. Si la surprise partagée n’exclut pas entièrement l’effet de suspense, l’objet du pronostic permet de distinguer les deux modalités : dans le cas du suspense, il concerne généralement le dénouement d’une partie du récit ; dans le cas de la surprise partagée, il concerne la liberté d’invention que l’auteur s’offrira, la liberté qu’il prendra ou non de recourir à l’artifice. Dans le cas de *Judex*, la part suspensive de la surprise partagée relève de l’interrogation

---

<sup>37</sup> Il est important de noter que l’effet de surprise est différent dans la version originale de *Judex* (Louis Feuillade et Arthur Bernède, 1917). Si le personnage de Daisy était déjà dans le ciné-roman, son apparition est moins gratuite que dans le film de Franju. Dans le feuilleton d’Arthur Bernède, on consacre une livraison entière à expliquer comment et pourquoi Daisy s’est rendue en vacances sur la Côte d’Azur, où les aventures se poursuivent désormais. Chez Feuillade, si Daisy surgit dans le décor de manière hasardeuse, on a l’attention de la faire apparaître dès le neuvième épisode, deux épisodes avant qu’elle ne joue un rôle déterminant dans le dénouement.

suivante : est-ce que le réalisateur va s'offrir de dénouer gratuitement le récit par l'arrivée soudaine d'un personnage dont rien, jusque-là, ne laissait présager même l'existence ?

\*\*\*

Dans son chapitre consacré à la surprise, Raphaël Baroni propose de distinguer trois modalités de celle-ci :

- (1) la surprise *simple* : surprise qui survient sans attente marquée ; l'événement imprévu ne débouche pas nécessairement sur une « récitation »
- (2) la surprise *complète* : surprise qui succède à une attente marquée (configurée par la tension narrative) et qui est suivie d'un étonnement qui conduit à une véritable récitation.
- (3) la surprise *attendue* : surprise qui fait elle-même l'objet d'une attente en fonction d'un « pacte de réception » spécifique. Si le dénouement apparaît malgré tout conforme aux attentes, on peut alors être confronté à une *surprise paradoxale* ou du *deuxième degré*<sup>38</sup>.

On s'intéressera précisément cette dernière modalité : la surprise *attendue*. Celle-ci apparaît par exemple dans les pièces de Marivaux (notamment ses *Surprises*), ou encore, dans les comédies de remariage. Ces fictions, notamment par le pacte de réception qu'elles proposent, conduisent leurs spectateurs à attendre la surprise finale, qu'il s'agisse de la découverte de l'amour ou encore d'une réconciliation. Cependant, le pacte de réception ne semble pas être l'unique dispositif qui entraîne le spectateur à *attendre* la surprise à venir. Celle-ci est également annoncée par des personnages latéraux : ces valets et soubrettes chez Marivaux, ou encore, ces personnages secondaires des comédies de remariage<sup>39</sup>. Ceux-ci apparaissent en quelque sorte comme des figures actoriales (des metteurs en scène au sein même de la fiction), laissant entrevoir le dénouement à venir. Cette mise en abyme du

---

<sup>38</sup> Baroni, *La tension narrative*, 305.

<sup>39</sup> Par exemple, ce couple de journalistes dans le *Philadelphia Story* de George Cukor (1950) qui, en venant épier la vie de la future mariée, la conduit à s'interroger sur ses véritables désirs et envies.

dispositif fictionnel conduit à imaginer une surprise qui serait non seulement *attendue*, mais qui serait aussi *partagée* ; une surprise liée au pacte de réception, mais également conséquence de procédés de mise en scène et de mise en récit précis.

Si la *surprise attendue* peut parfois être *partagée*, cela n'est pas systématique. Selon Baroni, la *surprise attendue* repose sur un pacte de réception : par exemple, on s'attend à voir les personnages principaux se marier à la fin d'une comédie de remariage sans pour autant que ce mariage ne soit annoncé par un autre moyen que par la catégorie générique à laquelle appartient le film. Il en est autrement dans le cas de la surprise partagée dont la mise en œuvre doit être entrevue et qui, par le fait même, laisse imaginer une certaine complicité avec une figure auctoriale (qu'il s'agisse d'un personnage ou d'un metteur en scène imaginé). Par conséquent, la surprise partagée, en plus d'être attendue, est aussi entrevue partiellement du côté des coulisses : sa mise en œuvre apparaît comme partagée avec une ou plusieurs figures actoriales<sup>40</sup>. Dans le cas de *Daisy*, c'est la vraisemblance qui est écorchée, et par le même fait l'adhésion au monde fictionnel s'en trouve reconfigurée. Rien ne laissait présager cette intervention gratuite, comparable à un *deus ex machina*, dans un récit pourtant bien ficelé, où les faits s'enchaînaient jusque-là dans un rapport de cause à effet. L'objet du pronostic se transforme, il ne concerne plus uniquement les personnages au cœur du spectacle, mais aussi ceux qui se cachent dans ses marges, dans ses coulisses.

---

<sup>40</sup> En ce sens, la surprise partagée correspondrait davantage à ces surprises du *deuxième degré* (exigeant une complicité) et ces *surprises paradoxales* (remettant en cause le dispositif fictionnel) qu'évoque Baroni dans sa définition de la surprise attendue.

## La « surprise partagée »

COLOMBINE : [...] vous êtes un étrange homme, de ne m'avoir pas confié que vous l'aimiez.

LÉLIO : Eh Colombine le savais-je ?

*La Surprise de l'amour*, Acte III scène IV,  
MARIVAUX

La modalité de la surprise qu'on se propose ici de nommer *surprise partagée* est apparue à la suite de la lecture des analyses des pièces de Marivaux rédigées par Henri Coulet et Michel Gilot (*Marivaux, un humanisme expérimental*, 1973). Les deux critiques constatent le « plaisir intense et sans vergogne » que prend Marivaux à « donner la comédie<sup>41</sup> ». « Donner la comédie » non pas dans son sens figuré (se faire remarquer), mais dans son sens premier (céder quelque chose à quelqu'un), c'est-à-dire « assurer à ses héros des moments de triomphe, lumineux, enfantins, et de toujours corser le jeu<sup>42</sup>. » Ce plaisir apparaît chez Marivaux *partagé* : ce n'est pas uniquement le metteur en scène qui *donne la comédie* ; les valets et les soubrettes de ses pièces partagent au spectateur le moindre détail du jeu et de la révélation à venir. Ainsi, d'un point de vue de spectateur, ces surprises apparaissent comme singulières par rapport aux définitions convenues de la surprise où l'on s'entend généralement pour définir celle-ci comme un objet ou un événement *inattendu*, qui survient « contre toute attente » (Aristote). C'est par rapport à ces surprises conventionnelles, qui se fondent sur le fait de dissimuler un événement d'importance à son lecteur ou spectateur, que ces surprises apparaissent comme *partagées* : on partage d'une part l'objet de la surprise à venir, c'est-à-dire le bonheur bientôt conquis des personnages,

---

<sup>41</sup> Henri Coulet et Michel Gilot, *Marivaux, un humanisme expérimental* (Paris: Librairie Larousse, 1973), 106.

<sup>42</sup> Ibid.

et, d'autre part, la mise en scène qui conduit à l'atteinte de ce bonheur, c'est-à-dire le plaisir que prend une figure auctoriale à *donner la comédie*, à s'amuser des artifices de la fiction pour offrir l'occasion à ses personnages de briller<sup>43</sup>.

Si le retardement entre l'apparition du personnage-surprise qu'est Daisy et la concrétisation des promesses que laissait espérer son apparition est de courte durée, il est possible d'observer certains cas dans lesquels ce décalage est au centre de l'œuvre, au cœur même de son intrigue. Comme on l'a mentionné plus tôt, *La Surprise de l'amour*, de Marivaux, met en scène deux personnages (Lélio et la Comtesse) qui ont en horreur les gens du sexe opposé. Dans les premières scènes de la pièce, ces personnages sont amenés à faire connaissance par le biais de leurs servante et jardinier respectifs. Si cette rencontre est surprenante par la coïncidence qu'elle occasionne, comme le souligne le Baron à la fin du premier acte, elle sera avant tout surprenante pour les principaux intéressés. La Comtesse et Lélio seront surpris par des sentiments à ce point contraires à leurs idées fixes, qu'on peut imaginer, que si ce n'était de leurs valets et soubrettes, les nouveaux amoureux seraient restés dupes de ces sentiments. C'est grâce à Pierre et Jacqueline, souhaitant s'unir sous peu, que la Comtesse et Lélio se trouvent à échanger plus régulièrement que prévu. Cependant, ces échanges apparaissent comme une source constante de phrases alambiquées et de contradictions qui mèneront à des interprétations diverses de la part des maîtres et des valets. C'est notamment les interprétations d'Arlequin et de Colombine qui jetteront un éclairage tout autre sur ces échanges, éclairage dont le spectateur peut difficilement être

---

<sup>43</sup> Si l'expression de « feinte partagée », employée d'abord par Searle, puis par Schaeffer, résonne évidemment avec la notion proposée, elle fut découverte plus tard, au fil des recherches. Néanmoins, l'apport des deux théoriciens s'est révélé incontournable pour être en mesure de cerner les particularités de cette « surprise partagée ». On reviendra sur ces questions dans la partie suivante (« Les surprises au sein de la fiction »). Voir John R. Searle, *Sens et expression: études de théorie des actes de langage*, Le sens commun (Paris: Éditions de Minuit, 1982) ; Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Poétique (Paris: Seuil, 1999).

dupe : organiser un simple mariage entre un jardinier et une servante ne devrait pas provoquer autant de quiproquos et de malentendus chez des gens parfaitement raisonnables. Le spectateur est donc pris à témoin des ruses organisées par Colombine et peut devenir, de manière illusoire, le complice de ce « personnage-témoin<sup>44</sup> » : « Lelio et la Comtesse s'avoueront-ils finalement leur amour ? », c'est une question qui intéresse autant Colombine que le spectateur. Lorsque la scène des aveux survient à la toute fin, l'amour apparaît certes comme une surprise pour les deux principaux intéressés, toutefois il n'en est rien pour le spectateur et Colombine qui l'avaient entrevu depuis les premières scènes. La surprise chez Marivaux apparaît comme une révélation qui, pour les personnages et finalement les spectateurs, s'éprouve dans la durée : sa concrétisation complète se trouve toujours retardée comme si elle apparaissait « indéfiniment morcelée<sup>45</sup> ». Cette surprise singulière, dont le point de départ est toujours une rencontre entre deux êtres, possède par conséquent des attributs distincts d'une surprise classique. Alors que celle-ci s'organise à partir d'une dissimulation de l'auteur (par exemple, une bombe cachée sous une table), chez Marivaux presque rien n'est dissimulé au spectateur : dans les « Surprises » du dramaturge, beaucoup trop d'indices annoncent dès les premières scènes les noces à venir. Peut-on encore parler de « surprise » si celle-ci ne survient pas tout à fait « contre toute attente » ? Ou encore, si le dévoilement de celle-ci s'inscrit dans la durée ? Ce type de surprise singulière semble pouvoir se comparer au cadeau emballé, qui demeure surprenant, mais dont la surprise s'éprouve au fil du dévoilement. L'emballage vise généralement, dans ces occasions heureuses, à faire durer la surprise, à partager le plus longuement possible le plaisir suscité par celle-ci avec la personne à qui l'on offre le

---

<sup>44</sup> Coulet et Gilot, *Marivaux, un humanisme expérimental*, 105.

<sup>45</sup> *Ibid.*, 100. Les auteurs font alors référence au *Prince travesti* de Marivaux.

présent. Comme le remarque Henri Coulet, Marivaux semble avoir le même désir dans ses « surprises » de l'amour. De ces pièces se dégage une « joie de rendre enfin fécondes les relations humaines », de « mettre en contact des êtres et en tirer des étincelles<sup>46</sup> », joie que Marivaux semble partager avec son spectateur par le biais de ces personnages latéraux. Ceux-ci peuvent donner au spectateur l'impression d'*être dans le coup*, de prendre part à la mise en scène de la surprise finale qui sera l'aveu des sentiments que partagent les personnages principaux. Ce sentiment illusoire de complicité semble être analogue à celui que peut ressentir le spectateur de *Judex* lorsqu'il voit l'acrobate surgir dans le décor, pour finalement jouer un rôle clé dans le dénouement du récit. Ces surprises, que l'on nommera « surprises partagées », comportent deux dimensions. Premièrement leur mise en œuvre est entraperçue par le biais d'une figure auctoriale, que celle-ci soit incarnée par un personnage ou encore qu'elle se révèle par le biais de marques d'artificialité au fil de l'œuvre. Deuxièmement, leur finalité et le plaisir qui y est lié sont *partagés* : on se réjouit de voir un personnage obtenir une occasion de briller, ou encore, de voir ses espoirs réalisés.

Au premier abord, cette *surprise partagée* possède certaines caractéristiques qui relèvent aussi bien de ses causes que de ses effets. On en identifiera ici quatre. Premièrement, la surprise partagée comporte une dimension suspensive, c'est-à-dire qu'elle s'éprouve généralement dans le temps. Cette caractéristique compose avec le fait qu'il apparaît sans intérêt de partager la mise en œuvre d'une surprise qui serait malheureuse, et encore moins de faire durer délibérément l'épreuve de celle-ci : l'objet de la surprise partagée est par conséquent une « bonne » ou « heureuse » surprise. Deuxièmement, la mise en œuvre de la surprise partagée est liée à un dédoublement du

---

<sup>46</sup> Ibid., 96.

point de vue que l'on peut avoir sur la fiction<sup>47</sup>. De ce partage du plaisir, provoqué par la surprise, peut naître l'illusion d'une complicité avec une figure auctoriale. L'auditoire a l'impression de partager un point de vue commun avec l'artiste ou encore avec un personnage : il est tantôt témoin de la duperie et de l'incrédulité de certains protagonistes, tantôt témoin de la ruse d'un autre personnage, ou encore, de la ruse même de l'auteur qui donne à ses personnages des occasions de briller ou de se trouver gratuitement récompensés. Dans ces circonstances, le spectateur ne se contente pas d'apprécier un spectacle ordinaire : le spectacle se dédouble – parfois le temps de quelques plans, parfois plus longtemps – pour offrir un point de vue de la salle et des coulisses<sup>48</sup>. Ce dédoublement du point de vue sur le récit apparaît de manière générale par une artificialité assumée de l'œuvre, qu'on ne dissimule guère, voire même qu'on célèbre avec le spectateur. On reviendra dans le cadre théorique et plus particulièrement dans les cadres analytiques sur les différents procédés poétiques qui occasionnent ce dédoublement du point de vue sur la fiction, mais d'entrée de jeu on notera que cette artificialité assumée conduit à un troisième constat. De ces traces laissées par l'intervention d'une figure auctoriale au sein même de la fiction naissent de légères entorses à la vraisemblance qui peuvent avoir un effet comique. L'apparition soudaine de Daisy dans le décor de *Judex* fait sourire, voire rire l'assistance. Elle apparaît contraire à la vraisemblance puisque rien ne justifie son arrivée

---

<sup>47</sup> À noter qu'on entend ici le « point de vue » dans un sens large et non pas dans le sens restreint que lui a souvent donné la narratologie. Comme le remarque Johanne Villeneuve, « Cette jouissance à voir ce que les autres ne voient pas ne peut qu'influer sur ce que la narratologie appelle candidement le “point de vue” sans se soucier de ce qu'il s'agit bel et bien de faire appel au sens de la vue. » Johanne Villeneuve, *Le sens de l'intrigue, ou, La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Collection Interculturelles (Québec: PUL, 2003), 243-244.

<sup>48</sup> C'est par exemple ce que Jean Rousset nomme la structure du double registre au sujet des pièces et des romans-mémoires (*La Vie de Marianne, Le Paysan parvenu*) de Marivaux. Pour plus de détails, voir « Marivaux ou La structure du double registre » dans Rousset, *Forme et signification*, p. 45 et suivantes. À noter que l'on reviendra sur cette structure dans le cadre analytique consacré au théâtral.

si ce n'est la nécessité de sauver le héros du film. La gratuité de sa venue<sup>49</sup> rappelle par le fait même l'artificialité du spectacle qui, jusqu'alors, avait maintenu le spectateur dans une illusion conventionnelle. Soudainement, c'est le plateau de tournage qui apparaît derrière la fiction ; c'est la part documentaire de l'image qui surgit au premier plan. La mécanique de la vraisemblance se raye légèrement, l'homme apparaît derrière l'œuvre, et il n'en faut pas plus, selon le célèbre mot de Bergson, pour *rire*, du moins pour esquisser un sourire.

Enfin, la quatrième et ultime particularité de la surprise partagée est son caractère paradoxal. Baroni notait déjà, dans sa définition de la surprise attendue, que celle-ci pouvait dans certains cas se révéler *paradoxe*<sup>50</sup>. Comme on l'a vu plus haut, la surprise se caractérise dès l'Antiquité par ce qui survient « contre toute attente ». Or, la surprise partagée, par l'effet de décalage temporel sur lequel elle repose, surprend par quelque chose que le spectateur pressentait fortement, voire même qui était déjà annoncé. Il ne s'agit pas d'être surpris par le fait de trouver quelque chose ou quelqu'un là où on ne l'attend pas, mais au contraire d'être surpris par le fait de trouver quelque chose *précisément* là où on l'attendait. On suppose que l'arrivée de Daisy sera providentielle pour le héros et malgré son artificialité, c'est *précisément* elle qui viendra résoudre le drame. Comme le remarquait Genette au sujet de certaines surprises proustiennes, celles-ci sont « d'autant plus surprenantes d'être attendues et de se produire quand même<sup>51</sup>. »

L'objet de la surprise partagée se révélerait donc telle une *évidence*. L'« évidence » se caractérise par une force avec laquelle s'impose à l'esprit une idée ou une réalité. Elle

---

<sup>49</sup> Il peut être intéressant de savoir que Franju s'était fait imposer l'actrice par son producteur, ce qui l'a peut-être conduit à limiter ses apparitions dans le film. Il ne s'agit toutefois que d'une hypothèse. Pour plus de détails voir : Claude Beylie et Catherine Schapira, « Entretien avec George Franju », *L'avant-scène cinéma*, no. 325-326 (1984): 3-11.

<sup>50</sup> Baroni, *La tension narrative*, 305.

<sup>51</sup> Genette, *Figures III*, 114.

surprend : on dit par exemple « cela saute aux yeux » pour désigner l'évidence même. Dans ces cas, c'est cette force propre à l'évidence qui fait d'un objet, d'un personnage ou d'un événement attendu une surprise. C'est la confirmation d'une attente fantaisiste, improbable ou qu'on avait oubliée qui surprend. On retrouve ici une inversion de la surprise telle qu'elle est habituellement définie : plutôt que de correspondre à ce qui survient « contre toute attente », la surprise est ce qui survient selon *cette* attente précise et nulle autre.

Cette dimension paradoxale de la surprise conduit à l'hypothèse qui sera posée. Comme c'est le cas pour la surprise classique, on peut supposer que la *surprise partagée* aura pour effet d'entraîner une reconfiguration du regard porté sur le monde fictionnel représenté. Toutefois, par son côté paradoxal et, son « second degré », il serait légitime de se demander si la reconfiguration du regard ne portera pas également sur le dispositif fictionnel en tant que tel. Le regard que l'on peut porter sur la fiction s'en trouve-t-il reconfiguré ? Et dans le cas précis des fictions cinématographiques, est-ce que le rapport à l'image, véritable support de la représentation, s'en trouve également affecté ?

\*\*\*

Récapitulatif des principales caractéristiques de la surprise partagée et leurs effets :

- (1) S'éprouve dans le temps ; possède une dimension suspensive → C'est une surprise heureuse, une « bonne surprise ».
- (2) La feinte fictionnelle se dédouble → Un sentiment illusoire de complicité avec une figure auctoriale s'installe (la surprise est de deuxième degré).
- (3) Il y a entorse à la vraisemblance → Effet comique, fait sourire.
- (4) Surprend non pas avec ce qui est « contre toute attente », mais au contraire, surprend par le fait de correspondre exactement à ce qui était attendu → Dimension paradoxale de la surprise ; surprise de l'évidence.

## La surprise au sein des fictions

Comme on a pu le constater dans la partie précédente, la *surprise partagée* problématise l'adhésion au dispositif fictionnel. La gratuité avec laquelle les surprises sont amenées, ou encore, l'artificialité affichée qui accompagne leur mise en œuvre laisse entrevoir une figure auctoriale derrière le dispositif fictionnel. Conduit de l'autre côté du rideau, dans les coulisses, le spectateur a l'impression de partager la mise en œuvre de la surprise à venir avec cette figure auctoriale imaginée ou encore incarnée par un personnage. Avant de poursuivre cette réflexion, il apparaît par conséquent important de préciser en quoi consiste exactement ce dispositif fictionnel : quels sont les éléments qui le constituent ? Comment fonctionne-t-il, et par quels moyens conduit-il à un univers imaginé et imaginaire ?

### **La fiction comme acte de langage**

Pour circonscrire les objets fictionnels, il est commun de tracer les frontières de ceux-ci là où commence la réalité par rapport à ce qui relève de l'imagination : comme le souligne Jean-Marie Schaeffer, « [n]ous avons en effet spontanément tendance à penser que la fiction viendrait simplement se greffer sur le rapport référentiel à la réalité en neutralisant certaines contraintes qui le régissent<sup>52</sup>. » On distinguerait ainsi ce qui relève de l'imaginaire et ce qui aurait une certaine valeur documentaire par rapport à ce qui est représenté. Cette tension entre un imaginaire et une réalité documentaire apparaît régulièrement dans les analyses filmiques compte tenu du rapport indiciel que le cinéma entretient avec la réalité. Si problématiser la relation entre la fiction et la réalité peut certainement entraîner des interrogations d'ordre philosophique tout à fait intéressantes, cela ne permet pas pour

---

<sup>52</sup> Schaeffer, *Pourquoi la fiction?* , 165.

autant de comprendre comment la fiction parvient à faire voyager, à immerger le spectateur dans un monde qui, certes, peut comporter certaines ressemblances avec le monde réel, mais qui renvoie à un *ailleurs*. La problématique de la frontière entre imaginaire et réalité porte plutôt sur la dimension immersive de toute fiction et, à cet égard, il est important de rappeler que l'immersion n'est qu'un des *moyens* de la fiction et ne suffit pas à appréhender le dispositif fictionnel dans son ensemble.

Plutôt que de tenter de définir la fiction par ce qui la compose, Schaeffer, à la suite de John R. Searle, propose de déplacer la réflexion du contenu des objets poétiques vers le contexte d'énonciation dans lequel ils sont proposés. C'est l'intention derrière un texte qui permettra de le caractériser ou non de fiction. Selon Searle, l'intention derrière toute fiction correspondrait à une *feinte* ludique. Le verbe « *feindre* » présuppose une intention qui peut varier<sup>53</sup> : la feinte peut tantôt correspondre à une invention montée de toutes pièces visant à tromper son interlocuteur, tantôt elle renvoie à ces comportements plus légers qui relèvent du jeu, « on joue à faire ou à être ceci ou cela, sans aucune intention de tromper<sup>54</sup> ». C'est par exemple ce que sous-entend l'expression *se donner des airs*, ou encore, c'est exactement ce que font les enfants lorsqu'ils jouent à imiter leurs parents. Ainsi, la feinte s'applique à la fois aux assertions dites avec sérieux (on vise alors à tromper le récepteur du discours) et aux assertions dites dans un esprit ludique, faites dans le but d'amuser ou de divertir. C'est là où apparaît la différence entre la fiction et ce qui lui serait étranger selon Searle : on supposera que le journaliste d'information s'adresse à son public de manière sérieuse, tandis qu'on sait que les événements racontés par le narrateur du *Paysan parvenu* de Marivaux relèvent de l'imagination de ce dernier : l'auteur *feint* d'être un

---

<sup>53</sup> Searle, *Sens et expression*, 109.

<sup>54</sup> *Ibid.*, 108.

vignoble de Champagne récemment installé dans la capitale, tandis que l'on *feint* de croire à ce qu'il raconte, le temps de la lecture du roman. Il est évident que Jacob n'existe pas réellement, mais il existe à tout le moins dans l'univers fictionnel proposé par Marivaux. Et lorsqu'on se trouve à y faire référence en tant que vignoble s'installant à Paris – par exemple, ici même dans ce texte –, on feint *avec* Marivaux l'existence du personnage. À la feintise manipulatrice, s'opposerait donc la « feintise partagée », partagée entre son créateur et ses lecteurs, ou ses spectateurs. Comme le souligne Schaeffer, « une feintise sérieuse ne réussit que si elle n'est pas partagée », tandis qu'une feintise ludique, inversement, ne réussira que si elle est partagée<sup>55</sup>.

\*\*\*

Comme le rappelle Thomas Pavel, le « faire-croire partagé » sur lequel repose la feinte fictionnelle n'est toutefois pas réductible « ni à un acte de langage, ni à un contrat de fictionnalité<sup>56</sup> » : « [c]omprendre et apprécier une œuvre de fiction signifie accepter à titre d'hypothèse non empirique l'univers alternatif qu'elle décrit, faire attention aux individus qui l'habitent, prêter foi (provisoirement) aux événements qui s'y déroulent<sup>57</sup>. » En d'autres termes, pour que la feinte fonctionne, il faut pouvoir y *croire*.

Ce constat conduit la réflexion non pas vers le dispositif fictionnel en tant que tel, mais vers la finalité de celui-ci, vers ce que Thomas Pavel nomme les « univers de la fiction » : « lire un texte, regarder une peinture c'est déjà vivre dans leurs mondes<sup>58</sup>. » Dans le troisième chapitre d'*Univers de la fiction*, le théoricien se tourne vers la philosophie des

---

<sup>55</sup> Ibid., 147.

<sup>56</sup> Thomas Pavel, « Comment définir la fiction? », dans *Frontières de la fiction*, ed. Alexandre Gefen et René Audet, Collection Fabula (Québec, France: Nota Bene, Presses universitaires de Bordeaux, 2002), 6-7.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> *Univers de la fiction*, Poétique (Paris: Seuil, 1988), 96.

mondes possibles pour observer en quoi celle-ci permet de penser la catégorie spécifique des mondes fictionnels. Il s'intéresse notamment aux frontières et aux distances que les fictions entretiennent par rapport à l'univers « réel » pour ensuite se pencher sur leur « incomplétude ». L'étude invite à penser la fiction non seulement comme un territoire (frontières, distances, dimensions) mais également comment un univers (la complétude) : un système harmonieusement organisé, qui aurait ses propres lois, lois desquels une certaine cohérence se dégagerait. Ainsi, comme le rappelle Schaeffer, le dispositif fictionnel conduit le spectateur à s'engager dans une activité de modélisation<sup>59</sup>, et ce, à partir des informations qu'il possède au sujet de l'univers en question. Comme le souligne Pavel, on ne s'arrête pas « d'exister réellement lorsque notre existence prend un tour fictif<sup>60</sup> » ; au contraire, on s'accorde au monde des personnages, on se déploie à leur niveau, on *feint*, on fait semblant. C'est alors le « moi-fictionnel », qui se prête au jeu du dispositif ; qui se projette dans l'univers représenté et qui imagine des issues possibles en fonction de l'intrigue.

C'est là où l'exigence de vraisemblance apparaît. Pour que la *feinte* fonctionne, même si elle est clairement inscrite dans un espace ludique, il faut tout de même être en mesure d'y croire, et pour y croire il est nécessaire que celle-ci apparaisse, selon une des exigences les plus anciennes de la poétique, vraisemblable. Les sens accordés à la notion de « vraisemblance » se sont multipliés au fil du temps, en fonction des idéologies

---

<sup>59</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?* (1999), 99.

<sup>60</sup> Thomas Pavel, *Univers de la fiction* (1988), 110.

(notamment au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>61</sup>) et des courants théoriques<sup>62</sup>. Comme le souligne Cécile Cavillac, la traduction latine des textes antiques joue un rôle important dans les sens généralement accordés à la notion : « La traduction du grec *eikos* par le latin *verisimilis*, [...] est un fait décisif dans l'histoire du concept. De ce qui est *eikos*, “plausible”, “attendu”, on passe à ce qui est *veri similis*, “semblable au vrai”<sup>63</sup>. » Ainsi on serait passé d'une vraisemblance reposant avant tout sur la cohérence de l'intrigue (le plausible, le probable) à une vraisemblance impliquant une certaine conformité à l'expérience commune<sup>64</sup>. Pour cette raison, il apparaît important de spécifier qu'on entend ici la vraisemblance dans son sens aristotélicien et non pas dans son sens classique, d'autant plus que, comme le souligne Orla Smyth, la vraisemblance classique, « insistant sur le déjà connu » et la bienséance, « élimine d'entrée de jeu tout moment aristotélicien de *thaumaston* [de surprise]<sup>65</sup> ». Comme le rappelle Dupont-Roc et Lallot dans leur édition critique de *La Poétique*, la représentation chez Aristote a au contraire sa logique propre : l'important n'est pas d'imiter la réalité avec une certaine dose de vérité (la vérité concerne

---

<sup>61</sup> Dans les deux grands procès de la vraisemblance qu'a connus le XVII<sup>e</sup> siècle (*Le Cid* et *La princesse de Clèves*), celle-ci était amenée à se confondre avec la bienséance, la vraisemblance ne se rapportant ni à la cohérence du récit, ni au « vrai », mais plutôt à ce que le vrai *devrait être* (Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation, » dans *Figures II* (Paris: Seuil, 1969), 71-99. À noter que le procès intenté au *Cid* était le fait du pouvoir en place : Richelieu avait commandé à Chapelain de condamner l'œuvre. Anne Duprat, *Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)* (Paris: Honoré-Champion, 2009), 326.

<sup>62</sup> Par exemple, les structuralistes avaient une conception de la vraisemblance intimement liée à leur façon d'appréhender les textes littéraires comme des objets autonomes. Selon Julia Kristeva c'est par la syntaxe que Raymond Roussel « *vraisemblabilise* l'in vraisemblable » (66), et selon Roland Barthes c'est plutôt par leur rôle discursif que par leur valeur référentielle que les « détails inutiles » des romans de Flaubert *vraisemblabilisent* l'univers de Mme Bovary (86). On retrouve ici une vraisemblance fondée sur le discours : tel que l'affirme Kristeva, « le *vraisemblable*, sans être vrai, serait le discours qui ressemble au discours qui ressemble au réel » (61). Par conséquent, selon certains structuralistes, la notion relèverait principalement de la structure interne du discours et n'aurait qu'un rapport indirect avec le monde réel. Julia Kristeva, « La productivité dite texte », *Communications* 11, no. 1 (1968) ; Roland Barthes, « L'effet de réel », *ibid.*

<sup>63</sup> Cécile Cavillac, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », *Poétique* 26, no. 101 (1995): 35.

<sup>64</sup> *Ibid.*, 24.

<sup>65</sup> Orla Smyth, « Du moralisme aux plaisirs de l'illusion romanesque, » dans *Le romanesque*, ed. Gilles Declercq et Michel Murrat (Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004), 124.

l'*historia* et non pas la *fabula*), mais plutôt que le résultat de l'imitation « *paraisse* juste ». On présuppose que le spectateur entre dans une certaine logique qui serait propre au spectacle : « il lui *semble* (*eoike*) – et il est donc *vraisemblable* (*eoike – eikos*) – que de tels événements ne sont pas “dus au hasard aveugle” (*eikèi*) [...]»<sup>66</sup>. En d'autres termes, les événements racontés ne lui apparaissent pas comme relevant de l'« apparence » ou d'une simple « semblance », ils se succèdent avec une certaine cohérence. Ici, c'est la nature artificielle de la représentation poétique (qui relève des apparences) et l'effet d'illusion produit par celle-ci qui s'opposent.

Si la représentation fictionnelle maintient un certain degré de vraisemblance, la feinte sur laquelle elle repose est reléguée à l'arrière-plan de l'expérience fictionnelle : le voyage dans un univers fictionnel atteint son terme, on se sent plongé dans le monde proposé par l'œuvre. En survenant « contre toute attente », la surprise pose un risque d'in vraisemblance au récit. Comme le rappelle Johanne Villeneuve, « [...] le sens de l'intrigue repose sur une imagination des possibles<sup>67</sup> » – et l'on pourrait ajouter des probables<sup>68</sup> –, si ces possibles se trouvent soudainement reconfigurés par une rupture dans le récit, cela peut laisser entrevoir l'intention (la part d'arbitraire) derrière la fiction. C'est bien parce qu'on apprend l'existence de Daisy uniquement au moment où elle intervient dans l'intrigue que cette apparition semble hautement improbable : rien dans l'univers jusque-là représenté ne laissait présager l'existence de la trapéziste. Si son intervention n'apparaît pas impossible, elle apparaît imprévisible et inespérée. Par la suite, le personnage se fondera dans la logique

---

<sup>66</sup> Aristote, *La Poétique*, 229.

<sup>67</sup> Johanne Villeneuve, *Le sens de l'intrigue, ou, La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, 225.

<sup>68</sup> Tandis que le « possible » est une modalité logique (un événement peut être soit possible ou impossible en fonction des « lois » du monde dans lequel il a lieu), le probable relève plutôt d'un calcul (probabilité) fait en fonction de l'expérience que l'on a du monde, qu'il soit réel ou fictionnel.

du récit – étant donné le caractère nécessaire de son exploit – et la vraisemblance reprendra ses droits. Néanmoins, cette entorse à la vraisemblance provoquée par son apparition fait apparaître le « semblant », le caractère d'« apparence » de l'œuvre, en d'autres termes sa nature artificielle. Le metteur en scène du film semble prendre, le temps d'un instant, un « costume de hasard<sup>69</sup> », s'amusant à régler une situation qui aurait pu être dramatique pour le héros par l'ajout pur et simple, sur les lieux du drame et au moment du drame, d'une trapéziste que rien n'annonçait. Cette artificialité assumée fait apparaître la dimension partagée de la fiction, et par le fait même opère un dédoublement du point de vue du spectateur : le « moi fictionnel », qui jusqu'alors s'était projeté dans l'univers de justiciers masqués et de bandits auquel invite *Judex*, se trouve à passer la frontière du rideau, du côté de l'artifice et des ficelles du spectacle, aux côtés d'une figure auctoriale imaginée. Deux niveaux de représentation semblent alors coexister.

### **Comique et surprise partagée : la nécessité de *prendre part***

Cet « incident de voyage<sup>70</sup> », provoqué par l'invraisemblance, produit également un effet comique. Dans *Le rire*, Bergson affirme qu'il suffit de se concentrer « sur ce que [la vie sociale] a de cérémonieux » pour que son comique latent surgisse : lorsqu'on ne voit plus que les codes qui régissent les interactions, ceux-là peuvent prendre un aspect ridicule et gratuit, bien loin du sens qu'ils prennent en société. De la même manière, les fictions reposent sur quelque chose de « cérémonieux » : elles respectent certaines conventions pour assurer, entre autres, leur vraisemblance. Comme dans la vie sociale, s'il y a un manquement soudain à ces conventions, c'est le côté fantaisiste et artificiel de la fiction

---

<sup>69</sup> Villeneuve, *Le sens de l'intrigue, ou, La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, 22.

<sup>70</sup> On reprend ici la métaphore qu'emploie Thomas Pavel. Voir Pavel, *Univers de la fiction*, 95.

qui apparaît et provoque, par sa gratuité, le rire. Comme le souligne Bergson, « le rire cache une arrière-pensée d'entente [...] de complicité, avec d'autres rieurs, réels ou imaginaires<sup>71</sup> ». Ainsi, probablement par nécessité anthropologique, on ne rit jamais seul<sup>72</sup> : il est commun, devant des représentations comiques, d'imaginer « le rieur derrière le texte, la performance ou l'image<sup>73</sup> ». C'est notamment par ce biais que l'effet de comique suscité par un manquement aux conventions, ou plus précisément à la vraisemblance, apparaît comme un catalyseur de la subjectivation auctoriale : « il suffit que le lecteur repère une quelconque incongruité potentiellement risible pour qu'il soupçonne une manipulation volontaire et que, plus généralement, il se pose la question de l'intentionnalité [...]»<sup>74</sup>. C'est bien lorsqu'on perçoit une intention derrière une œuvre que le dispositif fictionnel et la feinte sur lequel il repose refont surface. Cela semble expliquer pourquoi seules des œuvres légères ou comiques – ou encore, involontairement, les tragédies ratées – permettent de faire apparaître la fiction comme une *réalité partagée*, à savoir comme un dispositif derrière lequel il y a une intention, et par conséquent quelqu'un, ne serait-ce qu'une figure imaginée, avec qui l'on peut *rire*. Comme le remarque Yvette Delsaut – dans un contexte toutefois différent<sup>75</sup> – le fait de rire envoie un message implicite

---

<sup>71</sup> Bergson, *Le rire*, 5.

<sup>72</sup> Baudelaire remarque dans « L'essence du rire » qu'il faut nécessairement être au moins deux pour que surgisse le comique ; Bergson souligne quant à lui la signification sociale du rire et rappelle que « [s]i franc qu'on le suppose, le rire cache une arrière-pensée d'entente, je dirais presque de complicité, avec d'autres rieurs, réels ou imaginaires. » Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Bibliothèque contemporaine (Paris : Calmann-Lévy, 1889), 387 ; Henri Bergson, *Le rire* (Paris : Presses universitaires de France, 1981), 5.

<sup>73</sup> Vaillant, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale, » paragraphe 7.

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> Yvette Delsaut s'est intéressée à la réception aussi bien critique qu'en salle du film *Reprise* d'Hervé Leroux (1996). Documentaire sur la classe ouvrière, Delsaut remarque un rire de classe dans la réception du film, notamment face à certains témoignages plus favorables au patronat. Le rire est alors un « rire-sanction », témoignant de convictions partagées avec le cinéaste et marquant une distanciation ironique (Yvette Delsaut, *Reprises. Cinéma et sociologie* (Paris: Raisons d'agir, 2010), 62.). On est évidemment ici face à un cas bien différent : d'une part on est du côté de la fiction, et d'autre part le rire est plutôt un rire joyeux, de l'ordre de

à la figure auctoriale : on se range à ses côtés, on lui fait « comprendre sa connivence<sup>76</sup> ».

La complicité peut correspondre à deux choses. D'une part, elle se rapporte à une entente secrète entre deux personnes, c'est alors un des personnages de la fiction qu'on peut avoir l'illusion de tromper. D'autre part, elle renvoie à une aide apportée à celui qui commet un délit ou un méfait. Si le méfait causé au personnage trompé n'est jamais bien « méchant », le véritable méfait, celui dont le spectateur peut être coupable, se situe à un autre niveau. Face à cette invraisemblance qui vient de poindre, le spectateur est aussi complice au sens où il continue de croire (et de prendre du plaisir à croire) à un récit qui vient pourtant de laisser paraître la trace de son artificialité. Il se prête au « jeu » de la fiction, à la feinte ludique qu'elle implique, et ce de manière consciente. Spectateur doublement complice (complice dans la surprise et dans son rapport à la fiction), il ne reste qu'en marge de la représentation, sans pour autant adopter un point de vue complètement extérieur à l'illusion. C'est là la différence avec ces surprises qu'on pourrait qualifier de « post-modernes<sup>77</sup> » (adresse directe au lecteur, citation, clin d'œil) qui affichent explicitement, et non pas implicitement, le statut artificiel de l'œuvre. Face à la surprise partagée, la complicité entre le spectateur et la figure auctoriale demeure imaginée.

Si l'on reprend l'exemple de Daisy dans *Judex*, on se souvient que c'est l'arrivée inopinée et gratuite de la trapéziste qui fait apparaître la dimension artificielle de l'œuvre. C'est ensuite par le biais du personnage de Cocantin que la surprise se prolonge ; qu'on a

---

la célébration (la surprise sera heureuse). On est non pas face à un rire de classe, mais plutôt face à un rire d'initiés, de connaisseurs, de cinéphiles ou d'amoureux de littérature.

<sup>76</sup> Ibid., 68.

<sup>77</sup> Par exemple on pourrait croire que l'ouverture de *La Nuit américaine* (François Truffaut, 1973) serait l'exemple type de ces œuvres qui amènent *dans les coulisses*. Toutefois si le film de Truffaut y conduit effectivement, c'est pour y rester. Il n'existe pas d'entre-deux, on est soit dans la fiction filmée, soit dans les coulisses, et c'est ce renversement soudain (on passe d'une représentation de la vie quotidienne autour d'une station de métro à la représentation d'un film en train d'être tourné), mais total, qui surprend.

l'occasion de l'éprouver dans le temps, voire même l'illusion de savourer sa gratuité avec l'auteur : est-ce que finalement cette trapéziste, sortie de nulle part, assurera la libération du héros ? Surtout, est-ce que le réalisateur se permettra d'employer un artifice aussi gratuit pour assurer un dénouement heureux à son récit ? Ramener au premier plan la dimension artificielle du dispositif fictionnel, c'est également rappeler la feinte sur laquelle repose toute fiction. La surprise partagée naît de ce dédoublement de la perspective sur la représentation permettant au spectateur de se situer à la fois du point de vue qui lui est propre, dans la salle, et aux côtés du metteur en scène, dans les coulisses, aux frontières de la représentation.

### **Des « incidents de voyage » à la surprise partagée**

Ce sont ces moments où une intention apparaît derrière l'œuvre qui provoquent des entorses à la vraisemblance et qui peuvent conduire, le temps d'un instant, du côté de coulisses imaginées. Ces « incidents de voyage » dans le monde de la fiction naissent comme on l'a vu plus haut, « d'incongruité potentiellement risible<sup>78</sup> », laissant soupçonner une manipulation volontaire. On s'intéressera donc à ces écarts et tout particulièrement aux procédés qui les engendrent (ces procédés qui laissent imaginer une intention derrière l'œuvre ainsi que derrière la surprise à venir). Pour identifier ces procédés on s'appuiera sur deux marqueurs d'artificialité, le *romanesque* et le *théâtral*. Le premier se caractérise généralement par la naissance d'un écart entre la vraisemblance et l'invraisemblance d'un récit, tandis que le second s'observe à partir d'un écart entre les aspects naturel et artificiel d'une feinte. Dans un troisième temps, on tentera d'observer comment le cinéma, par des moyens qui lui sont propres, peut à son tour marquer la représentation d'artificialité et faire

---

<sup>78</sup> Vaillant, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale, » paragraphe 7.

surgir des surprises partagées. Toutefois, malgré le fait qu'une partie lui soit consacrée, le cinéma en tant que médium et dispositif tient une place singulière dans ce travail dont le corpus est entièrement composé de films. On y reviendra régulièrement au fil des analyses.

### **Marqueurs d'artificialité : le « romanesque » et le « théâtral »**

Le fait que l'on puisse parler de « roman romanesque » ou encore de « personnage de théâtre théâtral » signifie que les deux adjectifs ne renvoient pas uniquement à la catégorie générique à laquelle ils réfèrent, mais au contraire, qu'ils ajoutent un sens à celle-ci et par conséquent qu'ils sont des composantes isolables et définissables<sup>79</sup>. Si, dans leur sens nominal, le « romanesque » et le « théâtral » apparaissent comme des catégories génériques permettant de penser ce qui serait propre à des conventions ou à des supports précis, elles peuvent également être pensées dans un sens plus large. On peut déclarer d'un mode de vie, d'une situation, d'une idée, d'un événement qu'il est « romanesque ». De même, on peut décrire une attitude ou une personne de « théâtrale ». C'est généralement dans un sens péjoratif que sont alors utilisés les adjectifs. La personne « romanesque » est celle qui n'est pas suffisamment réaliste, et qui laisse entrevoir une légère folie, tandis que l'individu qui est « théâtral », se « donne des airs », « en fait trop », manque d'authenticité. On remarquera que les adjectifs s'opposent ici à des qualités normalement attribuées à la nature, tels l'« authenticité » ou le « réalisme », et par conséquent, qu'ils renvoient au monde de l'artifice, à ce qui est surajouté. Par le fait même, ce n'est pas en tant que termes génériques que l'on emploiera les notions, mais plutôt en ce qu'elles renvoient à une certaine *manière de faire* ou encore à une certaine *manière d'être* : à une manière d'occuper

---

<sup>79</sup> On reprend ici une idée de Jean-Marie Seillan qu'il appliquait à la notion de « romanesque ». Voir « Ce qu'on appelait romanesque en 1891, » 150.

l'espace et le temps, ou encore à une manière de se raconter des histoires dans le cas du romanesque, et à une attitude que l'on a dans ses interactions avec les autres dans le cas du « théâtral ». Sans pour autant exclure tout lien avec les codes et les conventions des deux genres, ces deux termes, ont le mérite de renvoyer à des manières d'être ou de faire qui se caractérisent comme étant peu naturelles, voire artificielles. Ils permettront d'identifier des procédés narratifs ou de mises en scène qui invitent à imaginer une manipulation volontaire, une intention derrière la fiction.

Seulement, ce n'est pas simplement en tant que marqueurs d'artificialité que les catégories de « romanesque » et de « théâtral » apparaissent opérantes pour révéler la dimension partagée de tout dispositif fictionnel. Ce sont des catégories qui exposent l'aspect ludique du dispositif, qui attirent l'attention sur celui-ci. Si cela est plus évident pour le théâtre, la notion de jeu y étant souvent associé, c'est également le cas pour le romanesque. Dans une lettre du 12 juillet 1671, Mme de Sévigné évoque le plaisir coupable qu'elle prend à lire une « sottise » de La Calprenède malgré le style « maudit en mille endroits » de l'auteur. Elle avoue avoir de la difficulté à en cesser la lecture, la « grandeur des événements » et la « violence des passions », l'entraînant « comme une petite fille » dans leur dessein<sup>80</sup>. Les romans d'aventures étant souvent ceux qu'on oppose aux « livres sérieux », le romanesque n'est-il pas après tout ce qui éveille en nous l'enfant-lecteur ? Le romanesque est à la fois ce qui entraîne dans l'aventure, « ce qui nous transporte hors de nous-mêmes », tout en satisfaisant, « au-delà de toute attente, notre désir de causalité<sup>81</sup> ».

---

<sup>80</sup> Lettre citée par Delphine Denis, « Romanesque et galanterie au XVIIe siècle, » dans *Le romanesque*, ed. Gilles Declercq et Michel Murrat (Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004), 114-115. Pour plus de détails concernant la notion de « romanesque » dans les lettres de Mme de Sévigné, voir l'étude de R. Duchêne, « Signification du romanesque : l'exemple de Madame de Sévigné », *R.H.L.F.*, mai-août 1977, 578-594, ou encore, l'ouvrage de Monika Kulesza, *Le romanesque dans les Lettres de Madame de Sévigné*, Frankfurt: Peter Lang Edition, 2014.

<sup>81</sup> Gilles Declercq et Michel Murrat, « Avant-propos », *ibid.*, 8.

En d'autres termes, il invite dans un jeu constant entre des événements à l'apparence frivole, exagérée, invraisemblable, mais des événements qui font tout de même avancer l'intrigue, qui s'enchaînent malgré tout, et que le lecteur attend souvent avec impatience. Ce jeu entre extravagance et contingence, le lecteur de romans le connaît et l'attend ; il accepte d'emblée d'y participer, et c'est en ce sens que la notion de romanesque met de l'avant la dimension ludique du dispositif fictionnel. C'est même précisément ce jeu qui attire le lecteur de « romans romanesques », et qui en embarrasse d'autres, telle Mme de Sévigné.

Du côté du « théâtral », la dimension ludique renvoie évidemment à ce qu'on appelle le « *jeu* de l'acteur ». Comme c'est le cas pour le romanesque, le jeu de l'acteur rappelle aussi le monde de l'enfance, où l'on aime à se déguiser, ou encore à imiter des figures du quotidien, tels les parents ou un professeur. Cette théâtralisation des échanges relève d'emblée d'un cadre ludique. Lorsqu'elle se trouve exagérée ou trop apparente, elle laisse paraître cette feinte ludique sur laquelle repose toute fiction. Par conséquent, les catégories de « romanesque » et de « théâtral » se révèlent être plus que de simples marqueurs d'artificialité : elles placent de l'avant le cadre ludique dans lequel se situe l'énonciation fictionnelle, et par le fait même, la dimension *partagée* de toute fiction.

Ajoutons que la dimension « partagée » des surprises variera selon leur gratuité dans le récit. Certaines périodes de l'histoire du roman et du théâtre semblent avoir été plus propices à ce goût pour la surprise et au désir de partager celle-ci. Comme le souligne Villeneuve, les romans du XVIII<sup>e</sup> siècle ont particulièrement exploité les fluctuations de la fortune<sup>82</sup>, et les romans-mémoires de Marivaux sont de ceux où le sort apparaît des plus

---

<sup>82</sup> Villeneuve, *Le sens de l'intrigue, ou, La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, 290.

généreux. De la même manière, du côté du théâtral, si aujourd'hui une attitude naturelle et authentique est valorisée en société, il en était autrement à l'âge classique, dans les salons ou à la cour. Ainsi, on reviendra, dans les chapitres suivants sur l'histoire des formes proprement « romanesques » et « théâtrales »<sup>83</sup>, pour être en mesure d'identifier et de circonscrire les procédés qui provoquent ces écarts à la vraisemblance, ces *incidents de voyage*.

\*\*\*

Je ne sais point créer, je sais seulement  
*surprendre en moi les pensées que le hasard  
me fait*, et je serais fâché d'y mettre du mien.

*Le spectateur français*, première feuille,  
MARIVAUX

Au fil des analyses, il s'agira dans cette thèse d'identifier une modalité précise de la surprise que l'on a nommée « surprise partagée ». Cette surprise repose sur le fait de *donner un spectacle*, non pas dans le sens figuratif de l'expression (se donner des airs), mais dans son sens littéral. Elle apparaît par le biais d'un effet de dédoublement du point de vue sur la fable : le spectateur qui baignait dans l'illusion est invité du côté des coulisses de la fiction. Cet effet de dédoublement offre l'illusion au spectateur de prendre part à la feinte, de partager une complicité illusoire avec une figure auctoriale, que celle-ci s'incarne dans un personnage ou qu'elle laisse tout simplement imaginer sa présence par le biais d'une marque d'artificialité. Pour que survienne cet effet de dédoublement, il est nécessaire de faire apparaître la *feinte* derrière la fiction ; il est nécessaire de placer de l'avant la dimension artificielle de la représentation. En ce sens, l'effet de surprise partagée repose

---

<sup>83</sup> Ce sera également l'occasion de revenir sur la distinction entre « théâtral » et « théâtralité » et sur les raisons qui justifient l'adoption du premier des deux termes.

sur une conception de la fiction en tant que réalité partagée, en tant que *feinte partagée* entre l'auteur de la fiction et ses spectateurs ou lecteurs.

Avant de poursuivre, quelques précisions méthodologiques sont nécessaires. Dans un premier temps, il est important de rappeler que c'est en tant que *fictions* (et non uniquement en tant que films) que les œuvres du corpus seront abordées. Cela suppose que la surprise partagée peut apparaître dans des œuvres du champ poétique indépendamment de leur support, ce que les chapitres consacrés à la définition du « romanesque » et du « théâtral » démontreront à partir d'exemples relevant d'objets littéraires. Dans un deuxième temps, on s'intéressera avant tout à des films et, plus précisément, à des « moments » de cinéma. Si la surprise partagée s'écoule dans le temps, elle n'est pas toujours centrale par rapport à l'intrigue du film. Certaines analyses porteront parfois sur l'ensemble du film<sup>84</sup>, alors que d'autres se concentreront sur des scènes précises ou des intrigues, parfois mineures, du récit. Enfin, dans un troisième et dernier temps, il est essentiel de ne pas confondre la dimension « partagée » de ces surprises et la dimension « partagée » des fictions (celles-ci reposant sur une « feinte partagée »). Comme on peut le deviner, c'est précisément parce qu'il est possible d'appréhender la fiction comme une « réalité publique partagée<sup>85</sup> » qu'il est également possible d'imaginer cette *surprise partagée*, dont on tente de dresser le portrait. Une nuance est toutefois à faire pour éviter de confondre les deux niveaux de « partage », ceux-ci entretenant un rapport différent avec le dispositif fictionnel. Dans le cas de la feinte partagée, il s'agit avant tout de partager un espace ludique où se met en scène une représentation. Dans le cas de la surprise partagée,

---

<sup>84</sup> C'est davantage le cas dans la partie consacré au romanesque, puisque la surprise affecte la vraisemblance de l'intrigue.

<sup>85</sup> Schaeffer, *Pourquoi la fiction?* , 147.

c'est l'apparition soudaine de cet espace ludique qui offre au spectateur un sentiment de complicité illusoire. Celui-ci le conduit à imaginer qu'à défaut de participer directement à l'intrigue, il est complice de la mise en œuvre de la surprise.

Pour résumer, on tentera d'identifier les procédés qui viennent marquer l'artificialité de la représentation en passant par ces procédés qui suscitent du « romanesque », du « théâtral », ou encore, dans un troisième temps, du « spectaculaire cinématographique ». Ensuite, lors des analyses, on observera comment l'artificialité de l'œuvre est marquée : comment la structure de l'œuvre, l'intrigue ou encore les personnages conduisent à anticiper la surprise à venir, à préparer son apparition, et à la rendre d'autant plus surprenante qu'elle était déjà attendue. Dans chacune des analyses, on observera comment le marqueur d'artificialité entre en jeu avec certaines caractéristiques du médium. On s'intéressera alors à son pouvoir d'indicialité – sa capacité à reproduire la réalité avec l'impartialité de l'objectif –, et au rapport que le film instaure avec celui-ci. Certains cinéastes inscrivent ce pouvoir d'indicialité au cœur de leur méthode de tournage, alors que d'autres en jouent, l'utilisant dans un rapport décalé. Dans chacun des cas, ce pouvoir d'indicialité semble affecter l'effet de la surprise partagée, qui non seulement apparaît avec le caractère de l'évidence – surprend du fait qu'elle était *précisément* attendue –, mais est également soutenue par le caractère « évident » de l'image photo-cinématographique. Comme le remarquait Barthes, au sujet de la photo et du haïku, dans l'une et l'autre de ces « autorités pures », « tout est donné tout de suite<sup>86</sup> ». Aucun doute à avoir sur l'objet de la représentation, il *a été*, ou du moins, dans le cas du haïku, il porte l'effet du *ça a été*<sup>87</sup>.

Au cœur de ces analyses se trouvera l'hypothèse que la surprise partagée, plutôt

---

<sup>86</sup> Roland Barthes et Nathalie Léger, *La préparation du roman. I et II* (Paris: Seuil : IMEC, 2003), 117.

<sup>87</sup> Ibid., 116.

qu'entraîner uniquement une reconfiguration du regard porté sur le monde fictionnel de la représentation (comme le ferait une surprise simple ou complexe), entraînera également une reconfiguration du regard porté sur la fiction en tant que telle. À cette hypothèse s'ajoutera une question spécifique aux études cinématographiques : si, comme le remarque Barthes, « [l]e cinéma kidnappe la fiabilité de la photo, la détourne au profit d'une illusion<sup>88</sup> », est-ce possible, qu'inversement, les surprises partagées du cinéma, offrent à la réalité filmée l'occasion de s'évader ? L'objet de ces surprises pourrait-il se dérober à la feinte, laissant l'illusion cinématographique dépourvue de ses pouvoirs le temps d'un instant ?

---

<sup>88</sup> Ibid.



## Chapitre II

# « Romanesque » et fictions cinématographiques

### Des sens de la notion à sa mobilisation

Il y a tant d'aventures dans la vie, il peut  
m'en échoir quelque bonne [...]<sup>1</sup>.

*Le paysan parvenu,*  
MARIVAUX

Ce chapitre historico-analytique aura dans un premier temps pour but d'historiciser le sens pris par le terme de « romanesque » au fil des époques et des courants littéraires. Dans un deuxième temps, il aura pour objectif d'identifier et de décrire les procédés qui produisent du « romanesque » dans les œuvres littéraires. Ultérieurement, ces procédés serviront à indiquer et annoncer les différentes *surprises partagées* qui parsèment le corpus.

\*\*\*

Comme on l'a déjà souligné dans le chapitre précédent, le fait que l'expression « roman romanesque » existe implique que l'adjectif « romanesque » ne renvoie pas uniquement à la catégorie générique du roman, mais qu'il ajoute un sens à celle-ci : composante isolable, le « romanesque » est par conséquent définissable. Si le terme « romanesque » est uniquement apparu au XVII<sup>e</sup> siècle, dans les romans bourgeois de Charles Sorel et de Furetière, il renvoie pourtant à des œuvres appartenant à une période antérieure : ces

---

<sup>1</sup> Marivaux, *Le paysan parvenu* (Paris: Gallimard, 1981), 76.

romans héroïcogalants, composés de chevaliers au courage inépuisable ou encore de bergers se laissant guider par un idéal amoureux. C'est à ces « sources du romanesques », telles que les nomme Thomas Pavel<sup>2</sup>, que l'on doit revenir pour saisir ce qui suscite le romanesque et observer comment le sens du terme se renouvellera au XVII<sup>e</sup> siècle lorsque qu'il fera ses premières apparitions. Pavel identifie trois sources principales au « romanesque » : le roman grec de l'Antiquité, le roman de chevalerie (roman héroïque) et le roman pastoral (roman galant). Si le romanesque qui naît de ces trois genres diffère à certains niveaux, on retrouve tout de même certaines caractéristiques qui lui sont communes. Dans le roman grec de l'Antiquité, c'est avec l'aide des divinités que le héros sait qu'il parviendra à atteindre le terme de son périple, et ce, malgré l'hostilité de l'environnement traversé. Dans le roman de chevalerie, si les divinités se gardent d'intervenir, le héros se laisse généralement guidé par un idéal moral, reposant sur l'honneur et la courtoisie. C'est justement dans ces valeurs qu'il trouve un courage inépuisable pour vaincre ses adversaires qui, contrairement à ceux des romans hellénistiques, sont de taille humaine. Enfin, dans le roman pastoral, les personnages se laissent guider par un idéal amoureux, l'intrigue reposant sur cet écart entre « la perfection de l'amour et l'imperfection des amants<sup>3</sup> ». Comme le remarque Pavel, une force transcende ces univers romanesques, celle-ci apparaissant sous la forme de divinités dans les romans hellénistiques, par le biais du lien social dans les romans de chevalerie (idéal de justice, d'honneur et de courtoisie), ou encore, par le biais du lien intime (idéal amoureux au sein du couple) dans les romans de pastoral<sup>4</sup>. Cette transcendance établit un rapport

---

<sup>2</sup> Thomas Pavel, « Les sources romanesques du roman », *L'atelier du roman*, no. 10 (1997).

<sup>3</sup> *Ibid.*, 157.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 160.

singulier entre le héros et le monde qu'il habite : les héros de roman, toujours guidés par un idéal, apparaissent comme des personnages inflexibles ne connaissant pas l'hésitation : « Une Chariclée qui ne serait pas maîtresse d'elle-même, un Amadis qui manquerait à la fidélité et à la justice demeurent inconcevables<sup>5</sup>. » Face à un monde où le hasard fait surgir obstacles et aventures, la destinée du héros romanesque est toute tracée. L'obtention de la quête n'est jamais vraiment mise en doute, on sait que le héros parviendra à ses fins, que ce soit en attendant une intervention divine ou en assurant par lui-même le respect de ses idéaux nobles qui le font briller face aux ennemis. En ce sens, le « romanesque » (ou ces « romanesques ») implique une configuration singulière du possible et du probable, au cœur de laquelle se joue une lutte entre le hasard et « l'indéfectible dévotion humaine<sup>6</sup> ». Cette configuration singulière est également celle qui altère les surprises qui parsèment la route du héros : les hasards heureux se transforment en nécessités, ou encore, les coïncidences deviennent des retrouvailles attendues.

Ce « romanesque », conférant au monde une transcendance et transformant par le fait même l'homme en héros, est justement celui qui sera au cœur du sens initial pris par le terme. C'est sous la plume de Charles Sorel, dans *Le Berger extravagant* (1627), que le terme est employé pour la première fois. Il prend alors le sens péjoratif et polémique<sup>7</sup> qu'on lui connaît toujours aujourd'hui. Parodie satirique des romans de pastoral, l'« antiroman » de Sorel fait le récit de Louis/Lysis qui est victime, tel Don Quichotte, d'avoir lu trop de romans de pastoral : le personnage se trouve désormais incapable de distinguer l'imaginaire

---

<sup>5</sup> Ibid., 155.

<sup>6</sup> Ibid., 156.

<sup>7</sup> Laurence Plazenet, « Romanesque et roman baroque », dans *Le romanesque*, ed. Gilles Declercq et Michel Murrat (Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004), 84.

de la réalité<sup>8</sup>. Environ trente ans plus tard, le terme conservera ce sens péjoratif sous la plume de Furetière, que ce soit dans son *Roman bourgeois* (1666), ou encore, dans la définition qu'il offre de l'adjectif dans la seconde édition de son dictionnaire (1690) : « Qui tient du Roman, qui est extraordinaire, *peu vraisemblable*. » (on souligne). La tournure négative du « *peu vraisemblable* » fait apparaître cette caractéristique du romanesque comme un défaut<sup>9</sup>. C'est donc en réaction à ces ouvrages qui sont « aux sources du romanesque », et surtout pour condamner ce qu'ils ont d'extravagant – de *peu vraisemblable* –, que le sens du terme se construit. Comme le remarque Delphine Denis, c'est en creux, un roman sans romanesque qui est imaginé et défendu dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>. Le romanesque est immédiatement pensé comme quelque chose de surajouté, comme un artifice importun qui, chez Sorel, peut rendre fou (« Qui ne peut donc estre roy [le lecteur de roman], tasche de devenir fou »<sup>11</sup>), ou qui, chez Furetière, ne vise qu'à « occuper les fainéants<sup>12</sup> ». On remarquera que cette définition péjorative du terme ne le quittera jamais. Cette condamnation du « romanesque », qui est avant tout sociale et

---

<sup>8</sup> Laura Rescia, « L'antiroman au XVII<sup>e</sup> siècle : *Le Berger extravagant* de Charles Sorel, » dans *I cadaveri nell'armadio : Sette lezioni di teoria del romanzo*, ed. Roberta Sapino et Gabriella Bosco, Biblioteca di Studi Francesi (Torino: Rosenberg & Sellier, 2016).

<sup>9</sup> Par ailleurs, cette définition péjorative du « romanesque » s'accorde avec celle que Furetière (1690) propose pour le substantif « roman » : autrefois « beau langage », le roman ne renvoie désormais qu'aux « Livres fabuleux qui contiennent des histoires de Chevaleries, inventées pour divertir et occuper des fainéants. », Plazenet, « Romanesque et roman baroque, » 70.

<sup>10</sup> Delphine Denis, « Romanesque et galanterie au XVII<sup>e</sup> siècle, » *ibid.*, 107.

