

# Forum

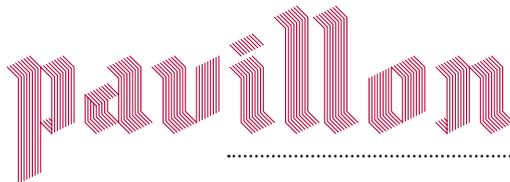
une revue de scénographie/scénologie n°1 – juin 2007

.....  
**MIREILLE BERTON** L'illusion de réalité à l'épreuve de la scène : théâtre, cinéma  
et rêve dans *Sherlock Junior* de Buster Keaton **MICHEL ENRICI** La Règle du genre  
et le genre du jeu **STÉPHANIE JAMET-CHAVIGNY** *Dogville* de Lars von Trier :  
quand l'imaginaire de la scène se fait pluriel et que le cinéma s'affirme comme  
hybride **GUILLAUME LE GALL** Formation d'un imaginaire de la scène :

L'IMAGINAIRE  
DE SCÈNE  
AU CINÉMA

les conditions d'apparition des images dans  
le film *Une sale histoire* (1977) de Jean Eustache  
**VINCENT VATRICAN** Herbert, Lewis et nous  
**TANGUY VIEL** Déjà-vu  
.....





n° 1 — juin 2007  
une revue de scénographie/scénologie  
éditée par le Pavillon Bosio

DIRECTEUR DE PUBLICATION  
Isabelle Lombardot

DIRECTEUR DE LA RÉDACTION  
Michel Enrici

COORDINATION  
Guillaume Le Gall

COMITÉ DE RÉDACTION  
Ondine Bréaud-Holland  
Michel Enrici  
Stéphanie Jamet-Chavigny  
Guillaume Le Gall  
Isabelle Lombardot

CONCEPTION GRAPHIQUE  
Maxime Matray

RELECTURE  
Violette Fos

Composée en Baskerville Ten  
Pro et Labtop et imprimée à  
Monaco sur papier recyclé  
Cyclus offset et Cyclus Print par  
Graphic Service.

Le logotype du Pavillon Bosio  
est de Nicolas Rostagni.

La revue *Pavillon* est publiée avec  
le soutien de la S. O. G. E. D. A.  
La Société pour la Gestion  
des Droits d'Auteur joue un  
véritable rôle de mécène culturel  
en Principauté. Elle coédite des  
collections de disques, soutient  
des projets culturels (création,  
commandes...) et pédagogiques  
(notamment les master classes  
de l'Académie de musique).  
Enfin, elle remet chaque  
année des bourses d'études  
artistiques destinées à aider des  
élèves à poursuivre des études  
supérieures artistiques.

La revue *Pavillon* a également  
bénéficié du soutien des Archives  
Audiovisuelles de Monaco.

#### REMERCIEMENTS

Ivana Milovic La Fata, Vincent  
Vatrican, Didier De Sevelinges,  
et Christian Raimbert, adjoint  
au Maire de Monaco pour son  
fidèle soutien.

Dépôt légal : à parution  
Numéro ISSN : en cours

## PAVILLON BOSIO

UNE ÉCOLE DE SCÉNOGRAPHIE

école supérieure d'arts plastiques  
de la ville de Monaco  
1, avenue des Pins  
MC 98000 Monaco  
tél : +377 93 30 18 39  
fax : +377 93 30 34 36  
<http://www.pavillonbosio.com>  
[contact@pavillonbosio.com](mailto:contact@pavillonbosio.com)

#### CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

p. 7, 8 & 9 : collection MB / DR — p. 10, 11, 12 & 14 : DR — p. 20 & 21 : collection Prod DB © NEF / DR —  
p. 22 & 29 : collection Prod DB © Gramercy / Ascot / Sogepaq / DR — p. 24 & 26 : Gilbert Della Noce —  
p. 33, 37, 38 & 39 : collection AAPM © Zentropa Productions / DR — p. 34 : DR — p. 42 : collection Prod DB  
© Les Films du Losange / DR — p. 48 : courtesy Galerie Thomas Zander, Köln © Anthony McCall /  
Henry Graber, 2002 — p. 50 : collection VV © Paramount / DR — p. 52 & 54 : collection Cahiers du Cinéma  
© Paramount / DR — p. 57, 58, 60, 61 & 63 : collection Prod DB © Yellow Bird Films / DR