<sup>11</sup> Extrait complet du premier passage où apparaît le substantif « romanesque » : « J'ay treuvé ce qu'il y avoit longtemps que je cherchois, dit Clarimond, je vous jure que j'ay fait tous mes efforts pour donner des imaginations romanesques, à un certain personnage que je connoy, *mais il est tombé maintenant en une folie taciturne* : je croy que vostre berger est d'une humeur bien plus gaillarde. Au reste ne pensez pas que ce soit mal fait de vouloir entretenir ces gens là dans leur resverie : l'on met leur esprit au milieu des delices, et c'est ce que l'on dit d'ordinaire que pour estre heureux au monde, il faut estre roy ou fou ; pource que si l'un a des plaisirs en effect, l'autre en a par imagination. *Qui ne peut donc estre roy, tasche de devenir fou.* » (on souligne), *Le berger extravagant*, livre 3, Charles Sorel.

<sup>12</sup> Dictionnaire de Furetière (1690) mis en ligne par Garnier, sous l'entrée « roman ».

morale au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>13</sup>, se poursuivra sous différentes formes au cours des siècles suivants. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce sont les philosophes des Lumières qui, par le biais de parodies, caricaturent les procédés propres aux formes romanesques : on relèvera l'ironie acerbe de Voltaire (*Candide*, 1759), et également les adresses moqueuses faites aux lecteurs par le narrateur de Diderot (*Jacques le fataliste*, 1765). Si l'auteur de romans parodiques ou satiriques ne peut faire l'économie de procédés romanesques classiques, leurs héros, plutôt que d'affronter des monstres merveilleux ou des chevaliers d'un autre monde, ont comme adversaire la réalité la plus ordinaire : c'est alors leur propre folie romanesque qu'il faut combattre. Cette méfiance envers le romanesque entraîne un changement dans la nomenclature des œuvres, qu'on préfère nommer « histoires », « aventures » ou encore « mémoires »<sup>14</sup>, justement pour prétendre à une certaine vraisemblance (au sens classique du terme, c'est-à-dire se rapportant à l'expérience commune<sup>15</sup>). Au XIX<sup>e</sup> siècle, c'est le courant positiviste qui condamnera le « romanesque », défendant plutôt les romans réalistes et éventuellement les romans naturalistes. Comme le remarque Jean-Marie Seillan, on considère chez les adeptes du naturalisme que le roman romanesque « donn[e] le pas à l'émotion sur l'esprit, à l'empathie sur l'analyse » et, selon certaines perceptions

---

<sup>13</sup> On redoute que ces lecteurs, divertis par les pouvoirs de l'illusion et de l'imagination, s'éloignent des tâches et travaux qui les incombent au quotidien et se nourrissent de prétentions irréalistes, au risque de remettre en cause les fondements de l'ordre social. Outre ces craintes d'ordre moral et social, on appréhende du côté poétique une soumission aux règles mercantiles : on craint que leurs écrits, se destinant avant tout à courtiser les lecteurs et éditeurs, s'éloignent de l'idéal traditionnel des belles-lettres. Voir Plazenet, « Romanesque et roman baroque », *ibid.*, 69.

<sup>14</sup> Coralie Bournonville, « Le roman-mémoires du XVIII<sup>e</sup> siècle et les chimères du romanesque », *Romanesques*, no. 5 (2013): 32.

<sup>15</sup> Comme le remarque Cécile Cavillac, la traduction latine de la *Poétique* joue un rôle dans ce nouveau sens pris par la notion de vraisemblance au XVII<sup>e</sup> siècle : « De ce qui est *eikos*, “plausible”, “attendu”, on passe à ce qui est *veri similis*, “semblable au vrai” ». (Cavillac, « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle », 35.) Ainsi on serait passé d'une vraisemblance reposant avant tout sur la cohérence de la mise en intrigue (le plausible, le probable) à une vraisemblance impliquant une certaine conformité à l'expérience commune. *Ibid.*, 24.

communes à l'époque, on le destine à un public avant tout féminin<sup>16</sup>. Le terme de « romanesque » sera même synonyme de « romantique » chez les défenseurs du roman romanesque, et ce, dans le but de cautionner ces ouvrages par le biais de l'histoire littéraire. Outre cette critique du « romanesque » pour son côté trompeur, mensonger, le « romanesque » renvoie également à un monde qui n'existe plus. Le romancier irlandais, George Moore en fait le constat lorsque *Le Gaulois* l'interroge sur la question en 1891 :

Il n'y a plus d'aventures possibles ; personne ne mène plus la vie bohémienne des troubadours. En Angleterre surtout, rien n'est laissé au hasard ; le duel y est interdit et les tribunaux ont pour mission de régler toutes les questions, même les questions de sentiment. Je ne connais plus, dans la société moderne, que deux êtres qui vivent encore l'aventure : la courtisane et le rastaquouère. Je ne vois donc pas ce que le romanesque viendrait faire dans le roman<sup>17</sup>.

Alors qu'imaginer trop d'occasions et de hasards heureux était considéré comme un risque par Furetière – risque de renverser l'ordre et les fondements de la société –, au XIX<sup>e</sup> l'encadrement légal offert par ces nouveaux États-nations, réglant « toutes les questions, même les questions de sentiment », ne permet que difficilement d'imaginer une existence « romanesque ».

Mis à part ces condamnations d'ordre moral (on *devrait* adopter une attitude plus rationnelle et scientifique et non pas se laisser aller à sa sensibilité et ses émotions), on retrouve également une condamnation d'ordre poétique. Le « romanesque » apparaît comme ce qui permet de distinguer les romans « sérieux » des romans destinés uniquement à divertir : à divertir les fainéants dirait Furetière, à divertir les femmes dirait d'autres. Une dichotomie apparaît alors entre les « romans romanesques », donc populaires, et les

---

<sup>16</sup> Jean-Marie Seillan, « Ce qu'on appelait romanesque en 1891 », *ibid.*, no. 2 (2005): 157.

<sup>17</sup> Réédité par Seillan, « Enquête sur le roman romanesque (*Le Gaulois*, 1891) », *Romanesques*, no. 2 (2005): 236.

« romans littéraires », c'est-à-dire, les œuvres reconnues par les institutions académiques et de légitimation artistique. On remarquera que cette distinction apparaissait déjà chez Furetière, qui reprochait au « roman romanesque » de s'éloigner de l'idéal des belles-lettres en se soumettant à des lois mercantiles. Au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle, cette opposition opère également une distinction d'ordre sociale : on attribue aux classes populaires la lecture des romans « romanesques<sup>18</sup> », tandis que la population plus éduquée, amatrice d'« Art », consommera des romans où le romanesque est *a priori* absent. L'antiromanesque devient même un argument de vente pour cette littérature pourtant soumise aux lois du marché : Sartre proposera d'inscrire « Il n'y a pas d'aventure » sur le bandeau publicitaire de *La Nausée*<sup>19</sup>.

Parallèlement à ces discours qui ont condamné le « romanesque » au fil des siècles, d'autres discours et d'autres milieux ont conféré un sens neutre, voire positif au terme. Au XVII<sup>e</sup> siècle, c'est dans les cercles galants que le romanesque est apprécié et convoqué. On y avoue les plaisirs qu'il procure, comme dans les lettres de Mme de Sévigné<sup>20</sup>, et on s'amuse même à convertir en fiction, à rendre romanesque, certains matériaux biographiques dans l'objectif de rendre hommage à certains personnages de la noblesse<sup>21</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Marivaux et Prévost s'amuseront à cultiver, par le rythme de leur récit et les surprises qui s'y enchaînent, cette enflure baroque qui défie parfois la vraisemblance<sup>22</sup>. Il s'agit alors « moins de rejeter en bloc le romanesque » pour offrir une œuvre plus réaliste,

---

<sup>18</sup> Pour illustrer la dimension péjorative du « romanesque » associé ici aux classes populaires, on peut remarquer une formule d'Huysmans. Dans un entretien, celui-ci affirme que le « romanesque » des feuilletons de M. Richebourg et M. Jules Mary n'est aucunement menacé d'existence, tout simplement « car il y aura toujours des concierges pour les lire. » Seillan, « Ce qu'on appelait romanesque en 1891, » 155.

<sup>19</sup> Prince Gérard, « Romanesque et roman : 1900-1950 », dans *Romanesque*, ed. Gilles Declercq et Michel Murrat (Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004), 84.

<sup>20</sup> Voir chapitre précédent, p. 52-53.

<sup>21</sup> Denis, « Romanesque et galanterie au XVII<sup>e</sup> siècle », 111-112.

<sup>22</sup> Françoise Barguillet, *Le roman au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1<sup>ère</sup> éd., PUF Litteratures (Paris: PUF, 1981), 65.

que « d'en encadrer la mobilisation », d'en faire l'objet même du roman<sup>23</sup>, que ce soit dans une approche positive ou encore ironique, comme c'était le cas chez les philosophes (Voltaire, Diderot). C'est par ailleurs au cours de cette période que certains discours théoriques déplaceront les enjeux du roman de ses effets moraux vers ses effets poétiques ; en d'autres termes, du comportement juste qu'il *devrait* entraîner chez ses lecteurs aux plaisirs qu'il est en mesure de leur procurer<sup>24</sup>. Enfin, si le XIX<sup>e</sup> siècle est le siècle du roman réaliste, puis du roman naturaliste, il est également le siècle des journaux et, par le fait même, du feuilleton. Il se développe, parallèlement au discours positiviste, des discours défendant le roman, notamment pour les personnages vertueux, plus grands que nature, que ce dernier met en scène. On aperçoit ceux-ci tout particulièrement dans cette « littérature industrielle<sup>25</sup> » qui opère une dichotomie claire entre des personnages exemplaires moralement et d'autres, habités uniquement par de mauvais desseins (par exemple *Les Mystères de Paris* Eugène Sue, 1842-1843). Le terme « romanesque » prend alors le sens plus respectable d'« idéaliste ». Ce dernier s'éloigne par le fait même de l'ouverture aux possibles qui le caractérisait pour porter « un conformisme qui protège ou restaure l'ordre des choses<sup>26</sup> . » La dimension romanesque du feuilleton rappelle que malgré les condamnations du « roman romanesque », qui surviennent à répétition au cours des deux derniers siècles et qui réapparaîtront au XX<sup>e</sup>, le « roman romanesque » continue d'exister, toujours en marge des canons littéraires, au cœur de la littérature populaire.

---

<sup>23</sup> Bournonville, « Le roman-mémoires du XVIII<sup>e</sup> siècle et les chimères du romanesque », 45.

<sup>24</sup> Ibid., 42-43.

<sup>25</sup> On reprend ici l'expression de Sainte-Beuve. « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, période initiale, tome 19, 1839 : 675-691.

<sup>26</sup> Seillan, « Ce qu'on appelait romanesque en 1891, » 157.

Enfin, on remarquera depuis le début des années 1980 une valorisation du « romanesque » du côté académique et des institutions de légitimation artistique. Les romans de Jean Echenoz, Patrick Deville ou encore Tanguy Viel témoignent d'une exploration thématique du « romanesque »<sup>27</sup>. Ces auteurs revisitent les *topoi* des sous-genres du roman d'action (enquêtes, scènes de crime, disparitions ou secrets familiaux)<sup>28</sup> non seulement pour exercer leur style, mais également pour offrir une réflexion non plus sur le roman, mais sur l'objet fictionnel en tant que tel : sur les frontières qu'il pose entre le vrai et le faux, entre la réalité et l'imaginaire. On le constate notamment dans les « biofictions » (*Ravel*, 2006 ; *Courir*, 2008 ; *Des éclairs*, 2010) ou fictions historiques (*14*, 2012) de Jean Echenoz qui sont aussi romanesques que bien documentées. Néanmoins, ce retour au « romanesque » « est loin de marquer un retour aux vertus du roman classique, voire du romanesque traditionnel<sup>29</sup>. »

\*\*\*

Suite à ce bref survol historique du terme « romanesque », de ses sources initiales jusqu'à ses plus récentes utilisations, il semble important d'insister sur ce moment charnière où apparaît l'adjectif « romanesque ». À cet égard, Alain Schaffner suggère de distinguer les « romans romanesques », qui se fondent sur une adhésion du narrateur aux valeurs de ses personnages, et les « romans *du* romanesque », qui contrairement aux premiers offrent une certaine réflexivité sur la matière romanesque en mettant de l'avant la dualité originelle

---

<sup>27</sup> Anne Sennhauser, « Présences paradoxales du romanesque dans la fiction contemporaine. Les cas de Jean Echenoz, de Patrick Deville et de Tanguy Viel », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, no. 2013-1 (2013): 79.

<sup>28</sup> *Ibid.*, 66.

<sup>29</sup> Michael Sheringham, « Le romanesque du quotidien », dans *Le romanesque*, ed. Gilles Declercq et Michel Murat (Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004), 264.

vie/roman<sup>30</sup>. Comme on l'a remarqué précédemment, le « romanesque » renvoie souvent à une époque révolue, et par conséquent à un style considéré comme révolu également. Ces « romans *du* romanesque » correspondent à tout un pan de la tradition littéraire qui se caractérise par un détournement de la forme et une prise de distance par rapport à ce qui a trait conventionnellement au genre : Cervantès, Diderot et Voltaire caricaturent les romans héroïcogalants (*Don Quichotte*, *Jacques le fataliste* et *Candide*), tandis que Flaubert tourne en dérision les ouvrages romantiques qui causeront la perte d'Emma Bovary. On a ici affaire à un romanesque qui figure « comme fatalité, comme maladie inguérissable<sup>31</sup> » et on retrouve non seulement le sens polémique de la notion, mais aussi son sens premier, tel qu'il apparaît au XVII<sup>e</sup>. Ce désir de distanciation, par rapport au roman héroïcogalant, apparaît comme fondateur du roman moderne. Le rapport au romanesque change : de simple configuration du possible et du probable, fondée sur une lutte entre le hasard et la dévotion humaine, il est mobilisé au cœur du roman et devient constitutif de son propos.

Malgré ce rapport ironique au romanesque (et non pas empathique, comme dans les romans romanesques), le romanesque comme matière et comme forme demeure incontournable pour le romancier. Thomas Pavel rappelle que les *motifs* du roman moderne demeurent les mêmes : les personnages et les aventures<sup>32</sup>. Le romanesque apparaît donc à deux niveaux dans ces romans *du* romanesque. D'une part il en est l'objet, celui dont on se distancie, ou encore, celui qu'on cherche à détourner ; d'autre part, il constitue la matière

---

<sup>30</sup> Alain Schaffner, « Le romanesque : idéal du roman ? », *ibid.*

<sup>31</sup> Jean Sgard, « Réflexions sur le romanesque au XVIII<sup>e</sup> siècle. À propos de *La vie de Marianne*, » dans *Lettres et réalités. Mélanges de littérature générale et de critique romanesque*, ed. Marguerite Rossi (France: Service des publications de l'Université de Provence, 1988), 356.

<sup>32</sup> Thomas Pavel, *La pensée du roman*, NRF essais (Paris: Gallimard, 2003), 26.

même du roman, « le personnage est pour l'écrivain ce que la forme est au peintre<sup>33</sup> » et on ne peut en faire abstraction. Si pour certains auteurs, le fait de prendre le romanesque comme objet permet d'affirmer un certain idéal artistique, pour d'autres ce geste apparaît comme une occasion de jeu avec l'artifice romanesque. En d'autres termes, si l'enchaînement des événements est parfois moins cohérent ou encore si le sentimentalisme ou l'héroïsme sont exagérés, c'est qu'on le fait exprès. Le romanesque s'assimile alors au plaisir de la lecture, à cette assurance de trouver au fil de celle-ci péripéties et aventures. Comme le souligne Myriam Roman, la « sécurité de l'univers romanesque [...] repose sur l'agréable tension entre le retard du plaisir et la certitude de ce plaisir<sup>34</sup> ». Si une tendance du roman moderne, par sa soif de vérité et de réalisme, a mis de côté ces plaisirs romanesques, ils subsistent tout de même à certains endroits. Par exemple, ce n'est pas parce que Marivaux choisit le décor plus réaliste du Paris contemporain pour ses romans-mémoires<sup>35</sup> que ceux-ci ne sont pas rythmés par les surprises et les rencontres inopinées. De la même manière, ce n'est pas parce que l'on offre un portrait plutôt réaliste des grandes idées circulant pendant la Monarchie de Juillet, que *L'Éducation sentimentale* ne repose pas avant tout sur une rencontre (entre Frédéric et Mme Arnoux) et les aventures sentimentales qu'elle suscite. Si le romanesque apparaissait d'emblée comme un jeu entre

---

<sup>33</sup> Michel Zérafra, « Le Romanesque et le roman », *Canadian Review of Comparative Literature - Revue Canadienne de Littérature Comparée* 11, no. 4 (1984): 482.

<sup>34</sup> Myriam Roman, « Un romancier non romanesque : Victor Hugo, » dans *Le romanesque*, ed. Gilles Declercq et Michel Murrat (Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004), 171.

<sup>35</sup> À noter qu'on classe généralement les romans de Marivaux en deux catégories : ses romans romanesques et ses romans-mémoires. Les premiers sont dans une veine quichotesque et parodique (entre autres *Pharsamon, ou Les nouvelles folies romanesques* ; *Les Aventures de \*\*\* ou les Effets surprenants de la sympathie*), ils développent le thème du romanesque vrai et du romanesque faux. Les seconds (*La vie de Marianne* ; *Le Paysan parvenu*), en inscrivant l'action dans un cadre réaliste, vont mobiliser cette thématique tout en la rattachant à celle des rapports sociaux et de la connaissance d'autrui. Pour plus de détails voir : Henri Coulet, *Marivaux romancier. Essai sur l'esprit et le cœur dans les romans de Marivaux* (Paris: Armand Colin, 1975), 394.

« le retard du plaisir et la certitude de ce plaisir<sup>36</sup> », certains romans de la modernité permettent de faire apparaître ce jeu en mobilisant le romanesque tant au plan formel, qu'au cœur de leur propos. De ce fait, ils placent de l'avant la feinte singulière à laquelle on participe lorsqu'on entre dans un univers fictionnel.

### **Cadre analytique : procédés des romans *du* romanesque**

Comme on l'a déjà souligné dans le chapitre précédent, pour révéler la dimension *partagée* de toute fiction, il est nécessaire de faire apparaître, ne serait-ce qu'en arrière-plan, l'intention derrière l'œuvre, l'artifice qui la constitue. C'est évidemment par le biais d'un *jeu* avec le romanesque que cette intention apparaît dans les romans de la modernité, et c'est précisément ce jeu qu'il sera question d'observer dans les fictions cinématographiques. Puisque les « romans romanesques » se fondent sur l'illusion et sur une adhésion du narrateur aux valeurs représentées par ses personnages, on s'intéressera plutôt aux procédés employés par « les romans *du* romanesque ». Plus particulièrement, on s'appuiera sur ces romans du XVIII<sup>e</sup> siècle où, sans forcément chercher à souligner les invraisemblances, on ne s'accable pas non plus de la vraisemblance des rencontres inopinées, coïncidences ou hasards. On semble même en profiter pour offrir aux personnages des occasions de briller :

[...] le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle démocratise les intrigues, les rapproche, bien sûr, de la réalité du travail et des conditions socioéconomiques, mais il ne cesse cependant de faire miroiter l'ambiguïté du destin : certes, dans cette littérature, les protagonistes doivent gérer leur chance, calculer leurs gestes afin « d'éliminer l'inconnu », mais leurs effleures les amènent au cœur d'une aventure toujours plus incertaine et rebondissante<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Roman, « Un romancier non romanesque : Victor Hugo », 171.

<sup>37</sup> Villeneuve, *Le sens de l'intrigue, ou, La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, 292.

Comme on l'a précisé plus haut, cette mobilisation du romanesque au cœur du roman n'est pas étrangère aux traits formels de celui-ci : pour prendre une distance avec le romanesque encore faut-il retourner à ses motifs d'origines. Toutefois, certains procédés seront plus aptes à faire apparaître la dimension ludique du romanesque. On remarquera tout d'abord ces procédés qui visent à révéler soudainement l'intentionnalité derrière l'œuvre. Ceux-ci sont incontournables aux analyses puisqu'ils signalent la main de l'auteur (l'intention) derrière l'œuvre. Ils assurent la subjectivation auctoriale, effet nécessaire pour que la surprise apparaisse comme *partagée*.

### **Entrer en jeu avec le romanesque**

Dans le roman, l'intentionnalité se révèle généralement à travers la figure du narrateur. Certains procédés burlesques, telles ces adresses directes au lecteur que contiennent *Le Roman bourgeois* de Furetière ou encore le *Don Quichotte* de Cervantès, laissent apparaître explicitement. Dans certains cas, les burlesques iront jusqu'à faire entrer l'élaboration du récit dans le récit même, un procédé que Marivaux reprendra dans ses « romans romanesques » lorsqu'il « affecte de discuter avec le lecteur<sup>38</sup> » : « Qu'en dites-vous, lecteur ? mais c'est de la peine de plus, et je la crains. Continuons... un peu de bigarrure me divertit. Suivez-moi, mon cher lecteur. À vous dire vrai, je ne sais pas très bien où je vais ; mais c'est le plaisir du voyage<sup>39</sup>. » De la même manière, dans ses romans-mémoires le héros-narrateur est à la fois *regardé* et *regardant*. La Marianne (*La vie de Marianne*) du présent prend plaisir à regarder celle du passé tel un personnage qui lui serait

---

<sup>38</sup> Coulet et Gilot, *Marivaux, un humanisme expérimental*, 187.

<sup>39</sup> Marivaux, *Pharsamon, ou Les nouvelles folies romanesques (Le Don Quichotte moderne)* (Paris : La Veuve Duchesne, 1781), 123., cité par Rousset, *Forme et signification*, 50.

à demi-étranger<sup>40</sup>. Cette capacité du narrateur à « se regarder en spectateur<sup>41</sup> » a pour effet d'amener le lecteur dans les coulisses du récit et lui permet d'imaginer une complicité avec ce narrateur qui navigue de surprises en surprises, se laissant lui-même surprendre « par les pensées que le hasard [lui] fait<sup>42</sup> ». On est face à un narrateur qui, tout comme peut l'être le lecteur, est lucide quant au fait que son appréciation du récit repose avant tout sur cette tension entre le retard des surprises et la certitude de voir ces surprises survenir<sup>43</sup>.

Si ces adresses directes au spectateur soulignent l'intention d'une figure auctoriale de façon explicite, on remarque également des procédés qui en témoignent de manière indirecte. On compte parmi ceux-ci ces « retouches correctives<sup>44</sup> » qui, chez Marivaux, visent « à préciser la nuance d'un sentiment, d'un mouvement, d'un caractère, en faisant suivre le terme qui le désigne d'une correction spécifiant sa catégorie ou ses qualités<sup>45</sup>. » Ces retouches qui sont généralement introduites par un « mais », viennent insister sur l'élaboration d'un récit qui est en train de s'écrire ; un récit qui se réajuste constamment suite à la conjonction de coordination :

---

<sup>40</sup> Ibid., 52.

<sup>41</sup> Jean Rousset considère que ce procédé confère aux romans-mémoires de Marivaux une « structure du double registre ». Effectivement, l'attitude du narrateur est caractérisée par une « passivité spectatrice », comme si ces rencontres qui surviennent au cours des récits étaient inattendues, voire divertissantes, pour celui qui est pourtant le héros de celles-ci. Pour plus de détails, voir l'analyse de Jean Rousset, « Marivaux ou La structure du double registre », dans *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. 1992. France : José Corti.

<sup>42</sup> *Le spectateur français*, Marivaux, première feuille.

<sup>43</sup> Roman, « Un romancier non romanesque : Victor Hugo », 118.

<sup>44</sup> Frédéric Deloffre est le premier à avoir identifié et défini le procédé. Il décrit le procédé comme suit : « Il [le procédé] consiste à redoubler un terme dans la fonction où il vient d'apparaître, en le faisant précéder d'un instrument distinctif spécial (*mais, je dis*, etc.), et en lui adjoignant de nouvelles déterminations. » Pour plus de détails, voir Frédéric Deloffre, *Marivaux et le marivaudage : une préciosité nouvelle*, 3e éd., Collection Références (Genève: Slatkine reprints, 1993), 447-448.

<sup>45</sup> Coulet, *Marivaux romancier*, 330. Le procédé vaudra probablement à Marivaux cette réputation d'homme qui « a passé sa vie à peser des œufs de mouche dans des balances de toiles d'araignées ». À noter que si le mot est généralement attribué à Voltaire, le philosophe ne l'a pas jamais appliqué directement à Marivaux. Coulet et Gilot, *Marivaux, un humanisme expérimental*, 253.

« Je retournerai donc chez moi, perdu de vanité, comme je l'ai dit, *mais d'une vanité qui me rendait gai*, et non pas superbe et ridicule. » (*Paysan parvenu*, VIII<sup>46</sup>)

« Quand une femme vous aime, c'est avec amour qu'elle vous le dit ; c'était avec dévotion que me le disait la mienne, *mais avec une dévotion délicieuse*. » (*Le Paysan parvenu*, VIII<sup>47</sup>)

Le narrateur pourrait écrire directement « c'était avec une dévotion *délicieuse* que me le disait la mienne », mais l'effet ne serait pas le même. L'élaboration du récit disparaîtrait sans ces précisions qui ne sont ajoutées qu'*après coup*.

Outre ces retouches quasi impressionnistes, l'intention peut se révéler par le biais de fines intrusions de l'auteur qui peuvent apparaître comme des calembours subtilement placés, ou encore par un commentaire dissimulé par le biais de l'ironie. Ces intrusions de la figure auctoriale visent généralement à faire un commentaire moqueur sans qu'il soit explicite dans la narration. Alain Vaillant nomme *subjectivation* « [...] ce mécanisme qui touche à la nature même de la communication littéraire moderne et qui permet au lecteur de deviner derrière le texte qu'il lit, une instance énonciative latente [...] »<sup>48</sup>. » Le roman réaliste, caractérisé par un style indirect libre, laisse la belle place à ce type d'intrusions : offrant une représentation *a priori* réaliste, le romancier « n'a qu'à appliquer à la fiction narrative cette confusion de l'objectif et du subjectif pour apparaître à travers le miroir que lui offre la représentation du réel<sup>49</sup>. » Les romans de Balzac, Flaubert ou Stendhal, par leurs descriptions à double sens ou au ton ironique, témoignent bien de ces surgissements d'une figure auctoriale au sein même de la narration. Par exemple, on remarque chez l'auteur de *La Comédie humaine*, l'usage du pronom indéfini en tant que sujet (« on » / « chacun »)

---

<sup>46</sup> Cité par Deloffre, *Marivaux et le marivaudage : une préciosité nouvelle*, 447.

<sup>47</sup> Cité par Deloffre, *ibid.*, 448.

<sup>48</sup> Vaillant, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », paragraphe 4.

<sup>49</sup> *Ibid.*, paragraphe 19.

laissant planer une ambiguïté autour du référent auquel renvoie ce pronom :

Les femmes les plus élégantes examinaient certainement madame de Bargeton, car elles souriaient toutes en se parlant. Si madame d'Espard reconnut, aux gestes et aux sourires féminins, la cause des sarcasmes, elle y fut tout à fait insensible. D'abord *chacun* devait reconnaître dans sa compagne la pauvre parente venue de province, de laquelle peut être affligée toute famille parisienne<sup>50</sup>.

Est-ce que ce « chacun » renvoie uniquement à la haute société à laquelle appartient Madame d'Espard, au lecteur ou encore inclut-il l'auteur lui-même ? L'ambiguïté demeure : comme le remarque Éric Bordas, on n'en saura rien, « [l]e lecteur n'a pas le choix : “on” ou “chacun” renvoient à tout le monde [...]»<sup>51</sup>.

\*\*\*

Si ces formes d'énonciation ne produisent pas du « romanesque » en tant que telles, elles mobilisent l'intention derrière l'œuvre ; l'acte de raconter est en partie dévoilé. « Les possibilités de l'acte de parole<sup>52</sup> », sur lesquelles repose la fiction, s'en trouvent reconfigurées. Ces moments, où l'intention derrière l'œuvre apparaît, sont caractérisés par un effet de dédoublement, comme s'il y avait un narrateur attelé à sa fonction principale – raconter une histoire – et un narrateur-spectateur<sup>53</sup>, s'amusant à moquer situations et personnages, à faire des précisions par le biais de retouches correctives, ou encore, à feindre son étonnement face à la tournure du récit. Par contre, si la narration caractérise le roman, il en est autrement au cinéma. Il s'agira donc dans ce cas d'observer ces moments où

---

<sup>50</sup> Honoré de Balzac, *Les illusions perdues* (Paris: Gallimard, 1972), 250.

<sup>51</sup> Éric Bordas, *Balzac, discours et détours : pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Champs du signe (Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 1997), 250.

<sup>52</sup> Michel Foucault, *Dits et écrits 1954-1988*, vol. Tome 1, 1954-1969 (Paris: Gallimard, 1994).

<sup>53</sup> Pour rappel, cette distinction est inspirée de la « structure du double registre » que Jean Rousset (« Marivaux ou La structure du double registre », dans *Forme et signification*) relève chez Marivaux. Cas particulier de ce que l'on tente de décrire, Rousset distingue dans les romans de Marivaux le *regardant* et le *regardé* (toujours regardé au passé). Le narrateur, à la fois narrateur et personnage principal de son récit, décrit le spectacle de sa personne au passé, il est alors à la fois regardant (celui qui observe, qui commente) et regardé (celui dont on décrit les réactions, les comportements). Rousset, *Forme et signification*, 48.

l'élaboration du récit surgit à l'intérieur du film. Il peut s'agir d'un moment où un personnage commente l'intrigue du film, voire, la reconfigure ; de répétitions qui prennent des airs de retouches correctives ; ou encore, d'une confusion au niveau de la nature de la représentation. Ce sont ces moments qui laissent entrevoir une intention derrière la fiction et qui peuvent, par ce biais, occasionner un sentiment illusoire de complicité avec une figure auctoriale.

### **Surprises et romanesque**

Si ce dédoublement entre un narrateur qui tantôt *raconte*, tantôt *regarde*, apparaît comme une prémisse de la surprise partagée, encore faut-il que la surprise survienne. Les surprises qui caractérisent le roman correspondent à ces scènes de rencontres inopinées ou de retrouvailles qui font la substance même des intrigues. L'espace romanesque apparaît comme un espace horizontal<sup>54</sup>, espace qui permet de multiplier ces occasions de rencontres par le biais des déviations du héros. Comme le souligne Johanne Villeneuve, malgré la quête de repos et de tranquillité à laquelle le héros romanesque prétend se destiner, celui-ci est toujours en déplacement, comme s'il cherchait délibérément à provoquer les rencontres<sup>55</sup>. En d'autres termes, comme l'affirme Jacques-David Ebguay, « le roman dessine moins un cheminement linéaire, une progression, qu'une suite de détours<sup>56</sup>. » Ces rencontres, occasionnant détours, retrouvailles et péripéties, sont à la source d'une majorité de surprises. Encore une fois, la rencontre, que ce soit entre des objets, des personnages, ou encore des lieux, apparaît constitutive de toute surprise : on est surpris de trouver

---

<sup>54</sup> Coulet, *Marivaux romancier*, 436.

<sup>55</sup> Villeneuve, *Le sens de l'intrigue, ou, La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, 288.

<sup>56</sup> Jacques-David Ebguay, « Une nuit, puis l'éclair : le romanesque de la rencontre dans quelques scènes balzaciques », *Romanesque*, no. 2 (2005): 84.

quelqu'un, *ici et/ou maintenant*.

Puis, l'espace romanesque est traditionnellement vaste : il correspond souvent au monde entier dans les romans de l'ancien régime et dans certains romans du XVIII<sup>e</sup> siècle, tels *Les mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde* (Prévost). Il peut également correspondre à la France entière, aussi bien à la province qu'à la ville (par exemple la *Comédie humaine* de Balzac). Par ailleurs, dans les romans offrant un espace réduit, tel *Mme Bovary*, qui se limite à quelques villes de Normandie, on s'ennuie, on se plaint d'une existence monotone et de la rareté des nouvelles rencontres. Un espace romanesque étendu n'est pas nécessairement synonyme de retrouvailles peu nombreuses. On peut penser à Lucien de Rubempré et Eugène de Rastignac qui se croisent à certaines occasions dans *La Comédie humaine*. Chez Balzac ces rencontres entre les héros de différents opus s'expliquent par des développements narratifs : en accompagnant Mme de Bargeton, Lucien rejoint finalement la société mondaine parisienne (*Les illusions perdues*) à laquelle Eugène était déjà intégré (*Le père Goriot*). Si chez le romancier réaliste les rencontres sont toujours préparées par ce qu'il appelle lui-même des « préparations didactiques<sup>57</sup> », on observe ailleurs des rencontres qui surviennent avec beaucoup plus d'éclat et de surprise – aussi bien de la part des personnages que chez les lecteurs. Ces étonnantes coïncidences font en sorte que des personnages d'un roman, à qui l'on attribue une existence indépendante du reste du personnel, se révèlent finalement liés à d'autres

---

<sup>57</sup> C'est dans l'incipit de *La recherche de l'absolu* que le narrateur de Balzac emploie cette expression : « Il existe à Douai dans la rue de Paris une maison dont la physionomie, les dispositions intérieures et les détails ont, plus que ceux d'aucun autre logis, gardé le caractère des vieilles constructions flamandes, si naïvement appropriées aux mœurs patriarcales de ce bon pays ; mais avant de la décrire, peut-être faut-il établir dans l'intérêt des écrivains la nécessité de ces *préparations didactiques* contre lesquelles protestent certaines personnes ignorantes et voraces qui voudraient des émotions sans en subir les principes générateurs, la fleur sans la graine, l'enfant sans la gestation. L'Art serait-il donc tenu d'être plus fort que ne l'est la Nature? » Honoré de Balzac, *La recherche de l'absolu* (Paris : Flammarion, 1993), 57.

personnages, que ce soit par des liens de sang ou des liens sociaux. On peut penser aux *Mystères de Paris* (Eugène Sue) où l'on découvre assez vite qu'une bonne partie des personnages du feuilleton ont un lien de parenté (par exemple Fleur-de-Marie se révèle être la fille cachée de Rodolphe). De la même manière, la Marianne de Marivaux et son lecteur découvriront, après avoir connu l'un à la suite Climal, Valville et Mme de Miran, que le premier est l'oncle du deuxième et par conséquent parent de la mère de ce dernier. Comme le remarque Jean Sgard, alors que Balzac offre systématiquement des « préparations didactiques » pour introduire un nouveau personnage et par le fait même, assurer une vraisemblance sociale et psychologique à ses romans, Marivaux et Prévost – ou encore ces auteurs qui se revendiquent d'un certain *romanesque* tel que Sue – « préfèr[ent] l'imbroglio, le coup de théâtre, le changement à vue » :

Pour réunir ce faisceau de coïncidence, il n'aura fallu qu'une journée. Supposons que Marivaux ait voulu les rendre vraisemblables, faisons-lui confiance, il l'aurait fait ; il suffisait de présenter les rencontres dans l'ordre inverse (Mme de Miran et son fils, puis l'oncle), et à quelques jours de distance ; mais il n'y avait plus de surprise, plus d'émotion. Si la situation romanesque est acceptée, c'est qu'en fait, elle est très belle, riche de virtualités dramatiques et ponctuée de grandes scènes d'un effet irrésistible. Pour les provoquer, Marivaux a choisi la voie la plus directe, par souci de l'essentiel, par désinvolture, par goût de la surprise ou des scènes rapides en chassé-croisé : pour un vrai romancier, le romanesque d'intrigue n'est pas une concession, mais un choix.<sup>58</sup>

Comme le souligne Sgard, pour rendre ces rencontres vraisemblables il suffisait de les présenter dans un ordre inverse, d'indiquer les liens entre les personnages au fil de leur apparition dans le récit, comme le fait généralement Balzac par des développements parfois longs, mais contenant toujours l'information nécessaire. Choisir la voie inverse, réduit cette ville, pourtant vaste qu'est Paris, à un faisceau de maisons. Il devient fréquent de croiser

---

<sup>58</sup> Sgard, « Réflexions sur le romanesque au XVIIIe siècle. À propos de *La vie de Marianne*, » 361-362.

les mêmes personnages et les retrouvailles se multiplient au-delà de ce qu'on a l'habitude de connaître dans l'expérience commune. C'est précisément là qu'on observe ce que Sgar appelle l'*économie de mise en œuvre*, au sens d'être économe, de se priver de préparations didactiques. Celle-ci entraîne souvent une disproportion entre l'espace vaste du roman et un personnel réduit à quelques personnages. Un exemple de cette disproportion peut être remarqué dans le *Paysan parvenu* : alors que Jacob et Mlle Haberd souhaitent se marier discrètement – et il vaut mieux compte tenu de la différence d'âge et de classe sociale qui les séparent – le prêtre qui leur est assigné n'est autre que Monsieur Doucin, le Directeur de l'établissement que Mlle Haberd avait quitté, quelques jours auparavant, en mauvais terme :

Nous nous en retournâmes, et nous étions prêts à nous mettre à table, quand on nous annonça l'Ecclésiastique en question, qu'on ne nous avait pas nommé, et à qui on n'avait pas dit notre nom non plus.

Il entre. Figurez-vous notre étonnement, quand au lieu d'un homme que nous ne pensions pas connaître, nous vîmes ce Directeur qui chez Mademoiselles Haberd avait décidé pour ma sortie de chez elle<sup>59</sup>.

Puis, Mlle Haberd pousse un cri, tandis que Jacob interrompt sa révérence<sup>60</sup> : personne, ni le prêtre ni les futurs mariés, n'avait prévu la scène. La suite du récit prend même le soin de préciser qu'il s'agit d'une malheureuse coïncidence. Comme le souligne Sgard, cette économie de mise en œuvre est assumée, voire soulignée, car quoi qu'il en soit, « [...] la fin justifiera les moyens, ici c'est la surprise et l'enchantement de l'amour [...]. Que le romanesque du cœur ait besoin du romanesque de l'intrigue, le théâtre de Marivaux nous l'avait déjà appris<sup>61</sup>. »

---

<sup>59</sup> Marivaux, *Le paysan parvenu*, 149.

<sup>60</sup> Le narrateur poursuit : « Ma prétendue fit un cri en le voyant [...]. Moi j'étais en train de lui tirer une révérence que je laissai à moitié faite [...]. ». Ibid.

<sup>61</sup> Sgard, « Réflexions sur le romanesque au XVIIIe siècle. À propos de *La vie de Marianne*, » 362.

Cette économie de mise en œuvre a aussi pour effet d’occasionner une certaine sérialité dans les rencontres, si bien qu’on ne sait plus que les attendre. C’est tout particulièrement le cas dans *Le paysan parvenu* où, les succès répétés de Jacob auprès des femmes (Geneviève, Mlle Haberd, Mme de Ferval, Mme de Fécour et Mme d’Orville) font en sorte que dès que l’une d’elles est présentée, on attend déjà la suivante – et visiblement le lecteur n’est pas seul à cultiver cette attente : comme le souligne Henri Coulet, « [...] quand sa liaison avec Mme de Ferval est rompue et que Mme de Fécour est mourante, Jacob, qui perd là deux chances à la fois, “ne s’embarrass[e] guère” : il a déjà rencontré Mme d’Orville et il sait qu’il la reverra<sup>62</sup>. » Ainsi la surprise partagée ne survient pas suite au succès auprès d’une dame, mais elle réside plutôt dans le fait que le personnage principal obtienne toujours exactement ce qu’il espérait et ce qu’on attendait avec lui. Encore une fois, il ne s’agit pas d’être surpris par quelque chose que *l’on n’aurait su attendre*, mais d’être surpris précisément par le fait que ce qu’on attendait s’est produit avec une exactitude étonnante.

Enfin, cette économie de mise en œuvre peut également avoir pour effet d’accélérer le temps de l’histoire. Comme exemple canonique de ce cas de figure, on peut compter les retrouvailles entre Frédéric et Mme Arnoux à la toute fin de *L’Éducation sentimentale* (Flaubert). Suite au décès de Sénéchal (à la fin du 5<sup>e</sup> chapitre de la troisième partie), plus d’une décennie s’écoule, on passe du coup d’État de 1851 au printemps 1867. Pourtant le narrateur résume cet écart temporel important par le biais d’à peine quelques phrases :

Il voyagea.

Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l’étourdissement des paysages et des ruines, l’amertume des sympathies interrompues.

Il revient.

---

<sup>62</sup> Coulet, *Marivaux romancier*, 197.

Il fréquenta le monde, et il eut d'autres amours, encore. Mais le souvenir continuel du premier les lui rendait insipides ; et puis la véhémence du désir, la fleur même de la sensation était perdue. Ses ambitions d'esprit avaient également diminué. Des années passèrent ; et il supportait le désœuvrement de son intelligence et l'inertie de son cœur.

Vers la fin de mars 1867, à la nuit tombante, comme il était seul dans son cabinet, une femme entra.

-Madame Arnoux !

-Frédéric !<sup>63</sup>

Cet « *énorme blanc* » narratif, qui précède la rencontre et qui est pour Marcel Proust « la chose la plus belle » de l'ouvrage, permet de marquer « une correspondance entre expression de la surprise et rupture dans le récit<sup>64</sup>. » Si dans ce cas la rupture est marquée (le temps du récit s'accélère de manière évidente par rapport au temps de l'histoire), on peut observer des cas où elle apparaît de manière moins évidente. Par exemple, chez Marivaux, le lecteur peut être trompé par la précision et la longueur des descriptions qui donnent un rythme lent au récit. Pourtant, lorsqu'on regarde les repères temporels de près, on constate qu'il faudra à peine trois jours « à Jacob pour rencontrer Mlle Haberd, devenir son domestique, son cousin fictif et enfin son mari », ou encore, qu'il faut à peine quelques heures à Marianne « pour devenir amoureuse de Valville, être surprise chez lui par M. de Climal, être surprise avec M. de Climal chez Mme Dutour par Valville, rompre avec M. de Climal, faire connaissance de Mme de Miran<sup>65</sup>. » Cette économie de mise en œuvre se caractérise paradoxalement chez Marivaux par une « inutilité de tout dire » – chez cet auteur pourtant accusé de peser des œufs de mouche dans des balances de toile d'araignée : « il est des détails indispensables dans la réalité, et platement fastidieux dans le récit<sup>66</sup>. »

---

<sup>63</sup> Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale* (Paris: Gallimard, 1965)., *incipit*, sixième chapitre de la troisième partie.

<sup>64</sup> Francine Goujon, « Le "blanc" de Montjouvain : surprise du narrateur, surprise du lecteur », *Textuel* (dossier : « Surprises de la Recherche »), no. 45 (2004): 60.

<sup>65</sup> Coulet et Gilot, *Marivaux, un humanisme expérimental*, 167.

<sup>66</sup> Coulet, *Marivaux romancier*, 348.

Effectivement, à quoi bon préciser les détails de ces rencontres, si de toute façon les véritables aventures des romans-mémoires de Marivaux sont celles de l'âme et du cœur<sup>67</sup>.

Cette économie de mise en œuvre, qui suscite généralement un décalage entre l'espace vaste du roman et un personnel du roman réduit, provoque non seulement des coïncidences inattendues, mais invite au « jeu » du romanesque ; invite à attendre les surprises. Celles-ci, au fil des répétitions, ne peuvent faire autrement qu'être *attendues* : chez Marivaux ces rencontres improbables qui permettent à Jacob de se faire une place dans le monde, ne cessent de survenir tout au long de ce roman inachevé. C'est par le biais de ces surprises, pour le moins singulières, que les romans-mémoires de Marivaux ne sont pas uniquement « romanesques » au sens où ils appartiennent à la catégorie générique du roman, mais également au sens où ils créent un autre rapport au monde, voire à la fiction. Tel que le souligne Frank Burbage, « dire en effet que quelque chose se produit “par hasard”, c'est faire comme si le hasard était une cause spéciale<sup>68</sup>. » Toutefois, dans le cas des aventures proprement romanesques, le développement du récit et de l'intrigue repose précisément sur une succession de hasards : ce qui est habituellement une « cause spéciale », demeure « spéciale » dans l'aventure, mais se trouve paradoxalement à survenir à répétition. C'est là qu'apparaît la dimension *partagée* de la surprise romanesque, ou encore de la rencontre romanesque : comme le héros du récit, l'appétit de fiction du lecteur est à la recherche de ces rencontres, de ces occasions laissant entrevoir de nouveaux possibles pour la suite de l'aventure. Si ces rencontres et retrouvailles se multiplient au-delà des conventions, elles peuvent, par leur artificialité assumée, faire apparaître la figure auctoriale. De ce fait, ces héros errants à la recherche de rencontres et d'aventures

---

<sup>67</sup> Ibid., 487.

<sup>68</sup> Frank Burbage, *La nature : textes choisis* (Paris: Garnier Flammarion, 2013), 227.

correspondent davantage à des instances ludiques, qu'à des entités exemplaires ou éthiques<sup>69</sup>. Le cadre ludique du dispositif fictionnel est donc mis de l'avant, et rappelle, par le fait même, que la fiction est une réalité *partagée* ; qu'elle repose sur une feinte ludique entre un auteur et ses lecteurs.

## Du côté du cinéma

Nous voyons vivre, dans notre monde quotidien, *des personnages de roman*. Si à travers le roman, selon le mot d'Oscar Wilde, la vie copie la littérature, dans ce cas au cinéma, la vie *est* la littérature<sup>70</sup>.

Barthélemy AMENGUAL

Le cinéma et le roman ont régulièrement été pensés conjointement. Dès qu'il est question d'adaptation, les réflexions portent sur les spécificités médiatiques des deux supports ou encore sur la façon dont une forme influence l'autre. S'il paraît évident que le roman a influencé le cinéma, ce dernier lui empruntant régulièrement personnages et intrigues, une influence inverse est également observable : Bazin souligne l'apport du cinéma chez Dos Passos, Caldwell, Hemingway ou Malraux<sup>71</sup> ; la littérature critique a souvent souligné son influence auprès des auteurs du nouveau roman<sup>72</sup> ; et enfin, plus récemment elle a aperçu la trace de ses techniques dans le style d'Echenoz<sup>73</sup>. Par contre, réfléchir aux relations entre cinéma et roman n'équivaut pas à se pencher sur les relations entre cinéma et « romanesque ». Le roman pose la question du support, de ses spécificités médiatiques ; le

---

<sup>69</sup> Villeneuve, *Le sens de l'intrigue, ou, La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, 288.

<sup>70</sup> Barthélemy Amengual, *Clefs pour le cinéma* (Paris: Segers, 1971), 115.

<sup>71</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* (Paris: Éditions du Cerf, 2011), 88.

<sup>72</sup> Bruce Archer Morrisette, *Novel and film: essays in two genres* (Chicago: University of Chicago Press, 1985).

<sup>73</sup> Charlotte Thimonnier, « Gros plans : petite enquête sur la perte des repères en milieu échenozien, » dans *Écrit vs écran*, ed. Lise Gauvin et Christina Horvath (Montréal: CRILCQ/Université de Montréal, 2006), 53.

romanesque, quant à lui, problématise une catégorie générique et ses effets, notamment quant au rapport singulier qu'elle introduit avec le monde (un autre régime de probabilité). Le romanesque contrairement au roman renvoie directement à l'artifice, à l'invraisemblance et à l'extravagance. Lorsqu'il s'agit d'observer les relations entre cinéma et romanesque – geste beaucoup plus rare dans la littérature critique –, le romanesque est associé à ce cinéma hyperstylisé qu'est le cinéma de genre. Par exemple, Jean-Marie Schaeffer propose de se tourner vers « le western “classique”, la tradition des péplums, les mélodrames de la grande époque des Vincente Minnelli et Douglas Sirk »<sup>74</sup> pour penser le romanesque tel qu'il apparaît dans une forme plus contemporaine. Le romanesque correspond alors à l'extravagance de procédés proprement cinématographiques : couleurs éclatantes des *westerns* et des films de Minnelli, éclairages expressionnistes de Sirk ou encore artificialité des décors de carton-pâte des péplums. S'il s'agit d'une voie possible pour observer le romanesque au cinéma, il ne s'agit pas de la seule. Dans une perspective plus fidèle aux effets des romans, deux numéros de la revue *L'art du cinéma* proposent un « romanesque » qui serait émotion et qui, par les surprises, les retournements dramatiques et le sentimentalisme qui le caractérise, en ferait voir « de toutes les couleurs » à ses lecteurs ou spectateurs<sup>75</sup>. Les auteurs de la revue associent également le romanesque à un certain réalisme, ce qui est pour le moins étonnant lorsqu'on sait que la notion est régulièrement utilisée comme un antonyme à ce qui serait vraisemblable. Ils s'appuient alors sur le fait que le roman « fait-monde » (propose un monde cohérent diégétiquement)<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », dans *Le romanesque*, ed. Gilles Declercq et Michel Murrat (Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004), 295.

<sup>75</sup> Anonyme, « L'émotion du romanesque », *L'Art du cinéma*, no. 87-89 (2014): 7.

<sup>76</sup> *Ibid.*, 6.

en omettant qu'il s'agit là du propre des fictions<sup>77</sup>. Le lien surprenant qui est ici fait entre romanesque et réalisme semble pouvoir être attribué à la période déterminée pour définir le romanesque : les auteurs de la revue se limitent ici « à la littérature de fiction qui a principalement inspiré le cinéma, les romans des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècle<sup>78</sup>. »

Ainsi, ce chapitre sera l'occasion de penser autrement le rapport entre le romanesque et le cinéma. Au regard des propositions de Schaeffer (un romanesque proprement cinématographique) et de *L'art du cinéma* (un romanesque réaliste, intimement lié aux romans des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles), le propos sera ici différent. On se penchera sur un romanesque qui n'est pas uniquement filmique ou thématique, mais qui marque l'artificialité de l'œuvre, qui laisse paraître l'intention derrière celle-ci. Les procédés littéraires énumérés ci-dessus (économie des préparations didactiques ; décalage entre espace vaste et personnel réduit ; accélération soudaine du temps de l'histoire par rapport à celui du récit) serviront de guide pour dégager le romanesque mobilisé dans ces œuvres filmiques ainsi que son effet sur le *partage* des surprises. Ces analyses seront également l'occasion de penser les fictions et ce qu'elles peuvent avoir de « romanesque » dans un temps long. On se réfèrera aussi bien aux auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle (Balzac, Flaubert) qu'aux « romanesques » des siècles précédents (le roman hellénistique et les romans-mémoires de Marivaux).

Les analyses se diviseront en deux temps. Dans une première partie, on s'intéressera à la mobilisation du romanesque en tant qu'attitude. Pour ce faire, on se penchera sur ces personnages qui, par leurs désirs, leurs rêves, et également leur façon de traverser l'espace et le temps, témoignent d'une attitude romanesque. Tantôt c'est Félicie (*Conte d'hiver*, Éric

---

<sup>77</sup> À ce sujet voir Pavel, *Univers de la fiction*, 132 et suivantes.

<sup>78</sup> Anonyme, « L'émotion du romanesque », 5.

Rohmer, 1992) qui reconfigure l'intrigue dans laquelle elle est empêtrée, ou encore c'est Delphine (*Le Rayon vert*, Éric Rohmer, 1986) qui préfère errer, en attendant qu'une force supérieure lui offre ce qu'elle espère : rencontrer l'âme sœur. Enfin, c'est Luis, le syndicaliste rêveur de Miguel Gomes qui prie Saints et véritables patrons d'améliorer le sort des chômeurs portugais (*Les Mille et une nuits*, 2015). Puisque ces attitudes romanesques partagent la croyance en un idéal amoureux ou social, l'objet de la surprise correspondra généralement une forme de petit miracle que le spectateur pouvait espérer, mais dont la réalisation apparaissait invraisemblable. En ce sens, on verra comment ces attitudes romanesques instaurent des rapports singuliers au monde représenté ainsi qu'à la fiction.

Dans une seconde partie, on se penchera sur le rapport du romanesque à l'espace, et plus particulièrement à l'espace théâtral. L'économie de mise en œuvre qu'on aura observée dans les trois premiers exemples deviendra spécifiquement spatiale. Après un rapide état des lieux au sujet de la porosité qui existe entre le romanesque et le théâtre, on s'intéressera à la Sunhi de Hong Sangsoo (*Sunhi*, 2013) qui semble vivre dans un monde plus étroit qu'il n'en a l'air, donnant parfois lieu à des réunions dramatiques. La réduction de l'espace a ici pour effet de mettre en lumière les chassés-croisés des personnages. Si ceux-ci ont des quêtes plus ordinaires – et dès lors moins « romanesque » –, le romanesque (et la surprise) apparaît au niveau des rencontres multiples qui sont l'enjeu véritable du film. L'attitude des personnages principaux sera par conséquent moins centrale dans cette analyse. C'est plutôt au niveau de leur rapport à l'espace et leur façon d'occuper celui-ci qu'on observera le jeu romanesque. Cet espace, se conformant dans ces deux cas à une

« économie théâtrale<sup>79</sup> », on se demandera ce qui se produit lorsque le romanesque s'invite au théâtre.

Dans le cas de chaque analyse, on se penchera sur une ou plusieurs surprises partagées. Il sera question d'observer comment le marqueur d'artificialité (en l'occurrence le romanesque) affecte le regard que l'on peut porter sur la fiction. Si celui-ci repose aussi sur des procédés d'ordre narratif ou spatial, il repose dans tous ces cas (à des degrés divers) sur des moyens techniques propres au cinéma : l'économie de mise en œuvre ne concerne alors pas uniquement la mise en récit, mais également la mise en images. On s'intéressera tout particulièrement au rôle du médium dans l'apparition de ces surprises partagées, et on se demandera comment les techniques cinématographiques participent au caractère *évident*, voir indubitable de ces surprises.

---

<sup>79</sup> Isabelle Daunais, *Flaubert et la scénographie romanesque* (Paris: Librairie Nizet, 1993), 114.

## Croire en la fiction. *Conte d'hiver*, Éric Rohmer, 1991

Comme on l'a déjà mentionné dans le chapitre précédent, les surprises partagées correspondent à ces surprises dont la mise en œuvre est entrevue par le spectateur. Pour entrevoir ces surprises à venir, un dédoublement du point de vue sur la représentation est nécessaire : l'intention d'une figure auctoriale, habituellement masquée, doit ressurgir à la surface de l'œuvre pour laisser imaginer un autre point de vue sur la représentation. Les films de Rohmer, et tout particulièrement les *Contes moraux*, ont la singularité de surprendre le spectateur par cet effet de dédoublement. Les films qui composent la série sont caractérisés par la présence d'un personnage principal, également narrateur du récit, en voix off<sup>80</sup>. Ce personnage, comparable au narrateur d'un roman, raconte sa propre histoire au passé : il est généralement question d'un homme qui hésite entre deux ou trois femmes, pour finalement, à la fin du récit, se marier avec l'une d'elles<sup>81</sup>. Ce semblant d'aventure amoureuse, auquel se laisse aller le héros rohmérien, vient lui donner l'illusion d'avoir *choisi* le bonheur conjugal en résistant à une tentation autre<sup>82</sup>. Dans ces récits, on se laisse entraîner par la narration du personnage principal qui donne l'impression d'offrir un point de vue complet sur l'histoire racontée. Le narrateur semble toujours en parfait contrôle de la situation : il courtise une femme, sans dépasser les limites qu'il s'était fixées.

---

<sup>80</sup> Il existe évidemment des films de la série où la voix-off prend une place plus importante. La technique est souvent en cause : alors que la voix-off est centrale dans les premiers courts-métrages du réalisateur (*La Boulangère de Monceau* (1962), *La Carrière de Suzanne* (1963)), celle-ci se fait plus rare dans les films tournés en son direct, tel que *Ma nuit chez Maud* (1969).

<sup>81</sup> À noter que *La Carrière de Suzanne* et *L'amour l'après-midi* (1972) font exception : dans *La Carrière de Suzanne*, le personnage principal ne se marie pas au terme du film, c'est au contraire Suzanne, cette jeune femme que le narrateur méprisait, qui a su trouver un fiancé ; dans *L'amour l'après-midi* le personnage principal, Frédéric, est tout simplement déjà marié.

<sup>82</sup> Pascal Bonitzer, *Éric Rohmer*, Cahiers du Cinéma. Auteurs (Paris: Éditions de l'Étoile, 1991), 123.

Or, à la fin du film, le personnage-narrateur et le spectateur – qui jusque-là faisait confiance à celui-ci – se trouvent surpris par la réalité.

À la fin de *Ma nuit chez Maud* (1969), cinq ans après l'hiver où Maud et Jean-Louis se sont connus, ce dernier et sa femme Françoise croisent Maud sur une plage. C'est à la confusion de sa femme que le narrateur découvre qu'elle et Maud se connaissent déjà. Jean-Louis était jusque-là convaincu d'être l'unique lien entre ces deux femmes, alors que ce n'était pas le cas : c'est par l'entremise de l'ex-mari de Maud, que fréquentait Françoise, qu'elles se sont connues. L'illusion qu'entretenait le narrateur, celle d'être le héros de son propre roman, de maîtriser parfaitement son jeu, est rompue : la réalité mise en scène et filmée par la caméra se dresse comme un mur face aux illusions dans lesquelles la fiction emportait le héros. Le narrateur constate, et on constate au même moment, qu'il n'est pas le véritable auteur du récit : en fait, il n'a jamais eu un portrait complet sur l'histoire qu'il vient de rapporter. Comme le remarque Pascal Bonitzer, le « héros rohmérien est toujours un personnage trahi, mais tout autant, et d'abord, par lui-même », se laissant aveugler par ses propres désirs<sup>83</sup>. Les narrateurs de Rohmer croient maîtriser une situation, mais le dénouement révèle généralement qu'ils se « font des romans ». Si cela est tout à fait vrai pour les *Contes moraux*, on pourra en dire autant pour certains des *Contes et proverbes* : on pense au *Beau mariage* (1982), à *Pauline à la plage* (1983) ou encore à *La femme de l'aviateur* (1981) où c'est tantôt Sabine, Marion et François qui se laissent emporter par leur propre imagination avant d'être rattrapés, tôt ou tard, par la réalité.

Outre ces récits don quichottesques, on retrouve tout de même quelques films de Rohmer (notamment *Le Signe du lion* (1959), *Le Rayon vert* (1986), *Les Amours d'Astrée*

---

<sup>83</sup> Ibid., 100.

*et de Céladon* (2007)) présentant un dénouement plus heureux, où la réalité, plutôt que de défier les souhaits du héros, se plie à ceux-ci. *Conte d'hiver* (1992) fait partie de ces films à la conclusion heureuse. S'il n'y a pas comme tel de personnage-narrateur dans ce *Conte des quatre saisons*, le film semble tout de même marqué par un dédoublement du point de vue que l'on a sur la représentation. Ce dédoublement, qui était caractéristique des *Contes moraux*, est ici inversé : plutôt que de voir la réalité venir briser l'idéal romanesque du personnage, c'est à l'inverse l'idéal romanesque habitant ce dernier qui vient reconfigurer l'intrigue du film.

### **L'intrigue et le pari, ou le pari de la fiction**

*Conte d'hiver* s'ouvre par un roman-photo illustrant l'été de rêve partagé par deux jeunes amoureux, Charles et Félicie. À la fin de l'été, lors des séparations obligées, les amants se disent au revoir et le jeune homme note l'adresse de la jeune femme sur un bout de papier : « 36 rue Victor Hugo, Courbevoie ». Les amoureux promettent de s'écrire dès que possible, mais aucune lettre ne se rend à destination. Un gros plan sur la direction de l'autobus emprunté par Félicie indique rapidement qu'elle a fait un malheureux lapsus : elle habite Levallois et non pas Courbevoie. Si Charles demeure introuvable, une petite fille nommée Élise naîtra de cet amour estival.

Comme Jean-Louis recroise Maud cinq ans plus tard sur une plage dans *Ma Nuit chez Maud*, on retrouve cinq ans plus tard Félicie en hiver, cette fois avec un autre homme, Loïc. On comprend assez rapidement que Charles a disparu, qu'il semble introuvable, mais que la jeune femme le cherche encore. Dans les premières séquences du film, suite à son trajet entre la maison de Loïc – où elle habite – et Belleville – où elle travaille et retrouve son amant –, on la voit sortir du métro puis s'arrêter, regardant dans tous les sens : elle fera

le tour de la place et s'engouffrera dans un marché, cherchant visiblement quelqu'un au loin. Dépitée de ne l'avoir aperçu, elle rebrousse finalement chemin. Malgré le fait que Félicie partage désormais sa vie entre deux hommes, Loïc, bibliothécaire, et Maxence, propriétaire d'un salon de coiffure, le souvenir de Charles est bien présent et la jeune femme est toujours à sa recherche.

Une fois arrivée au salon de Maxence, la jeune femme apprend que ce dernier a conclu l'achat d'un salon à Nevers, et par la même occasion qu'il a finalement quitté sa femme – enfin, « c'est plutôt elle qui [l]'a fichu dehors » ! Comme convenu, il s'attend à ce que Félicie le rejoigne dans la Nièvre. La jeune femme est alors confrontée à un choix qu'elle n'avait pas prévu devoir faire : partager son temps entre ses deux amants est tout à fait possible du moment qu'ils habitent en région parisienne. Maintenant que l'un des deux déménage, il faut choisir. Félicie décidera de partir avec Maxence, avouant à Loïc que si elle choisit de s'éloigner de Paris c'est également « à cause de Charles », pour faire en sorte qu'il « ne soit plus qu'un rêve ». Malgré ce malheureux lapsus et les années écoulées, cet espoir quelque peu romanesque de retrouver l'amour disparu affecte Félicie, lui faisant craindre une légère folie. Si cet état est régulièrement associé à ces personnages romanesques qui vivent, peut-être malgré eux, dans des univers fictionnels et non pas réels (tel Don Quichotte ou Emma Bovary), Félicie choisit plutôt la raison : deux hommes l'aiment, elle les apprécie également et ils ont le mérite – non négligeable ! – d'exister dans sa vie actuelle : il vaut mieux choisir entre les deux.

Ainsi, le film laisse initialement imaginer une intrigue romanesque digne des contes de fées, mais rapidement une autre intrigue, au ton beaucoup plus réaliste, s'installe : Félicie a choisi Maxence plutôt que Loïc ; était-ce le bon choix ? Si le sens de l'intrigue

repose sur « une imagination des possibles<sup>84</sup> », dans la configuration réaliste que propose le récit, et que se propose d'adopter Félicie, les possibles se limitent au « bon choix » que peuvent être ou non Loïc et Maxence. Cette obligation de choisir se situera au cœur même du film. Félicie insiste sur le fait qu'elle prend des *décisions*, qu'elle fait des *choix*. À sa mère elle affirme « D'ailleurs, euh... voilà, j'ai pris une *décision*. [...] Maxence est parti ce matin, je vais le rejoindre. », à Loïc elle annonce de la même manière « Bien... voilà, j'ai pris une *décision* [...] Attends, quand on prend une *décision*, c'est pas toujours facile, il y a le pour et il y a le contre. Alors on tranche parce qu'il faut trancher. [...] Je pars avec Maxence. » ; à sa sœur elle dit « Maintenant j'ai fait un *choix*, bon ou mauvais j'en sais rien. » Pourtant, une fois arrivée à Nevers, Félicie choisira presque aussitôt de rentrer à Paris, et une fois de plus elle insistera sur *sa décision*, sur *son choix* : à Maxence elle dit « Quand j'ai pris ma première *décision*, je me suis décidée pour me décider, je n'y voyais pas clair. » ; à sa mère, « Écoute maman, il n'y a pas de bons ou de mauvais *choix*. Ce qu'il faut c'est que la question du *choix* ne se pose pas. [...] J'ai fait un *choix*, c'est du passé n'en parlons plus. » – faisant fi du fait que refuser de choisir, c'est aussi *faire le choix* de ne pas choisir. Ces extraits de dialogues, où il y est question de choix et de décisions, illustrent l'évolution de la réflexion du personnage : on passe d'une décision prise « parce qu'il faut trancher », au refus de trancher entre ces hommes qui, certes on l'avantage d'être présents, mais qu'on n'arrive pas à aimer « suffisamment », « à la folie » comme cela était possible avec Charles.

En précisant qu'elle fait des choix, qu'elle prend des décisions, Félicie rappelle le jeu dans lequel elle se lance, et dans lequel elle invite le spectateur : croire ou ne pas croire

---

<sup>84</sup> Villeneuve, *Le sens de l'intrigue, ou, La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, 225.

au dénouement souhaité ? En décidant finalement de ne pas faire de *choix* – il faut entendre par là des choix *réalistes* – elle reconfigure par le fait même l'intrigue par le biais du pari pascalien. Loïc y fera une référence explicite lorsque le couple rentre en voiture du théâtre, cependant il suffit de suivre la réflexion de la jeune femme, autour des *choix* qu'elle doit faire – ou justement ne pas faire – pour y trouver la réflexion du moraliste. Celle-ci part de deux possibilités : soit « Dieu est », soit « il n'est pas ». Selon Pascal, après avoir établi les gains et les pertes que l'on obtient en fonction des possibilités, la question ne se pose plus. D'emblée, il vaut mieux parier sur le fait que Dieu existe, tout simplement parce que s'il existe le gain sera si énorme que cela compenserait la faiblesse des chances : « [...] même si l'âme n'est pas immortelle, le croire permet de vivre mieux que si l'on y croit pas. » (Loïc, *Conte d'hiver*) De la même manière, Félicie choisit de croire au miracle que serait le retour de Charles, plutôt que de choisir entre les deux options existantes (Loïc ou Maxence). Elle mise sur le gain possible (retrouver Charles), malgré les faibles probabilités qu'il a d'être obtenu. Alors que le couple rentre du théâtre en voiture, et que Loïc rappelle à Félicie que le simple fait de refuser de choisir une voie qu'elle « ne veut pas vraiment » ne va pas suffire à lui rendre Charles, elle lui répond : « Oui, mais ça m'empêchera de faire des choses qui m'empêcheraient de le retrouver. [...] si je le retrouve, ce sera une chose tellement... une joie tellement grande, que je veux bien donner ma vie pour ça. D'ailleurs, je ne la gâcherai pas, vivre avec l'espoir c'est une vie qui en vaut bien d'autres. » C'est évidemment à la suite de cette affirmation que Loïc convoquera explicitement Pascal, offrant une référence philosophique au constat intuitif de Félicie. Comme on l'observe chez le philosophe, l'objet de l'équation se modifie. Alors que l'on cherche à obtenir une certaine vérité en se demandant si Dieu existe ou non, ce n'est plus que l'atteinte du paradis

que l'on attend et espère en choisissant d'emblée de croire en Dieu. Les possibilités de la proposition – ou de l'intrigue – ne concernent plus l'existence de Dieu ou son inexistence, mais plutôt ce que pourrait rapporter son existence, le gain possible. Si Pascal invite par sa réflexion à croire en Dieu, Félicie, qui est une athée convaincue, invite plutôt à avoir foi en ses rêveries, aux possibilités qu'elles laissent imaginer.

C'est précisément à la suite de cette profession de foi que le film bascule, ou plus précisément que le rapport du spectateur au récit se transforme. Comme le constate Alain Bergala, cette scène où Félicie fait intuitivement référence à Pascal a pour effet d'inviter le spectateur à « partag[er] la croyance du personnage<sup>85</sup> » :

Pendant le dernier quart d'heure du film, on est sûr nous aussi qu'elle va le rencontrer, et ça crée une espèce d'attente dans chaque plan que je trouve formidable. Les plans qui arrivent à ce moment-là n'ont rien d'exceptionnel [ils] sont tournés dans des lieux très ordinaires, une place de marché, etc..., et pourtant on les perçoit avec une grande acuité, comme si à chaque instant pouvait surgir l'objet de la croyance, mais on ne sait pas où ni comment<sup>86</sup>.

En choisissant de croire au miracle que serait le retour de Charles, la jeune femme se transforme en héroïne de roman, laissant présager un dénouement beaucoup plus romanesque que prévu : les possibles qui se limitaient au choix entre un bibliothécaire et un coiffeur, entre la région parisienne et la Nièvre, s'ouvrent sur de nouveaux horizons. L'espace terne qui caractérise l'hiver se transforme en espace romanesque qui se « présente comme espace d'aventure : « [...] Sur terre, sur mer, on rejoindra l'être disparu, même si l'on n'a aucune idée de la direction qu'il a prise ; *l'avoir rencontré une fois est comme une assurance de le rencontrer de nouveau*<sup>87</sup>. » En reconfigurant l'intrigue, Félicie invite également au pari, au jeu. Elle fait apparaître la dimension ludique de la fiction, le fait qu'il

---

<sup>85</sup> Éric Rohmer, Alain Bergala, et Laure Gardette, « Entretien avec Éric Rohmer, » dans *Éric Rohmer. Tout est fortuit sauf le hasard* (Dunkerque: Studio 43 MJC, 1992), 139.

<sup>86</sup> Ibid., 139-140.

<sup>87</sup> Coulet, *Marivaux romancier*, 343, on souligne.

s'agit d'un dispositif par lequel on *feint* de croire, on *joue* à croire. Le pari lancé, Félicie apparaît désormais comme une instance ludique de la fiction, invitant le spectateur au pari, mais à un pari qu'il sait pourtant artificiel, « arrangé ». La *feinte* sur laquelle repose la fiction apparaît, rappelant au spectateur qu'il *feint* uniquement d'y croire.

Ce jeu auquel invite Félicie rappelle celui proposé par certains personnages-narrateurs des romans du XVIII<sup>e</sup> siècle, dont la narration témoigne d'une conscience de soi. Comme le remarque Johanne Villeneuve, le XVIII<sup>e</sup> siècle est également celui de « l'individualité moderne », du *self*, comme le nommeront les Anglais<sup>88</sup>. À travers cette attention à la possibilité de *faire des choix*, de *prendre des décisions*, Félicie témoigne d'une conscience de sa capacité à prendre en main sa destinée. Cette vérité, qui lui apparaît soudainement dans l'église à Nevers, et qui sera renouvelée par la représentation du *Conte d'hiver* de Shakespeare, se révèle comme un étonnement face à soi, face à sa capacité à ne pas « faire des choses qui [l']empêcheraient de retrouver [Charles] ». Si les narrateurs des romans-mémoires du XVIII<sup>e</sup> faisaient régulièrement entrer l'élaboration du récit dans le récit en tant que tel, cette réflexion toute pascalienne de Félicie fait entrer l'élaboration non pas du récit dans le récit, mais de l'intrigue dans le film. Tandis qu'on observe chez Marivaux un dédoublement entre un narrateur-acteur et un narrateur-spectateur<sup>89</sup>, on observe dans le *Conte* de Rohmer un dédoublement entre un personnage-acteur et un personnage-auteur ; un personnage qui réfléchit au sens même de l'intrigue dans laquelle il est empêtré, pour s'en sortir, non pas en accomplissant un exploit quelconque, mais tout simplement en reconfigurant celle-ci. C'est évidemment ce dédoublement qui invite du côté des coulisses de la fiction ; qui laisse imaginer une figure auctoriale.

---

<sup>88</sup> Villeneuve, *Le sens de l'intrigue, ou, La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, 290.

<sup>89</sup> Rousset, *Forme et signification*, 54-58.

Ces personnages-narrateurs des romans du XVIII<sup>e</sup>, s'ils sont conscients du pouvoir qu'ils ont sur leur destinée, s'en remettent également à une certaine chance, à une certaine fortune. Comme le souligne Villeneuve, les bourgeois de l'époque sont habités par une double certitude : « celle de pouvoir prendre en main [leur] destinée et celle de devoir encore quelque chose à l'économie du salut<sup>90</sup>. » Ainsi « le salut devient “l'ouvrage” de l'homme et non pas le coup du hasard », mais il repose tout de même sur une « maîtrise nouvelle du hasard<sup>91</sup> ». Il n'en est pas autrement dans le cas de Félicie : si de son côté elle fait tout pour laisser le champ libre à la chance, elle ne peut faire autrement que de croire ou d'espérer la grâce d'une instance supérieure. De la même manière, pour Marianne ou Jacob, il ne suffit pas de se comporter avec grâce et noblesse pour entrer dans le monde, il faut également avoir l'occasion de rencontrer les bonnes personnes, d'être au bon endroit au bon moment. C'est là qu'apparaît le côté romanesque et artificiel des hasards ou des chances que la fortune peut laisser entrevoir, et dont les héros des romans-mémoires de Marivaux sont absolument dépendants. Comme le souligne Jacques-David Ebguy, « le romanesque tient aussi à cette manière de s'annoncer, de planer au-dessus des personnages [...] dans l'anticipation de ses propres effets<sup>92</sup>. » Le dramaturge, le romancier ou encore le cinéaste semble alors se plaire à « se promen[er] dans le récit en costume de hasard » ; « [I]es limites de l'intrigue [étant] les limites de son imagination<sup>93</sup> ».

Cette brève comparaison avec ces héros de roman du XVIII<sup>e</sup> siècle permet de faire apparaître comment s'opère ce dédoublement de point de vue sur le récit. Il est d'une part dû à un personnage qui a conscience de pouvoir prendre en main le cours du récit, voire de

---

<sup>90</sup> Villeneuve, *Le sens de l'intrigue, ou, La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, 292.

<sup>91</sup> Ibid.

<sup>92</sup> Ebguy, « Une nuit, puis l'éclair : le romanesque de la rencontre dans quelques scènes balzaciennes, » 56.

<sup>93</sup> Villeneuve, *Le sens de l'intrigue, ou, La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, 22.

le reconfigurer (ce personnage laisse imaginer une instance auctoriale) ; d'autre part, il est dû à un personnage qui croit en une instance supérieure, et qui, par le fait même, invite à *croire* aux artifices fictionnels (l'instance supérieure correspond alors à la main de l'auteur). Dans le cas de *Conte d'hiver*, ce dédoublement permet de passer d'un récit où les possibilités offertes se limitaient aux possibilités existant *dans* le récit, c'est-à-dire à un choix *réaliste* (Loïc ou Maxence), à un récit où les possibilités relèvent de l'artifice de la fiction, du pouvoir du metteur en scène. Le personnage de Charles est tenu pour disparu dans le récit ? Il suffit de le rappeler dans le décor. En d'autres termes, ce n'est pas uniquement l'intrigue qui est reconfigurée par ces *choix* sur lesquels insiste le personnage principal, c'est également le mode d'adhésion à la fiction qui s'en trouve transformé.

### Questions de vraisemblance : croire en la fiction

Loic is moved to say to her in the car – in response to her acceptance of her understanding – that if he were God he would particularly cherish her. She replies : « Then God ought to give me back Charles. » And when Loic then indicates that is too much to ask, Felicie corrects the philosopher : « I am not asking God to give him back. » That is to say, he simply *ought* to, it would make the world better. It ought to be better<sup>94</sup>.

*Cities of Words*,  
Stanley CAVELL

Si c'est par le biais de cette scène dans la voiture de Loïc que les attentes du spectateur se transforment, ce basculement est intimement lié à la représentation du *Conte d'hiver*<sup>95</sup> qui

---

<sup>94</sup> Stanley Cavell, *Cities of words: pedagogical letters on a register of the moral life* (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2004), 439.

<sup>95</sup> C'est suite à une redécouverte du *Conte d'hiver* de Shakespeare, au milieu des années 80, que Rohmer a l'idée de réaliser son propre *Conte d'hiver*. Lors de la représentation de la pièce à la Comédie, puis ensuite sur la BBC, « une émotion extraordinaire » l'envahit au moment où « la reine morte réapparaît au roi "éploré" ». Antoine de Baecque et Noël Herpe, *Éric Rohmer. Biographie* (Paris: Stock, 2014), 398.

a ému Félicie juste avant<sup>96</sup>. Cette représentation de la pièce est consacrée aux dernières scènes de la féerie shakespearienne où la statue de la Reine Hermione, décédée tragiquement sous les foudres d'Apollon, s'anime et bouge pour finalement parler. Cette « résurrection » se fait au grand bonheur de son mari, coupable, quelques années plus tôt d'avoir mis en colère le dieu grec en contestant les prédictions de l'oracle. Cette scène, où réapparaît un personnage que l'on croyait mort, ne peut faire autrement que de résonner avec l'histoire de Félicie qui, depuis cinq ans, espère retrouver son ancien amant. Par le fait même, une intention apparaît derrière l'œuvre, laissant imaginer une mise en abyme de l'intrigue du film. Puis, les répliques qui terminent cette séquence au théâtre apparaissent comme des invitations à reconfigurer l'intrigue du film, toutes destinées à Félicie :

POLIXÈNE : Elle l'embrasse, elle se suspend à son cou.  
Si ce n'est pas une ombre, qu'elle parle aussi.  
Oui, qu'elle fasse savoir comment elle a vécu, et qui l'a dérobée à la mort.

PAULINA : Mais Seigneur, si l'on vous racontait seulement qu'elle est  
en vie,  
vous diriez tous que c'est un vieux conte de fées.  
Or, elle vit, c'est sûr, bien que ne parlant pas.  
Mais attendez un peu...

Alors que la mise en scène prévue par le texte laisse entendre que ces deux personnages s'adressent la parole l'un et l'autre, dans le film de Rohmer ils s'adressent directement au public dans la salle. Dans ce passage où Paulina insiste sur le caractère merveilleux (« un vieux conte de fées ») et incroyable de l'apparente résurrection d'Hermione, on ne sait plus si c'est le Roi Léonte et sa famille qu'elle invite à croire à cette réanimation ou si c'est le public, et plus précisément Félicie, qu'elle tente de convaincre de la vraisemblance du *Conte*. Alors que Polixène demande des explications (« [...] qu'elle fasse savoir comment

---

<sup>96</sup> Par ailleurs, ce soudain émoi apparaît dans un plan qui rappelle la dernière scène du *Rayon vert* où Delphine, tout comme Félicie, serre la main de l'homme qui se trouve à ses côtés.

elle a vécu, et qui l'a dérobée à la mort. »), Paulina se contente de l'inviter à y croire sans plus de justification, simplement parce qu'« elle vit, *c'est sûr* » (on souligne – on pourrait entendre, elle vit, *c'est une évidence*, cela se passe devant vos yeux). Dans cette séquence, le personnage de Paulina rompt le quatrième mur, brise l'illusion de la représentation, pour rappeler le contrat fictionnel dans lequel le spectateur s'est engagé : pour entrer dans la fiction il est nécessaire de partager la feinte, partager le fait qu'assister à une pièce de théâtre c'est accepter d'y croire pour un instant, et ce, malgré les possibles écarts qu'il peut y avoir avec l'expérience commune.

C'est justement à cette invitation à *croire* que Félicie répondra favorablement. La discussion qui suivra dans la voiture de Loïc portera notamment sur la vraisemblance de la pièce. Le bibliothécaire reproche à la scène de résurrection une certaine invraisemblance : « Il y a une chose, plutôt une ambiguïté qui me gêne. On ne sait pas si la statue s'anime par magie ou si elle n'a jamais été morte. » Félicie lui rétorque immédiatement, « Mais t'as rien compris. C'est très clair, c'est la foi qui la fait revivre. » Ce bref échange permet d'observer deux points de vue distincts sur la représentation, et par le fait même deux rapports distincts au dispositif fictionnel que propose la mise en scène. Loïc cherche la faille, l'explication derrière cette résurrection mystérieuse de la reine de Sicile. Félicie, de son côté, l'a déjà trouvée dans les mots de Paulina, l'artiste qui met en scène la statue : « Il faut éveiller votre foi. » La jeune femme se laisse pleinement aller au contrat, à la feinte que la fiction lui propose : elle choisit d'y croire, sans demander davantage de justifications. Par cette mise en abyme des espérances de Félicie, le *Conte d'hiver* de Rohmer laisse apparaître la feinte que suppose toute fiction, mais surtout la feinte que suppose un dispositif fictionnel marqué par le romanesque : on reconnaît que la fiction

invite à croire à l'improbable, à l'invraisemblance, mais on y croit malgré tout, parce que ce serait *mieux* pour les personnages. Le dispositif fictionnel, qui apparaît mis en abyme par le biais de Paulina et de Félicie, semble inviter à inverser l'expression connue, *il faut le voir pour le croire*, par *il faut le croire pour le voir*.

Pourtant, cette attitude « romanesque » est tout ce qu'il y a de plus contraire à celle de Rohmer, souvent maniaque d'une vraisemblance géographique<sup>97</sup> et sociologique, justifiant topographiquement les rencontres qui se font tout comme celles qui ne se font pas. *Conte d'hiver* n'échappe pas à la règle. Chaque déplacement de Félicie est montré par un plan de la jeune femme dans un métro, un autobus ou une auto. Il est même assez évident d'imaginer les trajets empruntés lorsqu'on connaît moindrement le réseau parisien de transport en commun<sup>98</sup>. De la même manière, à Nevers on placera en insert des plans des rues et des lieux qui sont visités, parfois avec un peu d'humour : le Musée archéologique, le Couvent St-Gildard, la rue des Belles-lunettes et la rue Casse-cou. Enfin, comme à son habitude, Rohmer s'inspirera de conversations enregistrées au magnétophone avec son actrice principale (Charlotte Véry) pour rédiger les dialogues du film. À la façon de Loïc, qui face aux idées intuitives de Félicie ne peut s'empêcher de se référer à des livres et d'en partager les extraits (notamment Hugo, Platon, Pascal), Rohmer compte en grande partie sur des référents issus de la réalité pour raconter son histoire, pour lui accorder une certaine vraisemblance<sup>99</sup>. C'est précisément sur ce plan que le réalisateur fait entorse à ses propres règles.

---

<sup>97</sup> À ce propos on notera que le réalisateur reconnaît être attaché à une certaine « vraisemblance géographique ». Voir Olivier Curchod et Vincent Amiel, « Coïncidences », *Positif*, no. 372 (1992): 24.

<sup>98</sup> Par exemple, le premier matin où Félicie part de chez Loïc (Maisons-Laffitte) pour se rendre au salon de Maxence à Belleville, elle prend le RER A, on la voit faire un changement à Chatelet-les-Halles, pour finalement prendre la 11<sup>e</sup> ligne jusqu'à sa destination finale.

<sup>99</sup> Dans le cas précis de *Conte d'hiver*, Rohmer ira jusqu'à mettre le réel à l'épreuve de sa fiction pour s'assurer de la vraisemblance de celle-ci (on entend alors la vraisemblance dans un sens classique, comme

## Lorsque le miracle a l' "évidence" de la photographie

Finalement, c'est Félicie qui remportera son pari. Alors qu'elle fait des courses, juste avant de se rendre aux célébrations du jour de l'an chez sa mère, la jeune femme et sa fille Élise tombent par hasard sur Charles et une de ses amies (Dora / Marie Rivière) dans un autobus. Si Rohmer s'attache généralement à une vraisemblance géographique fondée sur des référents présents dans la réalité matérielle, tel Marivaux dans ses romans-mémoires, il s'offre ici une certaine liberté, trouvant désormais « inutile de tout dire<sup>100</sup> ». Le trajet fait par ce dernier ne sera jamais justifié ou expliqué, il est au contraire marqué par une soudaine « économie de mise en œuvre<sup>101</sup> » : un simple mouvement de caméra vers la droite fait entrer Charles dans le champ, et il n'en faut pas plus pour reconnaître le disparu. Dans les *Contes moraux*, il s'agissait du réel qui surgissait à la fin du film pour suspendre les illusions qu'entretenait le personnage-narrateur. Ici, au contraire, c'est un dénouement romanesque qui vient confirmer les espérances et les attentes du personnage principal. Dans les deux cas, c'est pourtant la présence d'un homme ou d'une femme devant la caméra qui vient donner cette confirmation, qu'il s'agisse de quitter le monde du roman ou d'y entrer plus profondément. Dans le cas des *Contes moraux*, ce semble être la dimension objective de l'image photo-cinématographique qui est mise de l'avant, c'est elle qui brise l'illusion et qui présente une réalité dépouillée de tout artifice. À l'inverse, dans *Conte*

---

opposable à l'expérience commune). Pour s'assurer de la vraisemblance des explications que Félicie offre à Maxence, quant à l'impossibilité de retrouver la moindre trace d'une lettre de Charles, le réalisateur envoie une lettre à Françoise Etchegaray, sa proche collaboratrice, au « 36 rue Victor Hugo, Courbevoie » et une autre à Charlotte Véry, qui joue Félicie, à la poste restante de la même ville. Les deux lettres lui seront retournées, comme il le remarque lui-même, « (...) non seulement c'est vraisemblable, mais c'est vrai ! » Dans le film, le personnage de Félicie fera un récit analogue pour expliquer comment elle a tenté de retrouver son amoureux (se rendre à Courbevoie et vérifier la poste restante). Voir Curchod et Amiel, « Coïncidences, » 26.

<sup>100</sup> À ce sujet, voir l'analyse d'Henri Coulet, *Marivaux romancier*, 348.

<sup>101</sup> Sgard, « Réflexions sur le romanesque au XVIIIe siècle. À propos de *La vie de Marianne*, » 362.

*d'hiver*, c'est sa capacité à présenter une réalité improbable avec l'*évidence* de la photographie qui apparaît au premier plan. De cette inversion découle un paradoxe : alors que Barthes souligne que l'image de cinéma « kidnappe la fiabilité de la photo, la détourne au profit d'une illusion », ici l'objectivité photographique vient soutenir l'illusion jusque dans ses invraisemblances. Alors qu'une invraisemblance devrait normalement faire vaciller le pouvoir d'illusion de la fiction, ici l'invraisemblance apparaît avec une évidence indubitable grâce à l'image filmique.

Charles apparaît comme une surprise-cadeau<sup>102</sup>. Ce n'est pas tant son apparition qui surprend ici, que l'impassibilité de l'objectif : on retrouve la capacité de l'image photo-cinématographique « d'être toujours une *surprise* de la conscience », de révéler quelque chose de certain<sup>103</sup>. On est surpris non pas de trouver Charles là où on ne l'attendait pas, mais de le trouver *exactement* là où on l'attendait. Cette évidence de la surprise se transportera jusqu'aux célébrations du Nouvel An, où c'est en toute simplicité qu'on accueille ce prince-charmant-cuisinier : « La mère et la sœur aînée, si promptes avant à trouver Félicie pour le moins bizarre dans son obstination rêveuse, s'adressent à Charles comme à un ancien membre de la famille. La chose est si évidente que l'on prend pour répétitif ce qui est inédit<sup>104</sup>. »

\*\*\*

---

<sup>102</sup> Par ailleurs, la façon dont Félicie révèle à sa mère avoir retrouvé Charles transforme celui-ci en surprise, au sens de « cadeau ». Félicie en entrant chez sa mère annonce « Maman, je t'amène un cuisinier ». Une fois la dame arrivée dans l'entrée, elle voit Charles et le reconnaît finalement. La scène fait rire Félicie et Charles, cette fois-ci complices de la mise en scène de la surprise.

<sup>103</sup> Barthes et Léger, *La préparation du roman. I et II*, 115.

<sup>104</sup> Anne-Marie Faux, « Sur la voie des lois, seuls les anges ont des ailes », dans *Rohmer. Tout est fortuit sauf le hasard* (Dunkerque: Studio 43 MJC, 1992), 134.

On aurait pu imaginer Félicie partante pour retourner finalement vers Loïc – un peu à la manière de la Lola de Jacques Demy (*Lola*, 1961)<sup>105</sup> qui se donne un mois pour retrouver Michel avant de s’engager définitivement avec Roland Cassard, ce qu’elle n’aura finalement jamais à faire –, mais non, c’est Charles qu’elle avait choisi huit jours avant même de l’avoir retrouvé, comme elle le précise à la toute fin du film :

CHARLES : Et toi, tu as bien quelqu’un dans ta vie non ?  
FÉLICIE : J’avais, je l’ai quitté il y a 15 jours pour un autre  
CHARLES : Et l’autre alors ?  
FÉLICIE : Je l’ai quitté il y a huit jours pour toi.

En reconfigurant l’intrigue par le biais de sa détermination, Félicie invite le romanesque dans le récit, laissant entrevoir la surprise à venir au sein de son idéal. Néanmoins, lors de la surprise finale, c’est aussi l’impassibilité de l’objectif qui surprend. Celui-ci vient soutenir l’illusion, paradoxalement jusque dans ses invraisemblances, jusque-là où elle ne devrait plus être en mesure de fonctionner. C’est aussi en ce sens que la surprise partagée semble affecter le regard que l’on peut porter sur la fiction. Alors qu’on avait doublement conscience de participer à un pari, à un jeu, la surprise partagée au cinéma instaure une rupture qui donne à la feinte un caractère « véritable », « incarné » ; un caractère de nature autre que celle des simulacres habituels qui composent le jeu fictionnel.

---

<sup>105</sup> Si Rohmer affirme ne pas avoir eu *Lola* en tête lors de l’écriture et de la réalisation du *Conte d’hiver*, on soulignera tout de même la proximité entre les intrigues des deux films : deux mères, élevant seules un enfant et entretenant des relations avec des amants, souhaitent finalement rester disponibles au cas où elle retrouverait cet homme avec qui elles ont eu une histoire d’amour passionnelle autrefois. Le film comporte même son moment pascalien : environ dix minutes avant la fin du film, c’est Roland Cassard, amoureux de Lola, qui lui avoue que « vouloir le bonheur, c’est déjà un peu le bonheur », rappelant Félicie qui affirme à Loïc qu’une « vie avec l’espoir, c’est une vie qui en vaut bien d’autres ». Si tout comme Charles, Michel réapparaît à la fin du film, son retour ne suscite pas tout à fait une surprise partagée : on avait vu l’homme dès les premiers plans du film, on le voit également dans un café où se rend Roland, et finalement avant de retrouver Lola, on observe ses retrouvailles avec sa mère. En d’autres termes, on sait trop bien que le personnage est à Nantes, qu’il cherche Lola et que les retrouvailles sont imminentes. C’est tout le contraire chez Rohmer : si l’on se doute que Charles va apparaître à l’image, on n’indique pas d’où il vient ni comment il tombe sur Félicie. Chez Rohmer les retrouvailles sont l’effet du hasard, chez Demy il s’agit plutôt d’un retour à la maison dépendant entièrement de la volonté de Michel. Comme dans *Model Shop* (1969), quelques années plus tard, c’est Michel qui a le dernier mot de l’histoire.



## Poétique de l'attente : chercher la fable au cœur du quotidien. *Le rayon vert*, Éric Rohmer, 1986

Oisive jeunesse  
À tout asservie,  
Par délicatesse  
J'ai perdu ma vie.  
Ah ! que le temps vienne  
Où les cœurs s'éprennent

Je me suis dit : laisse  
Et qu'on ne te voie :  
Et sans la promesse  
De plus hautes joies.  
Que rien ne t'arrête  
Auguste retraite.

*Chanson de la plus haute tour,*  
Arthur RIMBAUD

Qu'est-ce qu'un film de vacances comme le *Rayon vert* (1986), en partie improvisé et marqué par de nombreuses séquences à forte valeur documentaire, peut bien avoir de « romanesque » ? Delphine y passe son temps à visiter famille et amis ou à discuter des vacances : vaut-il mieux rester à Paris, se rendre en Irlande ou encore à la montagne ? L'héroïne ne semble trouver qu'une chose à faire : se plaindre du lieu où elle se trouve. Ces scènes de conversations banales – d'une banalité parfois excessive – renvoient davantage au quotidien qu'au monde rempli d'aventures et de surprises du roman<sup>106</sup>.

---

<sup>106</sup> Par ailleurs, Rohmer avait précisément pour but de démontrer que les dialogues de ses films étaient représentatifs de la réalité quotidienne, et non pas trop « écrits » comme on l'en accusait parfois : « On me reproche de faire des phrases trop longues. Mais dans la vie, les gens parlent longtemps sans s'arrêter ! et je vais en faire la démonstration. Personne ne verra la différence entre un texte écrit de moi, et un texte improvisé. », propos rapportés par Marie Rivière, dans Baecque et Herpe, *Éric Rohmer*, 326.

Mais comme dans le cas du *Conte d'hiver*, le romanesque du *Rayon vert* se loge au cœur du quotidien. Delphine, jeune secrétaire habitant Paris, traverse une dépression depuis la fin de sa relation avec un certain Jean-Pierre. Elle n'attend qu'une chose pour la sortir de cet état dépressif : trouver l'âme sœur. Cependant, contrairement à Félicie, celle-ci se contente littéralement d'attendre. Alors qu'elle voit ses vacances en Grèce être annulées au dernier moment, elle cherche une autre façon de passer l'été. Elle erre de Paris à Biarritz, en passant par Cherbourg et la montagne, en espérant découvrir en ces lieux une compagnie agréable. Ce n'est pas les rencontres qui manquent, la jeune femme croise de nombreux hommes au court de son périple, mais elle les ignore tous. Comme le remarque Pierre Jailloux, Delphine « se refuse à *provoquer* le réel, à le faire sortir de ses gonds, se contentant de l'attendre<sup>107</sup>. » Tel que l'annoncent les vers de Rimbaud en ouverture (« Ah ! que le temps vienne / Où les cœurs s'éprennent »), le film de Rohmer est un film de l'attente : la protagoniste attend de trouver l'homme de sa vie, attend de trouver un lieu où elle serait enfin bien, où la solitude, ou encore la présence d'autrui, serait supportable. Delphine apparaît comme une héroïne des romans grecs de l'Antiquité, remisant tous ses espoirs sur une grâce de la Fortune. Comme le démontre Thomas Pavel, à partir des *Éthiopiennes*, « l'émergence du romanesque n'est possible [dans le roman hellénistique] que dans un monde qui a découvert la force et la transcendance de la divinité<sup>108</sup>. » Effectivement, « les mouvements des personnages s'inscri[vent] dans un vaste projet providentiel, dont le sens ne devient apparent qu'au terme du récit<sup>109</sup>. » Comme l'ont déjà souligné les formalistes russes<sup>110</sup>, le thème du voyage apparaît comme une constante dans

---

<sup>107</sup> Pierre Jailloux, « Leçon de romanesque : *Le Rayon vert* », *L'Art du Cinéma*, no. 90 (2015): 137.

<sup>108</sup> Pavel, « Les sources romanesques du roman », 143.

<sup>109</sup> *Ibid.*, 144.

<sup>110</sup> *Ibid.*, 147.

ces romans. Leurs héros errent dans un vaste monde avec la certitude d'obtenir au terme de leur périple les bienfaits de la Fortune, sans pour autant que cette faveur de la providence ne se laisse entrevoir au cours du récit. À cet égard, l'héroïne de Rohmer parcourt également un espace considérable, et ce, tout particulièrement si on la compare aux autres héroïnes des *Contes et proverbes*, qui se contentent généralement d'hésiter entre deux espaces, soit la ville et la province ou la ville et la banlieue. Cette certitude de trouver la providence au terme de son périple est aussi ce qui distingue Delphine des héros des romans de chevalerie ou de pastorale. Les rencontres ne sont pas perçues par la jeune femme comme des occasions de se rapprocher de l'objet de la quête, au contraire, elles sont perçues comme des distractions, comme ce qui risquerait de l'éloigner de l'amour véritable : « Moi, je me méfie, je me méfie des garçons. Non, mais je suis... et tu vois j'en rencontre pas, j'en rencontre plus, je rencontre des mecs qui, qui me courent après pour boire un pot, pour des conneries... bon pour coucher peut-être, tout ça. Eh bien, je les refuse tous ! » Comme les héros des romans grecs de l'Antiquité, celle-ci mise tout sur la fortune : alors que ses amies lui reprochent de « stagner » et lui demandent si elle va continuer « d'attendre comme ça que le prince charmant vienne », elle rétorque, « que veux-tu que je fasse ? » Autant Delphine ne semble pas savoir ce qu'elle attend comme prince charmant – et encore moins où le trouver ! –, autant elle écarte toutes les rencontres possibles avec une assurance imperturbable, et ce, jusqu'à celle qui sera la bonne. Encore là, impossible de savoir pour quelles raisons elle accepte la rencontre. Sa démarche est bien loin de celle de Félicie, attachée au souhait improbable de retrouver un amant disparu, ou encore de celle de Sabine (jouée par Béatrice Roman), l'héroïne du *Beau mariage*, convaincue – mais baignant dans

les mirages de l'illusion – de s'être trouvé un mari dès sa première rencontre avec Edmond<sup>111</sup>.

Si l'héroïne de Rohmer *attend*, persuadée qu'elle n'a aucune prise sur la réalité, elle n'est pas la seule. Cette attente est aussi caractéristique de la méthode d'improvisation qui est employée pour réaliser le film – méthode tout à fait singulière chez Rohmer, où habituellement les scénarios sont très écrits<sup>112</sup>. Delphine n'est pas la seule à avoir une quête : la caméra est également à la recherche d'une fable au milieu de la famille et des amis que le personnage visite et avec qui il discute des vacances, ou encore de croyances ésotériques. L'équipe du film improvise à partir de canevas, elle s'inspire des conversations de Marie Rivière enregistrées aux bureaux de la Compagnie Éric Rohmer et fait jouer des acteurs non professionnels, voir simplement des gens déjà présents sur les lieux de tournage<sup>113</sup>. Si certains éléments du récit sont déjà prévus d'avance, telles les cartes à jouer, ou la manifestation finale du rayon vert, l'équipe du film erre tout autant que Delphine à la recherche d'un fil conducteur qui pourrait mener vers la scène finale. Ici, l'économie de mise en œuvre ne se situe pas sur le plan des développements rendant compte des déplacements des personnages, ou encore expliquant leur situation personnelle<sup>114</sup>, elle se situe tout simplement au niveau du scénario, qui est quasi absent : l'équipe de tournage filme des situations, suit une actrice, *attend*, et par le fait même choisit de faire confiance au « réel ». Et elle aura raison. Ce chat noir qui marche sur une corniche, cette mer agitée

---

<sup>111</sup> Outre cette attitude caractérisée par cette confiance dans les présages de la fortune, quelques autres signes, peut-être plus anodins, semblent pointer vers les sources du romanesque hellénistique : c'est suite à l'annulation de vacances en Grèce que Delphine se trouve livrée à elle-même, puis le patronyme de l'héroïne possède également des racines grecques, *delphis*, celles-ci renvoyant à la ville de Delphes en Grèce.

<sup>112</sup> Par ailleurs, seuls les écarts entre le texte écrit et le texte joué justifient pour Rohmer le tournage d'une seconde prise. Cela marque l'importance du texte dans le cinéma de ce fervent partisan de la prise unique. Baecque et Herpe, *Éric Rohmer*, 465.

<sup>113</sup> Ibid., 327-329.

<sup>114</sup> Tel que le faisait Félicie en racontant toute son histoire avec Charles à Maxence (*Conte d'hiver*).

ou encore ces feuilles dans le vent annonçant une tempête apparaissent chargés d'un sens supplémentaire à celui qui leur incombe habituellement. Par exemple, alors que Delphine se promène en forêt à Cherbourg un samedi 21 juillet, le mouvement des feuilles dans le vent indique davantage qu'une simple brise. On voit l'héroïne se promener dans les bois, en observant avec curiosité les feuilles des arbres. Puis, elle arrive à un de cul-de-sac : elle s'appuie sur une clôture, regarde vers l'horizon, et repart dans la direction opposée. Elle s'arrêtera finalement face à une autre clôture qui lui bloque une fois de plus la voie. Elle ralentit le pas, et trouve finalement ce sentier sinueux qui lui permet de poursuivre son chemin. Dans ce sentier, elle touche les fleurs et les feuilles avec une admiration qui est rapidement déçue. Elle rencontre ensuite une autre clôture, un insert suggère la vue à l'horizon, puis une suite de gros plans sur la verdure s'enchaînent (arbres, feuilles, puis fleurs dans le vent). Le mouvement que leur impose le vent confère à cette végétation un sens supplémentaire : il vient illustrer les sentiments qui se trament dans le cœur de Delphine, qu'on verra fondre en larmes. L'équipe du film, qui traque la fable, transforme par le fait même la réalité matérielle, lui donne un côté mystique. Le vent et la végétation renvoient à plus qu'ils ne sont ; les référents de l'image prennent un sens autre que celui qu'on leur connaît au quotidien.

### **Du merveilleux à l'économie d'un trucage**

Ce dédoublement de la réalité matérielle (à la fois réalité du quotidien et réalité soutenant un monde merveilleux) sera renforcé par ces signes délibérément ajoutés par le metteur en scène, telles ces cartes à jouer trouvées dans la rue, cette musique aux accents modernes<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> Celle-ci rappelle également les quelques notes de violon qui permettront à Pierre Wesserlin de se faire reconnaître de ses amis, et par conséquent de retrouver la Fortune (et *sa* fortune!) dans *Le Signe du lion* (1962). Par ailleurs les deux films présentent de nombreuses ressemblances : même si l'errance de Pierre se

– fort rare dans les films de Rohmer –, qui accompagne leur découverte ou encore ces traces de vert un peu partout dans l’image. Ces *rencontres* apparaîtront comme des surprises, tranchant avec l’ordinaire du décor et par le fait même annonçant d’autres surprises à venir. C’est ainsi que plus la fin du récit et le miracle final approchent, plus l’apparition de signes s’accélère. La capacité de Marie Rivière à fabuler à partir d’à peine quelques signes enchante le récit, lui confère une dimension merveilleuse. Soudainement, tout pointe vers l’apparition prochaine du prince charmant : Delphine trouve cette carte de valet de cœur sur les rochers en bord de mer à Biarritz, elle croise une discussion sur le *Rayon de vert* de Jules Verne<sup>116</sup>, elle s’assoie contre le mur et les bancs verts de la gare, elle échange autour de son livre, roman dont le héros est un *prince* (*L’idiot*, Dostoïevski), elle s’embarque pour St-Jean-de-la-Luz (*luz* signifiant « lumière » en espagnol) avec un inconnu, elle prend un verre en terrasse sur une table verte, et elle croise un magasin de souvenirs nommé « Le Rayon vert ». Cet enchaînement rapide de signes et de symboles fait apparaître cette force providentielle qui annonce la surprise. Progressivement les règles du « jeu » fictionnel changent, le merveilleux devient la norme. Face à cette artificialité marquée de la fiction, on entrevoit le film à partir des coulisses, coulisses qui de toute façon se trouvent au cœur de la réalité : il suffit d’avoir un peu d’imagination, et de faire attention aux tons de vert

---

limite à Paris et Nanterre, comme presque tous les déplacements du personnage sont faits à pied, on peut considérer qu’il s’agit d’un espace vaste. De la même façon on retrouve une certaine croyance dans une puissance supérieure, ici l’astrologie : Pierre, qui associe la nouvelle de cet héritage au fait d’être né sous le signe du lion, prévoit maintenant s’offrir une maison en province pour finalement voir les étoiles. Les derniers plans du film représenteront justement un ciel étoilé. Enfin, les éléments naturels viendront aussi embarrasser le musicien dans sa débâcle : le chaud soleil du mois de juillet viendra l’assoiffer, cette conduite d’égout viendra à bout de sa chaussure, ou encore, la pierre des immeubles parisiens semble insupportable à sa vue (le personnage ne cesse de répéter « saleté de pierre »).

<sup>116</sup> À noter que le roman de Jules Verne fait le récit d’une jeune femme, Miss Campbell qui, suite à la lecture d’un article au sujet d’un mystérieux rayon qui permettrait de voir clair dans son cœur, entraîne ses oncles sur un long périple sur mers d’Écosse à la recherche du rayon. Après maintes péripéties, alors que le rayon se présente enfin aux yeux de la jeune femme, celle-ci le ratera, le regard perdu dans les yeux de ce jeune homme duquel elle est tombée amoureuse. Si le *Rayon vert* de Rohmer n’est en rien une adaptation du roman éponyme de Verne, la dimension sentimentale du roman se retrouve tout de même dans le film.

dont la réalité est parsemée. L'impression de complicité, même si elle n'est qu'illusoire, permet de faire apparaître la fiction comme une réalité partagée ; comme un dispositif face auquel on reconnaît *feindre*, tout comme le metteur en scène ou l'actrice *feignent* ce monde devenu merveilleux. Et, lorsque finalement ce rayon vert apparaît à l'héroïne, on n'est non pas surpris par l'occurrence du phénomène naturel, mais tout simplement par le fait que ce qu'on annonçait est finalement arrivé. D'une part, après une douloureuse et longue attente, Delphine voit finalement clair dans son cœur, et s'émerveille d'avoir trouvé le prince charmant (elle s'extasie d'un « oui ! »). D'autre part, ce rayon vert, que le titre ainsi qu'une multitude d'indices semés dans la fiction annonçaient, se donne à voir à l'écran.

Ce qui surprend ici ce n'est pas tant la providence que la façon dont elle apparaît à l'écran. L'artificialité du champ-contrechamp qui laisse voir, tantôt les futurs amoureux regarder l'horizon, tantôt le coucher de soleil, ne fait aucun doute : « [...] si l'artifice du montage et du champ-contrechamp donne l'illusion de la continuité, il n'efface pas pour autant le faux raccord de lumière entre le couple en plein jour et le spectacle crépusculaire <sup>117</sup>. » L'« économie de mise en œuvre » est ici d'ordre technique. Effectivement, compte tenu de la rareté du phénomène naturel, Rohmer se résigna à envoyer un opérateur aux Canaris pour capter le fameux rayon <sup>118</sup>. Ainsi, il n'y a pas que l'intervention divine qui apparaît de manière évidente pour dénouer le récit, mais également celle de la main de l'auteur, et particulièrement ici du monteur. Si le phénomène du rayon vert est rare, l'utilisation d'un trucage par Éric Rohmer est tout aussi insolite <sup>119</sup>. C'est précisément en ce sens que la surprise apparaît comme *partagée*. Derrière la Fortune,

---

<sup>117</sup> Jailloux, « Leçon de romanesque : *Le Rayon vert* », 143.

<sup>118</sup> Bonitzer, *Éric Rohmer*, 89.

<sup>119</sup> Comme il le remarque lui-même : « dans mes films les effets [obtenues par « tricheries »] sont extrêmement mesurés, rares ». Rohmer, Bergala, et Gardette, « Entretien avec Éric Rohmer », 164.

il y a Rohmer qui choisit le *happy-end*, et ce, malgré le ciel de St-Jean-de-Luz qui semblait beaucoup trop nuageux pour laisser entrevoir le rare phénomène météorologique. Malgré les pointes de merveilleux qui surgissait dans le décor réaliste, on était invité à adhérer à la fiction parce qu'il n'en serait que *mieux* pour l'héroïne : celle-ci pourrait enfin connaître l'amour véritable. Or, ce faux raccord vient légèrement modifier cette adhésion à la fiction, fondée sur une identification à l'héroïne romanesque : il invite à y croire non seulement parce que ça serait *mieux* pour Delphine, mais aussi, un peu, parce que c'est absurde, parce qu'on est au cinéma et parce qu'on peut se le permettre. On reviendra spécifiquement sur cette potentialité du cinéma dans le dernier chapitre de la thèse.

### **Attendre la surprise, pour mieux raconter**

Si Delphine s'éloigne des personnages don quichottesques de Rohmer (ceux-ci confondant souvent leurs désirs et la réalité), elle tient tout de même quelque chose d'une attitude romanesque, au sens où, comme Félicie, elle croit fermement en un idéal. Or, même si les deux héroïnes rohmériennes sont attachées à un idéal amoureux, elles n'adoptent pas la même attitude pour obtenir l'objet de leur quête. Félicie croit avoir un rôle à jouer pour atteindre cet idéal. Elle choisit de ne pas choisir entre les deux hommes qui se proposent à elle ; elle tente de maîtriser, ne serait-ce qu'en partie, les hasards qui peuvent surgir. Delphine au contraire abandonne complètement son destin à ces signes ésotériques qui croisent son chemin et avoue ne savoir faire autrement qu'*attendre* pour atteindre cet idéal. Cette attitude romanesque, propre aux romans grecs de l'Antiquité, témoigne aussi d'un autre rapport au monde, où l'individu apparaît sans recours face à l'adversité de son environnement. Contrairement au héros des romans du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui possède entre

autres la certitude « de pouvoir prendre en main [leur] destinée »<sup>120</sup>, le héros des romans hellénistiques compte uniquement sur la fortune.

Mais dans *Le Rayon vert* le romanesque ne vient pas uniquement de l'attitude de Delphine. C'est également la réalité qui, en lui offrant des traces d'artifices, transforme son voyage en périple romanesque, pour finalement lui offrir la surprise finale. C'est justement cette alliance entre une technique à l'affût du réel et un désir de fiction qui permet au film de prendre une tournure romanesque. Alors que dans les romans grecs de l'Antiquité les dangers rencontrés par les héros apparaissent souvent sous des formes naturelles (mers agitées annonçant les tempêtes, grottes sombres), la grâce providentielle qui délivre le héros naît également d'un phénomène naturel. Si le vent dans les feuilles illustre les tourments sentimentaux de la jeune femme, le rayon vert assure finalement la pureté de ses sentiments. Ainsi, par cette alliance entre cette nature captée par la caméra et ce personnage qui se refuse à toute rencontre inutile, on retrouve ces deux pôles qui caractérisent le roman grec : « un dieu unique séparé du monde » hostile (puissance divine qui apparaît dans les cartes à jouer et autres indices de vert), puis un espace intime, « creusé à l'intérieur de l'être humain », inviolable, où seul l' élu de son cœur est invité.

Ce romanesque hellénistique, caractérisé par cette confiance inaltérable dans les bienfaits éventuels de la Fortune (*tout vient à point, qui sait attendre*), confère un autre rapport au monde : l'intrigue implique attente et croyance dans une force divine, tandis que le dispositif technique se place lui-même en position d'attente, convaincu que la réalité lui offrira les hasards et les imprévus qui lui permettront de *raconter*. Néanmoins, c'est précisément cette *attente* que la surprise partagée vient reconfigurer. En ayant recourt à un

---

<sup>120</sup> Villeneuve, *Le sens de l'intrigue, ou, La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, 292.

artifice de trucage, Rohmer déjoue l'attente qui guidait jusque-là sa poétique, pour offrir, avec l'éclat du faux-raccord, l'*évidence* du rayon vert. Pour permettre au personnage de voir son idéal apparaître, le cinéaste s'autorise à substituer l'observation attentive par l'artifice assumé. Le jeu fictionnel prend alors une autre tournure, au cœur de laquelle la médiation cinématographique apparaît incontournable. Alors que dans *Conte d'hiver*, l'objectivité du médium venait soutenir l'illusion jusque dans ses invraisemblances, ici c'est l'invraisemblance du champ-contrechamps qui révèle l'artificialité du médium : ce n'est plus que la fiction apparaît comme un jeu de feintes, mais le cinéma avec elle.

## La véritable nature des évidences. « Le bain des Magnifiques », troisième récit des *Mille et une nuits* de Miguel Gomes, 2015

Sachez docteur que j'aime trop le monde pour le voir par la fenêtre d'un hôpital.

Luis, *Les mille et une nuits*

Comme les contes populaires du même nom, *Les Mille et une nuits* de Miguel Gomes (2015) se composent d'une suite de récits rapportés par de multiples narrateurs. Alors que Shéhérazade est la narratrice principale du film, c'est le réalisateur lui-même (Gomes) qui lancera le récit-cadre.

Le récit débute au Portugal, à la fin de l'année 2013. La crise de la dette, qui a violemment frappé la zone euro depuis 2010, fait toujours des ravages au pays. Cette année, le taux de chômage a atteint un sommet inégalé depuis les débuts de la sécurité sociale portugaise. Les dernières coupes budgétaires exigées par la troïka ne laissent pas présager d'amélioration. C'est dans ce contexte social, marqué par les mises à pied massives, que Gomes doit tourner son film. Il partage son angoisse et confesse en voix off son incapacité à faire un « beau film, rempli d'histoires merveilleuses et séduisantes », tout en tenant compte de la situation sociale dramatique du pays. Puis, c'est l'angoisse qui prend le dessus. Le réalisateur fuit son propre tournage, suivi par l'ingénieur du son et la scénariste. Les déserteurs sont alors pourchassés par le reste de l'équipe. Une fois arrêtés et enterrés dans le sable, leurs collègues les accusent de trahison. Ces derniers leurs rappellent, qu'au regard de la « loi du 6 septembre sur le cinéma et l'audiovisuel », ils risquent la peine capitale : « Le cinéma portugais ne peut pas financer [leurs] délires. »

Après s'être vu accorder une cigarette par ses bourreaux, Gomes, à la façon de Shéhérazade, propose de *raconter* une « histoire surprenante », en espérant que cela suffira à révoquer la sentence.

Il n'en faut pas plus pour être transporté à Bagdad, retrouver Shéhérazade, et que la narration d'une des histoires promises débute. Un intertitre précise : « Ce film n'est pas une adaptation du livre *Les Mille et une nuits* bien qu'il s'inspire de sa structure. » Le prologue sert donc de récit-cadre pour introduire un autre récit, celui de Shéhérazade, qui à son tour apparaîtra comme un récit-cadre structurant les différents récits enchâssés du film. À la manière des *Mille et une nuits*, ceux-ci sont tantôt merveilleux, fantastiques, sentimentaux, ou encore relatant des aventures riches en rebondissements. Malgré leur excentricité, ils ont toujours un lien avec des faits divers ou encore des événements d'importance ayant marqué le Portugal au moment du tournage. C'est là où la fiction rejoint le documentaire, autant sur le plan du contenu que de la forme : de nombreuses séquences font place à des images documentaires et, dans le même esprit, le cinéaste invite certains citoyens à participer à la fiction en y jouant leur propre rôle. Le récit auquel on s'intéressera ici est celui de Luis. Personnage de fiction, inspiré d'un citoyen habitant réellement la région, Luis est professeur de natation et syndicaliste militant. À la veille de la nouvelle année, il se démène pour qu'un maximum de chômeurs puisse participer au traditionnel « Bain des Magnifiques ». Ce rituel annuel, qui consiste en un bain collectif dans les eaux glaciales de l'Atlantique, a lieu chaque Premier de l'an dans les régions côtières du pays. Il a la réputation de promettre une année meilleure à ses participants, superstition à laquelle le syndicaliste est fermement attaché. Il voit la tradition comme une solution possible aux problèmes économiques du pays : si les chômeurs participent en masse au Bain, ils

retrouveront du travail au cours de l'année suivante. 2014 *doit* être meilleur que l'année en cours. Malgré l'apparente folie derrière le souhait de Luis, ceux prêts à le partager seraient probablement nombreux, ne serait-ce que pour garder un peu d'espoir en l'avenir.

### ***Les Mille et une nuits*, « machine à raconter »**

Comme le souligne Todorov, une grande part des personnages des *Mille et une nuits* sont des « hommes-récits », n'existant que pour raconter l'histoire de leur vie<sup>121</sup> : « [l]'acte de raconter n'est jamais, dans les *Mille et une nuits*, un acte transparent ; au contraire, c'est lui qui fait avancer l'action<sup>122</sup>. » L'acte de raconter apparaît dans la suite des contes comme un moyen de survie, un moyen de se sortir de situations périlleuses : les différents bourreaux pardonnent tout, à une condition, celle de *raconter*<sup>123</sup>. En proposant des récits qui s'enchâssent les uns à la suite des autres, laissant apparaître autant de récits que de narrateurs, la structure selon laquelle sont présentées *Les mille et une nuits* mobilise l'élaboration du récit au cœur même de celui-ci. Elle ajoute une « conscience romanesque », « [c]ar en effet, ces personnages-narrateurs ne se contentent pas de raconter leur histoire – ils écoutent les autres, discutent entre eux et font des commentaires<sup>124</sup>. » Cela a pour effet d'introduire une dimension métafictionnelle, qui a notamment marqué les romans du XVIII<sup>e</sup>. On peut penser aux romans-mémoires de Marivaux, et surtout à *Jacques le fataliste* de Diderot, roman où les récits s'enchâssent avant même que l'on ait atteint le terme d'une de leurs intrigues. En faisant entrer l'élaboration du récit dans le récit même, par la voix de ces « hommes-récits » que sont ces personnages-narrateurs, la dimension

---

<sup>121</sup> Tzvetan Todorov, « Les hommes-récits », dans *Poétique de la prose* (Paris: Seuil, 1971), 82.

<sup>122</sup> Ibid., 85.

<sup>123</sup> Ibid., 88.

<sup>124</sup> Maria Eduarda Keating, « “Romans à tiroirs” d’hier et d’aujourd’hui : parodie et expérimentation romanesque », *Caietele Echinoux*, no. 16 (2009): 157-158.

artificielle et construite de la fiction est mise de l'avant. Cette « conscience romanesque » – conscience du roman en train de s'écrire – dévoile l'intentionnalité derrière la fiction, laissant par le fait même imaginer une figure auctoriale. Le romanesque correspond ici à ce désir de toujours intriguer et à cette soif de récits qui caractérise les personnages des *Mille et une nuits*. Alors que dans le roman d'aventures c'est le héros qui, tout en gardant sa quête en vue, n'opère qu'une suite de détours, là c'est plutôt le récit qui se promène de personnage en personnage. C'est ce même récit qui fait avancer le récit-cadre, permettant, dans les contes arabes, la libération finale de Shéhérazade.

Si effectivement *Les Mille et une nuits* de Gomes ne sont pas une adaptation des contes éponymes, ils reprennent en tout point cette structure d'un récit-cadre à partir duquel s'enchâssent les récits. Comme on l'a observé ci-dessus, on verra d'abord Miguel Gomes proposer à ses bourreaux de *raconter* pour se faire pardonner. Il passera ensuite la parole à son personnage, Shéhérazade, et cette dernière passera à son tour la parole à de multiples personnages, dont Luis, narrateur principal du « Bain des Magnifiques ». C'est par le biais de son journal médical – le syndicaliste est hypocondriaque – que ce dernier racontera, puis passera à son tour la parole à trois « Magnifiques » (c'est-à-dire trois chômeurs), qui viendront faire le récit de leur propre histoire. De manière analogue aux *Mille et une nuits* originales, on retrouve dans le film de Gomes plusieurs niveaux narratifs distincts. Alors que le cinéaste aurait pu offrir un documentaire de témoignages, cette « merveilleuse machine à raconter que sont les *Mille et une nuits* »<sup>125</sup> lui permet justement de *raconter* le Portugal, et non pas uniquement de *montrer* ou de *démontrer* les effets de la crise économique sur le pays. Même les « Magnifiques », qui sont tout simplement installés face

---

<sup>125</sup> Todorov, « Les hommes-récits », 90.

caméra, *racontent*<sup>126</sup>. À la manière des récits à tiroirs, on précisera ci-dessous les récits des personnages-narrateurs principaux : Luis et les Magnifiques.

### **Luis, « homme-récit »**

Avant de se pencher plus précisément sur le narrateur principal du « Bain des Magnifiques » (3<sup>e</sup> récit de Shéhérazade), il apparaît important de revenir brièvement sur la démarche de Gomes. Dans le cadre du tournage des *Mille et une nuits*, l'équipe du cinéaste était composée de journalistes qui avaient pour mission de repérer les événements et faits divers qui se déroulaient alors dans le pays. Cette équipe de journalistes avait aussi parfois des mandats précis, comme celui à l'origine du « Bain des Magnifiques ». Sachant que ces bains du Premier de l'an existent un peu partout le long de la côte portugaise, ceux-ci devaient repérer les endroits où la participation était la plus importante. C'est dans le cadre de ces recherches que l'équipe a remarqué le professeur Atita, fondateur et organisateur d'une de ces baignades qui s'intitule localement le « Bain des Magnifiques »<sup>127</sup>. C'est cet homme, professeur de natation fortement attaché au rituel, qui inspirera le personnage de Luis (aussi professeur de natation à côté de ses activités syndicales).

Le personnage de Luis, qui est en quelque sorte une version romanesque de la réalité, est, comme on l'a déjà mentionné ci-dessus, fortement attaché au rituel, considérant celui-ci comme l'occasion d'un retour à l'emploi pour les nombreux chômeurs de la région. C'est évidemment cette croyance farfelue qui confère une attitude romanesque au

---

<sup>126</sup> À noter que c'est grâce à l'hospitalité des personnages (Luis et de Maria, son assistante) que les Magnifiques ont le temps et l'écoute nécessaires pour se plonger, et plonger le spectateur, dans leurs histoires. L'hospitalité apparaît autant sur le plan de la mise en scène qu'au plan technique : on voit Luis et Maria offrir le thé à leurs invités et le réalisateur adopter le plan-séquence. Contrairement aux documentaires de témoignages classiques, à aucun moment une interruption ou un détour n'est imposé par une question. La parole, et le temps de celle-ci, sont entièrement laissés aux Magnifiques.

<sup>127</sup> Pour plus de détails, voir les suppléments de l'édition DVD, *Les Mille et une nuits, L'inquiet*, volume 1.

syndicaliste. Celui-ci s'emploie, littéralement contre vents et marées et contre les forces économiques en place, à assurer la participation au Bain d'un maximum de chômeurs : il prie pour que la météo soit clémente le 1<sup>er</sup> janvier (le jour du bain) et tente de convaincre les patrons de la région de financer le déplacement des chômeurs. Il invitera également les « Magnifiques » qui passent par son bureau à participer au Bain. Entre les recherches des journalistes et la fiction s'ajoute un rapport romanesque au monde, une ambition tout aussi merveilleuse que sociale et politique.

Outre le romanesque du personnage, on retrouve le romanesque de l'énonciation fictionnelle. L'histoire de Luis apparaît un peu à la façon de ces romans-mémoires qui, selon la préface, ont été trouvés par hasard. Si c'est Shéhérazade qui lance la narration du « Bain », c'est pour ensuite passer la parole à Luis, par le biais du journal médical qu'il rédige. La première scène du film contextualise l'écriture de ce journal. On y voit deux infirmières accueillir Luis à son rendez-vous médical. Dans ce décor onirique, qui est celui du ventre d'une baleine, celles-ci couvrent le torse de l'homme d'électrodes. L'infirmière en chef – le dialogue précise que son assistante n'a pu obtenir un poste permanent (la crise économique n'a laissé personne en reste, et ce, jusque dans ce décor merveilleux) – explique que la machine à laquelle Luis vient d'être « branché » est une « conteuse d'histoire » :

Elle va nous raconter l'histoire de vos prochains jours à travers le relevé des accélérations de votre pouls, le graphique de vos tachycardies et la synapse de vos arythmies. Pour que cette histoire ne soit pas trop aride, complétez-la par la description de vos actions. Notez-les dans un petit carnet.

Ce prélude annonce par le fait même qu'outre Shéhérazade, il y a deux narrateurs principaux qui raconteront cette histoire : à la fois cette « machine conteuse », qu'on devinera rapidement être la caméra, et Luis, par le biais de son carnet. Par ailleurs, il suffit

que la machine soit allumée pour que le récit commence : soudainement le plan se coupe, on quitte le ventre de la baleine pour le paysage côtier.

Comme dans les contes arabes, les personnages, et même les machines, ne servent qu'à raconter. Luis n'est autre qu'un « homme-récit »<sup>128</sup>, tandis que la caméra apparaît comme une « machine-récit ». En mettant en scène le contexte d'énonciation, l'intention derrière l'œuvre apparaît. Après tout, qui se cache derrière cette « machine-conteuse » ? C'est probablement ce réalisateur condamné à mort au prologue qui, pour s'en sortir vivant, a promis à ses bourreaux de *raconter*.