4

*Préface*

par Isabelle Lombardot

6

*L'Illusion de réalité à l'épreuve de la scène : théâtre, cinéma  
et rêve dans Sherlock Junior de Buster Keaton*

par Mireille Berton

18

*La Règle du genre et le genre du jeu*

par Michel Enrici

32

*Dogville de Lars von Trier : quand l'imaginaire de la scène  
se fait pluriel et que le cinéma s'affirme comme hybride*

par Stéphanie Jamet-Chavigny

42

*Formation d'un imaginaire de la scène : les conditions  
d'apparition des images dans le film Une sale histoire  
(1977) de Jean Eustache*

par Guillaume Le Gall

50

*Herbert, Lewis et nous*

par Vincent Vatrican

58

*Déjà-vu*

par Tanguy Viel

66

*Synthèse et perspectives*

par Ondine Bréaud-Holland

# Préface

.....  
Isabelle Lombardot

# C'EST

sur l'une des scènes du théâtre Princesse Grace qu'a été donnée la première représentation du colloque scénographie / scénologie : un lieu, un temps, six actes comme autant de cadres pour la mise en perspective d'une réflexion sur «l'imaginaire de la scène au cinéma».

Devant l'auditoire de futurs plasticiens, dont la présence en école d'art doit rendre compte d'une recherche, la création de ce colloque nous a paru une évidence, afin d'ouvrir le débat et de tisser la trame de la nouvelle option en scénographie.

D'*Obsession* de Brian de Palma, où l'espace et le temps se confondent dans l'expression toujours troublante d'un déjà-vu, à *La Règle du jeu* de Jean Renoir, où le vaudeville le dispute à la tragédie dans des structures scéniques, nous voyons que le thème de ces premières rencontres convoque la théâtralité comme processus autonome de création filmique.

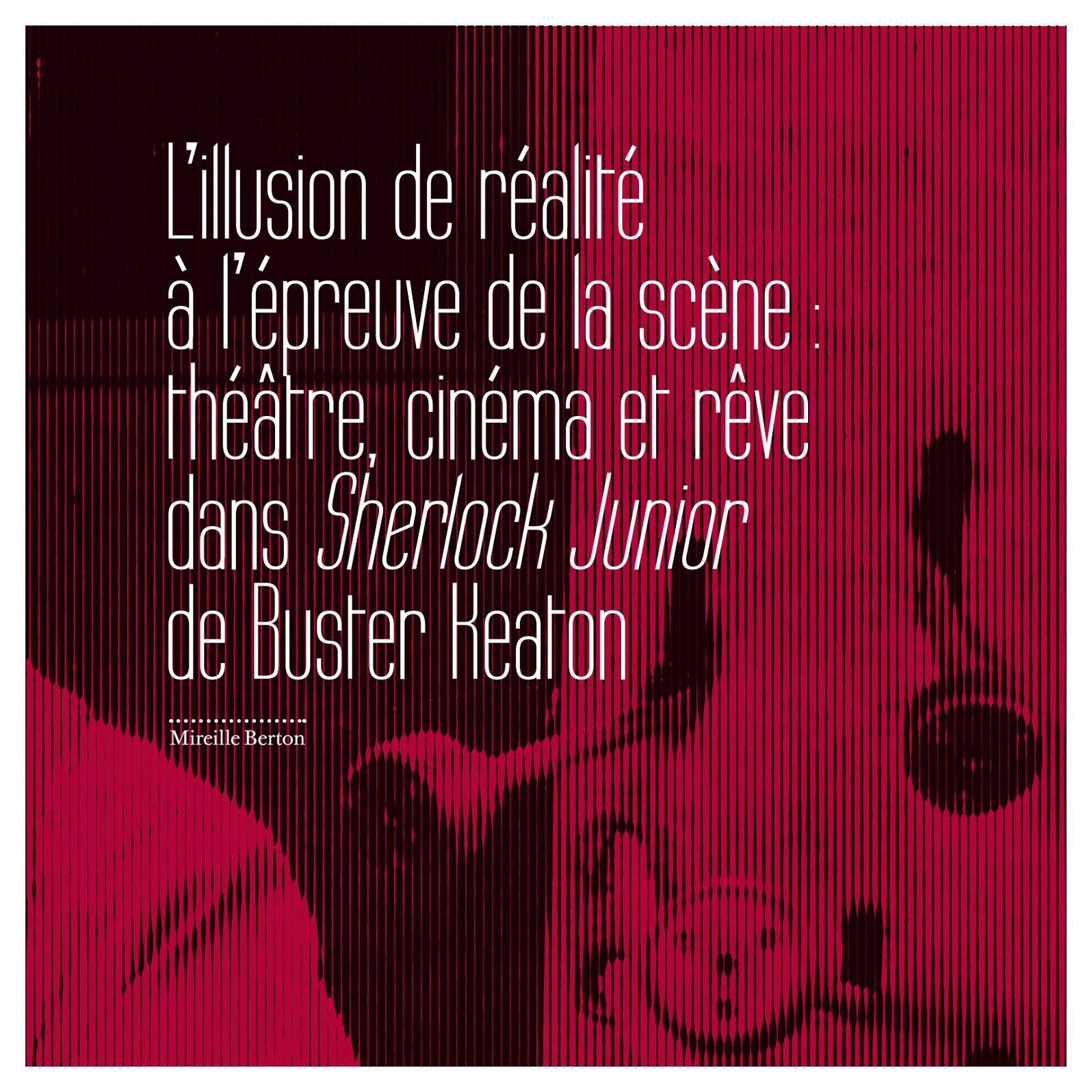
Citons encore *Dogville* de Lars von Trier et *The Ladies' Man* de Jerry Lewis, dans lesquels le jeu des acteurs est désigné par un dispositif ; *Priscilla, folle du désert* de Stephan Elliott, où le paysage bascule le temps d'une scène à l'avant-plan ; *Sherlock Junior* de Buster Keaton, projection onirique dans une salle de cinéma bien réelle.