### **Les Magnifiques, ou la surprise tragique**

Shéhérazade, Luis et cette « machine-conteuse » ne sont pas les uniques narrateurs du « Bain des Magnifiques ». Comme on l'a déjà mentionné ci-dessous, d'autres récits s'enchâssent dans ce récit qui est lui-même un récit enchâssé. Compte tenu de ses activités militantes, Luis accueille des chômeurs dans son bureau pour écouter leurs histoires. Celles-ci sont marquées par les surprises, mais contrairement à celles étudiées jusqu'à maintenant, elles n'augurent rien de bon pour leur narrateur. On est plutôt du côté de chez Prévost, et des malheurs de Des Grieux (*Manon Lescault*), que du côté des parvenus de Marivaux – et encore, on souhaiterait pouvoir attribuer ces malheurs à une passion amoureuse plutôt qu'à une politique économique sur laquelle les personnages ont bien peu de contrôle. Lorsque Luis demande au premier « Magnifique » qui le rencontre de raconter « les choses étonnantes » qu'il a vues, il revient sur le récit de sa vie :

Je suis né dans une commune d'Oliveira de Azeméis. Je suis, pour le moins, fils, petit-fils et arrière-petit-fils de meunier. J'ai été en primaire dans la commune d'Ul, puis en secondaire à Oliveira de Azeméis. Pendant mes études secondaires, du fait de mon penchant pour les mathématiques ou pour

---

<sup>128</sup> Todorov, « Les hommes-récits ».

d'autres... matières, j'ai décidé d'aller en faculté d'économie. Quand est venu le moment d'aller à l'université, je suis parti à Lisbonne. Je me suis installé dans une résidence d'étudiants. J'étais un étudiant actif, à mon époque. J'ai été dirigeant associatif. Puis j'ai dû prendre certaines décisions et, en sortant de la fac, je travaillais déjà. Après des expériences professionnelles qui m'ont permis d'évoluer, en 1999, j'ai intégré une entreprise proche de Lisbonne, qui commercialise et produit du pain, des pâtisseries congelées et d'autres produits du même genre. À l'époque, cette entreprise était encore petite. Au Portugal, elle facturait 200 millions en ancienne monnaie, un million d'euros comme on le dit aujourd'hui. Pendant 14 ans, je me suis donné à fond, en tant que responsable commercial, pour que cette entreprise se développe. J'ai donné mon temps, mon âme, mon cœur. Je me suis plié en quatre, j'en ai bavé. J'en pleurais presque. Et il faut dire que... quand j'en suis parti, l'entreprise facturait environ 30 millions d'euros. Grâce, notamment, à mes efforts. À un moment donné, je me suis retrouvé face à une décision, de celles qu'on espère ne jamais devoir vivre. L'entreprise avait décidé de me licencier. [...] Ça m'a fait un choc, mais l'entreprise avait pris sa décision. Ils m'ont alors fait une offre d'indemnisation, dont la valeur était presque... comme une insulte, quand on pense à tous les efforts que j'avais fournis. Même si j'étais pas le seul responsable du développement. On n'est pas arrivés à se mettre d'accord. On s'est alors lancés dans un procès qui s'éternise dans les tribunaux et qui finira un jour par se résoudre. À ce moment-là, je me suis dit : « Bon, j'ai quelques économies, c'est peut-être le moment de monter ma propre boîte. J'approche les 50 ans, ce qui est presque vieux sur le marché du travail, mais j'ai un savoir-faire, de l'expérience, c'est le moment de monter ma propre boîte. » J'en étais arrivé à me dire : « Je me donne deux ou trois mois après m'être retrouvé sans travail, pour démarrer ce projet, le dessiner dans ma tête. » Et tout à coup, je me retrouve obligé de payer un emprunt dont j'étais le garant pour mon ex-femme, la mère de ma fille. [...] Ce paiement devait être presque immédiat. Et paf! Je me prends une autre raclée et je me retrouve sans économie. Je résous l'histoire, mais je n'ai plus un rond. Sans un rond et sans la possibilité de concrétiser mon projet, celui de travailler à mon compte, de créer ma propre boîte. Ensuite sont venues les décisions difficiles, les décisions drastiques. J'ai remis ma maison à la banque, car je n'avais aucun moyen de payer l'emprunt. Je suis revenu chez mes parents. Revenir chez eux a représenté un troisième choc, car depuis mes 18 ans, depuis que j'étais parti étudier à Lisbonne, j'avais toujours vécu seul. Vivre chez ses parents pour un week-end, ou pour les vacances, ça n'a rien à voir. Je suis donc retourné vivre chez mes parents. Puis j'ai dû vendre ma voiture car j'avais besoin d'argent pour me déplacer et chercher du travail, pour trouver quelque chose, des solutions à ma vie. Et je me suis mis à rouler dans une voiture empruntée. Pendant cette période j'ai envoyé des tas de CV. Des centaines, sans doute des milliers. Cinq CV par jour, pendant 300 jours, ça fait 1500 CV. J'en ai envoyé de toutes sortes et reçu des réponses de toutes sortes. On me disait que j'étais trop qualifié, que j'avais trop d'expérience. Que j'étais trop vieux ou trop jeune... Et pire encore, j'ai reçu des tonnes de non-réponses. Les gens ne répondent pas aux candidatures. Ils ne disent pas : « Merci, mais on ne vous prend pas. » C'est aussi simple que ça, ils s'en fichent. J'adaptais mon CV aux réponses que je recevais. J'enlevais de l'expérience, j'en ajoutais. J'enlevais des compétences, j'en ajoutais. J'enlevais des formations, j'en ajoutais. Et un jour, je me suis dit : « Tu as là une série de portraits de ce que tu pourrais être. »

Les « surprises » ne seront pas meilleures pour les deux autres « Magnifiques » qui passeront par le bureau de Luis. À noter que si l'on a choisi de recopier presque entièrement le récit de ce premier Magnifique c'est pour illustrer comment, au plan formel, il partage certains traits avec les récits des romans-mémoires du XVIII<sup>e</sup>. Premièrement, le narrateur débute son récit par un retour sur sa naissance sans omettre ses origines, souvent modestes. Deuxièmement, il se dédouble en racontant et commentant son propre passé au présent : il est tantôt narrateur, tantôt acteur (par exemple lorsque le Magnifique cite les pensées qu'il a eues à des moments précis). Enfin, les surprises se succèdent dans une direction précise qui semble être inévitable<sup>129</sup> : soit la fortune, soit la fatalité. Si la forme rappelle les romans du XVIII<sup>e</sup>, l'arc narratif rappelle plutôt ceux de l'Antiquité : l'individualité contemporaine apparaît dérisoire face aux puissances des forces économiques. La conscience de soi est même frappée par cette violence soudaine : il ne reste alors qu'une vaste mosaïque de ce que l'homme *pourrait être*.

### **Prier Saints et patrons**

Malgré la situation – et contrairement à la Delphine du *Rayon vert* (Rohmer, 1987)<sup>130</sup> – Luis ne se contente pas d'attendre l'aide d'une force supérieure. Il tente comme il peut de provoquer le destin par le biais de ces appels au divin. Alors que le récit est lancé par la « machine-conteuse », c'est justement Luis qu'on retrouve accompagné de ses élèves de natation. Le long du rivage, ils prient Saint-Pierre en espérant que la température soit

---

<sup>129</sup> Il est à noter que ce sentiment d'impuissance face aux crises économiques est directement soutenu par le discours néolibéral. Comme le constate Thierry Guilbert, « les mouvements de contestation aux “réformes” néolibérales se succèdent à un rythme soutenu », pourtant, il y a « ce sentiment diffus que personne ne réagit, que personne ne peut rien y faire ou pire que ces “réformes” sont aussi “nécessaires” qu’“inévitables” ». Thierry Guilbert, *L'évidence du discours néolibéral : analyse dans la presse écrite*, Collection Savoir/Agir (Bellecombe-en-Bauges: Éditions du Croquant, 2011), 28.

<sup>130</sup> Voir analyse qui précède.

clément le jour du bain. La météo deviendra une obsession jusqu'au jour fatidique. Luis interroge régulièrement sa collègue Maria sur les rapports météorologiques. Il s'énerve lorsqu'elle lui rapporte les « averses possibles » qui s'annoncent, et ce, malgré le fait qu'il est encore trop tôt pour prévoir quoique ce soit avec fiabilité.

Le parallèle fait tout au long du film entre les difficultés économiques et les conditions météorologiques est par ailleurs révélateur. Comme le remarque Thierry Guilbert, les contrecoups du système néolibéral sont souvent présentés comme des phénomènes naturels, également tributaires d'un cadre naturel face auquel l'homme n'aurait pas de contrôle. En 2008, en pleine crise des *subprimes*, le discours économique emploie des expressions comme « les *temps* sont difficiles pour les marchés » ou encore un champ lexical propre aux catastrophes naturelles<sup>131</sup>. Pourtant ces crises, loin d'être « naturelles », sont la conséquence de cadres sociaux mis en place et régulés par des hommes. En présentant fallacieusement la situation – en laissant entendre qu'elle est inévitable et hors de tout contrôle humain –, ni le discours néolibéral, ni le système économique ne sont remis en question et les crises économiques apparaissent telles des fatalités.

Outre la prière faite à Saint-Pierre pour obtenir des conditions météorologiques clémentes, Luis implorera les patrons locaux de contribuer au financement du transport des chômeurs d'Averiço, une ville de la région. Face au patronat, il sera accompagné du professeur Atita (le véritable fondateur de cette tradition, qui a inspiré son personnage) et de Maria, son assistante. Le professeur Atita est alors vêtu d'un sombrero tandis que Maria

---

<sup>131</sup> « Un an après *s'être levée* aux États-Unis, la tempête des *subprimes* ravage le système bancaire mondial et *menace* l'économie réelle ». Il s'agit d'un exemple relevé par Thierry Guilbert dans *Le Monde* du 17 septembre 2008. Pour plus de détails, voir : *L'évidence du discours néolibéral : analyse dans la presse écrite*, 81.

porte son mohawk-punk habituel. Ces petites extravagances vestimentaires qui traversent le film de Gomes apparaissent comme une forme de résistance face à l'injonction de « *réalisme économique* » qui marque les discours du pouvoir en temps de crise. Luis rappelle que si le rituel du bain peut apparaître comme « un caprice de débauchés », « un rituel superflu », en d'autres termes comme un artifice frivole, il représente à tout le moins « l'espoir que nous méritons tous de ressentir pour affronter les misères de l'année qui se profile ». Le rituel apparaît comme une forme de prière, une tradition que la population poursuit en espérant un signe du destin, mais ici le signe concerne aussi bien la fiction que la réalité. Face à un discours politique qui ne laisse aucune place à l'avenir, Luis décide justement de *croire* à la magie du rituel. Et, comme dans le *Conte d'hiver*, le spectateur est invité à croire avec lui à la surprise finale simplement parce que cela serait mieux, parce que comme l'affirmait Stanley Cavell, au sujet des retrouvailles possibles entre Félicie et Charles, « [...] cela rendrait le monde meilleur [...] » et « [l]e monde devrait être meilleur<sup>132</sup> ».

En se moquant de la façon qu'ont les patrons de se lécher le pouce avant de compter leurs billets, Luis a peut-être été trop cynique. Ils ne donneront rien. Sa collaboratrice tentera de le ramener sur terre, lui rappelant qu'il « [s]e fait des films ». On pourrait aussi bien dire qu'il « se fait des romans ».

### **Lorsque la « machine-conteuse » prend sa revanche sur la réalité**

La surprise attendue et entrevue par les spectateurs, par Luis et par les personnages latéraux (Maria, le professeur Attita), est celle du bain : fera-t-il beau? Les chômeurs seront-ils au rendez-vous? Et surtout, le bain aura-t-il l'effet escompté? Si l'intrigue du récit repose sur

---

<sup>132</sup> Cavell, *Cities of words*, 439.

le rituel du bain, une surprise intermédiaire viendra offrir le premier coup d'envoi à cette surprise finale. Suite au récit du 3<sup>e</sup> Magnifique, on retrouve Luis alors qu'il s'apprête à s'endormir dans son local syndical (trop préoccupé par l'organisation du bain, il ne prend plus la peine de rentrer chez lui depuis une quinzaine de jours). Soudainement un nombre (« 10 ») apparaît au centre de l'écran, sous la forme d'un intertitre qui se superpose aux images. Puis, les chiffres défilent (« 9 », « 8 », « 7 », etc.) : un compte à rebours est commencé et on y reconnaît le traditionnel décompte du jour de l'an. La radio, qu'on entend en arrière-plan, rappelle également qu'on se situe à la fin de l'année, à l'heure du bilan : le déficit réel du Portugal est encore très loin du déficit autorisé par la troïka pour l'année en cours. C'est dans ce contexte que surgit Maria dans le local. Celle-ci invite Luis à boire un verre pour célébrer la nouvelle année. Le syndicaliste lui rappelle qu'il est « un homme malade ». Alors que le compteur indique le chiffre « 1 », elle lui rétorque « *bullshit* » et l'attrape par le bras. Soudainement l'image est coupée, on est transporté face aux traditionnels feux d'artifice du Nouvel An et le calme du local syndical est soudainement remplacé par une forte musique punk. On retrouve Luis et Maria partageant une bière, en ville, devant le spectacle pyrotechnique. À la mélancolie et au pessimisme de Luis, se substitue la fougue de la fête et dans le même esprit les personnages répondent avec l'indifférence revendiquée des punks à un discours économique qui se prétend « réaliste ». Comme le souligne Clément Rosset, il y a deux formes distinctes d'indifférence, « deux manières contradictoires d'être indifférents » : « l'une consiste à attendre le hasard à *coups sûr*, puisque tout est hasard ; l'autre à ne *rien* attendre, si tout est hasard. Indifférence de la *fête*, opposée à l'indifférence de l'*ennui*<sup>133</sup>. » Comme la situation sociale et économique se

---

<sup>133</sup> Clément Rosset, *Logique du pire : éléments pour une philosophie tragique* (Paris: Presses Universitaires de France, 1971), 115.

présente comme « naturelle » et qu'on ne peut qu'attendre que ses *conditions* s'améliorent, autant le faire en espérant les hasards, qui surviendront à *coup sûr*. Autant attendre et espérer être sauvé dans la fête que de se laisser clouer au lit par le pessimisme.

Cette pré-surprise, liée à la surprise finale par l'arrivée de la nouvelle année, est subtilement annoncée par le biais du décompte, qui occupe le centre des images. Ce décompte soudain, aussi peu intrigant soit-il quant à son issue, participe à la démultiplication des cadres narratifs. Cette démultiplication rappelle une caractéristique majeure de toute fiction : il s'agit d'une pure invention dans le cadre de laquelle le créateur possède tous les pouvoirs. Et dans ce cas-ci, la figure auctoriale ne s'en privera pas. Alors que le Nouvel An marque une rupture attendue, celle-ci apparaît comme artificielle : la coupure faite au montage est non seulement temporelle, mais aussi spatiale (les personnages se déplacent soudainement dans l'espace) et sonore (la bande-son passe du silence à la musique punk). Ces feux d'artifice, même s'ils apparaissent par un saut improbable, se révèlent néanmoins avec une certaine évidence : ils sont finalement la conséquence logique de ce décompte et de cette entrée dans la nouvelle année. Encore une fois, le cinéaste se joue des moyens de mise en scène, en se contentant d'une simple coupure au montage afin de se transporter dans l'espace et le temps, du côté des célébrations. Cet artifice du montage, mais également des intertitres, révèle des traces de la figure auctoriale, fait apparaître cette « machine-conteuse » qui se trouve derrière chacune des images.

Cette pré-surprise est également une indication temporelle essentielle pour annoncer la surprise finale. Lorsqu'on voit des images de la matinée, on sait immédiatement que les personnages se trouvent au jour tant attendu. On voit alors Luis

seul, assis sur le sable face à la mer. Le temps est couvert et le vent est puissant, il sort même son parapluie pour s'abriter. Malgré la température peu clémente, on voit dans le plan suivant des gens arriver sur la plage : un homme porte un drapeau portugais, certains ont pris leurs serviettes de plages, beaucoup portent un maillot et on reconnaît le professeur Atita<sup>134</sup>, fondateur du rituel, que la foule acclame. Les « Magnifiques » présents – on se permet ici d'imaginer qu'il s'agit de chômeurs puisque la fiction y invite – sont enthousiastes et attendent le signal du chef (Atita) avec impatience. Luis, Atita et Maria apparaissent ravis par la présence des nombreux chômeurs et, progressivement, le son des images est coupé<sup>135</sup>. C'est dans un silence complet qu'on voit finalement le professeur lancer le départ en sifflant : les participants courent vers les vagues, s'enlacent heureux, et reviennent souriant directement à la caméra ou encore, lui faisant des signes d'encouragement en levant leurs bras ou leurs pouces.

Si la présence nombreuse des Magnifiques apparaît comme une faveur pour Luis – une surprise qui était espérée, mais aucunement garantie –, la véritable *surprise partagée* relève plutôt de l'effet « magique » du bain qui, aussi farfelu qu'il puisse paraître, fonctionne. Ce sont les images, dont la nature change soudainement, qui en témoignent. D'une part, le silence total qui enrobe celles-ci leur confère un aspect onirique ; elles semblent sorties tout droit d'un rêve. D'autre part, les invectives lancées par les participants du bain directement à l'objectif font apparaître la valeur documentaire des images. Face à ces regards-caméras spontanés, qui rappellent la relation véritable entre le filmant et le

---

<sup>134</sup> Ce dernier est par ailleurs déguisé en coq, rappelant le personnage principal du récit précédent, « L'histoire du coq et du feu ». L'animal, alors déguisé en homme, y faisait figure de résistant : malgré le procès intenté contre lui, il continuait à chanter. À noter que c'est un fait divers réel qui a inspiré l'histoire : le coq que l'on voit dans le film a réellement été accusé de chanter par le maire du village où sa propriétaire habite.

<sup>135</sup> À noter que les images de cette séquence ont été tournées en son direct.

filmé, la fiction se suspend. Attesté par des images, le bonheur qu'on lit sur le visage des participants apparaît doublement *évident* : les images en témoignent et il est conforme au récit rapporté jusqu'à maintenant, leur vie sera désormais meilleure. La fiabilité de la photo n'est pas seulement au service de la part documentaire du film, elle est aussi au service de sa part de merveilleux. C'est précisément là où réapparaît ce narrateur, qu'on avait peut-être oublié : la « machine-conteuse ». Celle-ci ne se contente plus de rapporter un récit d'une manière impassible comme les « machines » en ont l'habitude, mais au contraire elle *raconte* l'occurrence d'un miracle en conférant un caractère onirique aux images (en se jouant du son et de la nature de celles-ci). On est surpris non pas du fait que les chômeurs soient venus en grand nombre au Bain, mais plutôt par le pouvoir merveilleux de ce dernier. En d'autres termes, on est surpris non pas par ce qu'on n'aurait su attendre, mais par le fait que Luis obtienne *exactement et indubitablement* (grâce à la part documentaire de l'image) la faveur qu'il espérait.

La surprise partagée correspond ici à une reconnaissance non pas d'un personnage – tel Charles –, mais plutôt d'un phénomène, celui du « Bain des Magnifiques ». Elle confirme la superstition rattachée au Bain selon laquelle l'année à venir sera meilleure que la précédente pour ceux qui y ont participé. Tandis que Rohmer se contentait d'un mouvement de caméra pour faire apparaître l'objet de la surprise – dans ces cas-ci la personne retrouvée ou rencontrée – Gomes s'appuie sur la relation qui s'instaure entre les personnes filmées et le dispositif de tournage. C'est entre autres le désir d'être filmé, le désir d'apparaître des baigneurs qui transforme la nature des images tout comme la nature de l'événement dans la fiction. La surprise était non seulement dans un au-delà que s'attachait à faire planer Luis au-dessus du récit, mais également au sein même de la réalité.

L'objet de la surprise, plutôt que de relever d'un idéal – ou, dans ce cas précis, de ce qu'il *reste* de cet idéal – se révèle au sein même de la réalité.

Raconter, c'est donner de l'existence à un récit, c'est lui donner une consistance par le biais de divers procédés (mise en intrigue, suspense, effet de curiosité). C'est précisément sur ce plan que la caméra, dans cette séquence, apparaît comme une « machine-conteuse », comme une voix en mesure de *raconter*, de donner une épaisseur à la réalité. *Raconter* étant le propre des hommes – et non pas des machines –, Luis nommera « Rosa » cet appareil censé rendre compte de ses tachycardies. Dans ce cas-ci, l'illusion de partager une complicité avec une figure auctoriale n'est pas réservée au spectateur. On peut imaginer une complicité entre cette machine, Rosa et Luis, ou encore entre Luis et ce cinéaste légèrement angoissé qui assure la narration du récit cadre – et qui a probablement quelque chose à voir avec la façon dont « Rosa » rapporte les événements (avec ces intertitres, ce silence soudain, ou encore, avec ces interactions avec la foule). Si ces procédés laissent entrevoir une intention derrière la fiction, c'est aussi par leur simplicité : couper le son ou avoir recourt à des intertitres n'a rien d'un procédé particulièrement complexe. Cette économie de moyens techniques qui, d'une part rappelle l'intentionnalité derrière le film, souligne d'autre part le plaisir que prend le cinéaste – ou le narrateur du récit-cadre – à *donner* à ses personnages des moments de triomphe lumineux, à mettre en contact des êtres et des histoires pour en tirer des étincelles. Si la vraisemblance n'est pas dans « Le Bain des Magnifiques » trop écorchée (on se fait rapidement aux costumes et à l'intrigue un peu farfelue qui traversent ces *Mille et une nuits*), la gratuité derrière certains gestes cinématographiques reste assumée, voire revendiquée. Gomes se fait non seulement

des romans, *il se fait du cinéma*, renouvelant à répétition, précisément grâce à son appareil, l'acte de raconter.

\*\*\*

Comme l'a démontré Thierry Guilbert dans ses analyses de la presse écrite, le discours néolibéral se présente sous les traits de l'évidence :

Le « discours néolibéral », comme tout discours idéologique, ne se donne pas à voir en tant que discours partisan. Il recherche l'évidence. En d'autres termes, il ne prend pas l'*aspect* prosélyte que l'on attendrait et se présente comme un discours apolitique ou non idéologique : il ne serait que l'expression du bon sens et de la rationalité<sup>136</sup>.

Ce discours, « où s'entremêlent des “expressions d'évidence” qui confortent le *cela va de soi* “rationnel”<sup>137</sup> », n'apparaît plus tel un discours qu'il serait possible de remettre en question et d'analyser avec un regard critique : il apparaît comme l'expression du « bon sens ». Si cette *désidéologisation*<sup>138</sup> du discours néolibéral fait apparaître ses propos comme des évidences au regard des outils d'analyse rhétorique, ceux-ci apparaissent aussi comme une fatalité pour ceux qui en subissent les conséquences. Pour ces chômeurs et ces ouvriers qu'on *entend* dans le film de Gomes, les pertes matérielles, financières et même humaines sont inéluctables.

Les discours économiques, tout particulièrement en période d'austérité, en appellent très souvent au « réalisme » : on se doit d'être « réaliste » face à la capacité de payer du citoyen – qu'on préfère appeler « contribuable » –, « réaliste » face à la dette de l'État, « réaliste » face à la compétition internationale. À cet impératif de réalisme, Gomes répond en *racontant*. Plutôt que de montrer ou de démontrer la réalité du pays, il préfère

---

<sup>136</sup> Guilbert, *L'évidence du discours néolibéral : analyse dans la presse écrite*, 75.

<sup>137</sup> Ibid., 44.

<sup>138</sup> On emprunte ce néologisme à Thierry Guilbert (ibid., 75), qui lui-même l'emprunte à Philippe Breton dans *La parole manipulée*, Paris, La Découverte & Syros, 1997, p. 17.

l'inscrire dans une intrigue. C'est-à-dire dans une forme poétique qui a un sens et dont le sens repose sur une « imagination des possibles<sup>139</sup> », partageant ainsi l'occasion d'imaginer à nouveau les « possibles » de ce monde. C'est aussi en ce sens que cette surprise est « partagée » : elle fait écho à une nécessité contemporaine. C'est par le biais de ces multiples narrateurs, dont Rosa la « machine-conteuse » que Gomes offre une hospitalité au romanesque et à l'inopiné qui le caractérise, laissant place à l'imagination d'un futur qui n'a rien d'*évident* ou d'univoque : les véritables évidences surprennent, elles « sautent aux yeux », elles s'imposent avec la force de la vue – que ce soit dans un sens littéral ou métaphorique. La fiabilité de la photo vient ici soutenir l'illusion jusque dans le merveilleux du récit, à qui elle confère une véritable *évidence* « documentaire ». Le monde fictionnel que l'on croyait connaître se renouvelle ; les artifices de la représentation apparaissent soudainement dérisoires face à l'évidence d'un sourire. Cette surprise partagée surprend par le fait qu'elle était déjà-là, non pas uniquement dans un idéal, mais également au sein même de la réalité.

---

<sup>139</sup> Villeneuve, *Le sens de l'intrigue, ou, La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, 225.

## Porosité entre le romanesque et le théâtre : des contrées infinies à l'espace de la scène

Cette courte introduction à l'analyse de *Sunhi* (Hong Sangsoo, 2013) aura deux objectifs. D'une part, clarifier les liens entre le romanesque et certains procédés théâtraux et, d'autre part, éviter toute confusion entre ces mêmes procédés et le théâtral en tant qu'attitude (terme à partir duquel sera organisé le chapitre suivant, « “Théâtral” et fictions cinématographiques »). Ce sera également l'occasion de revenir rapidement sur la place de cette porosité entre les deux formes (roman et théâtre) dans l'histoire littéraire.

\*\*\*

On constate dans la littérature critique des liens non négligeables entre des procédés proprement théâtraux et le romanesque. Pour Jean Sgard, ce sont les « rapides chassés-croisés », « l'imbroglio », « le coup de théâtre », ou encore, « le changement à vue » qui suscitent les surprises romanesques des romans de Marivaux<sup>140</sup>. Dans le même ordre d'idées, Jean-Marie Schaeffer remarque que la fréquence des « coups de théâtre » – assurant qu'« il se passe toujours quelque chose » – caractérise les objets qu'on qualifie de « romanesques »<sup>141</sup>. Enfin, Michel Murat rappelle que Proust employait l'expression « le romanesque vrai » à propos des reconnaissances survenues « dans un *chassé-croisé* complexe d'illusions et de révélations<sup>142</sup>. »

Ce lien entre le romanesque et les procédés propres à la scène théâtrale semble apparaître de manière évidente dans les romans du XVIII<sup>e</sup> siècle, et notamment dans ce que

---

<sup>140</sup> Sgard, « Réflexions sur le romanesque au XVIII<sup>e</sup> siècle. À propos de *La vie de Marianne* », 362.

<sup>141</sup> Schaeffer, « La catégorie du romanesque », 299.

<sup>142</sup> Michel Murat, « Reconnaissance au romanesque », *ibid.* (Presses Sorbonne nouvelle), 226.

Françoise Barrilet appelle les « romans romanesques<sup>143</sup> ». Charlene Deharbe, dans une thèse consacrée à la porosité des genres littéraires au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>144</sup>, souligne comment le théâtre prend une place centrale dans les romans-mémoires de l'époque : les lieux (salons mondains, chambres, maisons) sont théâtralisés, c'est-à-dire qu'ils apparaissent comme des lieux de rencontre : on insiste, par le biais du champ lexical (« regard », « vu », « voir », « revoir », « regardant », « regardé ») sur la sociabilité mondaine qui s'y met en scène. Également, les personnages se déguisent, se travestissent et attachent une importance particulière à leur « costume ». Il suffit de se souvenir de la joie de Marianne lorsque M. de Climal lui offre un habit neuf pour aller à la messe : cette parure représente plus qu'un cadeau puisque c'est celle-ci qui permettra l'élévation sociale de la jeune femme lorsqu'elle se rendra à l'église<sup>145</sup>. Enfin, dans ces romans-mémoires se trouvent les *topoi* et types propres aux intrigues théâtrales de l'époque : milieu aristocratique, intrigues amoureuses et galantes, coquettes, petits-mâtres et maris cocus<sup>146</sup>.

Cette porosité entre ces formes laisse imaginer qu'il se met en place, dans ces romans, une forme « d'économie théâtrale<sup>147</sup> » : on « économise » l'espace favorisant par la même occasion les rencontres entre les personnages et les coïncidences, aussi bien temporelles que spatiales. Comme la scène de théâtre, d'emblée limitée par des contraintes

---

<sup>143</sup> Barguillet, *Le roman au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 38 et suivantes.

<sup>144</sup> Charlene Deharbe, « La porosité des genres littéraires au XVIII<sup>e</sup> siècle : le roman-mémoires et le théâtre » (Université de Reims Champagne-Ardenne - Université du Québec à Trois-Rivières, 2012).

<sup>145</sup> Un article de Jacques Guilhembet illustre l'importance des vêtements, de ces « costumes », dans l'ascension sociale des héros des romans-mémoires de Marivaux. Jacques Guilhembet, « De la séduction textile à la séduction textuelle dans *Le Paysan parvenu* et *La Vie de Marianne*, de Marivaux », *Criação & Crítica*, no. 15 (2015).

<sup>146</sup> Deharbe, « La porosité des genres littéraires au XVIII<sup>e</sup> siècle : le roman-mémoires et le théâtre, » voir la seconde partie de la thèse intitulée « Lieux, *topoi* et types de personnages ».

<sup>147</sup> Daunais, *Flaubert et la scénographie romanesque*, 114. À noter qu'Isabelle Daunais emploie la formule au sujet de *L'éducation sentimentale* de Flaubert, probablement le roman le plus « romanesque » de l'écrivain.

matérielles, l'espace dans ces romans apparaît réduit ou distors. Cette « économie théâtrale » peut rappeler l'« économie de mise en œuvre » que remarque Jean Sgard dans le romanesque d'intrigues de Marivaux et de Prévost. Si Sgard fait principalement référence à une économie au niveau de la narration, cette économie implique aussi, et avant tout, l'espace dans lequel l'action se déroule.

Parmi les procédés théâtraux liés au romanesque, le « chassé-croisé » semble inhérent à cette économie scénique. Appartenant en premier lieu au vocabulaire de la danse, le chassé-croisé implique un déplacement dans l'espace. Il renvoie à un pas de parcourt (le chassé), dans un cas de figure où les danseurs sont amenés à se croiser<sup>148</sup>. Du côté de la fiction, ce sera deux personnages guidés par l'objet respectif de leur quête qui se croiseront, sans s'y attendre. C'est précisément cette rencontre inattendue – et la reconnaissance qu'elle entraîne – qui fait place au romanesque. *L'Avare* de Molière est parsemé de ces chassés-croisés liés aux quêtes des personnages. Par exemple, alors que Cléante cherche à obtenir une constitution de rente (un prêt) auprès de maître Simon, ce dernier se trouve à emprunter à Harpagon la somme nécessaire. Les conditions posées par ce dernier se trouvent être fort désavantageuses pour le débiteur, en l'occurrence son propre fils. C'est lorsque Cléante apercevra maître Simon discuter avec son père que la situation sera amenée à se résoudre : Harpagon reconnaîtra son propre fils dans ce débiteur que lui présente maître Simon, et Cléante reconnaîtra son père dans cet usurier aux pratiques « criminelles » (Acte II, scène II). D'autres « quêtes » se croiseront au fil de l'intrigue : l'amour du fils et du père pour Marianne, les besoins financiers de Frosine et les besoins sentimentaux d'Harpagon,

---

<sup>148</sup> C'est par exemple le cas dans une figure des anciens quadrilles, d'où découle l'emploi figuré que l'on fait régulièrement du terme. Pour plus de détails voir Philippe Le Moal, *Dictionnaire de la danse*, 2e éd., Librairie de la danse (Paris: Larousse, 2008), 706.

la culpabilité amoureuse de Valère et la nécessité pour Harpagon de retrouver ce voleur qui est parti avec sa précieuse cassette. À chaque occasion, ce sont les quêtes de deux personnages qui se croisent et qui les conduisent à se *reconnaître* : la situation de quiproquo se trouve levée lorsqu'il y a *reconnaissance* non pas nécessairement de la personne qui se trouve devant soi, mais surtout des intentions véritables de celle-ci ; c'est parce qu'Harpagon *reconnaît* le débiteur en son fils que la situation se dénoue. Le spectateur, qui a vu les ambitions de l'un puis de l'autre successivement, se trouve bien au fait de la surprise (la *reconnaissance*) à venir.

\*\*\*

Dans les analyses précédentes, on a observé le romanesque produit par une économie de mise en œuvre tantôt narrative, tantôt technique et tantôt narrative *et* technique (faux-raccord, utilisation d'intertitre, silence). On ajoutera ici un niveau d'économie supplémentaire concernant l'espace. Cette économie proprement théâtrale – au sens où elle reprend les conditions de mise en scène propre au théâtre – a également tendance à mettre au « premier plan de l'intrigue les jeux de rencontres<sup>149</sup>. » Plutôt que de s'intéresser à ce qui précède la rencontre, ce seront les rencontres en tant que telles et les occasions de rencontres qui se trouveront au cœur de l'analyse. En ce sens, plutôt que de faire face à un romanesque transcendant, qui habite un personnage et qui plane au-dessus du récit, il sera avant tout question d'un romanesque qu'on pourrait qualifier « de spatial », voir « de situations » : plutôt que de faire face à un héros se laissant guider par un idéal d'amour ou de justice, c'est l'espace, et les jeux de hasard qu'il provoque, qui susciteront les surprises et leur caractère « romanesque ».

---

<sup>149</sup> Daunais, *Flaubert et la scénographie romanesque*, 76.

## Retrouvailles en série et reconnaissance. *Sunhi*, Hong Sangsoo, 2013

Tout comme chez Rohmer, le cinéma d'Hong Sangsoo se voue aux valse-hésitations du cœur, à la différence près que le réalisateur sud-coréen se consacre aux rencontres en tant que telles, et non pas aux détours qui les précèdent. Alors que la surprise romanesque est suscitée par les rencontres et retrouvailles, ce sont précisément elles qui sont au centre des films d'Hong. On pourrait classer les rencontres propres à son cinéma en deux catégories. On remarque premièrement les retrouvailles inopinées : un personnage croise par hasard son ex-petite-amie au beau milieu de Paris (*Night and Day*, 2008), ou encore, le personnage principal de *The Day He Arrives* (2011) fait la rencontre d'une patronne de bar qui ressemble comme deux gouttes d'eau à son ex-petite-amie<sup>150</sup>. Le second type de rencontres correspond à celles que les personnages font en voyage. On a alors l'occasion d'observer comment des liens se tissent entre deux êtres, jusque-là inconnus l'un à l'autre (*Le pouvoir de la province de Kangwong*, 1998 ; *The Turning Gate*, 2002 ; *Les femmes de mes amis*, 2009) et qui, dans certains cas, ne partagent pas la même langue (*In Another Country*, 2012 ; *Hill of Freedom*, 2014). Cette centralité de la rencontre dans le travail du cinéaste apparaît intimement liée aux effets de répétitions : un personnage recroise un même personnage de la même manière au même endroit (*The Day He Arrives*), ou encore, la femme croisée rappelle étrangement une autre femme qui était apparue juste avant (*The Turning Gate*).

Ces rencontres multiples sont inséparables des déplacements erratiques des personnages. Ceux-ci sont souvent en voyage, en province ou à l'étranger, ou encore dans

---

<sup>150</sup> Par ailleurs, on ne s'y trompe pas, les deux personnages sont joués par la même actrice.

un lieu qu'ils ont déjà habité auparavant. Ils se retrouvent dans des mondes auxquels ils n'appartiennent pas, ou n'appartiennent plus, n'attendant rien du réel – ou du moins, attendant bien moins que les personnages aux désirs romanesques de Rohmer ou Gomes. Or, c'est précisément cette errance, dans des espaces vastes et peuplés (Paris, Séoul) ou encore inconnus qui, comme dans les romans, occasionnent les détours, puis les rencontres. Sans pour autant adopter une attitude romanesque ou un idéal romanesque, les personnages de Hong occupent tout simplement l'espace de manière romanesque, et cela suffit pour que *les* rencontres surviennent. On se souviendra que, au sujet de la manière toute naturelle dont la famille de Félicie accueille Charles dans le *Conte d'hiver* de Rohmer, Anne-Marie Faux affirmait que l'arrivée du personnage « est si évidente que l'on prend pour répétitif ce qui est inédit<sup>151</sup>. » Chez Hong Sangsoo l'inédit devient littéralement répétitif ; les rencontres et les retrouvailles « surprises » surviennent à répétition. À la constance de l'attente que l'on trouvait dans les films analysés jusqu'à maintenant, on retrouve, tout au long des films de Hong, les sursauts de la surprise.

### **Sunhi : un personnage « de passage »**

Sunhi est une ancienne étudiante de cinéma, qui a pour quête – certes peu romanesque ou romantique – d'obtenir une lettre de recommandation pour partir étudier à l'étranger. Avant d'analyser le film, il apparaît important de relever les rencontres qui le composent. On procédera à la façon d'un journal, en séparant les événements en fonction des journées où ils ont eu lieu pour mieux faire apparaître les répétitions et leur effet quasi impressionniste.

#### Sunhi, jour 1

---

<sup>151</sup> Faux, « Sur la voie des lois, seuls les anges ont des ailes », 134.

Aux abords du campus universitaire, Sunhi croise un ancien collègue qui sera surpris de la revoir après quelques années d'absence. Alors qu'elle est à la recherche du professeur Choi dans le but d'obtenir une lettre de recommandation, cette connaissance lui indique que l'enseignant est en voyage à l'étranger. Après s'être fait proposer un verre par ce jeune homme, Sunhi refuse l'invitation et poursuit sa route. Dans le plan suivant, on la verra croiser, comme souhaité, le professeur Choi alors qu'il profite du soleil de l'après-midi sur un banc. On apprend au fil de la discussion que la présence de Sunhi se faire rare, le professeur est incapable de se souvenir de leur ultime rencontre : « Voyons voir... Deux ans? Un an? Est-ce que cela fait un an que nous nous sommes vus ? » Après avoir demandé une lettre de recommandation, Sunhi repart et recroise cet étudiant qui lui avait menti. Elle lui reproche son invention puis se rend au Hotsun Chicken pour boire quelques bières et digérer sa frustration. De la fenêtre du restaurant, elle aperçoit son ex-petit ami (Kim Moon-soo). Elle lui fait signe et l'invite à la rejoindre. Ils discutent un moment en buvant beaucoup. Finalement, lorsque les sentiments d'autrefois refont surface – Moon-soo est toujours amoureux de la jeune femme –, Sunhi quitte l'endroit, laissant le jeune homme seul avec sa nostalgie et ses bouteilles de *soju*.

Le soir même, c'est Moon-soo et Jea-Hak, un réalisateur souffrant de dépression, qui se rencontreront, toujours pour boire : le retour de Sunhi, cette fille que l'on croyait disparue et injoignable, est au cœur de la conversation.

### Sunhi, jour 2

Le deuxième jour, Sunhi récupère sa lettre auprès du professeur Choi. Elle est rapidement déçue par celle-ci : elle est décrite comme « réservée », comme ayant de la difficulté à travailler en équipe, et enfin, malgré le fait qu'elle « *semble* ambitieuse », la lettre indique

qu'elle manque de courage pour passer à l'action. Sunhi téléphone alors au professeur pour l'inviter à dîner et en profite pour lui demander de réécrire cette lettre. Encore une fois beaucoup de *soju* sera consommé : les deux personnages finiront par rentrer titubants, se soutenant l'un et l'autre pour tenir debout.

#### Sunhi, jour 3

C'est cette fois le professeur Choi qui rencontrera Jea-Hak (le réalisateur) dans un café. Le professeur lui confie être récemment tombé amoureux, sans préciser quel individu est à l'origine de ce sentiment (le spectateur devine qu'il s'agit de Sunhi). Dans l'après-midi, c'est cette fois Sunhi qui croise par hasard Jea-Hak alors qu'elle est assise à la terrasse d'un café. Elle lui propose d'aller prendre un verre, et il n'en faut pas plus pour retrouver les deux amis au bar Arirang, partageant quelques bouteilles. La soirée se terminera devant l'entrée du bloc de Jea-Hak. Après une étreinte, Sunhi rentrera chez elle chancelante.

#### Sunhi, jour 4

C'est dans le parc du Palais Changgyeong que Sunhi et le professeur Choi se retrouveront pour échanger la seconde version de la lettre, qui est cette fois beaucoup plus flatteuse. Ce sera par la suite Jea-Hak et Moon-soo qui débarqueront au parc de manière imprévue. Profitant du fait que tous sont aux toilettes, Sunhi parvient, avec l'aide du professeur, à quitter subtilement l'endroit sans être aperçue. En discutant avec les deux autres hommes qui ont tenté de se rapprocher de Sunhi ces quelques jours d'automne, Moon-soo fera remarquer que la jeune femme a une fâcheuse « tendance à disparaître ».

## Retouches correctives et hasards en série : refléter la nature de la fiction

Pour qui vit comme moi les fenêtres  
ouvertes,  
L'automne est triste avec sa bise et son  
brouillard,  
Et l'été qui s'enfuit est un ami qui part.

*L'aube est moins claire...*,  
Victor HUGO

Si ce résumé prend des airs de redite, c'est bien parce que la répétition est au cœur du film : on retrouve les mêmes lieux d'une scène à l'autre (l'Université, le bar Arirang) ; on voit réapparaître les mêmes personnages qui se rencontrent à tour de rôle ; les mêmes mots sont répétés (chacun des hommes affirme au sujet de Sunhi qu'elle est « réservée », qu'elle « manque parfois de courage », qu'elle « a de l'ambition ») ; des aliments identiques sont consommés (*soju*, bières et poulet frit) ; et on entend cette air, cette chanson traditionnelle qui vient briser le silence à répétition, dans les différents lieux du film.

Comme on l'a observé dans le cadre analytique concernant le romanesque, les retouches correctives peuvent révéler une intention derrière l'œuvre. Plutôt que de décrire une situation ou un sentiment directement, le narrateur du *Paysan parvenu* ou encore de *La vie de Marianne*, répète un terme, pour préciser le sens de celui-ci :

Femme avenante [...], un peu *commère* par le babil, mais *commère d'un bon esprit*, qui vous prenait d'abord en amitié<sup>152</sup>.

On observe, dans ce passage relevé par Frédéric Deloffre, que la répétition est également au cœur du procédé (Deloffre évoque même le terme de « reprise corrective<sup>153</sup> »). Comme chez Marivaux, la retouche chez Hong Sangsoo vise à préciser la nuance d'un sentiment,

---

<sup>152</sup> Exemple relevé par Deloffre (*Marivaux et le marivaudage : une préciosité nouvelle*, 448) dans *Le paysan parvenu*, chapitre VIII.

<sup>153</sup> Deloffre, *Marivaux et le marivaudage : une préciosité nouvelle*, 448.

d'un mouvement ou du caractère. C'est au fil de ces répétitions qu'on découvre Sunhi, qui est bien plus que la jeune femme « réservée », « ambitieuse » et « manquant parfois de courage » que décrivent, à répétition, les personnages masculins. Le film témoigne de la difficulté qu'on peut avoir à *saisir* les gens, au sens de parvenir à comprendre qui ils sont, en dépassant les idées préconçues qu'on aurait formulées à leur sujet. Une fois de plus, ces répétitions, qui apparaissent telles des « reprises correctives », recentrent le propos du film non seulement autour de Sunhi en tant que jeune étudiante de cinéma, mais aussi autour de Sunhi en tant que « personnage de fiction » ; personnage composé de toute pièce, qu'on tente de *saisir* au sens de rendre perceptible.

Comme le souligne Thomas Pavel, « [u]ne incomplétude thématifiée, voire *incarnée* [...] » peut refléter la nature même de la fiction<sup>154</sup>. Alors qu'une certaine complétude du personnage est nécessaire pour assurer l'illusion (il doit avoir un passé, un statut social et se diriger vers un futur précis), c'est justement l'incomplétude de Sunhi, son caractère fugitif et transitoire – comparable au soleil d'automne, comme l'indique son prénom – qui la fait apparaître non seulement comme un personnage dans la fiction, mais comme un personnage *de* fiction. Le fait que les trois hommes qu'elle rencontre au cours de ce bref périple tentent tous de *saisir* qui elle est, sans pour autant y parvenir tout à fait – un mystère demeure, elle est « réservée », elle « s'ouvre peu » aux autres –, lui confirme ce double statut : Sunhi est à la fois un personnage au sens littéral du terme, au sens où il s'agit d'une personne figurant dans une œuvre de fiction, et un personnage au sens poétique du terme, au sens où elle a cette capacité singulière d'apparaître dans un monde au même moment où l'œuvre s'ouvre et de disparaître ensuite, lorsque l'intrigue s'est dénouée.

---

<sup>154</sup> Pavel, *Univers de la fiction*, 136.

Mais ces répétitions qui apparaissent comme des retouches ont également un autre effet, et ce au niveau narratif. Ces rencontres et ces retrouvailles de hasard qui se réitèrent transforment le rapport que l'on peut avoir avec le hasard. Comme le remarque Frank Burbage, affirmer qu'un événement survient *par hasard*, c'est sous-entendre que le hasard est une « cause spéciale » au sens où justement aucune « intention directrice » ne serait à l'origine de l'événement<sup>155</sup>. Or, dans le cadre des retrouvailles entre Sunhi et ses anciens collègues, professeurs et connaissances, l'absence d'« intention directrice » est ambiguë. Ces hasards surviennent à répétitions, dans une forme de série, faisant en sorte que le hasard passe d'une « cause spéciale » à une cause commune, à un événement *attendu*.

Cette sérialité des rencontres de hasard n'est pas indépendante de cette « économie de mise en œuvre » qui, selon Jean Sgard, caractérisait les romans de Marivaux. On peut constater cette économie sur plusieurs plans chez Hong Sangsoo : sur le plan narratif (seules les rencontres sont rapportées), sur le plan des « moyens » du cinéma (économie du scénario et de la technique) et enfin sur le plan de la mise en scène (une économie théâtrale). On commencera par aborder les deux premiers, avant de se pencher sur le troisième.

### **Accueillir les surprises de l'improvisation**

Si l'apparition de Charles dans le *Conte d'hiver* de Rohmer apparaissait quelque peu gratuite – le convoité apparaissant par un simple mouvement de caméra –, il ne faut pas omettre que le parcours de Félicie fait avant la miraculeuse rencontre avait été présenté en détail, selon les règles strictes du réalisme rohmérien<sup>156</sup>. Ce souci de réalisme est absent du

---

<sup>155</sup> Burbage, *La nature : textes choisis*, 227.

<sup>156</sup> Pour rappel, la scène de l'autobus, même si elle est tournée avec des figurants et non pas dans un contexte naturel, témoigne d'un souci de réalisme élevé : en répétant dans un véritable autobus public, on avait chronométré le rythme des arrêts et des feux rouges pour le reproduire au moment du tournage. Voir Baecque et Herpe, *Éric Rohmer*, 401.

cinéma de Hong ; le cinéaste n'hésite pas à en faire l'économie. Marivaux écrivait, dans les premières feuilles du *Spectateur français*, « Je ne sais point créer, je sais seulement *surprendre en moi les pensées que le hasard me fait*, et je serais fâché d'y mettre du mien<sup>157</sup>. » Comme le remarque Rousset, cette « profession de passivité, de 'paresse'<sup>158</sup> » n'est autre qu'un « refus de composer, d'ordonner préalablement l'œuvre, afin de mieux *accueillir les surprises de l'improvisation* » (on souligne) : « Méfiance de l'ordre du projet, du plan, de tout ce qui semble à l'avance enchaîner le présent au passé et ruiner la liberté de l'instant. Position normale, quand on connaît l'instantanéité de l'être marivaudien<sup>159</sup>. »

Ce refus de composer ou de prévoir apparaît d'autant plus problématique dans le cas du cinéma qui, davantage que la littérature, est régi par des impératifs d'ordre financier ainsi que par la disponibilité de ressources techniques et humaines. Malgré les différences entre ces types de productions artistiques, Hong semble partager avec l'écrivain cette ouverture faite à l'improvisation, concédant volontiers à économiser au niveau des moyens de production dans le but de tourner le plus souvent possible, tout simplement parce que « [f]aire des films c'est amusant. » :

Faire des films c'est amusant. Un jour de tournage, je me réveille à 4 heures du matin, j'arrive à mon bureau ou sur le lieu du tournage vers 5 ou 6 heures et je commence à écrire. De ce moment jusqu'à la fin de la journée de tournage, tout ce qui arrive me semble appartenir à un autre monde, même si je tourne dans des endroits familiers. Je me sens très différent. Et j'ai envie de recommencer ça encore et encore, *c'est pourquoi je fais autant de films que possible*<sup>160</sup>.

---

<sup>157</sup> Marivaux, *Le spectateur français* (Aix-en-Provence: Alinea, 1992), 32. 32.

<sup>158</sup> Profession de paresse que semble tout à fait partager Hong Sangsoo. Dans une conférence de presse donnée à la suite de la projection de *Yoursell and Yours* au festival de San Sebastian, le réalisateur explique comment il choisit les bars que l'on voit dans le film : il en a entendu parler, il y est allé, il a aimé l'endroit et l'a choisi pour son film, terminant en affirmant « [...] this sound very lazy, but that's how I work. » (<https://www.youtube.com/watch?v=JQL8PGds6Z0>, visionnée le 27 septembre 2017).

<sup>159</sup> Rousset, *Forme et signification*, 45.

<sup>160</sup> Nicholas Elliott, « Hong Sang-soo, ou l'art de la comparaison », *Cahiers du cinéma*, no. 725 (2016): 48, on souligne.

Ce *désir* de cinéma a aussi des effets directs sur la narration, et sur les rencontres qui composent l'essentiel de son cinéma. Dans un premier temps, on remarquera que le Séoul du cinéaste est étrangement vide. Lorsqu'elle débarque au HotSun Chicken, Sunhi semble elle-même s'étonner de l'absence de clients. De la même manière, le Arirang, bar où les personnages se rendent régulièrement, est si peu occupé que la serveuse s'assoit directement avec eux, leur proposant à chaque occasion de commander du poulet frit. Enfin, même le parc du Palais où se trouvent les personnages à la toute fin apparaît aussi vide que les autres lieux : on entrevoit à peine, le temps d'un plan, deux visiteurs étrangers, au loin dans le champ. L'économie est ici humaine : à quoi bon ajouter des figurants s'ils limitent la liberté de tournage du réalisateur ou encore la liberté de jeu des acteurs?

Dans un deuxième temps, cette économie apparaît aussi au niveau du scénario. Comme on a pu l'observer dans l'entretien cité ci-dessus, Hong Sangsoo travaille avec des bouts de scénario écrit le matin même du tournage, se laissant, à la façon de Marivaux, surprendre « par les pensées que le hasard [lui] fait<sup>161</sup> ». Cette part du travail, concédé à une improvisation partielle, conduit le cinéaste à travailler avec des équipes réduites de quelques comédiens et techniciens. Elle entraîne aussi une réduction du nombre de personnages : le Séoul de Hong semble peuplé uniquement de quelques individus appartenant tous au monde du cinéma. Comme chez Marivaux, cette économie de préparations didactiques – qui se traduit ici par une économie de figurants, de personnages et même de lieux de tournage – a pour effet de susciter un décalage entre un espace vaste (tantôt Paris, tantôt Séoul) et un personnel réduit. Ce décalage favorise ces rencontres de hasard et retrouvailles qui offrent les surprises : les personnages apparaissent dans un jeu

---

<sup>161</sup>Marivaux, *Le spectateur français*, 32.

de chassé-croisé où tous finissent par se rencontrer à un moment ou à un autre. Ce jeu de chassé-croisé, tantôt planifié, tantôt aléatoire, rappelle celui dans lequel se surprennent les personnages de Marivaux qui finissent par ne croiser que des connaissances dans cette capitale pourtant peuplée qu'est Paris : c'est Marianne surprise par Valville avec Monsieur de Climal à ses genoux (de Climal se révélant ensuite être l'oncle du jeune homme), ou encore, c'est Jacob et Mlle Habert surpris à l'occasion de leur mariage par l'ecclésiastique Doucin (directeur de la maison où habitait Mlle Habert et avec qui elle est en mauvais terme).

Ce décalage entre l'espace vaste du milieu urbain et un personnel réduit suscite les rencontres et tout particulièrement les retrouvailles qui font les surprises de la fiction, qui ajoutent du *romanesque* au roman ou encore au film. La rencontre improbable devient attendue, et c'est en ce sens que l'inédit devient répétitif. Si la première rencontre avec le professeur Choi ou encore celle avec Moon-soo ne sont pas nécessairement *attendues* – du moins pour le spectateur qui visionne pour la première fois un film d'Hong Sangsoo<sup>162</sup> –, il en est autrement pour celle avec Jae-Hak, troisième de la série. Celle-ci est annoncée par le biais d'un effet de sérialité : après avoir rencontré les deux autres personnages principaux par un hasard plus ou moins maîtrisé, il semble logique que Sunhi rencontre finalement ce réalisateur qui a été le confident des deux autres hommes. L'inédit se révèle alors convenu. C'est précisément cette ultime rencontre qui pourra apparaître aux yeux du spectateur comme une *surprise partagée*. Alors qu'elle est installée à la terrasse d'un café, Sunhi verra apparaître au bout de la rue Jae-Hak. Le mouvement opéré par l'objectif est ici singulier. De la jeune femme sirotant son café, un panoramique vers la gauche conduit dans la rue où

---

<sup>162</sup> La rencontre étant au cœur de la majorité de ses films, l'initié s'attendra à la retrouver y compris dans un film d'Hong Sangsoo qui lui est encore inconnu.

l'on reconnaît Jae-Hak au loin : un zoom soudain le recadre et c'est à ce moment qu'on entend Sunhi l'appeler (comme elle l'avait fait avec Moon-soo auparavant). Ce zoom, caractéristique des films de Hong, a quelque chose de mélodramatique au sens où il exagère l'étonnement occasionné par la reconnaissance. La caméra semble écarquiller les yeux, surprise de bien reconnaître Jae-Hak au loin. Ce zoom annonce de la même manière les retrouvailles à venir tout en marquant leur *évidence* : celui-ci ne fait que préciser quelque chose qui est déjà-là, non pas dans la réalité, mais dans l'image et dans *les* images du film. On avait vu le personnage dans les scènes antérieures et la sérialité des rencontres laissait imaginer sa rencontre prochaine avec Sunhi, bien qu'aucune « préparation didactique » ne la justifie. Cette surprise partagée – au sens où elle est légitimement attendue par le spectateur, pour qui les rencontres inédites sont devenues la norme – est encore surprise de l'*évidence*, surprise non pas de ce qu'on n'attendait pas, mais au contraire exactement de ce que l'on attendait. Le zoom témoigne également d'une économie des moyens – il permet de faire du montage à l'intérieur d'un plan-séquence tout en évitant de couper : il souligne le caractère évident de la présence de Jae-Hak en insistant sur ce que l'on reconnaissait déjà dans l'image, comme dans un effet de « précision à vide<sup>163</sup> ».

Ces rencontres et retrouvailles impromptues, entre une femme et un homme qui se sont déjà connus ou aimés auparavant, témoignent du plaisir d'offrir à ses personnages le bonheur de la rencontre, des retrouvailles ou de la redécouverte de sentiments qui s'étaient éteints. Comme Marivaux, Hong semble prendre plaisir à « mettre des êtres en contact et

---

<sup>163</sup> À noter qu'on emprunte l'expression à Clément Rosset. Dans un texte consacré à la prose beckettienne, le philosophe remarque que certains gags de l'écrivain reposent sur une précision qui ne mène à rien (par exemple l'épisode des pierres à sucer dans *Molloy*). Il écrit : « Cette précision à vide est comme une attention à rebours : inattentive à ce qui compte ou aurait pu compter, très attentive en revanche à tout ce dont il est évident qu'il ne saurait compter pour personne. » Clément Rosset, *Matière d'art. Hommages* (Nantes: Le Passeur, 1992), 16.

en tirer des étincelles<sup>164</sup> ». Si les rencontres ne sont pas aussi fécondes que chez Marivaux – elles ne se terminent en aucun cas par un mariage – elles sont tout de même généreuses le temps d'un instant : Moon-soo confie à Sunhi qu'elle est le « sujet » de sa vie, que tous les films qu'il fera jusqu'à sa mort seront à propos d'elle ; le professeur Choi confie que lorsqu'il a pensé le matin même à cette jeune femme « ambitieuse, mais qui manque parfois de courage », son cœur s'est mis à battre, étonné de se souvenir de l'effet que l'amour peut offrir ; et c'est finalement Jae-Hak qui avouera directement à Sunhi qu'elle est la femme la plus adorable qu'il ait rencontrée. Cette ultime rencontre de la jeune femme apparaît même sincère et partagée : pendant un long moment, on verra les amoureux d'un soir se regarder. Sunhi prendra le visage de Jae-Hak dans ses mains, puis c'est Jae-Hak qui fera de même, enfin les personnages se quitteront après un dernier baiser devant la résidence de Jae-Hak en se disant : « on a tout notre temps. »

Jankélévitch, dans ses réflexions sur « La manière et l'occasion », distingue le hasard de l'occasion :

L'occasion toutefois n'est pas l'instant : commencement ou recommencement, initiative ou relance, l'occasion est un instant qui est pour nous une chance - une chance de réalisation, de connaissance ou d'amour ! L'occasion n'est pas l'instant pur et simple, mais elle n'est pas davantage le *cas* indifférent, *casus*, ni l'accident ou incident faisant problème, ni la conjoncture ou les nœuds des circonstances formant grumeau au centre d'une situation imprévue... La soudaineté vécue ou objective, ne suffit pas à la définir ! L'occasion est un cas qui vient à notre rencontre. *Occurrit*. Non point une coïncidence fortuite, mais une occurrence : l'occasion s'offre à la cause-de-soi qui en a bien besoin et ne sait que faire de tous ses possibles. Le hasard peut-être notre auxiliaire et notre bonne chance comme il peut être une entrave : l'occasion est un hasard qui nous fait des offres de services et nous apporte des chances inédites. Une tuile n'est pas une occasion<sup>165</sup> !

---

<sup>164</sup> Coulet et Gilot, *Marivaux, un humanisme expérimental*, 96.

<sup>165</sup> Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. La manière et l'occasion*, 1 vols. (Paris: Seuil, 1980), 116.

C'est en ce sens que Hong ou Marivaux, ne se contentent pas de se jouer des hasards, mais offrent à leurs personnages des *occasions* au sens où l'entend Jankélévitch, c'est-à-dire quelque chose d'éphémère, d'accidentel, mais qu'on aurait une chance de saisir, qui serait « un très précieux et très gracieux cadeau de la fortune<sup>166</sup> ». Ces rencontres-occasions permettent à ces hommes et parfois à ces femmes (la patronne du bar dans *The Day He Arrives*, 2011 ; Oki dans *Les amours d'Oki*, 2010), qui semblent si seuls, perdus dans leur errance, de s'offrir des interludes amoureux. Si l'amour est à durée déterminée chez Hong – il se termine généralement avec la fin du film –, on imagine que les personnages retirent quelque chose de ces scènes de rencontres, n'en serait-ce « presque-rien ».

Ces occasions d'amourettes, qui semblent être la raison d'être du film – et même peut-être du cinéma, selon Hong –, sont également destinées au spectateur. Celui-ci est invité à partager le plaisir que prend Hong à mettre en scène ces rencontres. Lucide face à ces retrouvailles aléatoires qui surviennent à répétition, celui-ci se trouve complice de la surprise, qui est dès lors *partagée*. Il est également complice, au sens où il s'arrange volontiers de l'économie de mise en œuvre que laisse entrevoir le film. Il accepte cette vraisemblance partielle et ce décor réaliste qui prend des airs de scène de théâtre, pour le plaisir de la rencontre, pour le plaisir de voir les étincelles qu'elle peut engendrer.

---

<sup>166</sup> Ibid., 117.

## Travail de coulisse et réunions dramatiques

Aussi le soleil est-il moins une allégorie de l'invisible qu'une lumière ostentative illuminant le théâtre du monde [...]<sup>167</sup>.

*Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien,*  
Vladimir JANKÉLÉVITCH

Ce décalage entre l'espace vaste de la ville et un personnel réduit n'engendre pas que des rencontres et des retrouvailles romanesques. Comme le soulignait Jean Sgard au sujet de Marivaux, ces « allées et venues » et « cet intense travail de coulisse » engendrent des « réunions dramatiques »<sup>168</sup>, où non seulement les personnages se rencontrent, mais où surtout ils se *reconnaissent* avec étonnement. Plusieurs personnages découvrent alors entre eux des liens qu'ils n'avaient pas soupçonnés, telle Marianne qui constate qu'elle se faisait entretenir par l'oncle de l'homme dont elle est amoureuse. Ces reconnaissances, qui semblent surprendre davantage les personnages que les spectateurs, correspondent à un autre lieu où la surprise partagée apparaît, à un lieu où une complicité avec une figure auctoriale peut être imaginée par le spectateur. Cela est d'autant plus vrai dans le cas de *Sunhi* puisque le spectateur est bien au fait des sentiments que partagent les trois hommes.

Une réunion dramatique survient à la toute fin du film, alors que Sunhi et le professeur Choi se trouvent au Palais Changgyeong pour s'échanger la seconde lettre de recommandation. Alors que Sunhi lit cette nouvelle lettre seule sur un banc, son téléphone portable sonne. C'est Moon-soo qui souhaite la revoir, et qui devine précisément où elle se trouve. Il insiste, il affirme avoir « quelque chose à lui dire » et lui propose d'aller prendre un verre : Sunhi n'aura d'autres options que de lui couper la ligne au nez pour mettre fin à

---

<sup>167</sup> Ibid., 14.

<sup>168</sup> Sgard, « Réflexions sur le romanesque au XVIIIe siècle. À propos de *La vie de Marianne*, » 363.

la conversation. De l'autre côté du parc, c'est le professeur Choi qui reçoit un appel de Jae-hak. Ils échangent quelques mots, le professeur mentionne notamment le palais Changgyeong et le fait qu'il est avec quelqu'un pour profiter de l'automne. Tout comme Moon-soo, Jae-Hak invite le professeur à aller partager des verres, mais doit se résigner à aller boire seul face aux refus de Choi. À la suite de ces échanges téléphoniques, Sunhi et le professeur se promènent dans le parc et on les voit s'arrêtant pour observer le paysage qui se trouve devant eux. Sunhi sort alors du cadre pour se rendre aux toilettes et un léger zoom recadre le professeur. La tranquillité de la scène est alors interrompue par un « allo » qu'on entend en hors-champ : le cadre s'agrandit par un zoom arrière et Jae-Hak entre par la gauche. Le professeur est surpris de cette arrivée imprévue et reproche à son ami d'être venu sans l'avertir. C'est ensuite Moon-soo qui s'ajoute à la scène, surgissant par la droite du cadre. L'étudiant aura droit au même interrogatoire, mais répondra plus naïvement, avouant explicitement être venu pour retrouver Sunhi, loin de se douter qu'il n'est pas le seul à l'avoir fréquentée ces derniers jours. Il n'en faut pas plus pour que Jae-Hak se mette également à la recherche de Sunhi et que la « réunion dramatique » tourne au burlesque : Jae-Hak et Moon-soo se retournent en même temps sur eux-mêmes, pour scruter l'horizon, ensuite c'est Moon-soo qui demande naïvement au professeur s'il est venu contempler les feuilles d'automne. Ce dernier, qui avait servi cette excuse à Jae-Hak, lui répond, avec une ironie, légèrement dissimulée, « il *semble* que oui ». Enfin, lorsque le professeur annonce avoir besoin d'aller aux toilettes (probablement pour prévenir Sunhi de l'arrivée des deux autres), ils décident tous deux de l'accompagner. Si la reconnaissance a un effet de surprise pour le professeur Choi ou encore pour Jae-Hak, il en est autrement pour le spectateur qui

avait entrevu la mise en œuvre de celle-ci et qui était au courant de ces soirées où chacun s'était enivré de Sunhi.

Ce qu'il est intéressant d'observer ici, c'est que l'économie de mise en œuvre se transpose en une « économie théâtrale »<sup>169</sup>. L'espace restreint artificiellement entraîne les rencontres, et non seulement les personnages se rencontrent, mais ils se *reconnaissent* : ils reconnaissent l'amoureux derrière le collègue ou l'ami. Contrairement au théâtre, ce n'est pas une unité de lieu qui assure ces rencontres, c'est au contraire une unité de lieux au pluriel (restaurant, bar, campus de l'université) : une unité artificielle et montée grâce au cinéma. Ce travail de coulisses est d'autant plus gratuit que, contrairement à Rohmer, Hong ne donne strictement aucune information sur les moyens de déplacement empruntés par ses personnages<sup>170</sup>. Comme Marivaux, Hong évite ces « détails indispensables dans la réalité, mais platement fastidieux dans le récit<sup>171</sup> » que sont les trajets en transport<sup>172</sup>.

\*\*\*

C'est cette sérialité des rencontres et des retrouvailles, découlant d'un décalage assumé entre un espace vaste et un personnel réduit qui confère au film ses airs romanesques, invitant ensuite le spectateur à *partager* les surprises. S'il n'y a rien de surprenant au fait de croiser son ancien professeur sur le campus, cela semble étonnamment simple pour

---

<sup>169</sup> Daunais, *Flaubert et la scénographie romanesque*, 114.

<sup>170</sup> Selon les distances réelles entre ces lieux, les personnages n'ont d'autres choix que d'en employer : plus d'une heure de transport en commun est nécessaire pour se déplacer de la Konkuk University (où sont tournés la plupart des rencontres avec le professeur) et le quartier Bukchon où le café Arirang et le Palais Changgyeong se trouvent. Trajet estimé à partir de l'outil proposé par Google Map et les quelques informations fournies par Hong Sangsoo concernant les lieux de tournage du film (voir Elliott, « Hong Sangsoo, ou l'art de la comparaison », 48).

<sup>171</sup> Coulet, *Marivaux romancier*, 348.

<sup>172</sup> Si Hong consacre toujours un plan au début des séquences se déroulant dans les restaurants et café pour montrer une enseigne du lieu, cette habitude ne s'inscrit pas nécessairement dans une tradition réaliste comme c'est le cas chez Rohmer. Amateur du cinéma d'Ozu, il est possible que Hong insère, à la façon du cinéaste japonais, ces plans d'enseigne à des fins rythmiques, comme une forme de ponctuation entre les séquences.

Sunhi, qui trouve exactement le professeur qu'elle cherchait alors qu'on lui avait affirmé qu'il était parti à l'étranger. En passant de l'inédit au répétitif, ces retrouvailles deviennent attendues, prévisibles, et, en ce sens, une « intention directrice » apparaît derrière celles-ci : ces hasards en série donnent l'impression que le metteur en scène « se promène dans le récit en costume de hasard<sup>173</sup> », révélant par le fait même une figure auctoriale et une intention derrière la fiction. On y décèle aussi un certain plaisir de l'invention. Comme le remarquait Johanne Villeneuve au sujet de Furetière et son roman bourgeois, « [l'auteur] s'arrête sur ce qui lui fait envie et en rabat sur ce qui lui chante<sup>174</sup> ». Chez Hong il s'agit de s'arrêter sur ces rencontres et d'en rabattre sur les déplacements ou encore sur les moments de solitudes que pourraient vivre, au quotidien, ses personnages<sup>175</sup>.

Comme on a pu l'observer ci-dessous, l'économie de mise en œuvre est, chez Hong plus constante qu'elle ne l'était chez Rohmer, où elle survenait de manière ponctuelle. Cela affecte évidemment la *surprise partagée* qui surgit alors plus régulièrement, mais avec moins d'éclat. Celle-ci ne consiste plus en un miracle longtemps espéré, mais plutôt en ces petites surprises qui parsèment le quotidien. Comme on a pu l'observer à partir de la sérialité de ces rencontres de hasard, *la* ou plutôt *les* surprises partagées chez Hong Sangsoo invitent à reconfigurer les conventions du récit, transformant un univers *a priori* réaliste en un décor de théâtre. Le seul plaisir semble être ici de *donner* un spectacle au sens d'offrir des occasions à ces personnages, en apparence si seuls ; leur offrir des moments de

---

<sup>173</sup> Villeneuve, *Le sens de l'intrigue, ou, La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, 22.

<sup>174</sup> Ibid.

<sup>175</sup> À noter que pour le spectateur régulier des films de Hong Sangsoo ce sentiment de complicité peut être imaginé dès les premières rencontres d'un film, tout simplement parce que la sérialité des rencontres n'est pas uniquement au cœur du film *Sunhi*, mais au cœur de tous les films de fiction du cinéaste.

réjouissances, d'espérances, parfois lumineux, parfois plus sombres, mais toujours enfantins, et ce, indépendamment des artifices que cela exige.

Enfin, la *surprise partagée* est ici d'un comique léger. La transformation de l'inédit en répétitif, des hasards en conséquences logiques, a pour effet d'enrayer légèrement l'univers réaliste dans lequel on est invité. S'il est possible de rire de ces hasards qui se donnent des airs de nécessité, c'est précisément parce qu'on peut partager le spectacle avec une figure auctoriale. Celle-ci semble complice de cette transformation du probable tel qu'on en fait l'expérience habituellement. Dans ce cas-ci, la fiabilité de la photo vient, comme dans *Conte d'hiver*, soutenir l'illusion jusque dans ses invraisemblances, à la différence près que celles-ci, par leur sérialité, semblent finir par construire une autre vraisemblance. Cette vraisemblance, où paradoxalement les invraisemblances deviennent attendues – peut-être celle de la *commedia dell'arte* ? –, fait apparaître la fiction comme un jeu, et tout particulièrement un jeu de théâtre. Le cinéaste semble ne pouvoir que *donner* la comédie : il ne s'agit plus uniquement d'offrir des occasions de bonheur à ses personnages, mais également d'offrir la fiction comme *jeu* à ses spectateurs.

Par ailleurs, grâce à des mouvements de cadrage qui semblent imposer cette « économie théâtrale » aux images, le cinéma participe activement à ce jeu : un zoom indique une reconnaissance qui se fait au loin, ou encore, un agrandissement du cadre s'amuse à inclure de nouveaux venus lors d'une réunion dramatique. Le cadre semble ici témoigner d'un plaisir de la surprise (et de l'émotion qu'elle procure) et d'un plaisir de la mise en scène. Il *compose*, tel un peintre, les chassés-croisés et les reconnaissances qu'ils occasionnent.

\*

\*\*\*

\*

On aura remarqué au cours de ce chapitre deux rôles distincts joués par le cinéma dans l'apparition des surprises partagées. Dans *Conte d'hiver* et dans *Le Bain des Magnifiques*, la fiabilité de la photo vient soutenir l'illusion jusque dans un régime étranger à l'expérience commune : celui de l'improbable et celui du merveilleux. C'est alors spécifiquement son pouvoir d'indicialité et son impassibilité qui participe à la révélation du jeu fictionnel. Dans *Le Rayon vert* et *Sunhi*, la fiabilité vient également soutenir l'illusion jusque dans ses hasards souvent improbables, mais le cinéma vient dans un deuxième temps se jouer de cette fiabilité en révélant ce que l'image peut avoir de trompeur : c'est ce champ-contrechamp complètement artificiel chez Rohmer et ces jeux de cadres qui laissent imaginer la présence d'un régisseur chez Hong Sangsoo. Ici le cinéma ne se contente pas de faire entrer son pouvoir d'attestation dans le jeu fictionnel, mais, en se jouant de ce pouvoir, il révèle aussi avoir ses propres feintes.

## Chapitre III

# « Théâtral » et fictions cinématographiques

### Du sens de la notion aux structures révélant sa mobilisation

Cette partie visera à préciser ce qu'on entend par le « théâtral ». En tenant compte du sens que le terme prend de ses premières définitions dans les dictionnaires français du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à ses utilisations plus récentes dans la littérature critique, on sera en mesure de situer celui-ci par rapport à la notion de théâtralité qui a dominé les études sur le théâtre à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. Puis, en s'appuyant sur certaines formes théâtrales (comédie classique et *commedia dell'arte*), on décrira les procédés qui mobilisent le « théâtral » au cœur même du spectacle cinématographique. Ceux-ci serviront enfin à l'analyse du corpus.

\*\*\*

[...] ce que racontaient les gens m'échappait, car ce qui m'intéressait, c'était non ce qu'ils voulaient dire, mais la manière dont ils le disaient, en tant qu'elle était révélatrice de leur caractère ou de leurs ridicules [...] <sup>1</sup>.

*Le Temps retrouvé*,  
Marcel PROUST

Dans les dictionnaires français, les premières entrées recensées de l'adjectif « théâtral » datent de la fin du XVII<sup>e</sup>. Chez Furetière (1690), le « théâtral » correspond simplement à « ce qui appartient au théâtre <sup>2</sup> ». L'exemple que propose ce dernier pour illustrer le sens

---

<sup>1</sup> Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* (Paris : Gallimard, 1989), 24.

<sup>2</sup> Dictionnaire de Furetière (1690) mis en ligne par Garnier, sous l'entrée « théâtral, ale ».

du mot n'est toutefois pas sans intérêt : « Le plus grand vice d'un Poème Dramatique, est de n'avoir que des passions *théâtrales*, qui ne sont point naturelles, qui ne se voient que sur un théâtre<sup>3</sup>. » Comme c'est le cas avec le « romanesque », l'adjectif prend un sens péjoratif : il renvoie à ce qui est contre nature, à une exagération du drame et du jeu qui serait propre à la scène de théâtre. Quelques années plus tard, le dictionnaire de l'Académie française (1694) offre une définition légèrement différente de l'adjectif : « Qui *sent* le théâtre, qui tient du théâtre<sup>4</sup> ». Il est intéressant de souligner l'utilisation du verbe « sentir » qui a pour effet de situer le « théâtral » du côté du sensible et non pas dans un rapport direct à une forme littéraire et à ses conventions.

Dans cette définition de l'adjectif, cette attention accordée à la part sensible du « théâtral » fait écho à la place que prend celui-ci au XVIII<sup>e</sup> siècle. Comme le remarque Sabine Chaouche, alors qu'au XVII<sup>e</sup> siècle apparaît une société appréciant « le spectacle dans son ensemble », au XVIII<sup>e</sup> siècle c'est cette même société qui fait spectacle : « Les dernières décennies qui marquent l'Ancien régime semblent ainsi devenir le point culminant d'un mouvement fondé sur une dialectique, constante et de plus en plus prégnante, entre présentation de soi et représentation, entre *Theatrum Mundi* [théâtre du monde<sup>5</sup>] et *Mundus Theatri* [monde comme/du théâtre]<sup>6</sup> ». Alors que le déguisement

---

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Dictionnaire de l'Académie (1694) mis en ligne par Garnier, sous l'entrée « théâtral, ale ».

<sup>5</sup> Ou, comme le précise George Forestier, « le sentiment que le monde est un théâtre sur lequel l'homme ne fait que passer ». George Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle* (Genève: Droz. S.A., 1981), 40.

<sup>6</sup> Sabine Chaouche, *Le « théâtral » de la France d'Ancien régime. De la présentation de soi à la représentation scénique* (Paris: Honoré Champion, 2010), 9. Contrairement au *Theatrum Mundi*, le *Mundus Theatri* renvoie à l'idée selon laquelle le théâtre doit servir l'illusion. Ses principes se fondaient sur un respect des principes normatifs de « beauté » : offrir un ratio juste entre l'acteur et le monde représenté, ou encore, respecter un certain ordre géométrique. Alors que le *Theatrum Mundi*, dans sa forme pratique – et non pas dans son sens métaphorique – proposait une représentation animée par des acteurs – où ceux-ci faisaient des allers-retours réguliers entre le monde de la représentation et le monde de la communication théâtrale directe –, le *Mundus Theatri*, proposait une immersion durable dans l'univers fictionnel. Katrin Kröll, « A

correspondait à une activité ludique au XVII<sup>e</sup> – au même titre que les jeux de cartes ou de dés<sup>7</sup> – il devient partie intégrante des interactions dans certaines sociétés du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le « théâtral » apparaît dès lors intimement lié à la vie en société. Il se trouve et il se *sent* au cœur des interactions sociales de la noblesse.

C'est d'ailleurs à ce niveau qu'il est intéressant de préciser les raisons pour lesquelles on choisit de s'intéresser au terme de « théâtral » et non pas à la notion de « théâtralité », notion qui apparaît pourtant plus commune dans la littérature critique. C'est à partir du XIX<sup>e</sup> siècle que la critique s'intéresse à ce qui a trait au théâtre en tant que spectacle<sup>8</sup>, ces interrogations coïncidant avec la place de plus en plus importante que prend le metteur en scène dans la représentation d'une pièce. Au XX<sup>e</sup> siècle, la réflexion se cristallise autour de la « théâtralité », les théories de Stanislavski, Meyerhold, Brecht, ou encore, Artaud en témoignent. De ces réflexions naissent principalement deux conceptions du théâtre : l'une plus naturaliste, donnant au jeu des acteurs une apparence de spontanéité (Stanislavski) ; l'autre, plus réflexive, plaçant de l'avant la théâtralité (et non pas le théâtral) de la représentation dans la perspective de produire un effet de distanciation (Brecht). Par contre, aucun de ces deux pôles ne met de l'avant le « théâtral » au sens large du terme : les théoriciens de l'*Actor Studio* cherchent à masquer l'artifice du jeu, tandis que chez Brecht l'artificialité qui est mise de l'avant est celle de la salle de spectacle ou encore de l'élocution des acteurs – et non pas de leur représentation en tant que personnage. La théâtralité se circonscrit alors à des questions scéniques : le jeu de l'acteur, l'espace de la

---

Study of the History of Fairground Arts in Early Modern Times », *Nordic Theatre Studies*, no. 2/3 (1989): 78-79.

<sup>7</sup> Jean-Yves Vialleton, « La poétique du déguisement ludique et du costume de théâtre dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle », dans *Le « théâtral » de la France d'Ancien régime. De la présentation de soi à la représentation scénique*, ed. Sabine Chaouche (Paris: Honoré Champion, 2010), 462-463.

<sup>8</sup> Chaouche, *Le "théâtral" de la France d'ancien régime*, 9.

scène, le discours du texte ou encore les procédés métathéâtraux<sup>9</sup>. La définition qu'offrira Barthes, quelques décennies plus tard, ira dans le même sens :

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<sup>10</sup>.

Cette théâtralité, qui ne semble se définir que par rapport à un texte et sa représentation, exclut par le fait même cette part improvisée, naturelle, innée qui caractérise le jeu théâtral, et ce autant sur scène que dans la vie quotidienne<sup>11</sup> : « L'exploration de la théâtralité s'est assortie d'une délimitation : on a tracé le contour de la notion en la séparant bien de la vie, tout en la faisant progressivement implorer de l'intérieur par les multiples textes, essais, expériences [...] »<sup>12</sup>. En d'autres termes, la théâtralité renvoie davantage à la dimension expérimentale du théâtre qu'à son expérience en tant que telle<sup>13</sup>. Son sens apparaît limité par rapport à la notion de « théâtral » qui a le mérite de couvrir des objets plus variés, de s'inscrire à la croisée de disciplines (les études littéraires ou la sociologie), et surtout de révéler la dimension ludique qui apparaît dans toutes mises en scène, aussi bien sociales que fictionnelles.

Comme le remarque Chaouche, l'adjectif « théâtral » ne semble pas avoir perdu la dimension péjorative que lui attribuait Furetière. Les catégories littéraires modernes se construisent autour de l'adjectif « dramatique » (écriture dramatique, spectacle

---

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris: Éditions du Seuil, 1964), 44-45.

<sup>11</sup> Par exemple lorsqu'un enfant imite ses parents ou se déguise pour une fête, ou encore, lorsqu'on adopte une attitude en fonction du cadre d'interaction dans lequel on se trouve. Le « théâtral » possède alors une vertu avant tout sociale, et parfois même ludique.

<sup>12</sup> Chaouche, *Le « théâtral » de la France d'ancien régime*, 10-11.

<sup>13</sup> Ibid.

dramatique, scène dramatique), « [...] comme si [le mot « théâtral »] était devenu confus, impropre ou trop connoté (trop péjoratif ?) »<sup>14</sup>. Le terme semble avoir quelque chose en *trop*, « trop conventionnel, trop académique, trop fort, trop maniéré, trop étudié, bref trop caractérisé et trop appuyé<sup>15</sup>. » On pourrait se demander s'il n'est pas tout simplement moins évident à cerner, apparaissant autant sur la scène que dans la vie ; aussi bien dans un *jeu* que dans une attitude. Enfin, du côté des relations sociales le « théâtral » apparaît contraire à cette valorisation contemporaine de l'authenticité. Comme l'a relevé Vincent Descombes, les discours contemporains réfèrent à une identité qui se conserve et se *préserve*<sup>16</sup> : une identité qu'il faut à tout prix éviter de masquer derrière les simulacres d'une attitude théâtrale. De ce monde de représentations qui caractérisait le XVIII<sup>e</sup> siècle, on se retrouve dans un monde où les relations sociales passent certes toujours par une représentation de soi, mais par une représentation qui paradoxalement se revendique comme authentique. Celle-ci est intimement rattachée à cette identité que l'individu *possède* et qu'il ne voudrait surtout pas « perdre »<sup>17</sup>.

Suite à ce bref retour sur les formes et les sens qu'a pris le « théâtral » au cours des derniers siècles, il est possible de constater que le terme conserve un sens plus large que celui de « théâtralité » ou de « dramatique », et surtout, qu'il permet de faire référence à

---

<sup>14</sup> Ibid., 12.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Dans son ouvrage *Les embarras de l'identité*, le philosophe revient sur le sens du terme « identité » et constate que depuis quelques dizaines d'années, un sens nouveau s'ajoute au sens dialectique du terme. Des expressions comme « préserver son identité » ou « conserver son identité », n'indiquent plus seulement que la chose est elle-même (A est A ; qu'il n'y a qu'un seul objet là où on pensait qu'il y en avait plusieurs), mais plutôt qu'« elle possède la vertu d'être elle-même alors qu'elle aurait pu ne pas encore être elle-même ou ne plus être elle-même ». Vincent Descombes, *Les embarras de l'identité* (Paris: Gallimard, 2013), 14.

<sup>17</sup> Évidemment il est impossible de perdre son « identité » au sens propre du terme, l'identité possédant comme principale vertu « d'être elle-même ». C'est plutôt une identité attachée à une communauté ou un collectif qu'on s'inquiète généralement de perdre : identité de genre, identité culturelle ou ethnique, identité idéologique, identité liée à un intérêt particulier. Pour plus de détails, voir Descombes, *Les embarras de l'identité*, 14 et suivantes.

toutes les représentations de soi, qu'ils s'agissent de celles d'un personnage sur scène ou de celles d'une connaissance dans la vie quotidienne. C'est avant tout pour ce sens large (s'appliquant aux jeux des acteurs comme aux attitudes) que l'on adopte le terme. Ce survol historique aura également eu l'avantage de mettre de l'avant différents rapports au « théâtral ». Si qualifier toute pièce de théâtre de « théâtrale » apparaît évident, certaines périodes semblent avoir fait une place plus importante à ce « théâtral » qui prend un sens large. C'est précisément à celles-ci (XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles) qu'on s'intéressera pour éventuellement relever les procédés qui mobilisent ce « théâtral » au centre du spectacle.

### **Du théâtre classique à la *commedia dell'arte***

Dans son ouvrage consacré au théâtre classique, François Regnault remarque que celui-ci « est parvenu à donner une idée visible du théâtre en lui-même, celui *qui s'identifie à sa propre représentation*. Il [le théâtre classique] réalise à tout jamais cet idéal rare pour lequel la nature humaine, l'action représentée et la représentation sont une seule et même chose<sup>18</sup>. » Deux éléments émergent de ce constat. Dans un premier temps, cet « art de plaire selon les règles », qui caractérise le théâtre classique, semble être ce qui lui permet d'offrir une représentation qui se confond avec l'action représentée. Si Racine et Molière entendent par cet art de plaire le fait d'offrir du plaisir à leur spectateur, de les toucher<sup>19</sup>, « plaire » signifie également attirer, captiver, charmer, fasciner, ou encore, séduire. Comme le remarque Sabine Chaouche, « [l]e jeu n'est-il pas tout d'abord une attitude (séduction, désir

---

<sup>18</sup> François Regnault, *La doctrine inouïe: dix leçons sur le théâtre classique français* (Paris: Hatier, 1996), 19.

<sup>19</sup> Les deux dramaturges, cités par Regnault : « Racine : “La principale règle est de *plaire* et de *toucher*. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première” (Préface de Bérénice) ; Molière : “Je voudrais bien savoir si la grande règle de toutes les règles n'est pas de plaire, et si une pièce de théâtre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin” (Réplique de Dorante dans la scène VI de *La Critique de l'École des femmes*) ». Ibid., 9.

de plaire, voire de persuader, volonté de s'insérer dans un « tissu » social) afin tout bonnement d'exister ?<sup>20</sup> » Tenter de plaire à *quelqu'un*, c'est déjà se situer dans une situation d'interaction, de *jeu*. Le théâtre classique semble avoir mis de l'avant ce désir de plaire, aussi bien comme exigence poétique (au niveau de la représentation – plaire au public) qu'au sein même de sa poétique (au niveau de l'action représentée) : les personnages des tragédies et des comédies classiques se trouvent constamment à « plaire », à attirer l'attention sur eux ou sur un enjeu dramatique, à captiver leur interlocuteur ou encore à les séduire, que ce soit avec de bonnes ou de mauvaises intentions. Le fait même que ce soit l'amour qui « donne sens à tout ce théâtre »<sup>21</sup> fait en sorte que ce besoin de *jouer*, d'avoir recours à une posture théâtrale, est régulièrement nécessaire au sein même des intrigues : autant lorsqu'il est question de masquer son amour, que lorsqu'il est temps de le dévoiler. Le second élément qui apparaît important dans l'observation de Regnault est cette nature humaine, appelée à confondre la représentation et l'action représentée. C'est la nature humaine qui est au centre même des intrigues de ce théâtre : incapacité à conjuguer devoir politique et amour passionnel dans la tragédie<sup>22</sup>, incapacité à conjuguer amours et vices dans la comédie. Comme le souligne Regnault, c'est un art qui s'adresse avant tout au « plaisir anthropologique du sentiment »<sup>23</sup> aussi bien lorsqu'il est question de plaire à un autre personnage, que lorsqu'il s'agit de plaire au public, auquel on s'adresse parfois comme à un complice (*George Dandin*, ou encore, *Sganarelle*).

Les comédies de Molière sont exemplaires de ce constat pour leurs mises en scène

---

<sup>20</sup> Chaouche, *Le "théâtral" de la France d'ancien régime*, 20.

<sup>21</sup> Regnault, *La doctrine inouïe*, 27.

<sup>22</sup> *Ibid.*, 73.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 11. Regnault oppose le « plaisir anthropologique du sentiment » au « plaisir scientifique » qui serait le propre, par exemple, du théâtre brechtien.

des interactions quotidiennes. En présentant des personnages en position assise plutôt que debout, ou encore, en écrivant des dialogues qui relèvent davantage du « semblant de discussion » que de la déclamation<sup>24</sup>, Molière fait entrer la famille bourgeoise et son quotidien sur la scène. C'est la nature des hommes (leur hypocrisie, leur vanité, leur tendance au fantasme ou encore leur ignorance) qui vient troubler l'ordre social et qui est le véritable sujet des pièces. Le social n'est pas qu'un décor visant à témoigner du statut des personnages ; il inscrit plutôt ceux-ci dans un contexte d'interactions les conduisant à adopter une attitude théâtrale pour arriver à leurs fins – attitude qui a également pour effet de dévoiler la cécité ou la naïveté d'un ou de plusieurs autres personnages. La vie sociale du XVII<sup>e</sup> siècle étant extrêmement codifiée – elle possède en quelque sorte sa propre « poétique » théâtrale (des ouvrages tels *L'homme de cour* de Gracian ou encore *Le nouveau traité de la civilité* de Courtin en témoignent) – ce sont justement ces règles de civilité, et la gestuelle qui y est attachée, qui sont à la source des effets comiques<sup>25</sup>. Sabine Chaouche relève ces jeux de chapeaux, ces baise-mains ou encore ces révérences qui, plutôt que de servir un quelconque réalisme, agissent comme ressorts comiques. On le remarque tout particulièrement dans le premier acte de *George Dandin*, où le personnage éponyme se fait reprocher par ses beaux-parents sa méconnaissance des usages civils :

Mme DE SOTENVILLE :  
Mon Dieu, notre gendre, que vous avez peu de civilité de ne pas saluer les gens quand vous les approchez.

George DANDIN :  
Ma foi, ma belle-mère, c'est que j'ai d'autres choses en tête, et...

Mme DE SOTENVILLE:

---

<sup>24</sup> Sabine Chaouche, *L'art du comédien: déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Lumière classique ; 31 (Paris: Honoré Champion, 2001), 175.

<sup>25</sup> À noter que Sabine Chaouche distingue trois différents types de gestes dans le théâtre de Molière : les gestes symboliques, civils et « naturels » (familiers). On s'intéressera ici, aux gestes de civilités. Ibid., 180.

Encore ! Est-il possible, notre gendre, que vous sachiez si peu votre monde, et qu'il n'y ait pas moyen de vous instruire de la manière qu'il faut vivre parmi les personnes de qualité ?

George DANDIN:  
Comment ?

Mme DE SOTENVILLE :  
Ne vous déférez-vous jamais avec moi de la familiarité de ce mot de ma belle-mère, et ne sauriez-vous vous accoutumer à me dire Madame ? (*George Dandin*, Acte I, scène IV)

Ces marques de civilités, qui visent habituellement à fluidifier les interactions quotidiennes, viennent ici se poser en obstacles et deviennent objets de ridicule. George Dandin, préoccupé par les infidélités de sa femme, n'a que faire des usages du monde. En brisant la mécanique de ces usages convenus, le personnage dévoile involontairement la part de conventions et de « théâtral » qui prennent place dans une certaine société. Outre les usages civils, les gestes symboliques, déjà codifiés par le théâtre classique, seront détournés par le dramaturge. Par exemple, alors que dans la tragédie classique le fait de s'agenouiller face au roi apparaît comme une marque suprême de soumission<sup>26</sup>, Molière reprend le geste pour lui donner un « pathétique comique »<sup>27</sup>. Le procédé peut par exemple être observé lorsque Monsieur de Sottenville exige de George Dandin qu'il s'agenouille devant sa belle-mère (Acte III, scène VII), lorsque Marianne implore son père de briser cet accord de mariage qu'il vient de conclure avec Tartuffe (Acte IV, scène III), ou encore lorsque Tartuffe, alors qu'il est accusé par Damis et Elmire d'avoir tenté de séduire cette dernière, témoigne de sa dévotion à Orgon en allant jusqu'à poser les *deux* genoux au sol : « Laissez-le [Damis] en paix. S'il faut à *deux genoux* / Vous demander sa grâce... » (Acte III, scène VI, on souligne). Le respect excessif des usages parvient souvent à camoufler, aux

---

<sup>26</sup> Ibid., 179.

<sup>27</sup> Ibid., 180.

yeux des puissants, des comportements contraires à la bienséance (l'escroquerie de Tartuffe ou encore les infidélités d'Angélique dans *George Dandin*).

C'est justement en plaçant au centre de son théâtre ces usages civils (aussi bien au niveau du propos que de la forme comique) que Molière met de l'avant le théâtral du quotidien et fait, par ce biais, allusion au théâtre comme spectacle, à ce spectacle qui est en train de se jouer : le théâtre comme jeu d'attitudes feintes et partagées entre des acteurs, un metteur en scène et des spectateurs. Enfin, en se consacrant à ces gestes familiers, parfois impulsifs ou innocents, que l'on fait volontairement ou non, le « théâtral » de Molière s'éloigne d'une conception du théâtre qui ne serait qu'une suite de règles et de conventions. Comme l'affirme Uranie dans *La Critique de l'École des femmes* (scène VI) : « Pour moi, quand je vois une comédie, je regarde seulement si les choses me touchent, et lorsque je m'y suis bien divertie, je ne vais point demander si j'ai eu tort, et si les règles d'Aristote me défendaient de rire. »

Outre la comédie classique, on remarquera que la *commedia dell'arte* – à laquelle Molière emprunte notamment sa vivacité et son dynamisme – est une autre forme de théâtre qui met de l'avant ce « théâtral » au sens large du terme. Les « pièces à l'italienne » sont caractérisées par une structure symétrique, où les intrigues des maîtres font échos à celle de leurs propres valets et soubrettes. Comme le remarque Michèle Clavilier et Danielle Duchefdelaville, les personnages deviennent spectateurs des intrigues des autres, et inversement. Par ces jeux de rôle, la *commedia dell'arte* propose un univers où « chacun est à la fois spectateur et acteur<sup>28</sup>. » On observe cette symétrie chez les héritiers de la *commedia dell'arte*, parfois chez Molière (*Sganarelle*), et presque systématique chez

---

<sup>28</sup> Michèle Clavilier et Danielle Duchefdelaville, *Commedia dell'arte: le jeu masqué* (Grenoble: PUG, 2013), 21.

Marivaux. Cette structure symétrique aura souvent pour effet de laisser entrevoir le jeu non pas uniquement des acteurs, mais également des personnages. En observant le spectacle aux côtés des Dorine, Claudine, Colombine ou encore Arlequin, les gestes de séductions et les invectives des personnages principaux apparaissent comme un spectacle à l'intérieur du spectacle. Le *jeu* des personnages principaux se révèle explicitement, que celui-ci soit causé par des sentiments inavouables, ou par un défaut d'honnêteté. Jean Rousset propose de distinguer, dans les pièces de Marivaux – mais on pourrait aussi appliquer le modèle à de nombreuses comédies de Molière – les personnages centraux et des personnages latéraux. Alors que les personnages centraux se trouvent emportés par leurs sentiments amoureux, « [c]'est aux personnages latéraux que sera réservée la faculté de “voir”, de regarder les héros vivre la vie confuse de leur cœur. » Rousset poursuit :

Ils ausculteront et commenteront leurs gestes et leurs paroles, ils interviendront pour hâter ou retarder leur marche, faire le point d'une situation toujours incertaine, interpréter des propos équivoques. Ce sont les personnages témoins, successeurs de l'auteur-narrateur des romans et délégués indirects du dramaturge dans la pièce<sup>29</sup>.

Cette « structure du double registre » – que le critique littéraire constate aussi bien dans le théâtre que dans les romans-mémoires de l'écrivain<sup>30</sup> – permet justement d'inviter le spectateur du côté des coulisses, de lui offrir le « plaisir subtil d'une attention binoculaire<sup>31</sup>. » Cette symétrie, qui se manifeste aussi bien dans la *commedia dell'arte* que chez Molière ou Marivaux, a également tendance à provoquer des situations de quiproquo. Si certains personnages prennent une chose pour une autre – l'amour pour l'aversion dans les *Surprises* de Marivaux, une femme fidèle pour une femme infidèle chez Sganarelle

---

<sup>29</sup> Rousset, *Forme et signification*, 54.

<sup>30</sup> Cette « structure du double registre » dans les romans-mémoire est abordée dans le deuxième chapitre, consacré au « romanesque ». Pour plus de détails, voir la note à la page 72 de ce texte.

<sup>31</sup> Rousset, *Forme et signification*, 56.

(*Sganarelle ou le cocu imaginaire*) – le spectateur, qui voit tout et qui sait tout, a conscience de la situation de quiproquo et se doute ainsi de la surprise à venir. Alors que le quiproquo sera levé avec l'aide des personnages latéraux, le spectateur partage une vue complète de l'action qui apparaît telle une mise en abyme non explicite. Il ne s'agit pas d'une simple mise en abyme du spectacle de théâtre, mais avant tout une mise en abyme du « théâtral » en tant que tel (« théâtral » du quotidien, propre à des règles de civilité ou encore des règles implicites de la séduction)<sup>32</sup>. L'enjeu de ces scènes porte avant tout sur les mœurs chez Molière et sur la « manière » des amoureux chez Marivaux.

Suite à cette brève histoire des formes mobilisant le « théâtral » au cœur du spectacle fictionnel, il est possible de faire quelques constats. Dans un premier temps, on remarque que cette histoire a été parcourue de manière anachronique : on a débuté par la comédie classique, pour ensuite passer à une forme plus ancienne, la *commedia dell'arte*, et faire un saut vers le XVIII<sup>e</sup> siècle, avec le théâtre baroque, finalement « très classique »<sup>33</sup>, de Marivaux. Alors que le chapitre précédent présentait une histoire plutôt chronologique des usages du terme « romanesque », on s'est ici laissé guider par des types de représentations. Cela peut s'expliquer par la largeur du sens attribué au terme, mais aussi par un motif commun à ces représentations : les situations de quiproquo. Celles-ci, comme on l'a déjà remarqué, impliquent une part de « théâtral » précisément au niveau de l'attitude des personnages, mais surtout, elles offrent l'occasion d'une attention binoculaire sur l'action. Elle invite au *jeu*, laissant entrapercevoir la ou les figures auctoriales et, surtout la

---

<sup>32</sup> Par ailleurs, on rappelle la distinction que fait Georges Forestier entre le « théâtre dans le théâtre » et la mise en abyme. Alors que celle-ci est avant tout une figure littéraire « qui suppose que l'œuvre se mire dans l'œuvre », elle ne relève pas exclusivement du champ théâtral. La notion de « théâtre dans le théâtre » désigne un dédoublement structurel », tandis que la mise en abyme désigne plutôt un « dédoublement thématique ». Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, 13.

<sup>33</sup> Regnault, *La doctrine inouïe*, 182.

révélation à venir. Le quiproquo implique par sa structure une surprise qui serait toujours *déjà-là*, non pas dans un idéal qui transcende le récit (comme dans le cas de la surprise romanesque), mais plutôt dans une représentation adjacente. On observera ci-dessous deux formes du quiproquo qui ont pour effet de mobiliser le théâtral au cœur du spectacle : les situations de quiproquo classique et les situations où il y a uniquement apparence de quiproquo. Ces situations s'appuient également sur différents procédés dramatiques que l'on relèvera ci-dessus et qui serviront dans les analyses.

## **Faire surgir le « théâtral » : situations de quiproquo**

### Situations de quiproquo classiques

Les situations de quiproquo classiques sont souvent liées à la symétrie des intrigues ou encore à une mise en abyme du fait « théâtral ». Celles-ci permettent non seulement de distinguer les personnages centraux des personnages latéraux, mais également les personnages dupes, des personnages clairvoyants et perspicaces. Les conversations entre ces deux types de personnages font souvent apparaître un double niveau de lecture, permettant au spectateur de se trouver aussi bien face à la scène, que dans ses marges et coulisses. Le spectateur observe un personnage se faire tromper, auprès d'un autre qui s'amuse de sa cécité. C'est ce qui fait sourire dans l'échange initial que partagent Daisy et Cocantin (*Judex*, George Franju, 1963) : le détective oublie que la fonction principale de Daisy dans le récit n'est pas de jouer son amoureuse, mais bien d'escalader cet immeuble et de sauver le héros. L'amoureux, la vue troublée par ses sentiments, est très souvent une des premières victimes de ces situations où une *chose est prise pour une autre*. S'il est alors possible d'avoir une sensation de complicité illusoire avec l'auteur caché derrière cette machination qu'est l'arrivée de Daisy, ce sentiment peut également être partagé avec des

personnages du récit. C'est régulièrement le cas chez Marivaux, où les valets et les soubrettes s'amuse des quiproquos provoqués par les sentiments amoureux. On peut penser à Lélios, dans le dernier acte de *la Surprise de l'amour*, qui décide de conserver le portrait de la Comtesse sous prétexte que celle-ci lui rappelle une proche parente, aujourd'hui décédée. L'aristocrate attribue l'attachement au portrait à une ressemblance fortuite avec une cousine, alors qu'il est dû aux sentiments amoureux qui l'habitent. La méprise de Lélios est comique et c'est avec Arlequin qu'il est possible de s'en moquer : « [...] mon maître croit bonnement qu'il garde le portrait à cause de la cousine ; et il ne sait pas que c'est à cause de vous, cela est risible, il fait des quiproquos d'apothicaire<sup>34</sup> ». La surprise de l'amour n'apparaîtra à Lélios qu'à la toute fin de l'acte – et par le fait même au moment de la résolution du quiproquo –, lorsqu'il avouera lui-même avoir conservé le portrait par amour pour la Comtesse. Comme le souligne Jean Rousset, « [l]a pièce est finie quand les deux paliers se confondent [...] », lorsque le cœur rencontre finalement le regard<sup>35</sup>. Ces situations de quiproquo – reposant souvent sur une mise en abyme de la représentation – permettent de savourer la surprise dans le temps, sachant qu'elle se dévoilera, pour les principaux concernés, lors du dénouement.

Cette mise en abyme du spectacle, qui caractérise les situations de quiproquo classique, peut apparaître par le biais de différents procédés. On notera d'abord le déguisement ou le travestissement. Pour exemples, on peut se rappeler le Chérubin de Beaumarchais, qui se déguise en femme pour pouvoir approcher celle qu'il aime (la Comtesse, *Le Mariage de Figaro*, Beaumarchais), ou à l'inverse, les aristocrates de Marivaux qui devront se déguiser pour se laisser surprendre par leurs véritables sentiments

---

<sup>34</sup> En d'autres termes, il prend un remède pour un autre.

<sup>35</sup> Rousset, *Forme et signification*, 58.

(*Le jeu de l'amour et du hasard*, *La double inconstance*). Lorsque les valets se costumant en maître, les déguisements ont également pour effet de révéler le « théâtral » du quotidien, de faire apparaître ce décalage entre les belles manières et le costume, entre ce que Chaouche appelle les gestes civils et les gestes « naturels » (familiers)<sup>36</sup>. Procédé récurrent des intrigues théâtrales, ces déguisements ont pour effet de susciter des situations de quiproquo qui font à la fois office de ressorts comiques et qui correspondent au malentendu autour duquel se tresse la véritable intrigue de la pièce. À titre d'exemple, l'enjeu principal des pièces de Marivaux n'est pas tant l'amour que l'aveu de celui-ci, en d'autres termes il ne s'agit pas tant des sentiments que de leur dévoilement.

Dans un deuxième temps, l'usage de paralogismes apparaîtra comme l'un des procédés rhétoriques semant le quiproquo. Raisonement faux, qui semble pourtant rigoureux, le paralogisme repose en partie « sur un premier glissement du vrai au vraisemblable<sup>37</sup> ». Il apparaît comme un « simulacre logique », se fondant soit sur une « équivoque formelle » (l'homonymie, la troncation) ; soit sur une « équivoque de sens » (la confusion du particulier et du général, de l'accident et de la cause)<sup>38</sup>. C'est justement à une équivoque de sens que se prêtera le discours de Lélío dans *La Surprise de l'amour*. Plutôt que d'attribuer le comportement désobligeant qu'a eu son ancienne compagne – elle l'a quitté pour un autre – uniquement à celle-ci, il l'attribue à l'ensemble des femmes.

LA COMTESSE : Je vous devine, c'est une infidélité qui vous a donné tant de colère.

LÉLIO : Oui, Madame, c'est une infidélité ; mais affreuse, mais détestable.

LA COMTESSE : N'allons point si vite. Votre maîtresse cessa-t-elle de vous aimer pour en aimer un autre ?

---

<sup>36</sup> Chaouche, *L'art du comédien*, 180.

<sup>37</sup> Claire Badiou-Monferran, « Le paralogisme en régime littéraire : enthymème raté ou figure de l'à-peu-près? Un cas d'école : La Fontaine », *Le français moderne. Revue de linguistique française* 1, no. 79 (2011): 68.

<sup>38</sup> *Ibid.*, 71.

LÉLIO : En doutez-vous, Madame ? La simple infidélité serait insipide et ne tenterait pas une femme sans l'assaisonnement de la perfidie.  
LA COMTESSE : Quoi ! vous êtes un successeur ? Elle en aima un autre ?  
LÉLIO : Oui, Madame. Comment, cela vous étonne ? Voilà pourtant *les* femmes, et ces actions doivent vous mettre en pays de connaissance<sup>39</sup>.

Comme le remarque Maha Elewa, en s'étonnant de l'étonnement de la Comtesse (« Comment, cela vous étonne ? »), le paralogisme permet à Lélio d'attaquer directement la Comtesse qui, en tant que femme, ne saurait être dupe de cette supposée tendance à l'infidélité<sup>40</sup>. Ce paralogisme joue également un rôle clé dans le dénouement. C'est en s'appuyant sur celui-ci que Colombine parvient à faire admettre à la Comtesse les sentiments qu'elle éprouve pour Lélio. Alors que les derniers mots de l'homme intriguent la Comtesse, Colombine propose une tout autre interprétation à sa patronne, interprétation qui repose précisément sur la prémisse selon laquelle M. Lélio entretient une aversion pour les gens du sexe opposé :

LA COMTESSE [s'adressant à COLOMBINE] : Que signifie le discours qu'il m'a tenu en me quittant ? *Madame, vous ne m'aimez point ; j'en suis convaincu, et je vous avouerai que cette conviction m'est absolument nécessaire*. N'est-ce pas tout comme s'il m'avait dit : « Je serais en danger de vous aimer, si je croyais que vous pussiez m'aimer vous-mêmes. » Allez, allez, vous ne savez ce que vous dites ; c'est de l'amour que ce sentiment-là.

[...]

COLOMBINE : Vous savez que M. Lélio fuit les femmes ; cela posé, examinons ce qu'il vous dit : *Vous ne m'aimez pas, madame ; j'en suis convaincu, et je vous avouerai que cette conviction m'est absolument nécessaire* ; c'est-à-dire : « Pour rester où vous êtes, j'ai besoin d'être certain que vous ne m'aimez pas ; sans quoi je décamperais. » C'est une pensée désobligeante, entortillée en un tour honnête ; cela me paraît assez net<sup>41</sup>.

Tout en empruntant le vocabulaire propre aux démonstrations rigoureuses (« cela posé », « examinons »), Colombine s'appuie ici sur une prémisse vraisemblable (vu le discours

---

<sup>39</sup> Marivaux, *La surprise de l'amour* (Paris: Gallimard, 2005), Acte 1, scène VII, on souligne.

<sup>40</sup> Maha Elewa, « Le dialogue de *La surprise de l'amour* entre dissensus et consensus », *L'Annuaire théâtral*, no. 38 (2005): 179.

<sup>41</sup> Marivaux, *La surprise de l'amour*, Acte III, scène II.

qu'il tenait, M. Lelio aurait de bonnes raisons de fuir les femmes), mais pas nécessairement vraie<sup>42</sup>. Colombine profite du simulacre de logique sur lequel repose le paralogisme pour tromper la Comtesse, troubler son amour-propre, puis l'entraîner à éclaircir ses sentiments. Si le paralogisme initialement posé par Lelio ne conduisait pas directement à une situation de quiproquo (confusion entre le particulier et le général), ce réemploi du paralogisme par Colombine permet en revanche de faire durer le quiproquo tout en conduisant plus rapidement les personnages aux aveux.

Déguisement réel ou déguisement du raisonnement, les deux procédés invitent à entrer dans un univers parallèle à la réalité représentée. C'est cette coexistence entre ces deux représentations qui permet de dévoiler l'attitude « théâtrale » de certains personnages, et par le fait même, de faire allusion à la part de « théâtral » du spectacle.

#### Variation sur une situation de quiproquo : le semblant de quiproquo

Outre ces situations de quiproquos plus classiques – reposant sur une chose prise pour une autre par le biais de déguisements ou de faux raisonnements –, on peut également observer ces quiproquos qui, dans un deuxième temps, se révèlent avoir uniquement l'*apparence* de quiproquos. On retrouve ceux-ci dans les scènes de séduction ou de conversation mondaine, où certaines conventions font en sorte que les mots et les gestes s'éloignent de leurs sens premiers. Comme la pièce se dédouble dans le cadre de la mise en abyme, c'est ici le sens des mots et des gestes qui est double. Si les aristocrates de Marivaux sont souvent dupés par les malentendus du cœur, il en est autrement dans certaines scènes galantes, où les amants ont pleinement conscience de leur jeu et des effets de leurre qu'ils produisent.

---

<sup>42</sup> Et ce pour deux raisons. D'une part les reproches que fait M. Lelio aux femmes *en général* reposent eux-mêmes sur un raisonnement faux ; d'autre part, compte tenu de l'émotion avec laquelle ces mots ont été prononcés par Lelio, – la didascalie indique « *d'un air doux et modeste* » – on est plutôt face à un aveu que face à un discours alarmiste.

L'utilisation d'un double sens n'entraîne pas nécessairement l'incompréhension des interlocuteurs. La séduction, « le dispositif du spectacle par excellence<sup>43</sup> », apparaît comme une interaction où l'on ne fait que *jouer* à se tromper ; où il n'est jamais question de sérieusement berner son interlocuteur. Les romans de Stendhal illustrent parfaitement cette séduction « lucide » d'elle-même. Dans *Le rouge et le noir*, les interrogations et les réflexions multiples de Julien Sorel, témoignent d'une conscience des codes de la séduction. Le précepteur porte particulièrement attention à son « rôle », voire à son jeu : « Comme le soldat qui revient de la parade, Julien fut attentivement occupé à repasser tous les détails de sa conduite. N'ai-je manqué à rien de ce que je me dois à moi-même ? Ai-je bien joué mon rôle ?<sup>44</sup> » Les convenances sociales rendent une communication sincère difficile, toutefois, c'est aussi cette difficulté qui conduit les amoureux à fabuler à partir d'un geste, d'un mot, ou encore, plus dramatique, d'un silence. C'est bien la présence de Clélia, ses regards et ses détournements du regard qui animent les sentiments de Fabrice, prisonnier. La séduction apparaît comme un jeu où la litote est reine : « on dira moins qu'on ne pense, mais *on sait bien* qu'on ne sera pas pris à la lettre et qu'on fera entendre plus qu'on ne dit<sup>45</sup> ». Après tout, le fait de ne pas entièrement avouer son amour n'est-il pas un moyen d'éveiller le désir de l'autre, et indirectement, d'en dire beaucoup plus que ce que signifient les mots interprétés littéralement ? Ces scènes sentimentales se composent de faux quiproquos, qui ne trompent en réalité personne – du moins si les deux amants jouent le jeu, *partagent* la feinte. La période de séduction masque toujours l'aveu d'un amour encore secret, qui très souvent, par pudeur ou par respect des conventions sociales, ne peut

---

<sup>43</sup> Vincent Amiel et Yannick Butel, « Avant-propos. Dossier : "Scènes de séduction et discours amoureux " », *Double jeu. Théâtre/Cinéma*, no. 4 (2007): 8.

<sup>44</sup> Stendhal, *Le rouge et le noir* (Paris: Flammarion, 1964), chapitre XV, 112.

<sup>45</sup> Élisabeth Ravoux, « Clélia Conti ou l'art de la litote », *Stendhal Club* 15, no. 59 (1973): 200.

être révélé immédiatement.

Outre ces faux imbroglios de la séduction, on remarquera ce que Balzac appelle régulièrement la « langue du monde<sup>46</sup> ». C'est bien face à ces discussions mondaines, reposant sur des codes, sur des façons de parler qui impliquent parfois d'entendre l'inverse de ce qui est dit littéralement, que Lucien de Rubempré est trompé dans ses premières tentatives d'intégrer la haute société parisienne (*Les Illusions perdues*). Si cette langue, fondée sur une série de doubles sens, ne trompe aucun mondain, les nouveaux parvenus, pour qui cette façon de s'exprimer est encore inconnue, s'y méprennent et n'entendent les mots que dans leur sens premier. Face à ces *semblants de quiproquo* (compte tenu du fait qu'ils ne trompent généralement pas la personne à laquelle ils s'adressent), le spectateur est mis au fait de la part de « théâtral » des personnages. Il peut s'imaginer complice de leur jeu, de leurs échanges et de la surprise à venir. En d'autres termes, il peut avoir l'illusion de *partager* avec les personnages la mise en œuvre de la surprise à venir.

### **Théâtre, théâtralité, théâtral et cinéma**

Avant de se lancer dans l'analyse du corpus, il semble important de s'arrêter sur l'état de la littérature concernant les relations entre théâtre et cinéma, ne serait-ce que pour mieux situer l'approche qui sera empruntée. Dans un premier temps il faut distinguer deux types de relations que peuvent entretenir les deux formes : une relation de référence (le cinéma se réfère à l'héritage du théâtre ou l'inverse) et une relation de réflexivité où les dispositifs du théâtre et du cinéma entrent en dialogue pour produire une forme composite. Dans la relation de référence, on retrouve le cas de l'adaptation, du théâtre filmé, ou encore de « ces

---

<sup>46</sup> Honoré Balzac, *Les illusions perdues* (Paris: Gallimard, 1972), début de la 2<sup>e</sup> partie, 233.

moments de théâtre »<sup>47</sup> qui apparaissent dans les films (par exemple, la représentation du *Conte d'hiver* de Shakespeare dans le film de Rohmer). On est alors dans la reprise du « fait dramatique » sans être forcément dans celle du « fait théâtral », pour reprendre la distinction que propose Bazin<sup>48</sup>. L'autre type de relation, de l'ordre de la réflexivité, apparaît plus complexe et entraîne avec elle la notion de théâtralité. On l'emploie généralement en se référant à Bazin – et à la reprise de la notion par Deleuze dans son *Image-Temps*<sup>49</sup> – ou encore à Barthes et son texte intitulé « Le théâtre de Baudelaire »<sup>50</sup>. Différentes « théâtralités » surgissent dans ces textes : une théâtralité qui serait propre au théâtre – on entend alors la définition barthésienne (la théâtralité « c'est le théâtre moins le texte »<sup>51</sup>) – et une théâtralité qui serait propre au cinéma – on renvoie alors à Bazin, et principalement à son analyse des *Parents terribles* de Cocteau (1948). La théâtralité propre au théâtre correspond à ces « artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières »<sup>52</sup> tandis que celle proprement cinématographique correspond à ces procédés qui, plutôt que de dissoudre le théâtre dans le cinéma, lui conférerait un « surcroît de théâtralité »<sup>53</sup>. Bazin se réfère alors à une caméra qui respecte la nature théâtrale du décor, qui sert l'unité de lieu et de temps, ou encore qui se contente d'offrir un point de vue de spectateur – et non pas le point de vue d'un autre personnage du récit. Si les films de Fassbinder, Pasolini et Rocha font davantage place à la théâtralité dans son sens classique (effets de lumières, costumes imposants, déclamations des acteurs), on retrouvera cette théâtralité proprement cinématographique chez Chaplin, Dreyer, Ophüls, Renoir, Bresson,

---

<sup>47</sup> Charles Tesson, *Théâtre et cinéma*, Les petits cahiers (Paris: Cahiers du cinéma, 2007), 44.

<sup>48</sup> Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, 135.

<sup>49</sup> Gilles Deleuze, *L'image-temps. Cinéma 2* (Paris: Éditions de Minuit, 1985), 112.

<sup>50</sup> Barthes, *Essais critiques*, 44-50.

<sup>51</sup> *Ibid.*, 45.

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, 148.

Mizoguchi ou encore Rivette : c'est un plan frontal rappelant le tableau de la scène (Truffaut qualifie par exemple *Le Carrosse d'Or* de « film à deux dimensions<sup>54</sup> »), c'est la profondeur de champ qui offre au spectateur la même liberté de regard qu'au théâtre, ce sont les entrées en scène des personnages d'Ophüls<sup>55</sup>, ce sont les découpages de Bresson qui souligne la raideur théâtrale de ses acteurs, ou encore cette suspension du temps qui, au terme des plans de Mizoguchi, laisse le spectateur seul avec un décor. Dans ces cas, le cinéma est au service de la part de théâtralité qui est déjà au sein de la représentation. On notera enfin une autre utilisation de la notion, qui permet de recouper aussi bien la « théâtralité venue droit du théâtre » – comme la nomme Barthélémy Amengual<sup>56</sup> –, que la théâtralité proprement cinématographique, il s'agit de l'*effet* de théâtralité. Ici la théâtralité renvoie précisément aux *sensations* qu'offre le théâtre, à sa capacité à faire apparaître « le surréel des objets » ou encore cette « corporéité troublante de l'acteur<sup>57</sup> ». L'effet de théâtralité se situe alors dans cette double nature des objets représentés sur scène, qui sont réels tout en servant le simulacre du spectacle. C'est dans le cinéma moderne que l'on retrouve de manière plus importante ces effets de théâtralité, notamment grâce aux nouvelles techniques (cinéma direct) qui permettent de filmer en décor naturel, ou encore, de faire place aux réactions spontanées d'acteurs : « On voit que par rapport au monde de la fiction, propre à l'esthétique des studios, on gagne une dimension supplémentaire. [...] Il y aura théâtralisation, effets de théâtralité, chaque fois que ces deux dimensions entreront en dialectique<sup>58</sup>. » Le cinéma moderne, par cette sortie des studios, a problématisé la nature

---

<sup>54</sup> Jean Renoir (Paris: Gérard Lebovici, 1989), 262.

<sup>55</sup> Philippe Roger, « L' "entrée" en scène chez Max Ophüls, » dans *Cinéma et théâtralité*, ed. Christine Hamon-Siréjols, Jacques Gerstenkorn, et André Gardies (Lyon: Aléas, 1994).

<sup>56</sup> Philippe Roger et Barthélémy Amengual, « Gilles Deleuze et la théâtralité, » *ibid.*, 47.

<sup>57</sup> Barthes, *Essais critiques*, 46.

<sup>58</sup> Michèle Garneau, « Effets de théâtralité dans la modernité cinématographique », *L'Annuaire théâtral*, no. 30 (2001): 30.

de l'objet représenté, et reproduit cette sensation propre au spectacle théâtral.

Si la notion de théâtralité abonde dans la littérature critique portant sur les relations entre théâtre et cinéma, on ne peut en dire autant du terme de « théâtral », qui est généralement utilisé comme simple adjectif renvoyant au dispositif scénique. Dans la langue courante il arrive qu'on qualifie un film, ou certains aspects de celui-ci, de « théâtral » : le terme est alors « souvent synonyme de pesanteur, de lourdeur, d'une certaine solennité empruntée<sup>59</sup>. » On retrouve alors le sens péjoratif de « théâtral » qui, par analogie, décrit une attitude ou un comportement qui serait contre nature, qui dénote l'ostentation. Ce n'est évidemment pas dans ce sens que l'on compte ici l'employer. En convoquant le « théâtral » plutôt que la « théâtralité », ce sera l'occasion d'observer sous un nouvel angle les relations entre théâtre et cinéma. Il ne sera pas question d'observer une théâtralité qui surgirait d'un contraste entre la nature et l'artifice, mais plutôt d'observer, sur le modèle du théâtre classique et de la *commedia dell'arte*, comment la représentation renvoie à ce qu'elle a de « théâtral », à ce qui fait d'elle du théâtre aussi bien comme spectacle que comme rite ou jeu d'interaction. Dès lors, les analyses porteront sur ces moments où le théâtral est mobilisé au cœur même de l'intrigue, que ce soit par des jeux de rôle, des costumes, des paralogismes ou des doubles sens. Ces procédés, comme on l'a observé ci-dessus, provoquent généralement un effet de symétrie et donnent à voir un quiproquo, non encore résolu, entre des représentations. C'est justement cette vue des coulisses (souvent celle des personnages-latéraux) qui marquera l'artificialité du spectacle. Celle-ci permettra au spectateur d'entrevoir la feinte derrière la fiction et également de partager la mise en œuvre de la surprise à venir.

---

<sup>59</sup> Tesson, *Théâtre et cinéma*, 30.

Les analyses qui suivent sont organisées autour des deux types de situations de quiproquo que l'on a relevées ci-dessus : quiproquo classique et semblant de quiproquo. À chaque occasion, on observera la médiation opérée par cette mobilisation du « théâtral » au sein de l'intrigue et la façon dont celle-ci affecte la surprise à venir. D'autre part, on aura également pour objectif d'observer quel rôle joue le cinéma dans l'avènement de ces *surprises partagées* : comment permet-il de revisiter les changements à vue que l'on connaissait au théâtre ? Comment parvient-il à révéler l'écart entre un corps et son costume, ou encore, comment permet-il de révéler l'écart entre un geste civil et sa part de naturel ? On remarquera que ce ne sont plus des invraisemblances qui marquent ici l'artificialité de la fiction, mais plutôt l'apparition soudaine de la nature « artificielle » d'un élément représenté à l'image. Si l'on s'intéresse avant tout au « théâtral » des films, il est nécessaire de préciser qu'on aura tout de même recours à certains éléments propres à la théâtralité dans le cadre de ces analyses (costume, questions de mise en scène, jeu de l'acteur).

Certains films auxquels on s'intéressera se composent de nombreux retournements de situations, ce qui rend parfois leur compte-rendu laborieux. L'analyse portera alors sur quelques-uns de ces retournements principaux comportant des *surprises partagées*. Dans *El Gran Calavera* de Buñuel, on s'intéressera au « théâtral » des personnages qui est révélé par un décalage entre les costumes dont ils s'affublent et leurs attitudes habituelles. Dans *Drôle de drame*, on analysera les logiques parallèles qui se développent. Celles-ci conduisent les personnages dans un jeu d'apparences qui ne se résout pas. Dans ces deux films, on s'intéressera à un « théâtral » prévu et (relativement) organisé dans des jeux de rôles. Enfin, dans *La Ronde* on observera ces amants qui ont recourt à la « langue du monde » (comme l'appelait Balzac), pour parvenir jusqu'aux aveux finaux. On

s'intéressera alors à un « théâtral » de la spontanéité – un théâtral propre aux sentiments humains. Dans chacun des cas, les surprises partagées correspondront à ces moments où le quiproquo se lève – parfois momentanément – pour un ou pour plusieurs personnages. Ce sera là l'occasion d'observer à la fois où se loge la surprise dans ces représentations marquées par le théâtral, et d'autre part de faire attention à ce qui préserve l'adhésion à la fiction, malgré son artificialité assumée.

## Double quiproquo et changements à vue. *El Gran Calavera*, Luis Buñuel, 1949

Le sujet de la comédie, c'est la comédie même<sup>60</sup>.

SCUDÉRY

Dans ses mémoires, Buñuel décrit son deuxième long métrage mexicain avec à peine quelques mots, dont ceux-ci : « Le film s'appelle *El Gran Calavera*. Je ne crois pas qu'il présente le moindre intérêt<sup>61</sup>. » Il faut préciser que le film était une commande, contrat accepté en bonne partie pour que le réalisateur puisse subvenir aux besoins de sa famille dans une période difficile. L'idée du film était celle de l'acteur mexicain Fernando Soler, qui devait le réaliser tout en jouant le personnage principal, mais qui arriva à la conclusion que c'était « un peu trop pour un seul homme » : il valait mieux trouver un réalisateur « honnête et docile » pour accomplir une partie de la tâche<sup>62</sup>. Si au niveau de la production, Soler refuse de jouer un double rôle (celui d'acteur et de metteur en scène), on ne peut en dire autant des personnages du film : successivement ceux-ci organisent leurs petites mises en scène tout en y participant en tant qu'acteurs.

Le film s'inscrit directement dans la tradition la plus classique des comédies de mœurs. Tout comme Molière s'intéresse aux travers des pères de famille (*Tartuffe*, *L'avare*), c'est également le vice du père joué par Soler (Ramiro) qui est au cœur de l'intrigue initiale : profondément affecté par le décès de sa femme, celui-ci est devenu un

---

<sup>60</sup> Cité par Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France* (Paris: José Corti, 1954), 70.

<sup>61</sup> Buñuel Luis, *Mon dernier soupir* (Paris: RLaffont, 1982), 246. Conséquemment, on reconnaît à peine le style de Buñuel dans ce film, si ce n'est qu'à l'exception de quelques scènes, dont celle où le personnage principal croit rêver, scène sur laquelle on reviendra.

<sup>62</sup> Ibid.

véritable ivrogne. L'alcoolisme du personnage le conduit parfois à passer la nuit en prison, et surtout à gérer l'entreprise familiale avec une grande légèreté. Ce qui pourrait apparaître comme un défaut se trouve tout de même apprécié par une bonne partie de sa famille immédiate. Ceux-ci profitent de la clémence de l'homme pour vivre à ses crochets tout en lui réclamant certains cadeaux qu'il n'est pas en état de leur refuser : une Cadillac pour le fils, des médicaments superflus pour cette belle sœur hypocondriaque, ou encore, des costumes neufs pour son frère. Dès les premières scènes du film, le « théâtral » apparaît. Un jeu de séduction s'opère pour obtenir un chèque ou le remboursement d'une facture. Dans une mise en scène en partie organisée, chacun va à tour de rôle flatter Ramiro et surtout insister sur la nécessité de l'objet qu'il s'apprête à s'offrir – ou qu'il s'est déjà offert dans certains cas ! Si ce penchant pour l'alcool ne cause pas d'inconfort à sa famille proche, il apparaît plus dangereux aux yeux de son avocat, Alfonso. Celui-ci, qui voit la ruine de l'entreprise familiale se profiler à court terme, décide de prévenir le frère le plus raisonnable de Ramiro. Psychiatre, Gregorio propose un traitement pour le guérir de son alcoolisme.

C'est à partir de ce traitement-choc que le théâtre s'installe au cœur de l'intrigue. Après une soirée trop arrosée qui conduit Ramiro à l'hôpital, la famille décide de piéger ce dernier en changeant de décor et de costumes : les personnages quittent la luxueuse demeure familiale de Las Lomas pour un modeste trois-pièces dans une banlieue pauvre de Mexico. La belle-sœur et la fille troquent les robes chics pour le tablier et le beau-frère et le fils, le costume pour la salopette et la marinière. Lorsque Ramiro se réveillera, la famille lui fera croire qu'un an s'est écoulé, que depuis elle est ruinée et que lui-même fuit ses créanciers. Cette irruption d'une mise en scène au cœur de l'intrigue a pour effet

d'occasionner une multiplication des niveaux de représentation : à la réalité de la fiction (premier niveau) s'ajoute désormais la fiction jouée par les principaux personnages (deuxième niveau). Cette fiction à l'intérieur de la fiction a pour mission de berner Ramiro et provoque, par le fait même, le premier quiproquo du film : Ramiro doit prendre ce décor pour la réalité alors qu'il n'est qu'un artifice du petit spectacle organisé par son frère.

Ce dédoublement des niveaux de représentation n'est cependant jamais entièrement évident. Pour adhérer à un univers fictionnel, un spectateur doit accepter la « feinte » sur laquelle repose toute fiction, il doit pouvoir feindre d'y croire, ne serait-ce qu'un instant. Au théâtre, alors que l'artificialité de la mise en scène est acceptée et même attendue par les spectateurs, elle apparaît ici douteuse à Ramiro. Ce qui limite sa capacité à *croire* au spectacle dans lequel il est entraîné malgré lui, repose entre autres sur le jeu de son frère, Ladislao, qui ne colle en rien au rôle qui lui est assigné. Celui-ci était doué, comme la plupart des personnages, d'une attitude théâtrale. Dans son cas, celle-ci servait non seulement à obtenir les faveurs de Ramiro, mais également à incarner un certain mode de vie, reposant sur l'oisiveté. Adeptes de la douceur de vivre, Ladislao va jusqu'à justifier sa fainéantise par « el quietismo » (le quiétisme). Il résume cette ancienne doctrine par un mot d'ordre : « No te muevas, para qué ? Si ya todo está inventado. » (« Pourquoi travailler si tout a déjà été inventé ? », notre traduction). Le passage de la demeure cossue vers un appartement des banlieues populaires ne se fait pas sans écueils. Lorsque Ladislao arrive dans ce nouveau décor accompagné de son épouse Milagros, on reconnaît ce qui ne peut être autre chose que des déguisements : Milagros porte plusieurs couches de vêtements, tandis que Ladislao a quitté ses chics costumes (qu'il venait tout juste de s'offrir pour une somme considérable) pour un imperméable et une casquette. Toutefois, la véritable

révélation survient lorsque Ladislao se dévêt de son manteau pour dévoiler un habit de menuisier. L'attitude oisive et suffisante de l'homme ne colle ni au décor ni à son costume. Malgré leur réalisme – dont témoigne l'image photocinématographique –, les costumes et les décors apparaissent comme artificiels : les personnages, et tout particulièrement Ladislao, ne parviennent pas à les habiter. Ce décalage entre l'attitude naturelle du personnage et ce nouveau décor suscite une entorse à la vraisemblance du second niveau de représentation. S'il n'est pas rare que cette entorse soit perçue par les spectateurs dans le théâtre classique ou encore baroque<sup>63</sup>, il est plus rare que le personnage qui doit être berné la perçoive également.

Cette scène où Ramiro se réveille apparaît particulièrement intéressante pour illustrer cette ambiguïté qui perdure tout au long du film entre les différents niveaux de représentation. La séquence s'ouvre sur un Ramiro endormi qui se réveille tranquillement. Pour un des rares plans du film, on voit l'action à partir du point de vue d'un personnage. L'image de la chambre est floue, puis une mise au point se fait progressivement. Celle-ci est accompagnée par les trémolos des violons et la mélodie d'une harpe qui transporte le spectateur dans un univers onirique<sup>64</sup>. Ramiro se frotte les yeux, puis, toujours incapable de comprendre où il se trouve, il regarde ce nouveau décor avec étonnement. Il jette finalement un œil par la porte de la chambre : il y voit Milagro se plaignant de la lessive qu'elle est en train de faire et Ladislao qui sable un bout de bois plein de nœuds, avant de percer un trou dans le vide. L'artificialité – et peut-être surtout le « théâtral » – du jeu

---

<sup>63</sup> Par exemple, chez Marivaux, c'est souvent le niveau de langue utilisé qui laisse transparaître le valet derrière le costume du maître.

<sup>64</sup> À noter que la musique extradiégétique se fait plutôt rare dans ce film. La seule autre séquence où elle apparaît jouer un rôle au niveau de la diégèse semble être celle de la tentative de suicide de Ramiro. Elle soutient alors le côté tragique de la scène.

apparaît : Ladislao n'est pas un grand acteur, il se contente de reproduire les gestes d'un menuisier sans pour autant que ceux-ci n'aient aucun sens ni aucune utilité. La petite mise en scène apparaît si surréaliste au personnage principal qu'il la prend finalement pour ce qu'elle est : comme quelque chose d'étranger au monde réel. Fiction de son imagination ou de ses rêves, une seule chose est certaine : il ne peut s'agir de la réalité. Comme Ramiro l'affirmera plus tard : « Mira Ladislao, yo soy dispuesta a creer lo todo... mi ruina, esta vida de miseria, todo ! Pero que tu trabajes, eso no me lo trago ! (« Regarde Ladislao, je suis prêt à tout croire... ma ruine, cette vie de misère, tout ! Par contre, que tu travailles, ça je ne peux pas y croire ! », notre traduction). À cette occasion, le personnage de Ramiro ramène par la bande le spectateur à l'évidence de la situation : il ne s'agit que d'une mise en scène et non pas de la réalité, quelqu'un – une figure auctoriale – est derrière cette mascarade. On est surpris, non pas du fait de se trouver face à la petite mise en scène, mais plutôt du rappel qu'il ne s'agit *que* d'une mise en scène.

### **Multiplication des niveaux de représentation : de la réalité au spectacle théâtral, en passant par le rêve**

Cette confusion entre une mise en scène et le rêve entraîne à nouveau un dédoublement des niveaux de représentation : aux deux premiers niveaux (la réalité de la fiction et la mise en scène jouée par les personnages) s'ajoute un troisième niveau qui est celui du rêve. Le quiproquo est alors double : non seulement le personnage prend la mise en scène pour la réalité, mais puisque cette « réalité » apparaît invraisemblable il prend cette réalité pour le décor surréaliste d'un songe onirique. Néanmoins, ce double quiproquo est de courte durée. Convaincu d'être dans un rêve, Ramiro décide de retourner se coucher. C'est en se réveillant une seconde fois, et en se versant une carafe d'eau sur la tête qu'il écarte

finalement l'hypothèse du rêve. Après avoir reçu des preuves de sa banqueroute (sa fille lui montre de fausses découpures de journaux), il s'abandonne à l'illusion de la mise en scène. C'est à ce moment que les effets thérapeutiques de la petite pièce se révèlent, avec surprise, plutôt efficaces : comme par magie, la dépendance à l'alcool de Ramiro disparaît. Ce personnage, qui jusque-là ne savait que se promener titubant, se contentera désormais sagement d'une demi-carafe de vin au repas. S'il s'agit en partie d'une surprise attendue, au sens où il s'agissait bien des effets recherchés par le dispositif scénique, on ne s'attendait pas forcément à ce que celui-ci ait une efficacité immédiate, à ce qu'il parvienne avec autant de précision à ce que les personnages espéraient. Et l'évidence est là, à l'image : le corps de Ramiro (Fernando Soler) a changé : les hoquets ont cessé, son équilibre est maîtrisé et il s'est mis à articuler. Si ce petit miracle apparaît comme un cadeau offert par une figure auctoriale, c'est plutôt un metteur en scène ou un acteur qu'on imagine derrière cette soudaine guérison et c'est avec cette figure auctoriale imaginée qu'on peut avoir l'impression de *partager* la surprise. Il est important de noter que cette surprise partagée est plutôt de l'ordre du romanesque, au sens où on croit à la surprise parce que cela serait *mieux* pour le personnage, cela correspondrait à un idéal qu'il, ou qu'un autre personnage partage. Si cette surprise contribue également à marquer l'artificialité de la fiction, on verra par l'analyse des surprises qui suivent que le lieu de la surprise partagée peut varier : alors que dans les analyses réalisées à partir de procédés romanesques la surprise se logeait dans l'idéal d'un personnage, ou encore dans une suite de hasards, les surprises partagées analysées par le biais du « théâtral » se logent dans une représentation adjacente à la représentation principale.

L'efficacité thérapeutique du procédé n'est pas sans danger : la petite comédie aurait rapidement pu tourner au drame. Empreint de culpabilité, Ramiro tente de se suicider en se jetant du toit. Heureusement, un échafaud et un électricien, qui se trouvaient sur les lieux, lui sauvent la vie. En discutant quelque peu avec Pablo, l'électricien, Ramiro comprend qu'il s'est fait tromper : il apprend que c'est uniquement hier que sa famille a emménagé dans ce nouvel appartement. Furieux contre Ladislao, qu'il croit responsable de la mise en scène, il s'énerve. Croyant que l'homme cherche toujours à mettre fin à ses jours, Pablo l'assomme, avant de le rendre à ses proches. À son réveil, c'est la présence de Gregorio qui permet à Ramiro de deviner qui est le véritable metteur en scène derrière la petite comédie qui s'est jouée devant lui. Frère habitant à l'étranger et médecin, il est inhabituel que Gregorio participe au quotidien de la famille. Devinant la situation, un autre quiproquo se met en place et un autre niveau de représentation s'ajoute à celui prévu par les membres de la famille. Ramiro décide de reprendre la mise en scène à son compte : en jouant la duperie, alors qu'il a compris la supercherie, il compte à son tour donner une leçon à sa famille. Un discours à double sens s'installe : alors que Ramiro discute avec ses enfants qui, pour le rassurer, affirment être très heureux malgré leur modeste condition, il insiste « Ah, vous êtes heureux ? ». Si le discours du reste de la famille vise avant tout à rassurer Ramiro sur cette condition factice, Ramiro lui se moque ironiquement de la mise en scène qui se joue devant lui :

RAMIRO : Y tu Ladislao, ya he visto que te gusta trabajar ?

LADISLAO : Me encanta ! Lo que no comprendo es como he podido estar tantos años y hacer nada.

RAMIRO : Et toi Ladislao, je vois que tu aimes travailler ?

LADISLAO : J'adore ! Ce que je ne comprends pas c'est comment j'ai pu vivre autant d'années à ne rien faire. (notre traduction)

Tout en jouant le confort et le bonheur, pour rassurer Ramiro, les membres de la famille mentent à ce dernier sur leurs conditions de vie réelles, et surtout, sur leur goût du travail. Ramiro, de son côté, cache le fait qu'il a découvert la supercherie, et joue l'ignorant. De part et d'autre, les personnages adoptent une attitude théâtrale, ils sont « en représentation ». À travers ces doubles sens du discours, qui sont à prendre autant au sens littéral que sur un ton ironique, c'est aussi la petite mise en scène qui se dédouble : Gregorio n'est plus l'unique metteur en scène et Ramiro, qui vient de découvrir que cette maison n'est qu'un décor, a bien l'intention de se servir de cet espace scénique pour faire jouer sa propre pièce.

Dans cette « farce », comme Ramiro la nomme, Don Alfonso, son assistant, aura pour mission d'annoncer à la famille la banqueroute (évidemment factice) de l'entreprise familiale. À la suite d'un enchaînement de métaphores et de lieux communs sur le cours de l'existence et la futilité des biens matériels, Alfonso dévoile finalement la terrible nouvelle : « Pues, el dinero de Don Ramiro... Acaba de perderse totalmente. » (« Eh bien, l'argent de Don Ramiro... est simplement totalement perdu », notre traduction). Après avoir fourni des explications vraisemblables à cette banqueroute, les membres de la famille prennent conscience que « es la misera *de verdad* » (« c'est la misère pour *de vrai* »). Ramiro, quant à lui, en profite pour faire son entrée sur scène, jouer une fois de plus les innocents, et surtout mettre tout le monde au travail. Ce qui n'était qu'un costume, qu'un simple rôle, prend l'apparence de la réalité pour les membres de la famille. Inversement, Ramiro fait de son rêve apparent – celui où il avait vu Ladislao travailler – sa petite comédie. Le quiproquo initial est dédoublé par un autre quiproquo tournant une fois de plus autour de la fortune familiale. Aux deux niveaux de représentation initiaux, s'ajoute un

troisième niveau : il y a la réalité (monde dans lequel la famille est fortunée), la mise en scène de la famille (monde dans lequel la famille est pauvre, mais il ne s'agit que d'une mise en scène aux yeux de la famille) et la mise en scène de Ramiro (monde dans lequel la famille est réellement pauvre aux yeux de la famille).

### **Jeu du spectacle et « changement à vue »**

Comme le remarque Georges Forestier, « le paradoxe du théâtre, c'est qu'il signale le vrai tout en le trahissant. Et c'est par l'expérience de la *catharsis* que nous sommes ramenés au vrai : d'abord l'illusion, puis la rupture de l'illusion [...]»<sup>65</sup>. En plaçant du « théâtral » au cœur du spectacle filmique, le film de Buñuel thématise son pouvoir d'illusion : celui-ci « apparaît comme un médiateur entre l'apparence du réel et le monde de l'authenticité<sup>66</sup>. » Ces passages, où trois niveaux de représentation cohabitent, témoignent de l'ambiguïté dynamique qui s'installe entre ceux-ci. Celle-ci n'existe pas uniquement aux yeux de Ramiro lorsqu'il croit rêver, mais également aux yeux du spectateur qui, grâce à la vue complète qu'il a de la situation, est en mesure de s'amuser de ces dédoublements. Ce qui fait la singularité d'*El Gran Calavera*, ce sont ces renversements du point de vue sur la situation qui, en révélant l'écart entre une feinte sérieuse et une feinte ludique, exposent cette feinte ludique sur laquelle repose la fiction.

Par conséquent, les nombreux renversements du film pourraient être considérés comme des « changements à vue ». Dans son sens premier, « changement à vue » correspond à un changement de décor qui se fait au vu et au su des spectateurs tandis que, dans son sens figuré, l'expression renvoie à une modification brusque d'une situation. C'est

---

<sup>65</sup> Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, 227.

<sup>66</sup> Ibid.

bien à une transformation soudaine d'une situation qu'on assiste lorsque Ramiro croit être dans un rêve, ou encore, lorsqu'il décide de renverser la situation à son avantage. Or, le « changement à vue » semble ici conserver, sur le mode de l'allusion, quelque chose de son sens premier. Malgré le fait qu'aucun technicien n'intervient dans le décor pour le modifier, sa *nature* change malgré tout, et ce directement sous les yeux des spectateurs : il passe d'authentique à artificiel, et inversement en fonction des situations. Cette alternance reconduit régulièrement à l'évidence qui se cache derrière ce décor et ces costumes : ils ne sont pas « authentiques », ils n'appartiennent pas à la réalité (du moins celle de la fiction). S'il s'agit d'un fait que l'on connaissait dès le départ – et qu'on avait reconnu dans l'incapacité de certains personnages à les *habiter* – les levées des quiproquos, qu'on attend, mais qui surprennent malgré tout, ramènent toujours à cette évidence. La médiation, opérée par l'illusion théâtrale qui se trouve au cœur de l'intrigue, permet d'entraîner le spectateur dans le jeu du spectacle pour finalement le surprendre en lui rappelant l'évidence de ce qu'il connaissait pourtant déjà : il ne s'agit que d'un spectacle. Ces surprises de l'évidence, qui sont partagées avec une figure auctoriale incarnée ou imaginée, entraînent également le regard à se renouveler, à se reconfigurer. Ces costumes et décors, si souvent vus au cinéma, apparaissent soudainement avec un certain relief : leur nature artificielle n'est jamais oubliée très longtemps et le pouvoir d'illusion du cinéma s'en trouve lui-même transformé. Cette capacité du médium à « kidnapper la réalité pour servir l'illusion<sup>67</sup> » s'en trouve affectée. C'est au contraire sa capacité à révéler le réel (le décor, les costumes au service de la mise en scène) qui est momentanément mise de l'avant et paradoxalement,

---

<sup>67</sup> Barthes et Léger, *La préparation du roman. I et II*, 116.

c'est le naturel de l'artifice qui se révèle. C'est l'artifice (décors, costumes), sans profondeur, idiot, simple apparence au service de la fiction, qui apparaît.

### ***Donner la comédie, dans son sens premier***

Enfin, de trois niveaux de représentation on est finalement ramené à un seul<sup>68</sup>. Comme dans une comédie classique, le quiproquo sera résolu. Alors que Gregorio échange au sujet des affaires de l'entreprise avec Ramiro, dans ce qui pourrait être considéré comme les coulisses de la scène principale (la chambre de Ramiro), Ladislao entre dans la pièce et entend les deux hommes : les affaires se portent mieux que jamais. Le quiproquo est alors levé progressivement pour le reste des membres de la famille, causant parfois des problèmes à certains comme Virginia qui voit son mariage avec Pablo être remis en question. Mais, comme dans une comédie classique, tout finit bien. À la façon dont Ramiro s'était immédiatement débarrassé de sa dépendance à l'alcool, les personnages apparaissent complètement transformés à l'épilogue : Virginia se marie avec Pablo, Lalo retourne à l'université, Milagros passe ses journées à faire des pâtisseries et Ladislao a même l'idée de fonder sa propre entreprise de fabrication de meubles.

Comme dans le théâtre classique, le décor investi par les personnages ne vise pas à évoquer un milieu ou une réalité, il apparaît comme un lieu de médiation, uniquement au service de l'intrigue. C'est paradoxalement en se laissant « prendre au jeu des illusions » qu'on est ensuite en mesure de « découvrir le vrai »<sup>69</sup>, de se rendre à l'*évidence*. Cela est vrai d'une part pour les personnages, qui, selon la morale bourgeoise du film, découvrent

---

<sup>68</sup> On remarquera là une différence avec le film analysé dans la partie suivante, *Drôle de drame*, où il n'y a pas de retour à la situation de départ. Les niveaux de représentation s'accumulent sans que les quiproquos ne soient jamais tout à fait levés.

<sup>69</sup> Forestier, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*, 227.

leur bonheur dans le travail – une fois de plus, comme par magie<sup>70</sup>. Mais cela est également vrai pour un regard extérieur qui, face aux artifices du cinéma, constate qu’il ne s’agit bien que de décors et de costumes. On a l’impression de trouver, derrière ces multiples jeux de rôle, la trace d’un metteur en scène qui choisit de *donner* la comédie dans son sens premier<sup>71</sup>, c’est-à-dire d’en faire *don* : tandis qu’il donne à ses personnages des occasions de se tirer d’affaire avec un certain éclat, il *partage* avec ses spectateurs le bonheur des surprises gratuites et du jeu avec les artifices du spectacle. Quant aux pouvoirs de l’illusion fictionnelle, cela semble indiquer que la vraisemblance propre aux comédies comporterait une dimension ludique assumée. Comme si pour être mesure de croire aux multiples déconvenues des personnages, il était d’emblée nécessaire d’avoir doublement conscience du fait que la fiction n’est autre qu’une feinte et qu’on adhère à l’univers fictionnel précisément parce qu’il ne s’agit que d’un *jeu*.

---

<sup>70</sup> La morale de cette comédie de mœurs est des plus convenue : l’argent ne fait pas le bonheur et il faut travailler pour gagner sa vie. Si l’on retrouve là une morale petite-bourgeoise qui apparaît en contradiction avec les allégeances plutôt anarchistes de Buñuel, on remarquera également que le film ne se contente pas de faire la morale. On peut lui trouver un côté moraliste – et non moralisateur – dans son traitement des caractères, où un peu comme chez Renoir, chacun semble avoir ses raisons, posséder ses défauts et ses qualités, se révélant avant tout humain.

<sup>71</sup> À noter qu’on doit cette conception de l’expression « *donner* la comédie » tel un « don » à une formule de Michel Gilot et Henri Coulet au sujet de Marivaux : « [...] son seul objet, c’est de se donner la comédie, c’est-à-dire d’assurer à ses héros des moments de triomphe, lumineux, enfantins, et de toujours corser le jeu. » : Coulet et Gilot, *Marivaux, un humanisme expérimental*, 106.

## Simulacres de logique et artifices de raisonnement. *Drôle de drame*, Marcel Carné, 1939

Si les personnages de Buñuel dans *El Gran Calavera* se retrouvent soit en position de participer à la mise en scène, soit en position d'être dupés par celle-ci, les personnages de Marcel Carné dans *Drôle de drame* ont pour singularité de se trouver dans les deux positions à la fois : ils organisent les mises en scène tout en se laissant bernier par celles-ci. Adaptation d'un roman anglais plutôt farfelu (*His First Offence* de Storer Clouston, 1912), *Drôle de drame* est un film où les personnages se font leur propre fiction, leur propre « drame » imaginaire, et ce, souvent sans même en être conscient. L'action se situe dans la demeure d'un couple bourgeois de l'Angleterre de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : Irwin Molyneux est un botaniste, auteur de traités savant tel que « La Mimesis chez le Mimosa », tandis que Margaret Molyneux prend en charge la gestion de la demeure. Alors que celle-ci vient de voir ses domestiques la quitter – ces derniers refusant de travailler pour une patronne aussi autoritaire –, elle apprend que l'évêque de Bedford, son cousin, s'est invité à dîner le soir même. Pour masquer les apparences – rien de plus honteux pour une bourgeoise que de se retrouver sans domestique –, elle exige de son mari qu'il prétende qu'elle est partie en campagne soigner des amis. Pendant ce temps, elle garantira elle-même la cuisson du canard à l'orange qui fait la réputation de la maison. Eva, l'assistante de Molyneux, assurera le service du repas pour compléter la mise en scène. Néanmoins, l'évêque de Bedford ne se laisse pas entièrement convaincre par celle-ci. Au cours du repas il interroge Molyneux, à la recherche d'aveux : « Mais dites-moi, cher cousin, ne trouvez-vous pas étrange que votre femme ait précisément choisi le jour où je viens dîner pour s'en aller en

voyage ? », « Et où demeurent exactement ces amis qui ont la rougeole ? » pour terminer sur ces « Bizarre..., bizarre... », au ton interrogatif, qui mèneront aux répliques les plus célèbres du film<sup>72</sup>.

La curiosité de l'évêque n'étant pas satisfaite, il décide de passer la nuit chez les Molyneux dans l'espoir de voir Margaret le lendemain. Le couple décide alors d'utiliser un vieux télégramme pour annoncer un délai au retour prévu de Margaret. La feinte aurait fonctionné si Molyneux avait été plus adroit : une fois le télégramme lu, il le perd de vue ce qui permet à l'évêque de s'en saisir et de constater qu'il ne s'agit que d'un alibi pour justifier l'absence prolongée de Margaret. L'évêque, toujours insistant, monte finalement se coucher à l'étage. De leur côté, les Molyneux décident de fuir la demeure, se disant qu'une fois seul, l'évêque finira bien par quitter les lieux. Alors que Margaret venait tout juste de passer le portail, l'évêque, alerté par le bruit du chien, se lève pour aller observer ce qui se passe du haut de sa fenêtre : l'ecclésiastique ne voit que Molyneux quitter le jardin avec une valise. L'effet escompté sera complètement inversé : plutôt que de quitter la demeure, l'évêque contacte immédiatement Scotland Yard, annonçant l'assassinat de Margaret Molyneux et la fuite de l'assassin.

Ce qui ne devait être qu'une courte saynète, destinée à conserver les apparences, se transforme en drame grâce à la logique fallacieuse des personnages. Par le biais de figures de l'à-peu-près<sup>73</sup>, on prend une absence pour le signe d'un meurtre et un départ pour une

---

<sup>72</sup> L'ÉVÊQUE: « Moi, j'ai dit : bizarre..., bizarre? Comme c'est étrange! Pourquoi aurais-je dit "bizarre, bizarre?" »

MOLYNEUX : Je vous assure, cousin, vous avez dit : "bizarre, bizarre" .

L'ÉVÊQUE : Moi, j'ai dit "bizarre?" .... Comme c'est bizarre! »

<sup>73</sup> À noter qu'on emploie la catégorie des figures de l'à-peu-près dans un sens large : « En tant que figure, l'à-peu-près concerne d'abord des métaplasmes réunis autour du jeu paronymique, mais, au sens large, il renvoie à un grand nombre de figures prenant des libertés avec le sens, la syntaxe ou les modes de raisonnements logiques. » Alain Rabatel, « Pour une analyse pragma-énonciative des figures de l'à-peu-près », *Le français moderne. Revue de linguistique française* 1, no. 79 (2011): 1.

fuite visant à échapper aux forces de l'ordre. On remarque d'abord un recours régulier chez les personnages à des figures d'amplification. Celles-ci sont parfois fondées sur une accumulation (« *La vaisselle, la cuisine..., le service !* », dit Margaret, découragée par le départ de ses domestiques), mais le plus souvent c'est une gradation qui conduit à l'amplification :

Ce n'est plus une maison, c'est *une crèmerie, une laiterie, une étable !*  
(Margarete qui se plaint de la présence trop importante du laitier, Billy, au logis)

Votre cousin s'était spécialisé dans l'étude *des plantes exotiques, des plantes orientales, des plantes vénéneuses...* (l'inspecteur Bray, tentant de résoudre le crime)

Chapel, *le malfaiteur ! Chapel, le monstre ! Chapel, le démoniaque !*  
(Molyneux en reprenant le discours tenu par l'évêque)

Mais *elle s'enfuit..., elle se sauve..., elle s'évade !* (l'inspecteur Bray, alors que Eva a décidé de quitter la demeure)

Vous devez avoir une vie *mystérieuse, tourmentée. Une vie douloureuse !*  
(William Kramps en s'adressant amoureusement à Daisy-Margaret)

*J'ai jamais fait de mal à une mouche, j'aime bien les bêtes, j'ai une passion pour les animaux !* Tandis que les bouchers, eux, ils les tuent les animaux. Alors, moi, je tue les bouchers... Vous comprenez ! (Kramps se confiant à Molyneux)

Inspecteur Bray, je vous préviens que vous êtes responsable *de ma tête, de mes oreilles et de ma personne tout entière.* (L'évêque, inquiet que la foule à l'extérieur ne s'en prenne à lui.)

Vous feriez mieux de cacher vos genoux, *libertin, perfide et assassin !* (Tante Mac Phearson s'adressant à l'évêque qui porte alors le kilt écossais.)

Ces gradations amplifient la portée d'un geste ou d'une circonstance. Comme l'atteste le dernier exemple relevé, la gradation conduit à confondre le simple libertinage avec l'assassinat. Ces gradations ou accumulations ont pour effet d'amplifier une situation de manière exagérée : les personnages réagissent de manière « théâtrale », au sens où ils s'emportent face à des faits souvent banals.

Outre ces figures de l'à-peu-près d'ordre sémantique, on relève également des jeux paronymiques qui contribuent aux glissements de sens. Comme dans les soirées mondaines, où l'homme du monde cherche à briller par un trait d'esprit qui exige une complicité – une lecture au second degré –, les personnages ornent le discours de rimes ou de proximités lexicales :

« La mimésis chez le mimosa » (le titre de l'ouvrage de Monyneux)

Tout ce qu'elle[Margaret] aimait, c'était dépenser..., recevoir, *paraître*...  
Alors je l'ai fait *disparaître*. (Molyneux se confiant à Kramps)

Cette paronymie, entre « paraître » et « disparaître » laisse entendre un lien logique entre l'attachement à l'apparence de Margaret et une raison légitime pour l'assassiner alors que le seul lien entre les deux termes est de nature lexicale.

Enfin, c'est au niveau des modes de raisonnement que les personnages prennent certaines libertés – en d'autres termes, qu'ils font dans l'« à-peu-près ». On constate, tout particulièrement chez le détective, le recours au paralogisme. Pour rappel, le paralogisme correspond à « une argumentation qui a les apparences de la validité sans être valide<sup>74</sup>. » Si le détective n'a pas conscience que ses raisonnements ne sont pas valides logiquement, il les énonce tout de même comme des démonstrations logiques. Après avoir découvert une quantité importante de bouteilles de lait :

L'INSPECTEUR BRAY : Aucun doute possible ! Nous nous trouvons en présence d'un crime. Margaret Molyneux a été assassinée.

L'ÉVÊQUE : Pauvre..., pauvre Margaret.

L'INSPECTEUR BRAY : ... assassinée par son mari, je préciserai même : empoisonnée par son mari !

L'ÉVÊQUE : Empoisonnée !

L'INSPECTEUR BRAY : Sans aucun doute ! Votre cousin s'était spécialisé dans l'étude des plantes exotiques, des plantes orientales, des plantes vénéneuses... les plantes vénéneuses : le poison ! Voyez cette quantité

---

<sup>74</sup> Frans van Eemeren et Rob Grootendorst, *La nouvelle dialectique* (Paris: Éditions Kimé, 1996), 117. Cité par : Maha Elewa, « Le dialogue de *La surprise de l'amour* entre dissensus et consensus », *L'annuaire théâtral*, no. 38 automne, 2005, p. 191.

anormale de bouteilles de lait... le lait, le contrepoison ! Là où il y a poison, il y a contrepoison, là où il y a contrepoison, il y a poison ! Pour des raisons que nous ignorons encore, votre cousin a empoisonné sa femme !

On remarque d'abord que l'inspecteur conclut au meurtre sans s'appuyer sur aucune prémisse. Ensuite, pour conclure au meurtre *par empoisonnement* il s'appuie sur deux constats : premièrement, Molyneux est spécialiste de plantes vénéneuses, donc spécialiste de poison ; et deuxièmement, on retrouve la présence de contrepoison dans la pièce (le lait), ce qui indiquerait aussi (selon un autre raisonnement fallacieux<sup>75</sup>) la présence de poison non loin. En résumé : Molyneux est spécialiste de poison et du poison se trouve dans la demeure, l'assassinat – lui-même imaginé – s'est donc fait par empoisonnement. Le syllogisme est fallacieux, mais opère tout de même un « glissement du vrai au vraisemblable<sup>76</sup> » : les déductions du personnage apparaissent comme des « simulacres logiques<sup>77</sup> », des « artifices de raisonnement<sup>78</sup> ».

### « Théâtral » de l'emportement

Si les raisonnements fallacieux ont le défaut d'induire en erreur, ils ont également « des vertus que le raisonnement rigoureux ne connaît pas<sup>79</sup> ». Indépendamment de la forme qu'ils prennent (amplification, paronymie, paralogisme), ces raisonnements fallacieux conduisent les personnages à fabuler, les entraînant dans un monde parallèle à la réalité : monde où Margaret Molyneux est décédée, où les règles de la logique ne sont plus les

---

<sup>75</sup> Dans ce raisonnement (*là où il y a poison, il y a contrepoison*), le détective ne fait que reprendre la forme syntaxique de formules populaires (*là où il y a une volonté, il y a un chemin ; là où il y a de la lumière, il y a nécessairement de l'ombre*) elles-mêmes fondées sur des raisonnements fallacieux.

<sup>76</sup> Badiou-Monferran, « Le paralogisme en régime littéraire : enthymème raté ou figure de l'à-peu-près? Un cas d'école : La Fontaine », 67.

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Ibid., 76.

<sup>79</sup> Ibid., 73.

mêmes et où, qu'importe la situation dans laquelle on se trouve, il faut conclure au pire, au drame, à l'assassinat ! C'est par le biais de ce quiproquo (soutenu par une paranoïa collective) qu'un autre regard sur la fiction apparaît et que le point de vue sur celle-ci se dédouble, voire se multiplie : le spectateur n'est pas dupe face aux divagations de l'évêque (il sait pertinemment que Margaret est toujours vivante), mais il est tout de même invité dans le drame fictif que se font les personnages, qui s'emportent les uns les autres, pas nécessairement toujours plus loin de la vérité, mais toujours à côté.

Ce semble justement être dans cette tendance à s'emporter que réside le « théâtral » de l'œuvre. Ce qu'on pourrait qualifier d'un « théâtral de l'emportement », contribue régulièrement à amener les personnages dans un monde parallèle, en marge de la réalité. Lorsque les personnages s'emportent, ils le font aussi bien au plan logique qu'au niveau du ton (souvent la gradation ou l'accumulation se termine par une exclamation). Ceux-ci semblent subitement inspirés, mais confondent visiblement l'inspiration de leur imagination avec celle qu'autoriserait leur raison<sup>80</sup>. Les personnages en font *trop* : *trop* pour préserver les apparences et *trop* pour résoudre ce crime qui n'en est pas un. En conduisant les personnages dans des univers parallèles, ce « théâtral de l'emportement » a aussi pour effet de multiplier les niveaux de représentation. Dans *El Gran Calavera*, on observait jusqu'à trois niveaux de représentation à la fois. Dans *Drôle de drame* la logique parallèle des personnages fait en sorte de les multiplier indéfiniment, si bien que contrairement aux conventions des comédies classiques, on ne reviendra jamais au niveau premier de représentation. Ces innombrables niveaux de représentation, s'ils permettent de

---

<sup>80</sup> C'est tout particulièrement vrai pour l'évêque, qui visiblement prend ses désirs pour des réalités. L'assassinat de Margaret l'arrangerait finalement plutôt bien : il se trouverait à être le seul héritier de l'important patrimoine de tante MacPhearson.

multiplier les points de vue sur la fiction, entraînent aussi de la confusion chez les personnages. C'est par le biais de celle-ci qu'on observera quelques-unes des nombreuses surprises partagées qui parsèment le film.

### **Moments de confusion et partage de la surprise**

Outre sa carrière de biologiste, Molyneux pratique également le métier d'écrivain pour faire vivre son foyer. Sous un nom d'emprunt, « Félix Chapel », il écrit des romans policiers condamnés par le clergé local. Peu de temps après avoir quitté la demeure, cette double identité le rattrapera. Dans un courrier transmis par Eva, son assistante, on invite Molyneux à couvrir le « drame » :

Vous plairait-il d'accepter de faire pour notre journal une série de reportages sensationnels, dans lesquels, avec ce style parfait qu'est le vôtre, vous exposeriez le fruit de vos recherches et de vos déductions ? Pour chaque article, il vous sera alloué la somme de 100 livres sterling. Au cas où vous accepteriez nos propositions, toute liberté vous sera laissée de visiter et même de séjourner dans la maison du crime grâce au sauf-conduit ci-joint.

Avec les encouragements de Margaret et surtout avec un argument implacable (« Mais voyons Ervin. Et vos plantes ? Vos *ma-gni-fiques* mimosas. Si vous n'êtes pas à la maison, qui les soignera ? »), Molyneux se déguise en Félix Chapel pour retourner sur les lieux du crime écrire un feuilleton qui devrait lui rapporter beaucoup. C'est également à cette occasion qu'apparaissent ces premières confusions entre les différents niveaux de représentation. Le retour au domicile ne se fait pas sans heurts. La maison est sens dessus dessous, les enquêteurs fument des cigares au beau milieu du salon, alors qu'un d'entre eux joue du piano de manière brutale. Ce désordre conduit Molyneux à oublier son rôle : « On va casser le piano, le piano de Margaret ! euh... Margaret Molyneux sans doute. » L'inspecteur lui rappelle que cela ne change rien, puisqu'elle « n'en jouera plus ». Il en est

de même lorsque Molyneux se rend vers ses précieux mimosas – la seule raison pour laquelle il a accepté de retourner sur les lieux du crime :

MOLYNEUX/FÉLIX CHAPEL, *invectivant les enquêteurs qui creusent dans le jardin* : « Mais vous saccagez mes mimosas ! »

UN ENQUÊTEUR : « Mais on s'en fout. On cherche le corps. »

MOLYNEUX/FÉLIX CHAPEL, *énervé* : « Mais il n'est pas là le corps ! »

LES ENQUÊTEURS, *en même temps* : « Qu'est-ce que vous en savez ? »

MOLYNEUX/FÉLIX CHAPEL, *hésitant* : « Évidemment, je n'en sais rien. »

Derrière la cape d'écrivain dont il s'est affublé, c'est souvent le Molyneux botaniste qui ressort. Ce sera tantôt l'inspecteur, tantôt les enquêteurs qui le ramèneront, avec surprise, à l'évidence de la mise en scène qu'il a lui-même instaurée. Par le fait même, le dédoublement du point de vue sur l'intrigue est régulièrement actualisé : les multiples niveaux de représentation cohabitent et dialoguent entre eux par le biais des maladroites de Molyneux.

Un autre exemple de *surprise partagée*, cette fois plus éclatant, concerne la rencontre de Félix Chapel/Molyneux avec William Kramps, le tueur de bouchers. Alors que Molyneux est de retour sur les lieux du crime, William Kramps séduit Margaret Molyneux dans cet hôtel où elle s'était réfugiée. Le criminel remarque alors la « une » d'un journal annonçant la présence de Félix Chapel sur les lieux du crime. Kramps n'a jamais caché son intention « d'ouvri[r] le ventre » de Chapel depuis sa malheureuse lecture du *Crime modèle*. Acheté dans le but de perfectionner sa technique, l'ouvrage l'a visiblement induit en erreur : « [...] pauvre imbécile que j'étais... J'ai agi stupidement, comme le héros de ce livre... Et j'ai failli me faire prendre comme un débutant ! » Par conséquent, alors que les détectives viennent de quitter la demeure des Molyneux faute de preuves, William Kramps débarque sur les lieux à la recherche de Chapel. Molyneux, qui s'était déguisé en romancier pour éviter de se faire reconnaître, devra bientôt se trouver une nouvelle identité

face à ce tueur de bouchers qui le menace d'un couteau. Pour se sauver d'affaire, Molyneux décide tout simplement d'afficher son identité réelle : il affirme être Molyneux et n'être déguisé en Félix Chapel que pour éviter de se faire arrêter. Pour le prouver à Kramps, il tire sur sa fausse barbe, révélant l'artifice du costume tout en ramenant le spectateur à l'évidence : Molyneux, n'est nul autre que... Molyneux, un Molyneux, qui pour s'adapter aux bruits qui courent, a tué sa femme et assassiné Félix Chapel. Ce dernier crime, imaginé de toute pièce, lui vaudra les sympathies généreuses de William Kramps, puis les deux personnages partageront l'apéro avec complicité, à parler de l'amour, des animaux et de la vie. La figure auctoriale imaginée semble littéralement *donner* la comédie, au sens où elle offre à ses personnages des petits « moments de triomphes » ici radicalement enfantins<sup>81</sup>.

Dans ce cas de figure, c'est ce retour à l'identité véritable du personnage qui cause la surprise. On est surpris du fait que Molyneux-Chapel trouve un moyen de se sortir d'affaires en ayant recours à son identité véritable ; en racontant finalement la vérité à laquelle il se contente d'ajouter quelques ornements (ses « exploits » d'assassin). Ce retournement a aussi pour effet d'insister sur l'artificialité de son déguisement. Il ne s'agit pas tant ici d'un déguisement qui ne *colle* pas aux gestes du personnage (comme c'était le cas dans *El Gran Calavera*), que d'un déguisement qui ne le *déguise pas*, qui ne masque en rien son identité réelle<sup>82</sup>. Pour se déguiser en Félix Chapel, le personnage d'Ervin Molyneux, se contente d'une barbe et d'une robe de chambre d'écrivain. De plus, le jeu

---

<sup>81</sup> Coulet et Gilot, *Marivaux, un humanisme expérimental*, 106.

<sup>82</sup> Il en va de même du déguisement porté par l'évêque pour retourner sur les lieux du crime (il a oublié un programme de spectacle où se trouve la dédicace d'une danseuse à son nom, si le fascicule se trouvait entre de mauvaises mains, il pourrait salir sa réputation) : l'évêque troque la soutane pour un kilt écossais et des lunettes fumées. Alors que le costume vise à passer inaperçu, son caractère ridicule et inopiné attire au contraire l'attention sur le personnage, et conduit les inspecteurs à le suspecter du crime. Une fois de plus, le déguisement n'a pas l'effet désiré.

très personnalisé de Michel Simon (son jeu étant inséparable de l'apparition de son corps à l'écran) nuit grandement à l'efficacité de tout déguisement. Non seulement la barbe de Chapel laisse largement deviner les traits de Molyneux, son jeu laisse entièrement voir, les attitudes et les postures du botaniste (qui sont évidemment celles mêmes de Simon). Cette équivoque entre un corps et un jeu, un corps et une attitude théâtrale, renforce aussi cette artificialité des déguisements, qui apparaissent uniquement comme un accessoire gratuit, ne servant qu'à corser le jeu. Si on continue d'adhérer à la fiction, malgré cette entorse au naturel de la représentation, c'est bien par amour du *jeu* : autant celui de Simon que de la fiction, qui se révèle sous ses traits ludiques en se permettant de recourir à ses artifices avec légèreté. En retirant sa fausse barbe, le personnage insiste sur la reconnaissance du corps que l'on voit à l'écran : il ne peut s'agir que de Molyneux, et pour des raisons visuelles et scénaristiques, cela relève de l'*évidence*. La surprise confirme les attentes du spectateur, qui était au fait du quiproquo que pouvait causer le costume : le spectateur est surpris non pas par ce qu'il n'attendait pas, mais précisément par ce qu'il savait pertinemment.

Fréquemment, les rebondissements du film reposeront sur ces petites surprises qui relèvent pourtant de l'*évidence* : soit des évidences relevant de la logique propre des personnages (par exemple lorsque Margaret convainc Molyneux de retourner sur les lieux du crime pour sauver ses « pauvres mimosas ») ; soit des évidences visuelles, comme lorsque derrière Molyneux déguisé en Chapel, on reconnaît qu'il s'agit de nul autre que Molyneux. Dans cet univers où règne une logique parallèle, il suffit parfois de dire la vérité pour continuer à fabuler, à *jouer* un personnage. Comme le remarque la critique Claude-Marie Tremois en 1958, ce qui étonne dans *Drôle de drame* est que, contrairement au vaudeville, « les comédiens ne sont pas ici des pantins, mais des fous qui, dans un

univers de fous, obéissent à une imperturbable logique. Rien n'est gratuit : le tueur de bouchers aime les moutons, les bouchers tuent les moutons, le tueur tue les bouchers<sup>83</sup>. » Les rebondissements, qui résident en apparence sur une frivolité supplémentaire (disparition, déguisement, rôle d'emprunt), reposent toujours sur des évidences, si on observe l'action du point de vue *paralogique* dans lequel s'inscrivent les personnages.

### **Poésie du « théâtral »**

Cette incursion dans un monde où toute logique est abandonnée au profit des apparences, apparaît évidemment comme une critique de l'ordre bourgeois<sup>84</sup>. On pourrait considérer que la première surprise partagée est causée par Margaret qui préfère se faire passer pour morte, assassinée, plutôt que d'avouer à son cousin que ses domestiques l'avaient quittée. Si le bon sens eut voulu qu'elle avoue tout – ne serait-ce qu'elle révèle sa présence alors que son mari se retrouve accusé d'assassinat – dans la logique bourgeoise qui est la sienne, il est en fait tout à fait raisonnable de continuer la mise en scène. Cet attachement aux apparences est particulièrement révélateur lorsque Margaret Molinyeux fait le point sur sa situation : « Et voilà, je suis dans une situation lamentable ! On me croit morte, assassinée, et je suis vivante. C'est épouvantable ! » Comme Kramps lui fera remarquer immédiatement, bien de ses confrères morts, assassinés, échangeraient volontiers leur place avec la sienne. Le problème pour Margaret n'est pas d'être vivante, c'est d'être dans un état différent de celui que lui attribue la société.

---

<sup>83</sup> Marie-Claude Tremois, « *Drôle de drame* », *Avant-scène cinéma*, no. 90 (1969 [1958]): 134.

<sup>84</sup> Par ailleurs on a souvent comparé le film de Carné à *La règle du jeu* de Jean Renoir (1939) : les deux films sont réalisés à la veille de la Deuxième Guerre mondiale, ils critiquent cette obsession des apparences et furent plutôt mal accueillis par le public français au moment de leur sortie. On remarquera également que dans la tradition comique, les récits se concluent par l'exclusion d'un personnage, mais au contraire de celle-ci, l'exclu n'est pas l'imposteur (par exemple *Tartuffe*). C'est le personnage de bonne foi, l'homme sincère qui se trouve condamné : l'aviateur André Jurieux chez Renoir, et William Kramps, le tueur de bouchers, chez Carné.

À la façon dont Molière exposait les usages civils du monde pour s'en amuser, Carné et Prévert dévoilent la part de « théâtral » caractéristique de la société bourgeoise, profondément attachée à ces apparences sur lesquelles repose sa prétendue supériorité. Le « théâtral » de Margaret et de l'évêque de Bedford a pour objectif de faire illusion, de préserver les apparences : si le spectateur est invité à observer l'action des coulisses, et par conséquent à prendre conscience de ce « théâtral », il en est autrement pour la foule qui se masse à l'extérieur de la demeure des Molyneux et qui réclame la pendaison du premier venu suspecté. Malgré cette critique d'un certain « théâtral » bourgeois, le film ne condamne pas pour autant le « théâtral » dans son sens large. Parmi les personnages principaux, quelques-uns refuseront de se soumettre à ce jeu des apparences tout en conservant des airs de jeu :

MARGARET : Un moment de faiblesse ! Il faut l'oublier. Je ne voudrais pas vous blesser, mon ami, mais tout de même, nos conditions sociales sont sans aucun doute assez différentes. Je ne sais pas qui vous êtes ni d'où vous venez, vous comprenez...

WILLIAM KRAMPS, *fièrement, ouvrant les bras* : Mais, mais... je n'ai rien à vous cacher. Je suis William Kramps, le tueur de bouchers.

Si Kramps apparaît avant tout comme un tueur fou – cette dernière réplique causant l'évanouissement de Margaret –, il se révèle finalement plus sain d'esprit qu'une bonne partie des personnages qui ne sont « attachés qu'à de vaines apparences, au souci du qu'en-dira-t-on<sup>85</sup> ». Le « théâtral », souvent opposé au naturel et à l'authenticité, n'est ici aucunement sacrifié à la sincérité. Au contraire, le personnage de Kramps, joué par Jean-Louis Barrault, adopte un ton lyrique lors de ses interventions. Même lorsqu'il dévoile à Margerett ce qu'il considère comme son « métier », il ouvre les bras, comme ces acteurs

---

<sup>85</sup> Tremois, « *Drôle de drame*, » 134.

de théâtre lorsqu'ils déclament un passage. Il s'agit également du personnage romantique par excellence. Amoureux des animaux – au point d'assassiner ceux qui les tuent –, il séduit Margaret, sa voisine de palier dans cet hôtel miteux du quartier chinois. Comme au théâtre, il souhaite lui donner un prénom plus champêtre que le sien, celui de « Daisy ». Ce tueur de bouchers se révèle aussi « théâtral » que sincère : la différence entre son attitude « théâtrale » et celle de Margaret est qu'elle ne vise pas à tromper, elle est au contraire complètement assumée. Elle apporte avant tout une certaine poésie dans ce monde qui semble si brutal, où chacun est prêt à accuser son voisin, y compris d'un crime qui n'a jamais eu lieu.

### **La gifle, ou le retour à l'évidence**

Enfin, la surprise finale, qui met fin au quiproquo principal (l'absence de Margaret Molyneux confondue avec son assassinat), comporte une touche de poésie surréaliste. On est face à une surprise partagée, mais qui, contrairement à ces surprises du film qui s'expliquaient selon une certaine logique, est entièrement gratuite. La surprise est initiée par Buffington (Henri Guisol), personnage singulier qui a d'ailleurs été ajouté au récit à l'occasion de son adaptation cinématographique. Celui-ci est un journaliste venu couvrir les événements pour le *British Morning* et pratique son métier en dormant sur le canapé : c'est dans ses rêves qu'il compte trouver la clé de l'énigme. Alors que Margaret s'était cachée dans un placard lorsqu'elle était rentrée à la maison – après avoir trouvé, pour un instant, que la mise en scène avait assez duré –, Buffington s'exclame, en se réveillant, savoir « où est le corps ! ». Grâce à un trucage, le journaliste semble être soulevé debout par une force occulte, puis dirigé vers le fameux placard. L'utilisation d'une marche arrière et d'un personnage appartenant aussi bien au monde du rêve qu'à celui de la réalité confère

à cette surprise une teneur d'artificialité. Le spectateur, qui savait où était le corps de Margaret, n'est pas surpris de le trouver dans le placard, mais est plutôt surpris par la façon dont on le trouve : celle-ci est complètement artificielle, truquée.

Tout comme dans les surprises occasionnant les multiples rebondissements du film, l'objet de la surprise était connu des spectateurs. Cependant, celle-ci n'apparaît pas pour autant comme une surprise de l'évidence : il ne suffit pas de dévoiler quelque chose que connaît le spectateur pour que cet objet apparaisse comme *évident*, il faut encore, pour un instant, avoir dérouté son point de vue sur l'action, l'avoir éloigné du retournement attendu. C'est encore une fois ce que feront les personnages de ce *Drôle de drame*, qui, même face au corps, croient apercevoir le spectre de Margaret. Il faudra que Buffington lui pince le ventre pour qu'une gifle lui rappelle qu'il s'agit bien de Margaret, et surtout qu'elle est bien vivante. C'est cette gifle qui ramène à l'évidence ; c'est elle qui correspond à la véritable surprise partagée du dénouement.

Il y a tout de même une différence entre cette surprise et celle engendrée par le jeu de Michel Simon : ici il ne s'agit pas d'observer une pointe documentaire dans un film de fiction – de reconnaître avant tout Simon derrière le personnage – mais plutôt de conduire, dans ce tourbillon de représentations dans lequel s'empêtrent les personnages, à l'essentiel. Dans ce cas-ci la surprise partagée ne vient pas tellement modifier le point de vue que l'on pouvait avoir sur la fiction (rappeler qu'il s'agit d'un jeu), que modifier le point de vue que l'on peut avoir sur l'existence : Margaret est vivante, et elle le rappelle de manière évidente dans ce film où on privilégie habituellement l'« a-peu-près ». La confusion entre la vie et la mort (entre le spectre et la vie, ou encore l'absence et la mort) traverse par ailleurs l'ensemble de ce « drame », qui – n'étant pas à une ambivalence près – n'hésite pas à se

qualifier de « drôle ». D'un côté il y a ces personnages – et cet évêque en premier lieu – qui prennent l'absence de Margaret pour le signe de son assassinat, et à l'inverse, il y a tante MacPhearson qui s'étonne toujours devant l'absence de son petit « Canada », pourtant décédé il y a plusieurs années. On remarque également à deux occasions une méprise entre le corps de Margaret et son spectre<sup>86</sup> : tout au long du film on semble incapable de reconnaître la vie où elle se trouve. Des personnages bien vivants sont pris pour morts, et inversement, des personnages morts sont imaginés toujours vivants. Comme chez Nietzsche, la vie apparaît comme une « variété de la mort<sup>87</sup> », mais qu'il s'agisse de la vie ou de la mort, celles-ci ont comme caractéristique d'être toujours bien *évidentes* : on ne peut faire dans l'à-peu-près à leur sujet. En faisant reposer la vie et la mort comme des propriétés interchangeables, aux contours flous, c'est toujours dans leur évidence qu'elles surprennent : dans cette gifle de Margaret, ou encore, dans cette absence, relevée à répétition, de ce petit chien nommé « Canada ».

\*\*\*

Comme le remarque le critique Roger Lehardy, cette confusion entre de multiples niveaux de représentation donne l'impression que « le scénario a été écrit au jour le jour – comme une gageure – par des auteurs différents, chargés chacun de poursuivre l'intrigue<sup>88</sup>. » C'est aussi là que les vertus des raisonnements fallacieux apparaissent. C'est précisément grâce à ces simulacres logiques que le spectacle connaît autant de rebondissements, ouvrant sur

---

<sup>86</sup> On confond le corps de Margaret avec son spectre à deux occasions. La première fois survient lorsque Margaret décide d'aller voir tante MacPhearson pour dévoiler qu'elle n'est pas décédée. Le temps est alors orageux et un éclair survient au moment même où la gouvernante ouvre la porte à Margaret. La porte se refermera aussitôt, et la gouvernante retournera vers la tante pour lui annoncer, avec épouvante, avoir vu le spectre de Molyneux. La seconde fois est celle mentionnée ci-dessous, lorsque Buffington confond également Margaret avec le spectre de Margaret.

<sup>87</sup> « La vie n'est qu'une variété de la mort, et une variété très rare. » : Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir*, trad. Pierre Klossowski, Folio (Paris: Gallimard, 1989), aphorisme 109, 138.

<sup>88</sup> Roger Lehardy, « *Drôle de drame* », *Avant-scène cinéma*, no. 90 (1969): 133.

un monde de possibilités, complètement indépendantes de toute causalité. Cette suite de revirements, qui s'enchaînent en donnant l'apparence de l'improvisation tout en reposant sur des logiques d'apparence implacable, a pour effet de laisser imaginer une figure auctoriale derrière la fiction. Celle-ci semble *faire son cinéma*, non pas au sens où on l'entend régulièrement – au sens de *faire son numéro* (agir avec une attitude excentrique, théâtrale) –, mais au sens technique et pratique : *faire son cinéma*, c'est-à-dire s'amuser des possibilités du dispositif, savoir se jouer des occasions techniques pour produire un maximum d'artifice. Ici le cinéaste s'amuse du jeu personnalisé des acteurs, de la possibilité de changer de décors et de costumes aussi rapidement que nécessaire et même d'une marche arrière pour renverser une situation. Ces enchaînements qui apparaissent comme des gageures improvisées au fil du « Drôle de drame » confèrent à sa vraisemblance une certaine enflure baroque, qui met de l'avant la dimension ludique de la fiction : on y croit non pas parce que c'est vraisemblable, mais parce que le *drame* est plus *drôle* ainsi ; on y croit par amour pour ce jeu fictionnel, qui n'hésite pas à exposer l'artificialité de ses règles, non pas pour dérouter le spectateur, mais pour s'amuser avec lui du pouvoir d'invention qui se loge derrière la fiction. C'est ce pouvoir d'invention sans limites qui autorise à déguiser Jovet en Irlandais même si c'est parfaitement absurde, ou encore, à déguiser Simon même s'il est parfaitement *indéguisable*. La fiabilité de l'image sert ici l'invention jusque dans ses trouvailles les plus absurdes, jusque dans ses excès.

C'est également cette enflure baroque, qui invite directement du côté des possibles, révélant l'invention derrière la fiction et l'artificialité du spectacle. C'est ce goût pour l'artifice des raisonnements, pour ce *trop* théâtral qui permet d'imaginer la main d'une figure auctoriale tirant les ficelles : s'amusant aussi bien du fait que rien ne fait sens, que

du fait que tout fait sens selon la logique de chacun. Comme le remarque une fois de plus Roger Lehardy, la salle ne rit pas bruyamment en voyant le film, mais « sourit [...], d'un sourire qui ne se dément pas, de la première image à la dernière<sup>89</sup> ». Ce sourire c'est précisément le signe de cette qualité *partagée* de la surprise.

---

<sup>89</sup> Ibid.

« Là où l'amour naît, l'aveu doit advenir<sup>90</sup> ». *La ronde*,  
Max Ophüls, 1950

[...] moi qui pendant tant d'années n'avais cherché la vie et la pensée réelles des gens que dans l'énoncé direct qu'ils m'en fournissaient volontairement, par leur faute j'en étais arrivé à ne plus attacher, au contraire, d'importance qu'aux témoignages qui ne sont pas une expression rationnelle et analytique de la vérité ; les paroles elles-mêmes ne me renseignaient qu'à la condition d'être interprétées à la façon d'un afflux de sang à la figure d'une personne qui se trouble, à la façon encore d'un silence subit<sup>91</sup>.

*La prisonnière*,  
Marcel PROUST

Le théâtral n'a pas nécessairement besoin de costume ou de scène pour apparaître. Contrairement à ce que l'on a observé chez Buñuel ou Carné, il suffit parfois que quelques passions naissent dans un cadre social où les conventions sont plutôt rigides pour conduire les personnages à *jouer*, aussi bien la pudeur que les grands sentiments. Dans *La Ronde* de Max Ophüls (1950), la séduction apparaît comme le « dispositif du spectacle par excellence<sup>92</sup> ». Adaptation plutôt fidèle des dialogues d'Arthur Schnitzler écrits en 1897 (*Reigen*)<sup>93</sup>, le film d'Ophüls met en scène diverses amourettes qui traversent les strates de la société viennoise du tout début du XX<sup>e</sup> siècle. L'amour, qui tourne en rond, comme ce carrousel qui ponctue le film, passe de la prostituée, au soldat, à la femme de chambre, au

---

<sup>90</sup> Regnault, *La doctrine inouïe*, 32.

<sup>91</sup> Marcel Proust, *La Prisonnière* (Paris: Gallimard, 1988), 80.

<sup>92</sup> Amiel et Butel, « Avant-propos. Dossier : "Scènes de séduction et discours amoureux " », 8.

<sup>93</sup> À noter que les dialogues, publiés en 1903, n'étaient initialement pas destinés à la scène. Comme le rapporte Ophüls, « C'est une pièce qu'il a écrite en défendant de la jouer : elle était dédiée à la lecture. » La pièce sera malgré tout mise en scène une première fois à Berlin en 1920. Max Ophüls, *Souvenirs* (Paris: Cahiers du cinéma, 2002), 246., et William Karl Guérin, *Max Ophüls* (Paris: Cahiers du cinéma, 1988), 109.

jeune homme, à la femme mariée, puis à l'homme marié, à la grisette, au poète, à la comédienne et au colonel avant de revenir à la prostituée. Si les dialogues de Schnitzler existaient de manière indépendante les uns des autres (« La fille et le soldat », « Le soldat et la femme de chambre », etc.), Ophüls ajoute un personnage qui viendra lier ces saynètes et conférer une certaine unité à cette « ronde de l'amour ». Le « Meneur de jeu » (Anton Walbrook), tel qu'il se présente lui-même, assure une narration entre ces scènes de dialogues tout en les liant par ce refrain qui, comme l'amour, se répète entre les scènes :

Tournent, tournent mes personnages,  
La terre tourne jour et nuit.  
L'eau de pluie se change en nuage,  
Et les nuages tombent en pluie.  
Femmes honnêtes, grisettes tendres,  
Aristocrate ou bien soldat.  
Quand l'amour, vient les surprendre,  
Tournent, dansent d'un même pas.

Comme dans le théâtre de Marivaux, la surprise est ici celle de l'amour, car comme le remarque François Regnault, « là où l'amour naît, l'aveu doit advenir<sup>94</sup> ». Même si l'aveu est plutôt charnel dans le film d'Ophüls, c'est précisément cet aveu qui correspond à la surprise partagée ; à la surprise qu'on attend, mais qui est constamment différée par les conventions, par la pudeur, et peut-être aussi pour le plaisir. Avant de se pencher précisément sur les circonstances menant aux aveux, on s'intéressera à comment le film problématise le rapport entre les artifices du spectacle et ce spectacle propre au quotidien qu'est la séduction.

---

<sup>94</sup> Regnault, *La doctrine inouïe*, 32.

## **Dédoublement du spectacle : le Meneur de jeu et le « théâtral »**

Contrairement à chez Buñuel et Carné, où la mise en abyme d'un spectacle était assurée par des personnages au cœur même de l'intrigue, dans *La ronde* celle-ci est en partie assurée par un personnage extérieur aux récits mis en scène. Le Meneur de jeu s'adresse directement au public du film, assumant son statut particulier. Il est même doué de pouvoirs quelque peu féériques, ayant la capacité d'apparaître dans les saynètes quand bon lui semble et sous une identité d'emprunt, pour s'assurer que la ronde continue de tourner. Dès l'ouverture du film, il interroge sa place dans celui-ci : « Et moi ? Qu'est-ce que je suis dans cette histoire ? L'auteur ? Le compère ? Un passant ? », pour finalement conclure, « Je suis vous. » Il précise ensuite être l'incarnation du plaisir du spectateur « de tout connaître. » Évoquant son pouvoir de voir les choses « en rond », « d'être partout à la fois », il annonce par le fait même qu'il partagera avec l'auditoire, cette vision pour le moins singulière.

Cette vision, aux contours panoptiques, rappelle la position de voyeur dans laquelle se trouve le spectateur ou le lecteur de fictions. Celui-ci a souvent le luxe d'un point de vue omniscient sur l'action : il sait qu'Orgon est caché sous la table alors que Tartuffe tente de séduire Elmire, ou encore que Mme de Rênal et Julien passent la nuit ensemble alors que M. de Rênal dort paisiblement. Le spectateur – ou encore lecteur – de fictions se trouve dans la confidence face aux détails de ces scènes de séduction, impatient de connaître la suite d'une histoire à laquelle il ne participe point, si ce n'est qu'en faisant semblant d'y croire. Comme le remarquait Éric Méchoulan, « sans les conversations et les potins il n'y aurait pas de littérature française<sup>95</sup>. » C'est justement ce désir d'histoires secrètes,

---

<sup>95</sup> Éric Méchoulan, « Conférence de synthèse du premier colloque du CRI » (présenté à La nouvelle sphère intermédiatique, Montréal, 1999).

d'amourettes interdites, finalement de *potins* que le Meneur de jeu ramène au cœur du film. Celui-ci, qui apparaît dans un premier temps comme l'incarnation d'une figure auctoriale, se révèle incarner une figure spectatoriale : il est aussi préoccupé par la ronde dans laquelle ses personnages sont embarqués, que par le plaisir tiré de cette position de voyeur<sup>96</sup> qu'il partage. Par ailleurs, après s'être adressé directement au spectateur dans la position d'un auteur qui sait tout, il emploie le pronom « nous » (« Mais où sommes-nous ? [...] Nous sommes dans le passé. »)<sup>97</sup>, laissant entendre que sa place est aussi parmi l'auditoire.

Ce Meneur de jeu a également le pouvoir de se transporter dans l'action en prenant le rôle tantôt du soldat sonnante le couvre-feu, de l'éclairagiste au théâtre, du majordome ou encore du conducteur de voiture. Par ces travestissements, il prend une place comparable à ces valets et suivantes du théâtre marivaudien qui, tout en restant en marge de l'action principale, influent sur celle-ci. Ces « personnages-latéraux<sup>98</sup> », ne se limitant guère à apprécier le spectacle uniquement avec le point de vue de spectateur, pourraient aussi être appelés « meneurs de jeu ». Le narrateur d'Ophüls, en assumant à la fois sa position de metteur en scène et sa position d'observateur au sein même de l'action, incarne de manière exemplaire cette double nature du personnage-latéral : figure auctoriale *et* figure spectatoriale, invitant le spectateur à porter une attention binoculaire sur l'action.

Si le Meneur de jeu opère par cette double nature un dédoublement du point de vue sur la fiction, il n'est pas le seul. C'est précisément là où, non pas le théâtre et sa scène interviennent, mais où le « théâtral » du quotidien entre en scène : là où les déguisements

---

<sup>96</sup> À noter que cette position de voyeur est aussi soulignée par la mise en scène des films d'Ophüls. Régulièrement on entrevoit une scène de l'autre côté de volets, de branches d'arbre, ou encore derrière un grillage.

<sup>97</sup> Robert Livingston Chamblee, « Max Ophüls' Viennese Trilogy : Communication » (New York University, 1981), 251.

<sup>98</sup> Rousset, *Forme et signification*, 54.

ne sont plus nécessaires, où la séduction suffit à faire spectacle. Il faut dire que ces personnages, prisonniers des conventions rigides de l'Autriche du début du siècle, se trouvent régulièrement à jongler avec leur passion et la préservation de leur apparence, de leur « quant-à-soi », comme le fait remarquer la grisette à l'homme marié :

La GRISSETTE : Ah ce p'tit champagne, qu'est-ce qu'il m'a fait faire ! Qu'est-ce que tu dois penser de moi !

L'HOMME MARIÉ : Je pense que je te plais, voilà tout.

La GRISSETTE : Oui, mais ce champagne, tout de même...

L'HOMME MARIÉ : Quoi, quoi, ce champagne ? Quand deux jeunes gens se plaisent, il n'y a pas besoin de mettre une drogue dans le champagne pour... Je t'assure que je n'ai...

La GRISSETTE : Tu sais, je disais ça pour la *forme*. On a chacun son petit *quant-à-soi*. (on souligne)

La grisette, qui dans un premier temps préfère mettre son incartade avec l'homme marié sur le compte du champagne, assume ensuite complètement dire certaines choses par convention, « pour la forme », pour conserver un rôle décent. C'est dans cet écart entre « forme » et sentiments véritables que se loge le « théâtral » du film, ce qui permet au spectateur non seulement de partager un sentiment de complicité avec le Meneur de jeu, mais également, avec une multitude de personnages. C'est aussi parce que les conventions sont essentielles à ce « théâtral » que la séquence à laquelle on s'intéressera comporte une femme mariée, d'autant plus astreinte à se conformer à certains protocoles du fait de son engagement matrimonial, et probablement, surtout, de sa condition de femme<sup>99</sup>. Le contraste est évident par rapport à d'autres personnages. Par exemple, la comédienne assume entièrement son jeu et surtout son amour du jeu.

---

<sup>99</sup> Dans les deux séquences suivantes, l'homme marié et infidèle semble être moins gêné par les conventions.

## « Le jeune homme et la femme mariée »

Le bel amour, le grand amour,  
Pour une femme honnête.  
Tournent, tournent, mes personnages,  
De son amour, il la poursuit.  
Mais hélas, elle reste sage,  
Quand il lui parle, elle s'enfuit.

*La ronde,*  
Le Meneur de jeu

Dans cette suite de dialogues, chacun des personnages mène la séduction, avant d'être légèrement humilié par son nouveau partenaire dans la séquence qui suit : par exemple, le poète mène le jeu de la séduction avec la grisette, avant d'apparaître complètement soumis face à celui de la comédienne. Il en va de même dans cette séquence du jeune homme, Alfred, et de la femme mariée, Emma. Après s'être autorisé à profiter des charmes de sa femme de chambre, Alfred invite cette femme du monde qu'est Emma, dans un petit appartement loué pour l'occasion. Celle-ci s'y rend, tout même inquiète de la confidentialité de l'entrevue : elle affirme avoir changé trois fois de fiacre à l'allée. Le défilement du temps, central dans le film d'Ophüls, apparaît une fois de plus. Emma, ne cesse de demander l'heure, très inquiète d'être en retard chez sa sœur. Mais, ces inquiétudes de femme « honnête » apparaissent rapidement comme des artifices du jeu visant principalement à conserver une certaine stature tout en laissant place à la passion. Même si elle prétend à répétition être en situation de compromission, c'est finalement elle qui mène la ronde<sup>100</sup>. C'est par une attitude théâtrale qu'elle s'assure de maintenir cette posture : elle respire de manière accélérée, elle lève les yeux régulièrement sur un mode

---

<sup>100</sup> Chamblee, « Max Ophüls' Viennese Trilogy : Communication, » 275.

interrogateur, ou encore joue l'étonnement lorsqu'Alfred lui suggère d'enlever son collet, ses voilettes et finalement son chapeau :

ALFRED : Vous ne voulez pas vous asseoir ?  
EMMA : Oui, j'ai les jambes coupées, c'est l'émotion.  
ALFRED : Enlevez votre collet, ça vous fera du bien.  
EMMA : Vous croyez ?  
ALFRED : Oui. Et puis... votre voilette.  
EMMA : Deux...  
ALFRED : Deux. (levant la première voilette) Une...  
EMMA : Une.  
ALFRED : (levant la seconde voilette) Deux...  
EMMA : Deux.  
ALFRED : Enlevez votre chapeau aussi. Ça vous fera du bien.  
EMMA : Ah, vous croyez ?  
ALFRED : (*retirant le chapeau*) Oui, oui...

Emma insistera même sur le nombre de voilettes dont elle s'est affublée. C'est en regardant avec complicité Alfred, impatient de voir directement son visage, qu'elle rappelle qu'il y a *deux* voilettes et non une seule. Ces doubles voilettes auront pour effet de différer la révélation finale du visage de la femme mariée. Alors que chez Marivaux l'aveu est différé par une méprise portant sur les sentiments véritables des personnages, ici il est suspendu par ces doubles voilettes<sup>101</sup>. L'ornementation du discours amoureux passe ici par celle du costume, mais l'effet est le même : ces voilettes viennent non seulement retarder l'aveu, mais permettent aussi à la femme mariée de conserver son « quant-à-soi », sa posture d'honnête femme du monde. Les voilettes, « c'est pour la forme », comme le disait la grisette.

---

<sup>101</sup> À noter que ces doubles voilettes sont déjà présentes dans le texte de Schnitzler, par contre les dialogues n'insistent pas sur celles-ci (il n'y a guère de répétitions, et les personnages ne font pas de décompte) : « Le jeune homme : Alors, la voilette... / La jeune femme : Il y en a deux. / Le jeune homme : Alors, les deux voilettes... Vous me permettez au moins de voir votre figure? » (*La Ronde*, Arthur Schnitzler, dialogue IV, « Le jeune homme et la jeune femme »). Ces voilettes seront également au cœur de l'intrigue de *Liebelei* (autre pièce de Schnitzler qu'Ophüls a adapté en 1933) et Ophüls leur consacra un plan magnifique dans *Letter of an Unknown Woman* (1948), où l'on voit Louis Jourdan (Stefan) soulever doucement la voilette portée par Joan Fontain (Lisa), interprétant le personnage principal du film.

Cette « comédie des apparences<sup>102</sup> » ne s'arrête pas là. Comme le remarque Pierre Fontanier au sujet des tropes, « [n]ous ne pouvons pas toujours employer les voiles et les images dans le discours, et il est d'ailleurs bien des cas où ils ne conviennent point<sup>103</sup>. » Emma ne se contente pas d'ornements vestimentaires pour préserver son « quant-à-soi ». En mettant en scène ses hésitations, elle fera passer Alfred par toute une gamme d'émotions. Elle s'amuse de revirements dans son discours pour toujours marquer aussi bien sa stature que sa passion amoureuse.

EMMA : Hier j'ai réfléchi. J'ai décidé de ne plus vous voir. Je vous ai écrit une *longue* lettre...

ALFRED : J'l'ai pas reçue.

EMMA : Je l'ai déchirée (*en souriant à Alfred*). J'aurais dû vous l'envoyer (*levant les sourcils, regardant dans le vide*).

La femme mariée a écrit une lettre de rupture... pour finalement la déchirer. En insistant sur la longueur de la lettre (« une *longue* lettre ») et en suspendant son discours par la suite, Emma recourt à une figure de réticence consistant « à s'interrompre et à s'arrêter tout-à-coup dans le cours d'une phrase, pour faire entendre par le peu qu'on a dit, et avec le secours des circonstances, ce qu'on affecte de supprimer [...]»<sup>104</sup>. Et effectivement, Emma n'a pas rompu avec son amant : la lettre n'est jamais partie, mais surtout, si elle se trouve ici dans cette garçonnière, c'est bien le signe que la rupture n'a jamais été considérée de manière bien sérieuse. Si ce discours, qui pourrait laisser imaginer le pire à son amant, n'a qu'un léger effet – celui-ci continue de lui baiser les mains –, c'est bien parce qu'il est entendu que c'est l'Emma du monde qui parle. Le personnage joué par Danielle Darrieux se dédouble : tantôt éprouvant du plaisir – lorsqu'elle sourit de manière complice à Alfred

---

<sup>102</sup> Vincent Amiel, « La scène, primitive », *Positif*, no. 350 (1990): 60.

<sup>103</sup> Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Science de l'homme (Paris: Flammarion, 1968), 123.

<sup>104</sup> *Ibid.*, 135.

–, tantôt mettant en scène ses remords aux yeux d’un public imaginaire et imaginé, la haute société. Malgré ce dédoublement, il n’y a pas de véritable quiproquo : son amant n’est pas dupe, le discours d’Emma l’inquiète peu, tandis que le spectateur est également conscient que cette mise en scène ne vise qu’à faire l’amour avec préciosité. La chose prise pour une autre, la femme adultère prise pour une femme honnête, pleine de remords : *ce n’est que pour la forme*. Le quiproquo est partagé, il n’y a que semblant de quiproquo. Puis, on adhère à la fiction par amour du jeu, et d’un jeu particulier, celui du potin : on aime jouer à deviner ce qui se cache derrière le moindre signe, derrière un battement de paupière ou une moue de côté, pour ensuite s’offrir le plaisir d’extrapoler sur l’issue d’une rencontre. Si le théâtre parvient à rendre la nature humaine d’une multitude de façons, quelque chose d’aussi éphémère et délicat que le mouvement des yeux a besoin des gros plans du cinéma pour être révélé. Il y a ce « théâtral » quasi inaccessible dans les représentations scéniques qui est au contraire parfaitement adapté à l’objectif, invitant à interpréter le moindre signe pour entrer dans le champ de complicité du demi-mot. Mais la fiabilité de l’image vient aussi nourrir l’invention fictionnelle<sup>105</sup> : le potin n’est partagé avec autant de plaisir que parce qu’il prétend entretenir un lien avec la vérité<sup>106</sup> ; parce qu’il est potentiellement avéré. On retrouve alors un plaisir de *voyeur*, plaisir de (sa)voir sans être vu, mais aussi plaisir de (sa)voir pour y croire. Le potin apparaît comme une feinte aussi bien ludique – on sait qu’il

---

<sup>105</sup> Pour offrir un exemple littéraire, on remarquera les descriptions pointues des jeunes narratrices de Françoise Sagan, où le poids des paupières, l’angle d’un regard ou l’état d’une bouche font apparaître des analyses en apparence frivoles comme des évidences qui sautent aux yeux. On relèvera cet extrait de *Bonjour tristesse* : « Anne avait des paupières longues et lourdes, il lui était facile d’être condescendante. » Françoise Sagan, *Bonjour tristesse* (Paris: Julliard, 1954), 154-155.

<sup>106</sup> Par ailleurs, on aura l’habitude d’interroger et d’évaluer la fiabilité de la source du potin, comme si celle-ci était directement liée au plaisir pris à son écoute.

faut le prendre avec légèreté – qu'en partie sérieuse – on l'apprécie justement pour son lien plus ou moins éloigné avec la réalité.

C'est précisément parce que ce jeu théâtral n'est autre qu'un jeu de conventions sociales, qu'il laisse peu de doutes sur la surprise à venir. Si les aveux dans les pièces classiques ou encore chez Marivaux concernaient l'amour, chez Schnitzler et Ophüls ils sont plutôt d'ordre charnel, et c'est justement là que réside tout le problème de la femme mariée. Ces dédoublements du regard indiquent-ils une culpabilité sincère, ou sont-ils des artifices de séduction ? On n'en saura rien, mais qu'importe. Si le narrateur de *La Chartreuse* remarquait que la passion a sa logique propre<sup>107</sup>, on pourrait également dire qu'elle a son propre *jeu*.

### **Là où l'amour naît...**

[...] sous toute douceur charnelle un peu profonde, il y a la permanence d'un danger<sup>108</sup>.

*La Prisonnière*,  
Marcel PROUST

Tout au long de leur entretien, Emma cherche visiblement à mener son partenaire aux aveux. Si ce dernier n'a aucune difficulté à lui avouer son amour, il avoue beaucoup plus difficilement ses désirs lubriques, à la source même de cet entretien privé. Elle l'interroge régulièrement sur les lieux de leur entretien : « C'est... intime. [...] C'est *vraiment* chez

---

<sup>107</sup> « Clélia, toute tremblante, avait préparé un beau discours : son but était de ne point faire d'aveu compromettant, mais la *logique de la passion* est pressante ; le profond intérêt qu'elle met à savoir la vérité ne lui permet point de garder de vains ménagements, en même temps que l'extrême dévouement qu'elle sent pour ce qu'elle aime lui ôte la crainte d'offenser. » Stendhal, *La Chartreuse de Parme* (Paris : Gallimard), 447 (Livre II, chapitre XX).

<sup>108</sup> Proust, *La Prisonnière*, 73.

vous ? », « Est-ce qu'il est déjà venu d'autres femmes ici ? ». Mais les questions qui conduiront aux aveux concernent cette pièce adjacente au salon :

EMMA : Qu'est-ce qu'il y a, là-bas<sup>109</sup>, derrière cette porte ? (*désignant la porte à sa droite*)

ALFRED : Euh... C'est une pièce.

EMMA : (*confiante*) Oui, mais quel genre de pièce ?

ALFRED : C'est un autre salon...

EMMA : Vous avez deux salons ?

ALFRED : (*lui baisant la main*) Oui, c'est un grand appartement, vous savez.

[...]

EMMA : En somme, c'est pour me recevoir que vous avez... ?

Face à ces aveux à mots couverts, la femme mariée n'a d'autres choix que de reprendre ses voilettes et de se diriger vers la sortie. Elle sera immédiatement rattrapée par Alfred qui l'embrasse sauvagement. À nouveau essoufflée par l'émotion, Emma demande une fois de plus l'heure. Alfred lui répondant « Je ne sais pas », elle rajoute mécaniquement « Je croyais qu'il était plus tard. » Cette réponse, qui ne fait plus de sens, révèle l'automatisme derrière le geste – automatisme qui déraile, ici dépassée par la passion. On sentira ensuite la femme mariée abdiquer lorsqu'elle accepte de boire autre chose que de l'eau :

EMMA : Ah... Alfred... j'ai... (*elle s'étrangle*) Donnez-moi quelque chose à boire. Donnez-moi un verre d'eau.

ALFRED : Vous voulez un verre d'eau ?

EMMA : Oui. (*essoufflée*) J'ai soif.

ALFRED : Vous préférez pas du... Parce que, j... j'ai acheté...

EMMA : (*toujours essoufflée*) N'importe quoi.

Pendant toute cette séquence (du baiser, à l'offre du vin), Ophüls réintroduit non pas les voilettes, mais un jeu de voiles opérés par des rideaux translucides, qui successivement masquent partiellement les personnages<sup>110</sup>. Ces draperies semi-transparentes laissent par le

---

<sup>109</sup> À noter qu'Emma ponctue régulièrement son discours de suspension ou encore de compléments circonstanciels, différant une fois de plus la finalité de celui-ci.

<sup>110</sup> Comme on l'a déjà rappelé ci-dessus, il s'agit d'un procédé récurant dans le cinéma d'Ophüls qui, en plus d'exploiter la profondeur de champ, laisse une grande place à des éléments masquant partiellement la scène en amorce (grillage, volet, fenêtre, rideau, feuillages). À la suite de ce passage des dialogues consacré aux voilettes, il est intéressant de constater qu'il met en scène un tissu comparable.

fait même présager un autre dévoilement : non plus celui de la femme convoitée, mais plutôt celui de la surprise à venir.

Ce sont ces négociations qui conduiront vers une des surprises partagées du film, c'est-à-dire non pas tant la consommation de l'amour, que l'aveu du désir de la femme mariée pour son jeune amant. On observe Emma faire quelques allers-retours entre la sortie et ce « second salon », qui est nul autre qu'une chambre. Pendant ces dernières hésitations, Alfred est à la cuisine, tentant, avec sa maladresse caractéristique, d'ouvrir sa bouteille. Lorsqu'il quitte celle-ci, il remarque qu'Emma n'est plus dans le salon. Croyant qu'elle a définitivement quitté l'appartement, il aperçoit alors ses voilettes, toujours posées sur le foyer. C'est alors rassuré qu'il se dirige vers cette chambre pour trouver sa conquête sur le lit, prête à s'offrir à leurs désirs. Dans une pudeur toute naturelle, la porte de la chambre se ferme au spectateur, laissant la suite de la scène à son imagination<sup>111</sup>.

Si cette « coucherie » apparaît comme une surprise attendue, ce n'est pas tant par effet de répétition (toutes les séquences ou presque se terminent ainsi) que par ce « théâtral » qui caractérise l'attitude d'Emma. Sans pour autant avoir recours à des litotes en tant que telles, le jeu de la femme mariée semble s'inscrire dans l'esprit de la figure : la litote « [c]'est l'art de paraître affaiblir par l'expression une pensée qu'on veut laisser dans toute sa force<sup>112</sup>. » C'est exactement ce que fait la femme mariée qui, par ses remords et par l'affirmation de son désir de ne plus voir Alfred, laisse entendre et imaginer tout le contraire. Comme le remarque Pierre Fontanier « [c]'est par modestie, par égard, ou même

---

<sup>111</sup> À noter que la saynète ne se termine pas tout à fait à cet instant (on retrouvera les personnages après une petite intervention du Meneur de jeu). Néanmoins, suite à cet « aveu », le « théâtral » qui conduisait à la surprise n'a désormais plus lieu d'être.

<sup>112</sup> Fontanier, *Les figures du discours*, 133.

par artifice, qu'on emploie cette figure<sup>113</sup>. » Chez la femme mariée, c'est probablement à la fois par *égard* pour son « quant-à-soi », mais aussi par *artifice*, nécessaire à la séduction, qu'elle s'inscrit dans l'esprit de la figure. Emma recherche l'effet de la litote : elle en dit moins pour en laisser entendre davantage et la passion apparaît plus forte que si elle était immédiatement avouée. Ce jeu de dévoilement progressif, différant l'acte d'amour, ne se révèle pas uniquement par le biais de cette pléthore d'accessoires qu'elle porte, mais aussi par ce discours qui masque ses véritables envies et intentions. Avec cette recherche d'aveux qu'elle mène auprès de son partenaire, c'est bien *elle* qui mène la ronde. C'est précisément pourquoi ces voilettes posées sur le foyer – indiquant qu'Emma est restée – n'apparaissent pas tant comme une surprise qu'on n'aurait su attendre, mais au contraire, exactement comme la surprise que l'on attendait. La surprise survient lorsque ce semblant de quiproquo est levé ; lorsque chacun abandonne son personnage et son masque – ou ici ses voilettes. Dans *La Ronde*, la surprise partagée ne se révèle pas de manières visuelle et matérielle à l'image : les voilettes, abandonnées sur le foyer, n'apparaissent pas avec une évidence photographique. C'est plutôt du côté du temps que l'évidence de la surprise se loge : les amants se *rendent à l'évidence* et ce temps, qui était languissant et insupportablement long, se suspend soudainement : on aura d'ailleurs droit à une ellipse. Ici, la surprise partagée ne consiste pas en l'apparition visuelle d'objet ou d'un personnage, mais à la levée des masques et à la tombée du rideau, suspendant par le fait même le temps du spectacle.

### **Le temps du spectacle**

C'est en ce sens que l'écoulement du temps apparaît central dans *La Ronde*. Si l'on a observé comment l'aveu était différé de multiples façons dans la séquence du « Jeune

---

<sup>113</sup> Ibid.

homme et la femme mariée », ou encore, comment Emma rappelait constamment le temps qui passe en réclamant l'heure, les personnages témoignent tout au long du film de cette attention particulière au temps qui passe. Dès la première séquence, le Meneur de jeu, sous le costume d'un soldat, rappelle à son camarade qu'il prend du retard, que s'il ne rentre pas avant le couvre-feu, la ronde cessera de tourner. Avec Emma et Alfred, le temps rappelle l'aspect éphémère du jeu de la séduction, qui cesse une fois l'objet du désir consommé. Par ailleurs, après que la porte se soit refermée derrière les spectateurs, Alfred a connu certains problèmes techniques. Le désir, même s'il était brûlant chez les deux personnages, n'a pu être assouvi. Il faudra qu'Emma réclame une fois de plus l'heure, rappelant par le fait même que l'instant est éphémère, pour que la vivacité du jeune homme ressurgisse et que les passions puissent être partagées. Dans la séquence suivante, c'est l'homme marié, Charles, qui invite sa femme à se souvenir de leur voyage de noces. Il lui explique ensuite que « [l]es maris ne peuvent pas toujours être des amoureux », qu'« il y a un temps pour tout. ». Si le « passé c'est la mélancolie » comme le fait remarquer le Comte à la comédienne, le futur de l'amour semble correspondre à l'ennui. L'amour ne semble pouvoir advenir qu'au présent, dans un présent qui, par conséquent, se laisse étirer. On retrouve alors la temporalité de l'immédiateté, qui est celle du théâtre, et peut-être tout particulièrement du théâtre classique, celui-ci se limitant aux dimensions de sa durée pour représenter l'action. Regnault remarque : « [Le théâtre classique] est parvenu à donner une idée visible du théâtre en lui-même, celui *qui s'identifie à sa propre représentation*. Il réalise à tout jamais cet idéal rare pour lequel la nature humaine, l'action représentée et la représentation sont une seule et même chose<sup>114</sup>. »

---

<sup>114</sup> Regnault, *La doctrine inouïe*, 19.

\*\*\*

Dans un projet entrepris juste avant d'être condamné à s'exiler en Amérique, Ophüls avait le désir de filmer une représentation de *L'École des femmes* dirigée par Jouvet. L'originalité de son projet résidait dans son désir de filmer les acteurs aussi bien sur la scène que dans les coulisses : « [...] : je voulais profiter du jeu de lumière de la rampe et de derrière la rampe, mais sans chercher à montrer la technique du théâtre : je ne m'écartais jamais des personnages, même quand ils cessaient de jouer, *puisque'ils n'en continuaient pas moins de vivre*<sup>115</sup>. » Il s'agit là d'un indice de la sensibilité du cinéaste à cette part de « théâtral », à cette part de jeu qui existe d'emblée dans le quotidien des hommes, et qui surtout, ne peut exister qu'au présent, ayant pour propre d'être fuyante. En ce sens, les femmes mariées ne sont pas seules à se saisir d'instant volés. La capacité du cinéma à saisir l'instant – à se jouer de ces moments d'égarement qui auraient dû rester éphémère – semble aussi être au cœur du cinéma d'Ophüls : le cinéaste saisit *les moments et leurs hommes*<sup>116</sup> à la volée, souvent derrière des feuilles, un grillage, des volets ou encore des voiles et des voilettes. C'est ici ce temps suspensif qui révèle non seulement le jeu de la séduction, mais aussi le jeu de la fiction : d'une fiction un peu particulière, dont l'objet repose sur une feinte marquée par une certaine authenticité. Ici la fiabilité de la photo, en rendant compte du jeu entre l'artifice et le naturel qui compose la séduction, vient *nourrir* presque qu'indéfiniment le jeu fictionnel, et ce, jusqu'aux aveux attendus, qui viendront marquer, en partie, sa suspension.

---

<sup>115</sup> Amiel, « La scène, primitive », 60. On souligne.

<sup>116</sup> Selon l'expression d'Erving Goffman, *Les rites d'interaction*, trad. Alain Kihm, Le Sens commun (Paris: Éditions de Minuit, 1974), 8.

\*

\*\*\*

\*

On notera, à la suite de ces analyses, que la fiabilité de la photo semble, pour les surprises marquées par le théâtral, être utilisée au service du récit et non pas uniquement en soutien de l'illusion dans un moment ponctuel. La fiabilité de la photo vient tantôt servir l'invention jusque dans ses excès (*El Gran Calavera*, *Drôle de drame*), tantôt la nourrir directement (*La Ronde*). Cela a probablement à voir avec les lieux dans lesquels apparaissent ces surprises : directement liées au miracle du dénouement dans le cas des œuvres marquées par le « romanesque », elles sont de véritables moteurs de l'intrigue dans les œuvres marquées par le « théâtral ». Ce constat renforce l'hypothèse selon laquelle la comédie serait toujours en partie *donnée*, les intrigues comiques reposant sur un partage de la surprise. Dans ce geste généreux, le cinéma, en révélant l'artifice, vient participer à ce dédoublement de la feinte et en ce sens contribuer au « don ».



## Chapitre IV

# Le spectaculaire cinématographique

« Ça, c'est du cinéma ! »

En 1958, Jean-Luc Godard redécouvrait *Un été avec Monika* de Bergman (1953) dans le cadre d'une rétrospective consacrée au cinéaste. S'en suit une lettre d'amour, adressée autant au film qu'au cinéaste (« Bergmanorama »), qui débute ainsi :

Dans l'histoire du cinéma, il y a cinq ou six films dont on aime à ne faire la critique que par ces seuls mots : « C'est le plus beau des films ! » Parce qu'il n'y a pas de plus bel éloge. [...] Dire d'eux c'est le plus beau des films, c'est tout dire. Pourquoi ? Parce que c'est comme ça. Et ce raisonnement enfantin, le cinéma seul peut se permettre de l'utiliser sans fausse honte. Pourquoi ? Parce qu'il est le cinéma. Et que le cinéma se suffit à lui-même. De Welles, d'Ophüls, de Dreyer, de Hawks, de Cukor, même de Vadim, pour vanter leurs mérites, il nous suffira de dire : c'est du cinéma ! Et quand le nom de grands artistes des siècles passés vient par comparaison sous notre plume, nous ne voulons rien dire d'autre. Imagine-t-on, par contre, un critique vantant la dernière œuvre de Faulkner en disant : c'est de la littérature ; de Stravinsky, de Paul Klee, c'est de la musique, c'est de la peinture ? Encore bien moins, d'ailleurs, de Shakespeare, Mozart ou Raphaël. Il ne viendra pas davantage l'idée à un éditeur, fût-ce Bernard Grasset, de lancer un poète par le slogan : ça, c'est de la poésie ! Même Jean Vilar, lorsqu'il rafistole *Le Cid*, rougirait de mettre sur ses affiches : ça, c'est du théâtre ! Alors que « ça, c'est du cinéma ! » mieux que le mot de passe, reste le cri de guerre du vendeur, tout aussi bien que de l'amateur de films<sup>1</sup>.

Comme le remarque le jeune critique, l'existence même de l'expression « ça, c'est du cinéma » témoigne de la singularité de la relation entretenue par les spectateurs avec la forme cinématographique par rapport à d'autres formes artistiques, comme le théâtre ou la musique. L'expression, à première vue tautologique, apparaît difficilement transposable à une autre forme d'art : affirmer que « *Roméo et Juliette*, c'est du théâtre », ou encore, que

---

<sup>1</sup> Jean-Luc Godard, « Bergmanorama », *Les Cahiers du cinéma*, no. 85 (1958): 1, on souligne.

« *Le sacre du printemps*, c'est de la musique » c'est comme ne rien affirmer du tout : il s'agit d'évidences. Pourtant, dans le cas du cinéma, ce sens tautologique semble être accompagné d'un sens métaphorique. C'est ce sens métaphorique sur lequel repose l'expression lorsqu'elle sort de la bouche du vendeur et de l'amateur auxquels fait référence Godard. Un peu comme dans l'expression « roman romanesque », le « c'est du cinéma » suivant le « ça » qui prend la place du film ne se contente pas de décrire l'objet qu'il indique déjà, mais vient y ajouter un sens.

Dans les analyses précédentes, on a remarqué que l'apparition des surprises partagées était liée à ces moments où la vraisemblance, ou encore, le caractère « naturel » de la représentation sont remis en question. Ces moments permettent de révéler l'artifice de la mise en scène ou des conventions (amoureuses, logiques) derrière la représentation. Malgré ces entorses à une vraisemblance ou à un naturel convenu, le *partage* de la surprise convie le spectateur à continuer d'y croire : parce qu'il en serait mieux ainsi, parce que le sort des personnages s'en trouverait amélioré (les surprises partagées marquées par le « romanesque »), ou, simplement parce que socialement c'est plus ludique (les surprises partagées marquées par le « théâtral »). On y croit, *bien que* ce soit incroyable, par goût de la surprise, et tout particulièrement de l'heureuse surprise. À ces modalités d'adhésion à la fiction, le cinéma semble aussi venir ajouter sa contribution. Par sa capacité à représenter la réalité de manière indicielle, il vient confirmer l'objet de la croyance lors de son apparition : si l'arrivée de Charles dans le récit peut sembler invraisemblable, on ne peut douter de sa présence dans l'autobus ; de la même manière, si la barbe de Molyneux-Chapel peut sembler artificielle, on ne peut douter de sa présence à l'écran.

Dans un texte portant sur ce qu'il appelle le paradoxe de la joie, Clément Rosset s'appuie sur une formule issue de la foi chrétienne : « *credo quia absurdum* – je crois parce que c'est absurde<sup>2</sup>. » La formule s'avère être un moyen pour le philosophe d'illustrer le paradoxe de la joie, dont l'incapacité à s'expliquer – la véritable joie apparaissant sans aucune justification –, en fait aussi « sa plus sûre signature<sup>3</sup> ». Si la logique peut s'accommoder d'une formule telle que « je crois *bien que* c'est absurde », y croire précisément « *parce que* c'est absurde » relève du paradoxe : on conclut de l'absurdité – de l'absence de sens – à la nécessité de croire, en d'autres termes « de l'incroyable au croyable<sup>4</sup> ».

Dans les cas étudiés jusqu'à maintenant il y a souvent un sens sous-jacent aux apparitions inopinées qui caractérisent la surprise (sens du miracle chez Félicie, sens du destin chez Delphine, sens du devoir chez Ramiro, multiplication de sens parallèles dans *Drôle de drame* et enfin sens de la séduction dans *La Ronde*), on y *croit*<sup>5</sup> alors – un peu à la façon de Pascal – *bien que* ce soit incroyable, parce qu'il vaut mieux y croire (un gain serait possible) ou parce que le jeu social est plus amusant ainsi. Toutefois, il y a aussi ces films où ce sens sous-jacent apparaît sous une forme paradoxale : ce qu'on pourrait appeler le « sens du hasard » chez Hong Sangsoo ou encore le « sens de la fête » chez Gomes. Le sens du hasard repose sur un paradoxe, le hasard étant par essence étranger à toute forme de nécessité ; de même, le « sens de la fête » apparaît tout aussi paradoxal, celle-ci

---

<sup>2</sup> Clément Rosset, *Le choix des mots* (Paris: Éditions de Minuit, 1995), 88-89. Rosset note également deux autres formules de Tertillien, au sens analogue : « Il faut y croire parce que c'est extraordinaire » (dans *De baptismo*) et « C'est croyable parce que c'est stupide » (dans *De carne Christi*).

<sup>3</sup> Ibid., 100.

<sup>4</sup> Ibid., 89.

<sup>5</sup> Toujours à entendre dans le cadre du dispositif fictionnel, c'est-à-dire comme une adhésion temporaire au monde proposé par la fiction.

impliquant un certain désordre contraire à toute forme de sens. Dans ces deux cas, les cinéastes semblent avoir pris des libertés proprement « cinématographiques » : une économie de moyen aussi bien technique qu'humaine chez Hong Sangsoo, ou encore un jeu des moyens d'expression filmique chez Gomes (images documentaires, silence, intertitres). Face à ces films et aux entorses à la vraisemblance et au naturel qui les composent, on y croit parce que *ça, c'est du cinéma*<sup>6</sup> ; parce qu'il s'agit d'une forme artistique où, comme on le verra, l'incroyable n'est jamais bien loin.

### **Le « cinéma », petite enquête lexicale**

[Le cinéma] conjoint à sa propre manière la mutité des faits et l'enchaînement des actions, la raison du visible et sa simple identité à lui-même<sup>7</sup>.

*Les écarts du cinéma,*  
Jacques RANCIÈRE

Avant d'approfondir cette question qui nous guidera pour la suite de cette partie, il apparaît pertinent de faire une petite enquête lexicale à partir du substantif « cinéma ». Comme on a eu recours aux emplois du « romanesque » et du « théâtral » dans les expressions communes pour mieux cerner ce qu'ils laissent entendre, il s'agira ici de faire de même avec le terme « cinéma » et ses termes apparentés (« film », ou encore, « vues »). Si la dimension indicielle du média a souvent été traitée et analysée, cette brève observation des usages permettra de se pencher sur cette part d'indicialité dans les conditions de sa

---

<sup>6</sup> À noter qu'on emploie ici l'expression dans un sens distinct de Godard qui l'employait avant tout pour désigner « le plus beau des films ». Néanmoins, l'expression en répétant de manière superflue les pronoms démonstratifs « ça » et « c' » insiste sur l'objet indiqué, ici le cinéma. L'expression laisse en d'autres termes entendre que si cet objet est aussi beau, c'est également parce qu'il s'appuie sur ce qui fait le cinéma, sur certaines des singularités du médium. Le sens dans lequel on convoque ici la formule vise à prendre en compte une des singularités du cinéma, c'est-à-dire son invitation à croire en l'incroyable.

<sup>7</sup> Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma* (Paris: La fabrique, 2011), 21.

monstration. Le cinéma inclut toujours une dimension visuelle exposée dans un cadre spectaculaire ; dès lors il apparaît important d'interroger non seulement les images regardées, mais également le contexte dans lequel elles sont regardées. Le spectacle étant avant tout une opération de médiation qui s'inscrit dans un milieu social (il s'agit d'une forme d'exposition de l'art qui s'organise socialement), esquisser un imaginaire collectif du cinéma à partir d'expressions populaires permettra de mieux saisir la médiation engendrée par la dimension proprement spectaculaire du cinéma.

On relève dans un premier temps deux expressions employant le terme « cinéma » qui renvoient l'une au roman et l'autre au théâtre. Il s'agit par le fait même d'expressions où le terme s'est substitué à un autre, faisant directement référence à l'art du roman et de la scène. « *Faire son cinéma* » renvoie à une attitude théâtrale ou spectaculaire, l'expression peut par ailleurs être synonyme de « *faire son numéro* ». Parallèlement, « *se faire du cinéma* » prend le même sens que « *se faire des romans* », laissant entendre qu'un individu se raconte des histoires, laisse courir son imagination. L'expression « *c'est du cinéma* » employée dans un sens péjoratif – à distinguer du sens employé par Godard – renvoie, tout comme le « romanesque », à quelque chose d'in vraisemblable. On remarque que le « cinéma », dans ses sens figuratifs, partage d'emblée quelque chose avec ce qu'on a appelé jusqu'à maintenant le « théâtral » et le « romanesque ». Utilisé pour marquer l'artificialité de situations, d'attitudes, de circonstances, le fait d'insister sur la part « cinématographique » d'une représentation vient aussi marquer sa part d'artificialité.

Une autre expression, cette fois spécifiquement québécoise, apparaît centrale pour identifier ce à quoi renvoie le cinéma dans l'imaginaire collectif. Lorsqu'on affirme, en désignant une situation, « *c'est arrangé avec le gars des vues* », cela signifie que celle-ci

semble artificielle, c'est-à-dire que derrière la situation en question on a de bonnes raisons de suspecter un trucage ou encore un artifice de la technique. Par extension, la formule se trouve également appliquée à des sauvetages *in extremis*, renvoyant alors à une forme moderne du *deus ex machina*, où le « gars des vues » viendrait assurer la félicité du héros. À travers cette expression, c'est la vraisemblance de l'œuvre qui est remise en question : on attribue à un personnage extérieur à l'univers représenté un rôle à l'intérieur de celui-ci. De plus, cette figure externe à l'univers représenté *s'arrange*, c'est-à-dire, qu'elle met dans un ordre convenable, organise et aménage la représentation pour assurer un dénouement souhaité et souhaitable. Comme le remarque Sigfrid Kracauer, au sujet de *Safety Last !* (Fred C. Newmeyer et Sam Taylor, 1923), « [c]e qui [...] sauve Harold Lloyd sur son gratte-ciel d'une chute mortelle, ce ne sont pas ses prouesses, mais *une combinaison aléatoire d'événements extérieurs rigoureusement incohérents* qui, sans avoir pour fin de lui venir en aide, s'emboîte si parfaitement qu'il n'aurait même pas pu tomber s'il l'avait voulu <sup>8</sup> . » C'est précisément cette rigueur, s'appliquant paradoxalement à une « combinaison aléatoire d'événements », qui témoigne d'un certain *arrangement*. Cette force singulière, qui empêche le personnage de chuter, c'est « le gars des vues », la figure auctoriale que l'on ne peut faire autrement qu'imaginer face à la séquence. L'expression « c'est arrangé avec le gars des vues » laisse imaginer une artificialité d'invention qui serait intrinsèque au spectacle cinématographique, du moins dans ses formes fictionnelles. Elle apparaît aussi comme un témoignage direct de l'imagination du spectateur qui, derrière toutes formes d'entorses à la vraisemblance, semble se représenter une figure auctoriale derrière l'œuvre.

---

<sup>8</sup> Siegfried Kracauer, *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle* (Paris: Flammarion, 2010), on souligne, 111.

Une expression, cette fois propre à la langue espagnole, donne au « cinéma » un sens positif qui peut varier largement. « *De pelicula* » renvoie tantôt à ce qui est réussi (*conduce de pelicula* / s'être conduit de manière exemplaire), colossale (*una hambre de pelicula* / un gros appétit), beau, luxueux (*un coche de pelicula* / une voiture de rêve) ou encore extraordinaire (de rare, d'incroyable : *un amor de pelicula* / un amour idéal). Dans ces deux derniers sens, « *de pelicula* » renvoie à quelque chose qui fait rêver au sens où il désigne un objet ou une situation désirée. C'est en quelque sorte comme si le quotidien dans les films apparaissait toujours sous un plus beau jour, affublé de ses plus beaux habits. La réalité semble une fois de plus « arrangée », et plus précisément ici *apprêtée*, laissant par le fait même apparaître l'artifice derrière la représentation.

Enfin, une dernière expression qui apparaît aussi bien en anglais qu'en français fait du cinéma le lieu d'événements extraordinaires, hors du commun : « *It's like in the movies* » ou « *C'est comme au cinéma* ». Si l'expression prend des sens assez divers – elle peut désigner un exploit physique, une chute, un hasard – elle renvoie toujours à des événements d'exception laissant supposer un hasard heureux, une coïncidence, ou encore, une chute ou un mouvement digne d'une acrobatie. C'est à des événements précisément *hors de l'ordinaire*, supposant une chance ou une intervention extérieure, que renvoie l'expression.

C'est en sens que l'adhésion à la fiction semble également être affectée par la médiation du spectacle cinématographique : on pourrait affirmer que le spectateur y croit « parce que *c'est du cinéma* », parce qu'il sait que c'est « arrangé », et par conséquent parce qu'il sait que cela peut relever de l'incroyable<sup>9</sup>. L'événement inopiné n'a pas à justifier son

---

<sup>9</sup> Il apparaît ici important de préciser le propos. Ce spectateur qui y croit « parce que c'est du cinéma » demeure un spectateur parmi d'autres. Les enjeux de vraisemblance des œuvres font toujours débat chez un

arrivée de manière vraisemblable ou par un procédé narratif, on connaît l'artifice derrière la mise en scène et cela fait partie intégrante du spectacle. S'il apparaît commun que l'incroyable prenne part au spectacle, c'est également grâce à la part d'indicialité de l'image photcinématographique. En attestant de la réalité filmée, l'image suffit à faire croire aux rebondissements qui surviennent les uns à la suite des autres. Dans *Safety Last !*, on ne peut douter de la présence de ce madrier qui vient traverser la fenêtre, et conduire le personnage de Lloyd un peu plus près de la chute, *puisque'on le voit*. De la même manière, on ne peut douter de la présence de cette corde qui vient l'extirper du danger au dernier moment, et qui, grâce à un mouvement de balancier salvateur, le conduit jusqu'aux bras de sa fiancée, *puisque'on les voit*. Ces éléments, en apparaissant à l'image, interviennent simultanément dans les microrécits du cinéma burlesque. Le cinéma burlesque, peut-être mieux que tout autre, permet d'illustrer cette mécanique propre au cinéma où l'indicialité du média suffit au récit pour suivre son cours, littéralement au pas de course, sans avoir à fournir de justifications pour ses renversements et péripéties, sans avoir à *s'expliquer*. Ainsi, dans *The General* (Buster Keaton, 1926), un madrier délibérément lancé par l'ennemi pour interrompre le chemin du comique, se transforme rapidement en outil lui permettant de faire sauter le prochain obstacle qui devait provoquer le déraillement du train. Si le moteur du récit – et du train ! – continue de tourner, c'est justement grâce à ces réalités qui, sous l'apparence première d'obstacles, se transforment, au contact du héros comique,

---

grand nombre d'amateurs de cinéma, il suffit d'observer brièvement les forums de discussions sur internet pour s'en convaincre. On notera que l'importance accordée à la vraisemblance semble être toutefois d'ordre générique. Par exemple, un zombie ne devrait pas pouvoir courir, ou encore, si le superhéros d'un film meurt au dénouement, on s'attend à ce qu'on trouve une astuce pour le faire revivre dans la saga suivante. Ces enjeux de vraisemblance concernent par conséquent des univers fictionnels ouverts, relevant d'objets sériels qui touchent une multitude de médias (films, de bandes dessinées, jeux vidéo). À noter que ces débats concernent plus rarement une vraisemblance d'ordre narratif ou touchant à l'expérience commune, comme celle à laquelle on s'intéresse ici.

en occasions. Comme le remarque Petr Kral, « les gestes des comiques attirent tour à tour notre attention sur telle réalité plutôt que sur telle autre <sup>10</sup> ». En s'écartant des comportements habituels associés à ces divers objets, les héros burlesques confèrent un certain relief au « réel "brut" »<sup>11</sup>, qui apparaît étonnamment fonctionnel malgré le fait qu'on s'écarte de ses usages convenus. Ce qui permet d'attester de ce bon fonctionnement – à savoir que le héros continue d'avancer malgré les obstacles – c'est bien l'indicialité de l'image. Si le spectateur y croit, malgré le fait que c'est improbable, c'est parce que l'image suffit à attester de l'enchaînement. Mais on pourrait aussi remarquer que cette capacité à attester des péripéties improbables et invraisemblables, au moment même où elles apparaissent, est justement ce qui fait du cinéma un art où on prend plaisir à adhérer au monde fictionnel tout en ayant parfaitement conscience que ce qui est représenté est incroyable. Le dispositif fictionnel supposant déjà de la part du spectateur une adhésion lucide (une feinte partagée) au monde fictionnel proposé, ce plaisir d'adhérer à un monde fictionnel précisément parce que ce dernier est incroyable apparaît comme un plaisir doublement lucide<sup>12</sup> : le spectateur de cinéma y croit non seulement parce qu'il partage la feinte, mais également parce qu'il connaît les artifices techniques et de mise en scène qui permettent d'*arranger* la réalité, de rendre celle-ci précisément incroyable. Cette double lucidité, qui caractérise le cinéma, en fait aussi un plaisir *partagé* : la galerie savoure, avec une complicité imaginée, l'audace du réalisateur de faire primer les plaisirs de l'invention sur l'exigence de vraisemblance. Face à ces films, le spectateur y croit *parce que* c'est incroyable, et par le fait même on pourrait se demander s'il ne s'agit pas là d'un plaisir

---

<sup>10</sup> Petr Král, *Les burlesques, ou, Parade des somnambules*, Cinéma (Paris: Stock, 1986), 62.

<sup>11</sup> Ibid., 58.

<sup>12</sup> En prenant comme point de départ le fait qu'on adhère toujours de manière lucide et consciente à une fiction, ici cette lucidité s'en trouve redoublée.

fictionnel propre au cinéma. Ce cinéma se suffisant à lui-même, au prix d'un raisonnement parfaitement illogique, n'est-ce pas là le « raisonnement enfantin » que décrivait Godard ?

### **Le spectacle cinématographique : offrir un ailleurs paradoxal**

Adhérer aux fictions cinématographiques parce qu'elles sont incroyables n'implique pas pour autant une indifférence à la réalité, au contraire. Outre la vraisemblance, ou encore le jeu des acteurs, le cinéaste produit son œuvre à partir de la réalité qui se trouve devant son objectif, qu'elle provienne d'un décor naturel ou encore d'un décor de studio. C'est avec elle que le cinéaste peut avoir maille à partir, c'est avec elle qu'il doit *s'arranger*. Si certains cinéastes vont chercher à exercer le contrôle le plus complet sur celle-ci, d'autres semblent à l'inverse choisir de jouer avec elle, de s'en amuser. Ce jeu les conduira souvent, consciemment ou non, à problématiser la nature de cette réalité et finalement faire apparaître celle-ci avec un certain relief, dans toute sa singularité.

Comme le remarque Clément Rosset le cinéma est un « divertissement véritablement extraordinaire, précisément pour se confondre avec l'ordinaire : offrant au spectateur un ailleurs paradoxal, [c'est-à-dire] un ailleurs qui ne se situe pas hors du monde, mais en plein monde<sup>13</sup>. » Cet *ailleurs paradoxal*, dans lequel invite le spectacle cinématographique, semble justement reposer sur cette tension observée entre ces deux potentialités du cinéma : révéler la réalité quotidienne et savoir la kidnapper pour servir l'illusion. Par contre, en partageant en partie la surprise à venir, le cinéaste n'a pas uniquement recours à la réalité pour servir l'illusion, il s'en sert également pour se *jouer* de l'illusion. Si face à un film on oublie régulièrement qu'on est plongé dans cet ailleurs paradoxal, la surprise partagée semble avoir pour effet de le rappeler, de souligner le

---

<sup>13</sup> Rosset, *Propos sur le cinéma*, 68.

paradoxe. En amenant deux mondes ou deux représentations à coexister à l'intérieur de la fiction, elle révèle cette tension. Comme dans le cas de certaines ornements musicales, l'image semble pour un instant dissonante : la nature documentaire de l'image prend les devants sur l'illusion et la réalité filmée point dans le récit.

### **Problématiser la nature de l'objet représenté**

Dans un passage de *Du côté de chez Swann*, lors d'une des rares occasions où Swann se rend chez Odette, le narrateur décrit longuement le décor surchargé de la chambre de la cocotte :

Elle[Odette] trouvait à tous ses bibelots chinois des formes « amusantes », et aussi aux orchidées, aux catleyas surtout, qui étaient, avec les chrysanthèmes, ses fleurs préférées, *parce qu'ils avaient le grand mérite de ne pas ressembler à des fleurs*, mais d'être en soie, en satin<sup>14</sup>.

Dans ce passage, ce qui correspond d'abord à des fleurs, même à des « fleurs préférées », se révèle finalement apparaître, par le biais de la métaphore, comme de chics bouts de tissus, loin de la flore naturelle que le début de la phrase laissait imaginer. Le renversement du point de vue porté sur ces fleurs est d'autant plus important que ce qui y conduit est d'« un grand mérite ». On s'attend à trouver au bout de cette phrase une qualité d'exception qui caractériserait ces orchidées, mais à l'inverse cette qualité – d'être en tissu – va jusqu'à nier leur identité première. Suite à ce « grand mérite », le regard du narrateur sur ces fleurs se trouve transformé. Le lecteur est invité à les observer avec les yeux d'Odette, qui, comme le dirait Emmanuel Kant, y porte « [...] un autre intérêt, celui de la vanité qui consiste à décorer une pièce de ce genre d'objets et pour des yeux étrangers<sup>15</sup>. »

---

<sup>14</sup> Marcel Proust, *Du côté de chez Swann* (Paris: Gallimard, 1987), 218.

<sup>15</sup> Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, Folio Essais (Paris: Gallimard, 1985), 251.

Ce renversement du regard, qu'entraîne une métaphore se jouant avec ironie des attentes du lecteur, a pour effet de problématiser la nature du réel : des fleurs qui semblaient être de simples fleurs apparaissent sous les contours de « bouts de tissus », d'artifices. Décrite ainsi par le narrateur, la nature du réel apparaît de manière trouble et par le fait même se trouve problématisée. Cet ailleurs, auquel convie la métaphore, ne se trouve pas hors du monde, mais en plein monde, à la surface de cette réalité matérielle ici composée de la texture, des couleurs et de la forme même de simples pétales de fleurs. Le fait de se jouer de la réalité ne conduit pas à effacer celle-ci, elle permet au contraire de la révéler d'autant mieux qu'elle apparaît sous un autre jour, une autre lumière. Alors qu'on avait considéré le romanesque et le théâtral comme des attitudes, des manières d'être au monde, c'est également là où il apparaît possible d'imaginer ce que serait un regard cinématographique qui marquerait l'artificialité de l'objet observé. Cette « manière de voir le monde » se caractériserait par cette capacité à l'observer en tenant compte de son caractère suffisant, « idiot<sup>16</sup> ». En d'autres termes, comme quelque chose qui semble surajouté – sans raison d'être – mais dont l'existence ne fait pourtant aucun doute.

\*\*\*

On s'intéressera ici à deux cas de figure (*Pleins feux sur l'assassin*, George Franju, 1961 et *Le déjeuner sur l'herbe*, Jean Renoir, 1959) où la médiation du spectacle cinématographique déclenche cette mécanique qui problématise la nature du réel pour

---

<sup>16</sup> On entend ici « idiot » au sens où l'emploie Clément Rosset dans son ouvrage *Le réel. Traité de l'idiotie*. Le philosophe reprend le sens grec du terme, indiquant « ce qui se suffit à soi-même » : « Un mot exprime à lui seul ce double caractère, solitaire et inconnaissable, de toutes choses au monde : le mot idiotie. *Idiôtès*, idiot, signifie simple, particulier, unique ; puis, par une extension sémantique dont la signification philosophique est de grande portée, personne dénuée d'intelligence, être dépourvu de raison. » Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Critique (Paris: Éditions de Minuit, 1977), 7, 42.

mieux s'en jouer. Celle-ci permet *in fine* de révéler le statut paradoxal du réel au sein des images de fiction et conduit à une adhésion à la fiction se justifiant par le fait qu'elle repose sur de l'incroyable. Ce procédé révèle par le fait même la nature trouble de l'image cinématographique, celle-ci conduisant le spectateur paradoxalement dans un *ailleurs* qui se situerait en plein monde, à la surface des choses et des êtres qu'il côtoie au quotidien. Contrairement aux analyses précédentes, l'objet à la source des surprises partagées ici étudiées semble avoir pour particularité de se trouver non pas dans l'idéal dont est animé un personnage, ou encore, dans une représentation adjacente à la représentation principale, mais plutôt d'être tout simplement déjà-là dans la réalité. L'objet de la surprise ne sera plus une évidence d'ordre en partie narratif, représentatif ou logique, mais tout simplement une évidence d'ordre visuel. Dans *Pleins feux sur l'assassin* on s'intéressera à une réalité qui apparaît avec d'autant plus d'éclat qu'elle surgit d'une poétique du clair-obscur, tandis que dans *Le Déjeuner sur l'herbe* on se penchera sur la façon dont une transformation soudaine du cadre fictionnel peut également modifier le regard porté sur les images. Si le spectacle cinématographique ajoutait déjà sa contribution dans l'ensemble des surprises partagées étudiées jusqu'à maintenant, il apparaît au cœur des surprises partagées qui seront ici étudiées.

## D'une poétique de l'invisible à la surprise du visible. *Pleins feux sur l'assassin*, George Franju, 1961

*Pleins feux sur l'assassin* s'ouvre sur une drôle de scène : dans un château médiéval, un vieil homme (joué par Pierre Brasseur) traverse quelques pièces pour finalement se cacher dans un cabinet. Après avoir activé un petit automate jouant de la harpe, l'homme agonise et trouve la mort. À la suite de cette ouverture, pour le moins mystérieuse, le film passe de ce décor moyenâgeux à la modernité des années 60 : à bord d'une décapotable, Jean-Marie (Jean-Louis Trintignant) et Micheline (Dany Saval) se dirigent vers ce qu'ils croient être les funérailles de l'oncle de Jean-Marie, le Comte de Keraudren. Arrivé seul au château, Jean-Marie apprend que les cérémonies sont reportées de même que la transmission de l'important héritage du parent défunt : si un médecin atteste que vu son état de santé le Comte ne peut avoir passé la nuit, le corps du vieil homme demeure pour l'instant introuvable. Comme le notaire l'explique, le statut du vieillard est double : « [...] médicalement il est mort, mais juridiquement il est absent. » Selon l'article 115 du Code civil, Jean-Marie et ses cousins ne pourront toucher l'héritage que dans cinq ans, à moins de trouver le corps du « disparu » entre temps.

### **Le spectacle « son et lumière »**

La duplicité, qui s'applique ici au statut du défunt (dont le décès est confirmé alors que le corps est absent), est caractéristique du cinéma de Franju. Aussi bien dans ses documentaires que dans ses fictions, le cinéaste s'est toujours appuyé sur des signes présents dans la réalité pour laisser imaginer une présence invisible ou surnaturelle, pratiquant ce qu'on pourrait nommer une *poétique de l'invisible*. *Pleins feux sur l'assassin*

ne fait pas exception. Comme l'a décrit le réalisateur dans un entretien accordé à François Truffaut, il s'agit d'un « film de fantôme... sans fantôme<sup>17</sup> ». Pour offrir un exemple simple de cette poétique, il suffit d'observer le premier plan du film (en arrière-plan du générique). L'ombre d'un château y apparaît en plan large puis, progressivement, le cadre se resserre autour de la cheminée de l'habitation qui émet un filet de fumée. Face à cette demeure d'une autre époque, ce filet de fumée indique une présence pour l'instant toujours invisible...

Ces jeux d'ombres et de lumières, souvent au centre du cinéma de Franju, sont dans *Pleins feux sur l'assassin* au cœur de l'intrigue : pour assumer les charges de ce château en attendant l'héritage, les personnages décideront de mettre en scène leur propre spectacle « son et lumière ». Dans les spectacles « son et lumière » conventionnels, les sons et les éclairages opèrent comme les indices d'une présence à imaginer. On observe le mécanisme directement dans le film, lors des répétitions du spectacle : le bruit du galop invite à imaginer l'arrivée du chevalier au château, tandis que les fenêtres, qui sont successivement éclairées, permettent d'imaginer le déplacement d'Éliane lorsque celle-ci monte au sommet de la tour. Par le fait même, ces sons et ces lumières transforment des lieux *a priori* déserts en lieux habités. Ils ajoutent une certaine magie à ces espaces, désormais peuplés de personnages invisibles tels des fantômes ou des esprits. Lorsque le spectacle est représenté en plan large, ces « sons et lumières » n'ont pas particulièrement de quoi inquiéter. Par contre, lorsque la caméra participe à la mise en scène, et ressert les cadres autour de ces personnages qui n'existent que par le biais de signes, elle laisse imaginer une présence

---

<sup>17</sup> François Truffaut et George Franju, « Entretien avec George Franju », *Les Cahiers du cinéma*, no. 101 (1959): 11. Citation relevée par Joël Magny, « Pleins feux sur Franju », *Cahiers du cinéma*, no. 460 (1992), 48.

beaucoup plus troublante. On le remarque tout particulièrement dans la scène où Simon de Keraudren rentre au château, prêt à surprendre sa femme dans les bras de son amant. Simultanément, le personnage invisible qu'on a pu qu'imaginer est cadré dans un travelling arrière alors qu'il arrive à cheval, puis dans un travelling latéral lorsqu'il marche jusqu'à l'entrée du château. Le mouvement dans les feuilles des arbustes qui longent son chemin laisse imaginer son pas rapide, ou encore le brandissement d'une épée, qui serait prête à être utilisée. Comme dans le cas de ces personnages d'« hommes invisibles » ponctuant l'histoire du cinéma, c'est par le biais de mouvements de caméra que l'on est conduit à imaginer une présence là où il n'y en a pas. Jean-Michel Durafour remarque au sujet du célèbre film de James Whales, *The Invisible Man* (1933) :

Dans ces scènes-là, le corps invisible fait *visuel* par des *chuintements de l'appareil de prise de vues* : par l'obsession de l'objectif de la caméra à rester, comme par un savoir ésotérique, rivé sur un espace apparemment vide, mais où, par cette insistance qui sinon viendrait rompre la règle élémentaire de la continuité narrative, nous *prévoyons* qu'un événement va se produire, que cet espace n'est pas inoccupé ; par les panoramiques et les travellings venant relayer des mouvements inassignables dans le cadre, les rapportant sur le cadre lui-même<sup>18</sup>.

En étant « négativement visible<sup>19</sup> », l'homme invisible – et son invisibilité – fait partie de la mythologie du spectacle cinématographique. La puissance indicielle des sons et des lumières se trouve renforcée par la médiation du cinéma. Comme l'affirme Franju au sujet de *Pleins feux sur l'assassin* : « La présence, les mouvements des personnages invisibles seront suggérés, c'est le cas de le dire, par l'« opération » du cinéma, par des positions et des mouvements d'appareil révélateurs<sup>20</sup>. »

---

<sup>18</sup> Jean-Michel Durafour, *L'homme invisible de James Whale. Soties pour une terreur figurative* (France: Rouge Profond, 2015), 27.

<sup>19</sup> Ibid., 25.

<sup>20</sup> Joël Magny, « Pleins feux sur Franju », *Cahiers du cinéma*, no. 460 (1992): 48. Citation originale : Truffaut et Franju, « Entretien avec George Franju », 12., 12.

Ce qui est singulier à *Pleins feux sur l'assassin* c'est d'y trouver non seulement cette *poétique de l'invisible* – cette habilité à faire « voir l'invisible non pas au-delà du visible, mais précisément à travers le visible, comme partie prenante du visible<sup>21</sup> » –, mais également son contrepoint : le cinéaste fera apparaître le caractère suffisant de la réalité matérielle à l'écran, loin du surnaturel et des fantasmagories que l'« opération cinéma » laisse imaginer.

### **Lorsque la réalité point à travers les signes**

Aussi le cinéma, « plus perceptif » que certains arts si l'on dresse la liste des registres sensoriels, est également « moins perceptif » que d'autres dès que l'on envisage le statut de ces perceptions et non plus leur nombre ou leur diversité : car les siennes, en un sens, sont toutes « fausses ». Ou plutôt, l'activité de perception y est réelle (le cinéma n'est pas le fantasme), mais le perçu n'est pas réellement l'objet, c'est son ombre, son fantôme, son double, sa *réplique* dans une nouvelle sorte de miroir<sup>22</sup>.

*Le signifiant imaginaire,*  
Christian METZ

Avant même les premières répétitions, c'est Micheline qui suggère à Jean-Marie de mettre en scène la légende dans un spectacle « son et lumière ». Celui-ci l'embrasse alors vigoureusement, trouvant la proposition géniale, puis un fondu enchaîné conduit le spectateur dans une autre pièce du château, où c'est alors Jeanne et André qui s'embrassent. Par la même occasion, on passe d'un amour qui semble sincère et authentique, à une véritable scène de mélodrame dans laquelle Jeanne, déchirée entre la passion et la culpabilité, tente de mettre fin à cette relation adultère qu'elle entretient avec son cousin

---

<sup>21</sup> Magny, « Pleins feux sur Franju, » 48.

<sup>22</sup> Christian Metz, « Le signifiant imaginaire », *Communications*, no. 23 (1975): 32.

André. Alors que celui-ci lui rappelle qu'il l'aime, elle lui rappelle qu'il est parti et, alors qu'il l'invite à se souvenir « d'avant », elle lui dit que c'est trop tard, qu'elle est désormais mariée. Les personnages se rapprochent à nouveau, Jeanne confie ses peurs : son mari est « un jaloux, un malade », qui la surveille, la guette et la séquestre. Elle supplie finalement André de la faire venir en Afrique avec lui. C'est précisément à ce moment, où la tension sentimentale est à son comble, qu'un coup de tonnerre surprend les amants. André ouvre les volets pour voir la tempête, mais étonnamment il fait grand soleil. Puis, on entend avec beaucoup d'écho une voix déclamer « Au XIII<sup>e</sup> siècle, vivait en ce château le Conte Simon de Keraudren et sa jeune et belle épouse Éliane... ». Un plan en contre-plongée à travers la fenêtre révèle un haut-parleur et un chantier technique dans la cour. Le coup de tonnerre, qui aurait dû annoncer une tempête, n'était qu'un *enregistrement* de coup de tonnerre<sup>23</sup>. Ce qui surprend et peut faire sourire le spectateur c'est la concrétisation matérielle du spectacle « son et lumière » qui avait été suggérée par Micheline dans la scène précédente. On est surpris non pas par l'organisation du spectacle et la technique qui l'accompagne, mais par le fait que cette technique se trouve déjà dans la fiction ; qu'elle était *déjà-là* dans le hors-champ de l'image. Cette séquence de mélodrame, digne des classiques hollywoodiens, est interrompue par l'envers d'un décor qui est aussi le sien. En d'autres termes, le coup de tonnerre, qui devait symboliser le drame amoureux de la scène, se révèle être un simple artifice de la représentation. Cet autre point de vue sur la fiction, où c'est un décor de tournage qui pointe et qui s'impose, apparaît avec d'autant plus d'évidence qu'il est venu

---

<sup>23</sup> On notera que ce n'est pas tant que le coup de tonnerre qui effraie Jeanne dans cette scène que l'écart entre ce qu'il devait indiquer (un orage) et le temps ensoleillé à la fenêtre. Comme le remarque Fujiwara « [...] ce qui provoque l'angoisse chez les personnages comme Jeanne [qui quitte la pièce non pas au moment du coup de tonnerre, mais lorsqu'on ouvre la fenêtre], c'est l'artificialité de leur environnement, le remplacement d'une présence complète par un signe [...] ». Chris Fujiwara, « *Pleins feux sur l'assassin : un travail d'évacuation* », *CinémAction*, no. 141 (2011): 82.

surprendre au cœur même de la fiction. Il ne s'agit pas ici d'un renversement narratif, mais plutôt d'un renversement du point de vue que l'on pouvait avoir sur ce « signe » (ce son) qui accompagnait l'image : de signe de la passion, il devient artifice du spectacle, invitant à observer la fiction toujours de biais, à partir des coulisses de sa représentation. Comme le défunt, décédé médicalement, mais absent juridiquement, le coup de tonnerre a un double statut : convenu et naturel dans cette scène de mélodrame, et véritable artifice technique dans ce qui pourrait apparaître comme une mise en abyme du tournage.

Les artifices techniques liés au spectacle viendront également surprendre à leur façon. Alors que Henri, le cousin responsable du spectacle son et lumière fait le tour des différents intervenants chargés de la préparation du spectacle, il se rend finalement à la pièce du château qui officiera de régie. Quatre consoles géantes, munies de nombreux interrupteurs et de voyants lumineux s'y trouvent. Cet équipement technique n'était pas forcément inconcevable à l'époque (en plus d'émettre des sons et d'allumer certains projecteurs, les consoles font également office de détecteur de mouvements, ce qui est tout de même assez insolite en 1961), mais il tranche radicalement avec le caractère moyenâgeux du décor. Si ces consoles géantes semblent appartenir davantage à un décor de cinéma que relever de la réalité représentée, ce semble être précisément parce qu'elles prennent une apparence trop rudimentaire pour détenir les pouvoirs qui leur sont accordés dans la fiction.

Dans l'histoire du cinéma, un des exemples par excellence de cet écart entre une apparence rudimentaire et des pouvoirs technologiques démesurés semble se trouver du côté de René Clair, dans *Paris qui dort*<sup>24</sup>. Ce film de 1924 présente un Paris complètement

---

<sup>24</sup> On pourrait également songer au cinéma de Feuillade, cinéaste qui a régulièrement recours à des appareils et gadgets à l'apparence bricolée auxquels sont attribués le pouvoir de réanimer des êtres (Favreaux dans

vide, où n'apparaissent que quelques badauds endormis sur des bancs ou dans des parcs. Seuls le gardien de nuit de la tour Eiffel et quelques voyageurs récemment débarqués dans la capitale semblent s'être réveillés. Après avoir profité de la liberté qu'offre cette solitude inattendue, les personnages en état d'éveil retrouvent une jeune fille chez elle. Celle-ci leur explique que son oncle, le professeur Ixe, a envoyé au cours de la nuit un « rayon lourd » ayant endormi « le monde », à l'exception des gens qui se trouvaient en haute altitude. Après avoir demandé au scientifique de réveiller les victimes de ses expérimentations, celui-ci s'active en remplissant son tableau de calculs. À la suite de ce laborieux travail mathématique, le professeur se contentera d'actionner un levier attaché à une grosse boîte noire décorée de quelques ampoules. Il suffira de ce geste, à partir de cette invention à l'apparence bricolée, pour que Paris se réveille et que la vie reprenne son cours normal. L'écart entre la simplicité du levier et le pouvoir d'endormir ou de réveiller le monde entier à souhait apparaît démesuré et par conséquent incroyable : ce qui semble être une simple boîte de carton-pâte ne peut avoir un effet soporifique aussi puissant. Pourtant, le film montre un Paris vide : les rues et les places apparaissant désertes, la machine semble fonctionner. Pour continuer à croire à la fiction que propose René Clair, on est précisément invité à croire (toujours provisoirement) à l'incroyable : à croire que cette simple boîte de carton, affublée de quelques ampoules, arrive à émettre un mystérieux rayon aux pouvoirs démesurés.

C'est ce même écart que l'on retrouve dans *Pleins feux sur l'assassin*, alors qu'on voit le technicien faire la démonstration du bon fonctionnement de ces consoles géantes :

---

*Judex*), ou encore, d'assurer une sorte de rédemption à certains héros (Fantômas dans la série éponyme), qui réapparaissent toujours bien en vie malgré le dénouement tragique du dernier épisode qui laissait présager une mort quasi certaine.

on voit ce dernier appuyer sur une suite de boutons puis, des sons sont émis et une foule de voyants lumineux clignotent d'une manière qui semble complètement aléatoire. On est ici surpris non pas par le fait que les personnages s'attèlent à la préparation d'un spectacle son et lumière – la suggestion de Micheline l'avait déjà annoncé – mais, par le fait que ce spectacle se mette en branle de manière aussi *évidente* à l'image : on ne peut douter de la présence de ces consoles géantes qui, compte tenu de leur apparence trop bricolée pour avoir des pouvoirs réels, apparaissent directement comme relevant du décor. Elles se révèlent avec un certain relief par rapport à la représentation réaliste qui est faite du reste du décor ; on ne peut les voir que dans leur nature documentaire, c'est-à-dire comme des artifices du spectacle. En voyant ces consoles apparaître, c'est « le gars des vues » qu'on suspecte derrière celles-ci, et on est alors invité du côté des coulisses, au côté d'une figure auctoriale imaginée. Ici, le partage de la mise en œuvre de la surprise coïncide avec son apparition. La surprise partagée, telle qu'on l'a observée jusqu'à maintenant, perd sa dimension suspensive pour se révéler à l'instant même, dans l'*instantané* photographique de la représentation. Contrairement à la scène du coup de tonnerre, où l'objet de la surprise se trouvait directement dans le champ, ici on le reconnaît à la réalité même qui est filmée ; il est déjà là, à l'écran. L'évidence avec laquelle les consoles apparaissent est avant tout visuelle.

D'autres moments du film laissent surgir des surprises provenant de la simple réalité matérielle. Alors que l'on voit deux chevaliers en armures se battre devant une des tours du château, soudainement ils s'interrompent et retirent leur masque. On reconnaît alors Jean-Marie qui reproche à André de frapper trop fort. Puis, la caméra fait un mouvement panoramique vers la droite pour laisser voir l'ingénieur du son, captant les

effets sonores nécessaires au spectacle « son et lumière ». D'une représentation qui transportait directement dans un univers médiéval, on retrouve l'envers de son décor, qui est aussi celui d'un plateau de tournage.

Il en est de même lorsque Guillaume, un des cousins, et le radiesthésiste qu'il a invité longent le canal à la recherche du corps de l'oncle défunt. Alors que le radiesthésiste tend avec confiance son pendule au-dessus de l'eau, quelques bulles apparaissent à la surface. Si celles-ci intriguent dans un premier temps, apparaissant comme le signe d'une présence pour l'instant inconnue, elles révéleront rapidement la présence d'un plongeur que la famille avait envoyé à la recherche du corps. Ce qui aurait pu relever du surnaturel se trouve rattrapé par la réalité dans toute sa trivialité. On attendait une présence, le pendule et les bulles l'indiquaient, on trouve certes une présence, mais celle d'un homme-grenouille venant rappeler que derrière les nécessités poétiques se trouve des nécessités pratiques : plonger pour fouiller le canal risque de demeurer plus efficace qu'une séance de radiesthésie.

### **Offrir à la réalité l'occasion de briller**

Ces consoles géantes, maîtresses du spectacle « son et lumière », ainsi que les visites auditives qui se mettent en place au château vont également contribuer à ce décalage entre les signes d'une réalité et la réalité même. Ce qui devait fonctionner de manière mécanique et ordonnée semblera parfois prendre une dimension humaine : un disque rayé donnera l'impression de bégaiements, une mystérieuse voix viendra s'adresser à Jeanne avant de la faire sombrer dans la folie, et enfin, alors que tous les cousins présents au château se trouvent dans la régie, des voyants lumineux signaleront une présence inconnue se déplaçant dans les différentes pièces du château. Cette technologie moderne, qui

apparaissait aux antipodes de ce château médiéval, se révèle au service de la poétique de l'invisible mise en place par Franju : ce qui devait être un espace muséal, se transforme en lieu hanté d'une présence – peut-être le défunt, plus certainement l'assassin – qui n'apparaît que par le biais de signes.

Mais, à cette poétique de l'invisible, répond également une réalité matérielle qui surgit avec d'autant plus d'éclat qu'elle a pour habitude d'être trouble, et surtout toujours *double* – divisé entre un signe et son signifiant – chez Franju. Qu'il s'agisse des équipements techniques entraînant la confusion entre un son et l'enregistrement de celui-ci, ou encore, d'une console ne pouvant apparaître que sous les traits artificieux d'un décor de cinéma, ces éléments sont révélés dans toute leur singularité, dans toute leur *idiotie*. Leur surgissement consiste en des surprises partagées d'une part, car ils invitent à voir l'envers du décor (carton-pâte, haut-parleur, éclairage) et à se situer dans les marges du récit au côté d'une figure auctoriale. D'autre part, leur apparition semble témoigner d'un plaisir de la figure auctoriale non pas, comme chez Marivaux, à offrir à ses héros « des moments de triomphes<sup>25</sup> », mais tout simplement à offrir à la réalité son occasion de briller. Celle-ci apparaît dans une totale suffisance, comme indépendante de tout ce cirque – tout ce trouble entre ombre et lumière, entre son et silence – que provoque l'« opération cinéma » autour d'elle. Paradoxalement, c'est en contrepoint d'une poétique de l'invisible que le visible semble se révéler avec d'autant plus d'éclat, rappelant que le cinéma ne conduit jamais que dans un *ailleurs* qui se situe en plein monde.

---

<sup>25</sup> Coulet et Gilot, *Marivaux, un humanisme expérimental*, 106.

## Lorsque c'est l'évidence du monde qui surprend. *Le déjeuner sur l'herbe*, Jean Renoir, 1959

Comment cette comédie à propos d'une petite paysanne provençale et de son désir d'avoir un enfant sans être encombrée d'un mari peut-elle nous rapprocher de [Auguste] Renoir ? D'abord, parce que je crois que le sujet lui plairait. Il aimait les histoires innocentes et la miennne ne présente, je crois, aucune malice. Il aimait le burlesque non réaliste et je me suis efforcé d'en assaisonner mon ouvrage. Il aimait les fins heureuses, même au prix de l'artificiel, et avec mon film il est bien servi<sup>26</sup>.

Jean RENOIR

Œuvre tournée en pleine nature<sup>27</sup> et, comme l'affirme son auteur, assaisonnée d'un « burlesque non réaliste », *Le Déjeuner sur l'herbe* met en scène de multiples contrastes : la modernité s'oppose aux traditions, la rationalité à la sensibilité, la technique à la nature, mais également, le réalisme au surnaturel digne d'un monde merveilleux. Ces multiples oppositions, qui apparaissent sous un dialogue constant entre l'artificiel et le naturel, rappellent également toute une tradition poétique fondée sur une relation étroite entre art et nature : qu'il s'agisse d'un art qui s'amuserait à imiter la nature chez Aristote, ou, d'un jeu de miroir entre art et nature, cette dernière possédant le « génie<sup>28</sup> » d'imiter le premier<sup>29</sup>,

---

<sup>26</sup> Jean Renoir, « Le retour de l'Indien », *Positif*, no. 535 (2005): 52.

<sup>27</sup> La partie extérieure du film est tournée aux Collettes, dans le domaine adjacent à la résidence des Renoir.

<sup>28</sup> Voir Ovide, *Métamorphoses*, Livre III, Actéon : « Là s'étendait une vallée qu'ombrageaient des picas et des cyprès à la cime pointue ; on nomme Gargaphie cet asile consacré à Diane, la déesse court vêtue ; dans la partie la plus retirée du bois s'ouvre un antre où rien n'est une création de l'art ; mais le génie de la nature a imité l'art ; elle seule avec la pierre ponce toute vive et avec le tuf léger y a formé une voûte sans apprêt. »

<sup>29</sup> Le parallèle ici fait avec les *Métamorphoses* n'est pas sans lien avec le film étudié. Alors que le fameux déjeuner du film s'apprête à débiter, le cousin germain du professeur Alexis rappelle que « [...] dans cette partie de la Provence, le culte de Diane s'était longtemps prolongé dans sa forme primitive. Avant d'être la patronne des chasseurs, Diane avait été à l'origine celle des femmes enceintes, ou plutôt de celles qui voulaient le devenir. »

chez Ovide. À travers ces multiples oppositions, *Le déjeuner sur l'herbe* propose sa propre réflexion sur le rapport entre l'artifice et le naturel, réflexion à laquelle prend part le cinéma et tout particulièrement le spectacle cinématographique. On s'intéressera ici en particulier à un moment de rupture qui provoque la surprise. Il s'agit d'un moment où le merveilleux vient s'entrechoquer avec l'esthétique réaliste qui dominait jusque-là, laissant apparaître un *ailleurs paradoxal*, un artifice du spectacle qui ne se situe pas hors du monde, mais précisément en plein monde. Comme dans les *Métamorphoses* d'Ovide, cette rupture n'est pas tellement un renversement narratif, qu'un renversement du regard que l'on peut porter sur la représentation qui, sans se métamorphoser en tant que telle, se révèle sous un autre jour.

### **Du naturalisme à la *commedia dell'arte***

Renoir a souvent visé à atteindre un certain équilibre entre artifice et naturalisme, spectacle et quotidien. Alors qu'une exigence de réalisme caractérise le tournage de *Toni* (1935)<sup>30</sup>, la tragédie sentimentale mise en scène dans le film est digne des mélodrames les plus classiques. Inversement lorsqu'il tourne ces films à costumes, portant sur la scène du spectacle ou de l'Histoire (*La Marseillaise*, 1938 ; *Le Carrosse d'or*, 1953 ; *French Cancan*, 1954 ; *Elena et les hommes*, 1956), le cinéaste s'intéresse avant tout au quotidien des personnages, à la vie des coulisses. Comme le remarque Barthélemy Amengual, pour atteindre une certaine « vérité », Renoir croise alors « *commedia dell'arte* et naturalisme<sup>31</sup> ». *Le Déjeuner sur l'herbe* étant un film tardif, succédant notamment à des films comme *Le Carrosse d'or* et *French Cancan* où l'artifice théâtral est central, les

---

<sup>30</sup> On travaille avec des acteurs non professionnels, on tourne en décor naturel et en son direct.

<sup>31</sup> Barthélemy Amengual, « Renoir, Chaplin, Stroheim, Griffith », dans *Réalisme* (Paris: Nathan, 1997), 665.

premières séquences du film laissent présager un retour du cinéaste vers l'esthétique réaliste : la sieste sous les oliviers et les enfants s'amusant dans l'herbe rappellent davantage *Partie de campagne* et *Boudu sauvé des eaux*<sup>32</sup> que les couleurs vives et l'extravagance des actrices (Anna Magnani, Maria Félix) des derniers films.

## **Le déjeuner**

*Le Déjeuner sur l'herbe* fait le récit de deux personnages qui seront amenés à se croiser. Dans un premier temps, on retrouve le professeur Alexis, biologiste renommé qui, par le biais d'un mariage arrangé avec sa cousine germaine, la Comtesse Marie-Charlotte, vise une reconnaissance médiatique européenne qui lui ouvrira l'accès à la Présidence de l'Europe<sup>33</sup>. Dans un second temps, on retrouve Antoinette (dit « Nénette »), jeune bergère qui souhaite avoir un petit sans pour autant se marier, les hommes étant tous « des fainéants ». Mise au fait des découvertes du professeur Alexis concernant le développement de la procréation artificielle, Nénette se fait embaucher à son service en espérant pouvoir profiter de ces avancées scientifiques.

La haute société qui entoure le professeur décidera d'organiser un déjeuner en l'honneur du mariage à venir. C'est justement en s'invitant *sur l'herbe* que cette société de scientifiques et d'industriels fera apparaître les premières oppositions entre nature et artifice. L'herbe ne s'avère pas aussi accueillante que prévu, et inversement, les chaises d'osier ramenées pour l'événement semblent inadaptées à cet environnement, le tout

---

<sup>32</sup> On peut même y voir un hommage aux toiles impressionnistes de son père, représentant le même type de scènes.

<sup>33</sup> Mise en scène dans les journaux et à la télévision, l'alliance future vise à symboliser l'« union » européenne, sujet d'actualité à la sortie du film en 1959. À noter que le traité de Rome instituant la Communauté économique européenne a été conclu en 1957 et est entré en vigueur l'année suivante. On considère souvent ce texte, signé par l'Allemagne de l'Ouest, la Belgique, la France, le Luxembourg et les Pays-Bas, comme un traité fondateur de l'Union européenne telle qu'on la connaît aujourd'hui.

donnant lieu à des situations burlesques : trois tentatives seront nécessaires pour simplement parvenir à s'asseoir et c'est sans oublier qu'il faudra ensuite redéployer tout l'attirail pour assurer de belles images aux journalistes. Ensuite, c'est au sein du discours des personnages qu'on retrouve un comique de situation. Le grand air ouvrant l'appétit à Madeleine, elle se trouve tiraillée entre ses besoins physiques et ses responsabilités de femme mondaine, celle-ci devant conserver une apparence svelte pour assurer les bonnes affaires de son mari. Alors qu'un personnage indique que des discours seront faits, elle s'inquiète de leur longueur et du report probable du moment du repas. Son mari, finit par lui rappeler – dans une formule qui pourrait sembler aberrante à plus d'un : « Vous ne vous rendez donc pas compte de l'importance de l'événement. Ce déjeuner n'est pas organisé pour y manger ! » On remarque ici une opposition entre l'exigence de maintenir une certaine apparence, face au besoin de se nourrir, qui apparaît ici avec un naturel radical. Face à ce monde naturel, caractérisé par ses irrégularités indomptables ou ces désirs à l'apparence superfétatoire, ces personnages semblent perdre la maîtrise de faits et gestes qui leurs sont pourtant habituels, suscitant par le fait même ce « burlesque non réaliste » qu'évoquait Renoir. Si ces petits accros restent mineurs, ces personnages de la haute société ne sont toutefois pas au bout de leurs surprises.

### **De la sieste sous les oliviers aux effets d'un chant divin**

Le déjeuner à peine entamé, c'est désormais le cadre fictionnel qui semble vaciller. Un mystérieux personnage, à l'abri d'une arcade non loin, se met à jouer de sa flûte de pan. S'ensuivra un puissant mistral qui conduira les personnages à s'abriter à différents endroits. Ce phénomène aussi bien magique que météorologique permettra d'une part à Nenette de rencontrer personnellement le professeur Alexis et, d'autre part, il entraînera certains

personnages dans un état parallèle, leurs pulsions naturelles prenant le dessus sur la bienséance qu'exigeait l'événement (le couple Poignant, les journalistes et quelques employés du professeur seront entraînés dans une sorte d'orgie bon enfant qui se terminera dans l'eau d'un lac non loin). On se retrouve alors face à un monde merveilleux, où la musique du mystérieux personnage semble s'être dotée de pouvoirs surnaturels, transformant ce qui aurait pu être un simple berger, en figure divine. Avec Cabri, son bouc, et avec une musique « capable de lancer une charge irrésistible<sup>34</sup> », cet homme incarne vraisemblablement le dieu Pan. Dieu des foules et régulièrement associé à une sexualité transgressive (toujours extra-conjugale ou sauvage<sup>35</sup>), ses attributs fondamentaux sont la danse et la musique. Dans le monde pastoral, cette dernière a le pouvoir de féconder les troupeaux, tandis que dans un univers symbolique, elle accompagne l'homme dans une danse « sous le signe d'Eros et de Charis [de l'amour et de la grâce]<sup>36</sup>. »

Ce puissant et soudain vent apparaît comme une première surprise, tranchant de manière importante avec le cadre réaliste que la fiction avait installé jusque-là. Si « comprendre et apprécier une œuvre de fiction signifie d'accepter à titre d'hypothèse non empirique l'univers alternatif qu'elle décrit [...], [y] prêter fois provisoirement [...] »<sup>37</sup>, cette irruption d'une puissance surnaturelle dans la fiction vient altérer l'hypothèse à laquelle le spectateur avait adhéré jusqu'à maintenant. Le monde tel qu'il apparaît à l'écran se révèle cacher, sous ses traits réalistes, un monde aux possibilités toutes autres, relevant des codes et conventions du merveilleux.

---

<sup>34</sup> Philippe Borgeaud, « Recherches sur le dieu Pan » (Université de Genève, 1979), 135.

<sup>35</sup> Ibid., 122.

<sup>36</sup> Ibid., 135.

<sup>37</sup> Pavel, « Comment définir la fiction? », » 7.

Le merveilleux comme tel ne suffit pas à troubler l'adhésion à une fiction ; il s'agit d'une convention comme une autre, qui possède sa propre vraisemblance. Par contre, dans le *Déjeuner sur l'herbe* le merveilleux n'apparaît pas comme une simple caractéristique de l'univers fictionnel : il fait événement dans le récit, il surprend. Il n'était pas prévu ni même imaginable autant pour les responsables de ce déjeuner que pour les spectateurs du film. Ce merveilleux surgit sans s'annoncer et surtout résiste à toute explication aussi bien scientifique que narrative. Comme le remarque le professeur : « Les phénomènes qui ont suivi cette tempête sont certainement explicables, tout s'explique scientifiquement. Mais... je ne trouve pas cette explication et c'est ce qui me choque. Voyons, vous avez bien éprouvé comme moi une sorte d'exaltation ? »

Tout comme le professeur Alexis n'arrive pas à fournir d'explication scientifique à cette tempête – et tout particulièrement à ses effets –, la part d'objectivité du médium cinématographique ne semble pas avoir davantage de réponses à offrir pour justifier l'apparition de ce merveilleux au cœur de la fiction. Ce n'est pas uniquement la capacité du spectateur à prêter foi provisoirement à la fiction qui s'en trouve troublée, c'est également l'« objectivité essentielle<sup>38</sup> » du médium sur laquelle il s'appuyait pour adhérer au portrait « réaliste » des événements qui est remise en question. Au sujet de *Conte d'hiver* on avait remarqué que le récit, et Félicie elle-même, invitait à croire en la fiction pour voir le miracle surgir, c'est-à-dire – selon l'inversion de l'expression populaire, « il faut le voir pour le croire » – à y croire pour le voir. Si y croire (temporairement) pour le voir est le postulat de base pour adhérer à toute fiction, il n'est pas forcément attendu que la remise en cause de cette croyance entraîne également la remise en cause du postulat de base sur

---

<sup>38</sup> Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, 13.

lequel repose le spectacle cinématographique : *il faut le voir pour le croire* (il faut le voir pour adhérer et entrer dans le monde fictionnel proposé). L'expression bien connue, « *il faut le voir pour le croire* » fait référence à des événements incroyables, inimaginables, dont on ne peut attester la réalisation que si on en obtient la preuve la plus directe, c'est-à-dire celle qu'on peut *voir*. Et c'est bien ce qui se produit face cette tempête aux effets surnaturels qui surgit dans le récit : elle remet en cause la croyance au monde fictionnel auquel on adhérait jusque-là, et *également* la croyance en la capacité de l'image à offrir une représentation juste de l'univers représenté. Comme le professeur Alexis, l'appareil semble dépourvu d'explication : cette prétendue « objectivité » de la machine n'était-elle qu'une feinte supplémentaire ? Ce sont à la fois les potentialités fictionnelles et documentaires de l'image qui se trouvent reconfigurées. La dimension documentaire des images s'en trouve troublée, problématisée : ce qui se révèle pour un instant comme le décor d'un plateau de tournage est-il véritable, naturel, surajouté ou merveilleux, ou encore, tout cela à la fois ?

### **Lorsque l'objet de la surprise se trouve au cœur de la réalité**

L'étonnement consiste ici à trouver dans la réalité la confirmation d'un désir : à se découvrir un désir se doublant – une fois n'est pas coutume – d'un objet réel<sup>39</sup>.

*L'anti-nature*,  
Clément ROSSET

À la suite de ce puissant mistral, une partie des personnages se met à danser, à se dévêtir, à se coiffer d'herbe, ou encore, à engloutir ce pâté face auquel elle avait su, jusqu'à

---

<sup>39</sup> Clément Rosset, *L'anti-nature : éléments pour une philosophie tragique*, Quadrige. Grands textes (Paris: Presses universitaires de France, 1973), 24.

maintenant, résister. Si les personnages ne changent pas physiquement suite au chant du dieu, leur attitude face au monde s'en trouve affectée : on s'émerveille et s'enthousiasme face à celui-ci, que ce soit pour sauter dans les bras de son mari, pour apprécier avec réjouissance le décor naturel, ou encore pour se laisser tenter par une escapade avec Nénette derrière un boisé. C'est là où les surprises se révèlent *partagées*. La surprise du merveilleux au cœur d'un film réaliste n'était pas comme telle *partagée* – rien ne l'annonçait véritablement – par contre, les personnages, en se réjouissant simplement de ce qui était *déjà-là* (ce décor naturel, ce mari, cette assistante) confère à leur environnement une dimension « incroyable », non pas au sens où il serait difficile d'y croire (comme on l'a observé chez Franju), mais au sens où son existence est aussi réjouissante que sans raison d'être. Ce qu'on partage ici n'est pas tant la mise en œuvre d'une surprise à venir qu'un objet commun de la surprise : l'évidence que le monde existe et que cela est « merveilleux » dans les deux sens du terme, c'est-à-dire que cela suscite l'admiration tout en étant inexplicable scientifiquement. En se jouant des potentialités du médium, Renoir souligne par le fait même sa capacité à révéler la réalité, à faire voir celle-ci sans artifice et sans illusion. Ce monde apparaît avec une évidence d'autant plus importante que le pouvoir documentaire de l'image avait été rappelé quelques plans auparavant. En d'autres termes, cette façon chez les personnages de s'étonner face à une réalité pourtant *déjà là* fait écho au même étonnement qui emportait le spectateur une séquence plus tôt, lorsque la réalité du tournage semblait surgir à l'écran.

\*\*\*

Il n'est de bonheur qu'humain, et les dieux doivent regretter parfois de n'être pas des hommes pour pouvoir être de la fête<sup>40</sup>.

*L'endroit du paradis,*  
Clément ROSSET

Comme le remarque Philippe Borgeaud au sujet du pouvoir musical de Pan, celui-ci n'est pas contradictoire avec ce désir transgressif qui caractérise la figure mythologique :

La *syrinx*, dans le mythe, apparaît quand s'échappe l'objet du désir. La musique, qu'on ne saurait dissocier de la danse de Pan, semble ainsi créée par une faille. Mais il faut se garder de la prendre pour un substitut compensatoire. Investie d'un pouvoir surnaturel, elle *est* ce qu'elle remplace, toute la force efficace du désir, et sa réalité [...] <sup>41</sup>.

La musique *est* ce qu'elle remplace ; elle devient l'objet même du désir qui l'a fait naître. Et il en est de même ici de la réalité qui se présente à l'image : décor né d'un désir de fiction – désir de se mettre en scène, ou encore de s'amuser en accordant sa foi provisoirement à un monde imaginaire – ce décor devient, suite à cette irruption du merveilleux, l'objet même du désir initial. Il suffit à lui-même pour susciter l'émerveillement ; pour faire adhérer, non pas tant à ce qu'il représente, mais à ce qu'il *est* dans toute sa simplicité.

Ici l'objet de la surprise n'a pas besoin d'être annoncé pour qu'on doute de son arrivée prochaine : on le connaissait, et par conséquent le *reconnaît* tout simplement déjà, il est déjà-là, dans la réalité la plus ordinaire. Si les œuvres d'art ont souvent été considérées comme une voie d'accès à la réalité – remettant en question les habitudes qu'on avait prises à son égard –, la surprise partagée naissant directement du cinéma a pour effet de s'en

---

<sup>40</sup> *L'endroit du paradis. Trois études* (Paris: Les Belles lettres, 2018), 21.

<sup>41</sup> Borgeaud, « Recherches sur le dieu Pan », 135.

prendre directement au regard et aux habitudes qui lui sont propres. L'artifice du spectacle, et même de l'art, ne se trouve pas hors du monde, mais en plein monde et cela est rappelé directement au sein de l'image.

\*\*\*

Finalement, le chant du dieu aura raison du mariage entre la Comtesse et le professeur. Après une succession de hasards bienheureux, le professeur découvrira Nénette dans la cuisine de l'hôtel où le mariage doit avoir lieu. Après lui avoir appris qu'elle était ravie d'être enceinte, d'avoir enfin « un petit », il comprend qu'il est le père de l'enfant, et que malgré les récents développements scientifiques concernant la procréation, l'escapade derrière les buissons a suffi à donner la vie et à combler le désir de Nénette (si le professeur avait été informé de ce dernier, il ne l'avait jamais *entendu*). Une fois de plus au point de vue scientifique, toujours en quête d'explications raisonnables et exhaustives aux phénomènes, s'entrechoque la simplicité merveilleuse et étonnante de la nature. Par le fait même, le cinéaste rappelle que la nature comporte sa part de merveilleux : si on peut l'expliquer partiellement par le biais de diverses théories scientifiques, on n'expliquera jamais ce qui se trouve derrière son existence même. Ici la surprise n'apparaît pas seulement par le biais d'une évidence visuelle, mais également par celui d'une évidence existentielle.

### **Post-scriptum**

Un autre type de plans ponctuent le film régulièrement et fait apparaître cette tension entre l'objectivité de l'image (sa capacité à servir la science, si chère au professeur) et son pouvoir d'ajouter une dimension mystérieuse, voir merveilleuse à des phénomènes naturels. Il s'agit de ces gros plans d'insectes et d'écorce qui peuvent à la fois servir un

travail d'observation botanique et entomologique que l'intrigue du film. Par le caractère mystérieux et fascinant de ces petits êtres naturels, ces plans révèlent un autre monde, où peut-être, du moins on peut l'imaginer, un autre ordre règne<sup>42</sup> :

Cet animal, cette petite parcelle d'un tronc, dont les images "normalisées" nous paraissent si conformes à la réalité, nous deviennent soudainement mystérieux. Par le truchement de la caméra, ils se révèlent à nous dans une étrangeté qui les renouvelle. Ce que nous croyions acquis, familier et donc classé, se retourne en son contraire<sup>43</sup>.

Ce format de gros plans, qui suspend pour un instant le récit, sera parfois appliqué à des personnages et notamment au professeur Étienne Alexis alors qu'il fait la sieste sous un olivier. Le professeur apparaît dès lors lui-même comme un objet d'étude, puis le sens de l'observation est renversé. On rappelle que les usages des hommes – une simple sieste – peuvent également se transformer en objet d'études, et ce tout particulièrement dans les arts et lettres, véritables sciences des mœurs. On est en présence du Renoir moraliste, qui sait que les mœurs des hommes résistent aussi bien aux théories scientifiques qu'à la vraisemblance commune ; qu'ils sont, en un certain sens, aussi bien « naturel » que « merveilleux ».

\*

\*\*\*

\*

---

<sup>42</sup> Par ailleurs il s'agit du principe fondateur des films animaliers de Jean Painlevé qui, en s'appuyant sur cette double potentialité du médium, ont un potentiel aussi bien scientifique que fictionnel.

<sup>43</sup> Daniel Serceau, *Jean Renoir, la sagesse du plaisir, 7e art* (Paris: Éditions du Cerf, 1985), 118.

À la suite de ces analyses, on constate que la fiabilité de la photo ne se contente pas ici de soutenir l'illusion ou encore d'être au service de l'intrigue. Par le biais d'artifices incroyables (artifice du décor dans *Pleins feux sur l'assassin* ; artifice de l'événement dans *Le Déjeuner sur l'herbe*), c'est directement elle qui est remise en question, et qui entraîne avec elle un dédoublement de la feinte fictionnelle. Pour un instant, la réalité documentaire du tournage surgit, avant que les feintes – celle de l'image et celle de la fiction – ne reprennent leurs droits. Cela affecte la réalité filmée qui, alors qu'elle se dédoublait pour servir l'illusion, apparaît dans toute sa suffisance, dans toute son idiotie. Elle se révèle sans raison d'être dans l'image, tout en étant *indubitablement* là.



## Conclusion

L'hypothèse aux sources de ce travail était que la surprise partagée, en instaurant une rupture, provoque une reconfiguration du regard porté sur l'objet fictionnel en tant que tel. Plutôt que de simplement provoquer un renouvellement de l'intrigue, celle-ci affecte directement le rapport que l'on entretient avec la feinte fictionnelle en la révélant, en la plaçant de l'avant. Effectivement, ce qui surprend dans la surprise partagée n'est pas comme tel un objet ou un personnage, mais plutôt le pari remporté derrière un choix de mise en scène : par le biais de marques d'artificialité, une figure auctoriale semble annoncer qu'elle se défie de la vraisemblance au profit de l'artifice, du principe de réalité au profit des délices de l'invention. Tel un agent double, le spectateur est alors invité à adopter un regard binoculaire sur la fiction, à adhérer à celle-ci pour son récit et son intrigue, mais aussi pour l'observer comme un jeu où c'est la feinte et l'artificialité de celle-ci qui sont directement mises en scène. Lorsqu'on voit une trapéziste surgir du décor chez Franju, on ne se demande pas tant si le héros sera sauvé que si la figure auctoriale s'autorisera le recours à un personnage complètement inopiné pour dénouer son intrigue. C'est alors directement le pouvoir d'invention qui intrigue, celui-ci apparaissant aussi artificiel que ludique.

On aura constaté que face à ces différentes marques d'artificialité le spectateur est tantôt invité à adhérer (à croire) à la fiction parce qu'il en serait *mieux* pour les personnages, parce que les relations sociales sont plus amusantes ou plus fertiles ainsi, ou encore, paradoxalement, parce que c'est incroyable. Cette dernière modalité d'adhésion à la fiction indique le rôle singulier du cinéma dans l'apparition de la surprise partagée : non seulement

la feinte fictionnelle se révèle, mais la feinte de l'image apparaît aussi. Si la fiabilité de l'image va servir l'illusion jusque dans ses invraisemblances, ou l'artifice comique jusque dans ses excès (raisonnements fallacieux, caricatures, costumes qui ne costumement pas), elle sera également mise en jeu : tantôt elle est feinte, tantôt elle est mise en doute par l'irruption d'un événement improbable, rappelant que si elle est fidèle à ce qui se présente à son objectif, c'est toujours face à une construction, face au monde d'artifices qu'accueille le plateau de tournage.

À la feinte fictionnelle viennent s'ajouter *les* feintes du cinéma : un champ-contrechamp artificiel, un cadre qui joue les metteurs en scène, les jeux d'ombre et de lumière, ou encore, la prétention d'offrir une image fiable. Mais pour mieux faire apparaître ces feintes, rien de plus révélateur qu'une suspension momentanée de la feinte : les jeux d'ombre et de lumière éloignent de la réalité que pour mieux y reconduire (*Pleins feux*), et l'image persiste à rendre compte de l'univers fictionnel alors même qu'il se dérobe pour ensuite se métamorphoser en un monde merveilleux (*Le Déjeuner*). Les feintes du cinéma ajoutent alors une profondeur et une certaine complexité au jeu fictionnel : elles viennent tantôt le dédoubler (*Le Rayon vert*, *Sunhi*), s'y mélanger (*Conte d'hiver*, *Les Mille et une nuits*, *El Gran Calavera* et *Drôle de drame*), le nourrir (*La ronde*), ou le problématiser (*Pleins feux sur l'assassin*, *Le Déjeuner sur l'herbe*).

## **Portées poétiques et philosophiques de la surprise partagée**

### Du côté de la comédie

Cette recherche aura également permis d'observer de plus près le rapport entre la vraisemblance et la comédie. On se demandait dans l'introduction si le genre comique n'impliquerait pas un autre type de vraisemblance, distincte de celle élaborée dans la

version de *La poétique*<sup>1</sup> telle qu'on la connaît aujourd'hui. On a constaté dans les films analysés deux types d'entorses à la vraisemblance : celles qui sont plutôt ponctuelles (par exemple lorsque Félicie croise Charles), et celles qui surviennent à répétition, qui se succèdent dans une forme de sérialité (les multiples retrouvailles de Sunhi). Si les invraisemblances ponctuelles n'instaurent pas pour autant un autre rapport à la vraisemblance, les successions de rencontres inopinées ou de coïncidences improbables invitent à imaginer une autre vraisemblance, celle – comme le suggère Jean Sgard au sujet des romans de Marivaux<sup>2</sup> – de la *commedia dell'arte*. Paradoxalement, la *commedia dell'arte* est réputée « peu attentive aux impératifs de la vraisemblance<sup>3</sup> ». La vraisemblance, contribuant de manière importante à maintenir et assurer l'illusion, on pourrait se demander ce qui, dans la *commedia dell'arte*, comble ce rôle. Est-ce que l'illusion, et même surtout l'adhésion au monde fictionnel est du même ordre que dans les tragédies ? C'est là où les différentes modalités d'adhésion au monde fictionnel semblent éloquentes. Face aux œuvres marquées par le théâtral, ou encore par une convention propre au théâtre comique (la multiplication des chassés-croisés), on y croit parce que c'est plus drôle ainsi, pour le plaisir d'observer les étincelles, les amours et les bonnes rencontres occasionnés par ces hasards « arrangés » : rencontre entre les Magnifiques et le bonheur,

---

<sup>1</sup> Voir l'introduction et le chapitre I de ce texte, 11-12, 26. Pour davantage de détails à ce propos, voir directement Aristote, *La Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, 15-17.

<sup>2</sup> Au sujet de *La vie de Marianne*, Jean Sgard affirme : « [...] ces rencontres, cette rivalité de l'oncle et du neveu, cette complicité des femmes appartiennent à une autre vraisemblance, celle de la *commedia dell'arte* ; le lecteur l'accepte aussi bien qu'une autre. » Sgard, « Réflexions sur le romanesque au XVIIIe siècle. À propos de *La vie de Marianne* », 363.

<sup>3</sup> Comme le rapporte Claude Bourqui, la comédie « à l'italienne » se révèle « extrêmement peu attentive aux impératifs de la vraisemblance au sens large » : l'intrigue y prend une « tournure lâche, discontinue », la construction est négligée, tandis que « le dénouement postiche » est caractéristique de la forme. Le spectateur y devient « complice de l'illusion », tirant plaisir « de la position gratifiante qu'il détient par rapport aux autres personnages, qu'il se délecte à voir leurrés. » Pour plus de détails, voir Claude Bourqui, *La Commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVIe et le XVIIIe siècles* (Paris: Armand Collin, 2011), 25-35.

qui se lit sur leur visage ; entre Sunhi et Jae-Haek ; entre Ervin Molyneux et William Kramps ; ou encore, entre Don Ramiro et la sobriété. Ce qui est communément appelé « vraisemblance » semble être sacrifié au profit d'un plaisir de la feinte assumée, autant dans la mise en scène qu'au niveau de la modalité de croyance. Le genre comique semble par conséquent ne pas se définir uniquement par une série de conventions<sup>4</sup>, mais aussi par une feinte fictionnelle distincte, qui se révèle doublement ludique : ludique par ses intrigues, mais aussi ludique sur le plan de son énonciation. Alors que Coulet et Gilot remarquaient que le seul objet de Marivaux était de « *donner* la comédie », au sens « d'assurer à ses héros des moments de triomphes, lumineux, enfantins, et de toujours corser le jeu<sup>5</sup> », on pourrait en dire autant des comédies qui semblent ne pouvoir être que *données* ; dont le plaisir lié à l'invention est ouvertement *partagé*.

#### De la forme poétique à l'expérience du monde

[...], car l'existence n'a guère d'intérêt que dans les journées où la poussière des réalités est mêlée de sable magique, où quelque vulgaire incident devient un ressort romanesque. Tout un promontoire du monde inaccessible surgit alors de l'éclairage du songe, et entre dans notre vie [...]<sup>6</sup>

*À l'ombre des jeunes filles en fleurs,*  
Marcel PROUST

En analysant la part d'artificialité des œuvres à partir du sens large de « romanesque » et de « théâtral », on se proposait d'observer comment l'art poétique pouvait inviter à adopter certaines manières d'être au monde, certaines attitudes face à celui-ci. Inversement, il était

---

<sup>4</sup> Ou, par ce qu'on appelle une « vraisemblance générique ». Voir Andrée Mercier, « La vraisemblance : état de la question historique et théorique », *Temps zéro*, no. 2 (2009).

<sup>5</sup> Coulet et Gilot, *Marivaux, un humanisme expérimental*, 106, on souligne.

<sup>6</sup> Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (Paris: Gallimard, 1988), 428.

aussi question d'observer comment ces manières d'être au monde pouvaient, à leur tour, médiatiser des œuvres poétiques : mobiliser le romanesque comme attitude, ou encore placer le théâtral au cœur même de la représentation. Alors que le « romanesque » ou le « théâtral » ont souvent un sens péjoratif, indiquant la folie, le délire ou des comportements excessifs et peu naturels, on aura constaté que les deux attitudes n'éloignent pas pour autant de la réalité. Elles peuvent même être le gage d'une attention soutenue au réel, d'une attention hospitalière à ses surprises.

Alors qu'on sait que c'est le « réel qui se fait possible<sup>7</sup> » et non l'inverse, on pourrait reprocher à un personnage comme celui de Félicie de prendre ses désirs pour la réalité. Pourtant, son attitude romanesque la rend au contraire d'autant plus *attentive* au réel qui l'entoure, et ce, dans les deux sens du terme : elle lui porte attention, elle l'observe et invite le spectateur à l'observer avec elle, et, elle s'en préoccupe avec soin, y laissant un espace pour son prince charmant, dans l'éventualité où il apparaîtrait. Si Félicie a indubitablement une attitude romanesque, elle se contente de faire une place au romanesque dans sa vie, de laisser un espace à Charles pour apparaître parce qu'elle sait que même si cela est improbable, cela n'est pas complètement impossible. L'attitude romanesque est aussi celle qui résiste au fatalisme, que ce soit celui d'un simple entourage ou encore d'un discours économique qui souhaiteraient « faire entendre raison ». Tandis qu'on peut observer chez des personnages comme Don Quichotte ou Mme Bovary un romanesque maladif ou romantique, il semble également exister un romanesque « lucide », où le personnage, en assumant que de toute façon « tout est hasard » et en refusant les rassurants raisonnements

---

<sup>7</sup> Rosset, *Le réel*, 115.

« réalistes », reste hospitalier aux surprises. Clément Rosset remarquait qu'il s'agissait là d'une des conséquences inattendues des prémisses de la philosophie tragique :

La pensée tragique, qui affirme hasard et non-être, est donc aussi pensée de fête. Ce qui se passe, ce qui existe, est doté de tous les caractères de la fête : irrptions inattendues, exceptionnelles, ne survenant qu'une fois et qu'on ne peut saisir qu'une fois ; occasions qui n'existent qu'en un temps, qu'en un lieu, que pour une personne et dont la saveur unique, non repérable et non répétable, dote chaque instant de la vie des caractères de la fête, du jeu et de la jubilation<sup>8</sup>.

Le théâtral, de son côté, invite à fabuler et à s'imaginer soit dans un monde où l'on serait un autre (une simple domestique plutôt qu'une fille de bonne famille), ou encore tout simplement dans un autre monde (un monde avec une logique ou des référents parallèles). En ce sens, le personnage à l'attitude théâtral ne se contente pas d'attendre les surprises, il les invente. Par le fait même, cela le rend d'autant plus attentif à la réalité – ou du moins à celle qui se présente à ces yeux : c'est à partir de celle-ci qu'il aura, ensuite, à fabuler. On retrouve là l'attention au réel de l'improvisateur qui, s'il invente, invente toujours à partir de la réalité qui l'entoure.

Enfin, le « romanesque » et le « théâtral » permettent aussi d'en apprendre sur les mœurs des hommes. Comme le remarque le narrateur du *Rouge et le noir*, alors que Mme de Rênal avoue à demi-mot son infidélité : « Si M. de Rênal avait été un homme d'imagination, il savait tout<sup>9</sup>. »

\*\*\*

Pour terminer, comme on l'a principalement observé dans le dernier chapitre, l'image photo-cinématographique semble apporter une certaine « valeur ajoutée » à la surprise

---

<sup>8</sup> *Logique du pire*, 113.

<sup>9</sup> Stendhal, *Le rouge et le noir*, 139.

partagée. L'objet de la surprise ne se manifeste plus en tant qu'invention fictionnelle, mais apparaît tel un objet réel, grâce à l'évidence de la photographie : c'est Charles ou Daisy qui sont indubitablement *là*, c'est le hors-champ du décor qui surgit dans la fiction, ou encore, c'est la réalité qui se ramène au premier plan, rappelant que sans elle, il n'y aurait nul décor. Alors que la fiction repose sur le fait d'y « croire » pour le « voir », soudainement celle-ci est interrompue par la part documentaire du cinéma, qui rappelle que ce que l'on voit à l'image n'est qu'artifice ; apparaissant sans explications narrative ou logique. Parce qu'habituellement pour y croire *il faut le voir*, ces moments rappellent que la fiction n'est qu'un jeu. Pour autant, le procédé ne semble pas avoir un effet dépréciatif sur l'objet de la surprise. Au contraire, le réel auquel l'image renvoie apparaît dans toute sa simplicité et semble indubitablement exister même s'il existe sans motifs : on retrouve là le regard de l'ivrogne qui, hébété, s'étonne face à la présence « sous ses yeux d'une chose singulière et unique qu'il montre de l'index tout en prenant l'entourage à témoin [...] : regardez là, il y a une fleur, c'est une fleur, mais puisque je vous dis que c'est une fleur...<sup>10</sup> ». Dans ces moments où des sourires apparaissent sur le visage de Félicie ou des Magnifiques, confirmant le miracle raconté, où Ladislao en jouant les menuisiers opère une suite de gestes complètement absurdes rappelant qu'il n'a pas changé, où Molyneux rappelle explicitement qu'il est bien Molyneux, ou encore, où le réel rappelle qu'il a finalement toujours été présent, que ce décor n'était nul autre que lui, l'image vient insister sur le fait que l'objet de la surprise est *là* et elle semble le dire et le répéter avec l'étonnement de l'ivrogne. L'objet entraînant la surprise partagée au cinéma est artifice pur ; dépourvu de motifs narratifs justifiant son apparition, mais indubitablement *là*.

---

<sup>10</sup> Rosset, *Le réel*, 41.

C'est alors que ce rappel de l'évidence prend une tournure philosophique. Si la réalité semble apparaître dans toute son idiotie, sur le mode de la tautologie, elle apparaît aussi à point dans le récit : c'est elle qui viendra sauver le héros, combler l'amoureux, amuser la galerie. La surprise partagée au cinéma rappelle que si la réalité est idiote et qu'on ne peut l'affubler d'un sens, elle a tout de même le mérite d'exister.

# Bibliographie

## Études sur la surprise

- Baroni, Raphaël. *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*. Poétique. Paris: Seuil, 2007.
- Courdet, Raymonde, et Guillaume Perrier. « Marcel Proust. Surprise de la *Recherche* ». 2004.
- Dyer, Nathalie Mauriac. « Poétique de la surprise : Aristote et Proust ». *Textuel (dossier "Marcel Proust. Surprises de la recherche")*, no. 45 (2004), 15-28.
- Escal, Françoise. « La surprise à l'oeuvre musicale ». Dans *La surprise*, édité par Bertrand Rougé, 155-164. France: Université de Pau, 1998.
- Genard, Jean-Louis, et Marta Roca i Escoda. « Le rôle de la surprise dans l'activité de recherche et son statut épistémologique ». *SociologieS* (2013), <https://sociologies.revues.org/4532>.
- Goujon, Francine. « Le "blanc" de Montjouvain : surprise du narrateur, surprise du lecteur ». *Textuel dossier : « Surprises de la Recherche »*, no. 45 (2004), 57-68.
- Rougé, Bertrand. « Out of place... le lieu de la relation et la surprise du déjà-connu ». Dans *La surprise*, 7-14. France: Université de Pau, 1998.
- Rougé, Bertrand (dir). « La surprise ». Actes du sixième colloque du CICADA, 1998.
- Serça, Isabelle. « Prises et surprises du narrateur ». *Textuel (dossier "Marcel Proust. Surprises de la recherche")*, no. 45 (2004), 233-240.

## Études sur la fiction

- Pavel, Thomas. « Comment définir la fiction? ». Dans *Frontières de la fiction*, édité par Alexandre Gefen et René Audet. Collection Fabula. Québec, France: Nota Bene, Presses universitaires de Bordeaux, 2002.
- — —. *Univers de la fiction*. Coll. Poétique. Paris: Seuil, 1988.
- Schaeffer, Jean-Marie. *Pourquoi la fiction?*. Poétique. Paris: Seuil, 1999.
- Searle, John R. *Sens et expression: études de théorie des actes de langage*. Le sens commun. Paris: Éditions de Minuit, 1982.
- Vaillant, Alain. « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale ». *Romantisme 2*, no. 148 (2010),  [Cairn.info](http:// Cairn.info).
- Villeneuve, Johanne. *Le sens de l'intrigue, ou, La narrativité, le jeu et l'invention du diable*. Collection Intercultures. Québec: PUL, 2003.

## Études sur le romanesque

- Anonyme. « L'émotion du romanesque ». *L'Art du cinéma*, no. 87-89 (2014), 5-9.
- Barguillet, Françoise. *Le roman au XVIIIe siècle*. PUF Littératures. 1ère éd. éd. Paris: PUF, 1981.
- Bordas, Éric. *Balzac, discours et détours : pour une stylistique de l'énonciation romanesque*. Champs du signe. Toulouse: Presses universitaires du Mirail, 1997.
- Bournonville, Coralie. « Le roman-mémoires du XVIIIe siècle et les chimères du romanesque ». *Romanesques*, no. 5 (2013), 31-45.
- Coulet, Henri. *Marivaux romancier. Essai sur l'esprit et le cœur dans les romans de Marivaux*. Paris: Armand Colin, 1975.
- Daunais, Isabelle. *Flaubert et la scénographie romanesque*. Paris: Librairie Nizet, 1993.
- Declercq, Gilles, et Michel Murrat. « Avant-propos ». Dans *Le romanesque*, édité par Gilles Declercq et Michel Murrat, 7-9. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Deharbe, Charlène. « La porosité des genres littéraires au XVIIIe siècle : le roman-mémoires et le théâtre ». Université de Reims Champagne-Ardenne - Université du Québec à Trois-Rivières, 2012.
- Denis, Delphine. « Romanesque et galanterie au XVIIe siècle ». Dans *Le romanesque*, édité par Gilles Declercq et Michel Murrat, 105-117. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Ebguy, Jacques-David. « Une nuit, puis l'éclair : le romanesque de la rencontre dans quelques scènes balzaciennes ». *Romanesque*, no. 2 (2005), 51-91.
- Gérald, Prince. « Romanesque et roman : 1900-1950 ». Dans *Romanesque*, édité par Gilles Declercq et Michel Murrat, 183-191. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Keating, Maria Eduarda. « “Romans à tiroirs” d’hier et d’aujourd’hui : parodie et expérimentation romanesque ». *Caietele Echinoc*, no. 16 (2009), 156-165, <https://www.cceol.com/>.
- Morrisette, Bruce Archer. *Novel and film: essays in two genres*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- Murat, Michel. « Reconnaissance au romanesque ». Dans *Le romanesque*, 223-232. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Pavel, Thomas. *La pensée du roman*. NRF essais. Paris: Gallimard, 2003.
- — —. « Les sources romanesques du roman ». *L'atelier du roman*, no. 10 (1997), 139-161.
- Plazenet, Laurence. « Romanesque et roman baroque ». Dans *Le romanesque*, édité par Gilles Declercq et Michel Murrat, 63-84. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Rescia, Laura. « L'antiroman au XVIIe siècle : *Le Berger extravagant* de Charles Sorel ». Dans *I cadaveri nell'armadio : Sette lezioni di teoria del romanzo*, édité par Roberta Sapino et Gabriella Bosco. Biblioteca di Studi Francesi, 91-108. Torino: Rosenberg & Sellier, 2016.
- Roman, Myriam. « Un romancier non romanesque : Victor Hugo ». Dans *Le romanesque*, édité par Gilles Declercq et Michel Murrat, 167-181. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Schaeffer, Jean-Marie. « La catégorie du romanesque ». Dans *Le romanesque*, édité par Gilles Declercq et Michel Murrat, 291-302. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

- Schaffner, Alain. « Le romanesque : idéal du roman ? ». Dans *Le romanesque*, édité par Gilles Declercq et Michel Murrat, 267-282. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Seillan, Jean-Marie. « Ce qu'on appelait romanesque en 1891 ». *Romanesques*, no. 2 (2005), 139-177.
- — —. « Enquête sur le roman romanesque (Le Gaulois, 1891) ». *Romanesques*, no. 2 (2005), 181-242.
- Sennhauser, Anne. « Présences paradoxales du romanesque dans la fiction contemporaine. Les cas de Jean Echenoz, de Patrick Deville et de Tanguy Viel ». *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, no. 2013-1 (2013), 65-79, <https://itineraires.revues.org/>.
- Sgard, Jean. « Réflexions sur le romanesque au XVIIIe siècle. À propos de *La vie de Marianne* ». Dans *Lettres et réalités. Mélanges de littérature générale et de critique romanesque*, édité par Marguerite Rossi. France: Service des publications de l'Université de Provence, 1988.
- Sheringham, Michael. « Le romanesque du quotidien ». Dans *Le romanesque*, édité par Gilles Declercq et Michel Murrat, 255-265. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Smyth, Orla. « Du moralisme aux plaisirs de l'illusion romanesque ». Dans *Le romanesque*, édité par Gilles Declercq et Michel Murrat, 119-136. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.
- Thimonnier, Charlotte. « Gros plans : petite enquête sur la perte des repères en milieu échenozien ». Dans *Écrit vs écran*, édité par Lise Gauvin et Christina Horvath, 53-60. Montréal: CRILCQ/Université de Montréal, 2006.
- Todorov, Tzvetan. « Les hommes-récits ». Dans *Poétique de la prose*, 78-91. Paris: Seuil, 1971.
- Zéraffa, Michel. « Le Romanesque et le roman ». *Canadian Review of Comparative Literature - Revue Canadienne de Littérature Comparée* 11, no. 4 (1984), 481-500.

## Études sur le théâtral

- Amiel, Vincent, et Yannick Butel. « Avant-propos. Dossier : "Scènes de séduction et discours amoureux " ». *Double jeu. Théâtre/Cinéma*, no. 4 (2007), 7-8.
- Bourqui, Claude. *La Commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVIe et le XVIIIe siècles*. Paris: Armand Collin, 2011.
- Chaouche, Sabine. *L'art du comédien: déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*. Lumière classique ; 31. Paris: Honoré Champion, 2001.
- — —. *Le "théâtral" de la France d'Ancien régime. De la présentation de soi à la représentation scénique*. Paris: Honoré Champion, 2010.
- Clavilier, Michèle, et Danielle Duchefdelaville. *Commedia dell'arte: le jeu masqué*. Grenoble: PUG, 2013.
- Elewa, Maha. « Le dialogue de *La surprise de l'amour* entre dissensus et consensus ». *L'Annuaire théâtral*, no. 38 (2005), 173-294.

- Forestier, George. *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIe siècle*. Genève: Droz. S.A., 1981.
- Garneau, Michèle. « Effets de théâtralité dans la modernité cinématographique ». *L'Annuaire théâtral*, no. 30 (2001), 24-40.
- Kröll, Katrin. « A Study of the History of Fairground Arts in Early Modern Times ». *Nordic Theatre Studies*, no. 2/3 (1989), 55-90.
- Regnault, François. *La doctrine inouïe: dix leçons sur le théâtre classique français*. Paris: Hatier, 1996.
- Roger, Philippe, et Barthélemy Amengual. « Gilles Deleuze et la théâtralité ». Dans *Cinéma et théâtralité*, édité par Christine Hamon-Siréjols, Jacques Gerstenkorn et André Gardies, 45-49. Lyon: Aléas, 1994.
- Tesson, Charles. *Théâtre et cinéma*. Les petits cahiers. Paris: Cahiers du cinéma, 2007.
- Vialleton, Jean-Yves. « La poétique du déguisement ludique et du costume de théâtre dans la France du XVIIe siècle ». Dans *Le "théâtral" de la France d'Ancien régime. De la présentation de soi à la représentation scénique*, édité par Sabine Chaouche, 461-475. Paris: Honoré Champion, 2010.

### Études sur le cinéma

- Amengual, Barthélemy. *Clefs pour le cinéma*. Paris: Segers, 1971.
- Bazin, André. *Jean Renoir*. Paris: Gérard Lebovici, 1989.
- — —. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf, 2011.
- Deleuze, Gilles. *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris: Éditions de Minuit, 1985.
- Durafour, Jean-Michel. *L'homme invisible de James Whale. Soties pour une terreur figurative*. France: Rouge Profond, 2015.
- Godard, Jean-Luc. « Bergmanorama ». *Les Cahiers du cinéma*, no. 85 (1958), 1-5.
- Kracauer, Siegfried. *Théorie du film : la rédemption de la réalité matérielle*. Paris: Flammarion, 2010.
- Král, Petr. *Les burlesques, ou, Parade des somnambules*. Cinéma. Paris: Stock, 1986.
- Metz, Christian. « Le signifiant imaginaire ». *Communications*, no. 23 (1975), 3-55.
- Ranciere, Jacques. *Les écarts du cinéma*. Paris: La fabrique, 2011.
- Rosset, Clément. *Propos sur le cinéma*. 1re éd. éd. Paris: Presses universitaires de France, 2011.
- Truffaut, François. *Hitchcock*. Édition définitive éd. Paris: Gallimard, 1993.

### Études sur la vraisemblance

- Aristote, Roselyne Dupont-Roc, et Jean Lallot. *La Poétique*. Traduit par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot. Paris: Seuil, 1980.
- Barthes, Roland. « L'effet de réel ». *Communications* 11, no. 1 (1968), 84-89.
- Cavillac, Cécile. « Vraisemblance pragmatique et autorité fictionnelle ». *Poétique* 26, no. 101 (1995), 23-46.

- Duprat, Anne. *Vraisemblances. Poétiques et théorie de la fiction, du Cinquecento à Jean Chapelain (1500-1670)*. Paris: Honoré-Champion, 2009.
- Genette, Gérard. « Vraisemblance et motivation ». Dans *Figures II*, 71-99. Paris: Seuil, 1969.
- Kristeva, Julia. « La productivité dite texte ». *Communications* 11, no. 1 (1968), 59-83.
- Mercier, Andrée. « La vraisemblance : état de la question historique et théorique ». *Temps zéro*, no. 2 (2009), <http://tempszero.contemporain.info/document393>.

### **Ouvrages généraux - philosophie**

- Bergson, Henri. *Le rire*. Paris: Presses universitaires de France, 1981 [1900].
- Burbage, Frank. *La nature : textes choisis*. Paris: Garnier Flammarion, 2013.
- Cavell, Stanley. *Cities of words: pedagogical letters on a register of the moral life*. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2004.
- Descartes. *Les passions de l'âme*. Paris: Gallimard, 1988 [1649].
- Descombes, Vincent. *Les embarras de l'identité*. Paris: Gallimard, 2013.
- Jankélévitch, Vladimir. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien. La manière et l'occasion*. Paris: Seuil, 1980.
- Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Folio Essais. Paris: Gallimard, 1985 [1790].
- Nietzsche, Friedrich. *Le gai savoir*. Traduit par Pierre Klossowski. Folio. Paris: Gallimard, 1989 [1887].
- Rosset, Clément. *L'anti-nature : éléments pour une philosophie tragique*. Quadrige. Grands textes. Paris: Presses universitaires de France, 1973.
- . *L'endroit du paradis. Trois études*. Paris: Les Belles lettres, 2018.
- . *Le choix des mots*. Paris: Éditions de Minuit, 1995.
- . *Le réel. Traité de l'idiotie*. Critique. Paris: Éditions de Minuit, 1977.
- . *Logique du pire : éléments pour une philosophie tragique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.
- . *Matière d'art. Hommages*. Nantes: Le Passeur, 1992.

### **Études générales - lettres et sciences humaines**

- Arasse, Daniel. *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris: Flammarion, 1992.
- Badiou-Monferran, Claire. « Le paralogisme en régime littéraire : enthymème raté ou figure de l'à-peu-près? Un cas d'école : La Fontaine ». *Le français moderne. Revue de linguistique française* 1, no. 79 (2011), 66-77.
- Barthes, Roland. *Essais critiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.
- . *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- Barthes, Roland, et Nathalie Léger. *La préparation du roman. I et II*. Paris: Seuil : IMEC, 2003.

- Baudelaire, Charles. *Curiosités esthétiques*. Bibliothèque contemporaine. Paris: Calmann-Lévy, 1889.
- Borgeaud, Philippe. « Recherches sur le dieu Pan ». Université de Genève, 1979.
- Coulet, Henri, et Michel Gilot. *Marivaux, un humanisme expérimental*. Paris: Librairie Larousse, 1973.
- Deloffre, Frédéric. *Marivaux et le marivaudage : une préciosité nouvelle*. Collection Références. 3e éd. rev. et mise à jour. éd. Genève: Slatkine reprints, 1993.
- Delsaut, Yvette. *Reprises. Cinéma et sociologie*. Paris: Raisons d’agir, 2010.
- Eemeren, Frans van, et Rob Grootendorst. *La nouvelle dialectique*. Paris: Éditions Kimé, 1996.
- Fontanier, Pierre. *Les figures du discours*. Science de l’homme. Paris: Flammarion, 1968.
- Foucault, Michel. *Dits et écrits 1954-1988*. Vol. Tome 1, 1954-1969, Paris: Gallimard, 1994.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.
- Goffman, Erving. *Les rites d’interaction*. Traduit par Alain Kihm. Le Sens commun. : Paris: Éditions de Minuit, 1974.
- Guilbert, Thierry. *L’évidence du discours néolibéral : analyse dans la presse écrite*. Collection Savoir/Agir. Bellecombe-en-Bauges: Éditions du Croquant, 2011.
- Guilhembet, Jacques. « De la séduction textile à la séduction textuelle dans *Le Paysan parvenu* et *La Vie de Marianne*, de Marivaux ». *Criação & Crítica*, no. 15 (2015), 55-73.
- Le Moal, Philippe. *Dictionnaire de la danse*. Librairie de la danse. 2e éd.. éd. Paris: Larousse, 2008.
- Louvel, Liliane. « Déclinaisons et figures ekphrastiques. Quelques modestes propositions ». *Arborescences. Revue d’études françaises*, no. 4 (novembre) (2014), 15-32.
- Méchoulan, Éric. « Conférence de synthèse du premier colloque du CRI ». La nouvelle sphère intermédiatique, Montréal, 1999.
- . « Intermédialité : ressemblances de famille ». *Intermédialités*, no. 16 (automne) (2011), 233-259.
- Rabatel, Alain. « Pour une analyse pragma-énonciative des figures de l’à-peu-près ». *Le français moderne. Revue de linguistique française* 1, no. 79 (2011), 1-9.
- Ravoux, Élisabeth. « Clélia Conti ou l’art de la litote ». *Stendhal Club* 15, no. 59 (1973), 193-202.
- Rousset, Jean. *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Rien de commun. 13e tirage éd. Paris: J. Corti, 1992.
- . *La littérature de l’âge baroque en France*. Paris: José Corti, 1954.

## Études sur le corpus

- Amengual, Barthélemy. « Renoir, Chaplin, Stroheim, Griffith ». Dans *Réalisme*. Paris: Nathan, 1997.
- Amiel, Vincent. « La scène, primitive ». *Positif*, no. 350 (1990), 60-62.
- Baecque, Antoine de, et Noël Herpe. *Éric Rohmer. Biographie*. Paris: Stock, 2014.

- Beylie, Claude, et Catherine Schapira. « Entretien avec George Franju ». *L'avant-scène cinéma*, no. 325-326 (1984), 3-11.
- Bonitzer, Pascal. *Éric Rohmer*. Cahiers du Cinéma. Auteurs. Paris: Éditions de l'Étoile, 1991.
- Chamblee, Robert Livingston. « Max Ophüls' Viennese Trilogy : Communication ». New York University, 1981.
- Curchod, Olivier, et Vincent Amiel. « Coïncidences ». *Positif*, no. 372 (1992), 24-30.
- Elliott, Nicholas. « Hong Sang-soo, ou l'art de la comparaison ». *Cahiers du cinéma*, no. 725 (2016), 66-67.
- Faux, Anne-Marie. « Sur la voie des lois, seuls les anges ont des ailes ». Dans *Rohmer. Tout est fortuit sauf le hasard*, 131-135. Dunkerque: Studio 43 MJC, 1992.
- Fujiwara, Chris. « Pleins feux sur l'assassin : un travail d'évacuation ». *CinémAction*, no. 141 (2011), 81-83.
- Guérin, William Karl. *Max Ophüls*. Paris: Cahiers du cinéma, 1988.
- Jailloux, Pierre. « Leçon de romanesque : *Le Rayon vert* ». *L'Art du Cinéma*, no. 90 (2015), 135-146.
- Lehardy, Roger. « *Drôle de drame* ». *Avant-scène cinéma*, no. 90 (1969), 133.
- Luis, Buñuel. *Mon dernier soupir*. Paris: RLaffont, 1982.
- Magny, Joël. « Pleins feux sur Franju ». *Cahiers du cinéma*, no. 460 (1992), 46-50.
- Ophüls, Max. *Souvenirs*. Paris: Cahiers du cinéma, 2002.
- Renoir, Jean. « Le retour de l'Indien ». *Positif*, no. 535 (2005), 51-53.  
— — —. *Ma vie et mes films*. Paris: Flammarion, 2008.
- Roger, Philippe. « L' "entrée" en scène chez Max Ophüls ». Dans *Cinéma et théâtralité*, édité par Christine Hamon-Siréjols, Jacques Gerstenkorn et André Gardies, 93-100. Lyon: Aléas, 1994.
- Rohmer, Éric, Alain Bergala, et Laure Gardette. « Entretien avec Éric Rohmer ». Dans *Éric Rohmer. Tout est fortuit sauf le hasard*. Dunkerque: Studio 43 MJC, 1992.
- Serceau, Daniel. *Jean Renoir, la sagesse du plaisir*. 7e art. Paris: Éditions du Cerf, 1985.
- Tremois, Marie-Claude. « *Drôle de drame* ». *Avant-scène cinéma*, no. 90 (1969 [1958]), 134.
- Truffaut, François, et George Franju. « Entretien avec George Franju ». *Les Cahiers du cinéma*, no. 101 (1959), 1-12.

## Textes littéraires

- Balzac, Honoré de. *La recherche de l'absolu*. Paris: Flammarion, 1993 [1834].  
— — —. *Les illusions perdues*. Paris: Gallimard, 1972 [1837-1843].
- Flaubert, Gustave. *L'Éducation sentimentale*. Paris: Gallimard, 1965 [1869].
- Marivaux. *La surprise de l'amour*. Paris: Gallimard, 2005 [1723].  
— — —. *Le paysan parvenu*. Paris: Gallimard, 1981 [1734-1735].  
— — —. *Le spectateur français*. Aix-en-Provence: Alinea, 1992 [1721-1724].
- Proust, Marcel. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris: Gallimard, 1988 [1919].  
— — —. *Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard, 1987 [1913].  
— — —. *La Prisonnière*. Paris: Gallimard, 1988 [1923].

Sagan, Françoise. *Bonjour tristesse*. Paris: Julliard, 1954.  
Stendhal. *La Chartreuse de Parme*. Paris: Gallimard, 2003 [1839].  
— — —. *Le rouge et le noir*. Paris: Flammarion, 1964 [1830].

### **Films étudiés**

Buñuel, Luis. 1949. *El Gran Calavera*. Mexique : Ultramar Films.  
Carné, Marcel. 1937. *Drôle de drame*. France : Édouard Corniglion-Molinier.  
Franju, George. 1961. *Pleins feux sur l'assassin*. France : Champs-Élysées-Production.  
— — —. 1963. *Judex*. France : Comptoir Français du Film.  
Gomes, Miguel. 2015. *Les Mille et Une Nuits*. Portugal, France, Allemagne, Suisse :  
O Som e a furia.  
Hong Sangsoo. 2013. *Sunhi*. Corée du Sud : Jeonwonsa Films.  
Ophul, Max. 1950. *La Ronde*. France : Films Sacha Gordine.  
Renoir, Jean. 1959. *Le déjeuner sur l'herbe*. France : Compagnie Jean Renoir.  
Rohmer, Éric. 1992. *Conte d'hiver*. France : Les Films du Losange.  
— — —. 1987. *Le Rayon vert*. France : Les Films du Losange.