Ainsi racontée, la scénographie est partout ; elle approfondit ou annule l'espace, elle se fait écran pour nos images mentales : elle fait illusion.

« La vie est faite de morceaux qui ne se joignent pas », entend-on dans *Les Deux Anglaises et le continent* de François Truffaut, grand admirateur de Renoir : l'imaginaire de la scène au cinéma ne se situerait-il pas aussi entre ces morceaux de vies filmés, dans les coulisses du film, comme dans l'interstice qui sépare les deux volets d'*Une sale histoire* de Jean Eustache ?

À nos étudiants de trouver l'art d'habiter, d'éclairer, de transformer chaque espace, un paysage, nos pensées.





L'illusion de réalité  
à l'épreuve de la scène :  
théâtre, cinéma et rêve  
dans *Sherlock Junior*  
de Buster Keaton

.....  
Mireille Berton

# DANS

*Sherlock Junior* (1924), Buster Keaton joue le rôle d'un projectionniste qui s'échappe d'une réalité insatisfaisante en s'incorporant mentalement dans le film (intitulé *Hearts and Pearls*) défilant sur l'écran de la salle de cinéma dont il est l'employé (fig. 1 et 2). L'écran se transforme alors en surface de projection d'un rêve issu de fantasmes nourris par sa soif de reconnaissance sociale et affective. Le rêve de celui qui aspire à devenir grand détective se transforme littéralement en un film-dans-le-film qui reconstruit, à partir des données de la vie réelle du héros, une réalité corrigée, améliorée, sublimée par les forces du désir inconscient<sup>1</sup>.

*Sherlock Junior* offre la possibilité d'appréhender le motif et la notion de scène à trois niveaux – théâtral, cinématographique et psychanalytique – qui s'articulent de façon à former un complexe permettant de s'interroger sur les mécanismes du phénomène de l'illusion de réalité en jeu dans un grand nombre de régimes spectaculaires. Ce film, en effet, engage le spectateur dans un système perceptif et métapsychologique dépendant de l'interaction entre trois dispositifs scéniques » que sont la scène théâtrale, l'écran cinématographique et la scène du rêve. Posant la question plus large des parentés et des écarts entre théâtre, cinéma et psy-

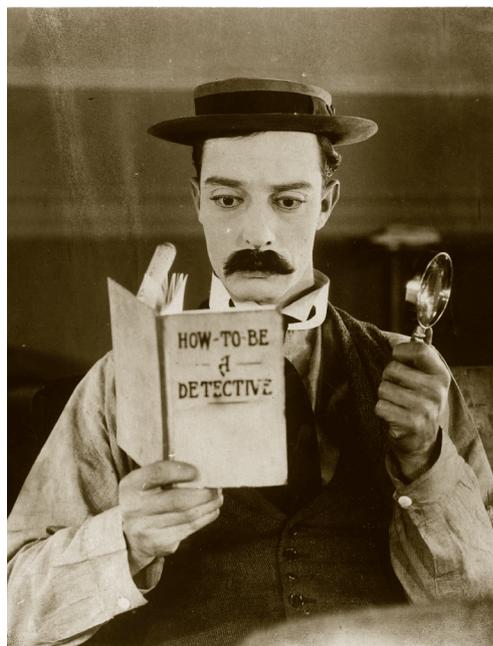


fig. 1

chanalyse conçus comme « machines » à fabriquer des images et des imaginaires, cette « triple scène » peut être envisagée en fonction des modalités d'échanges entre l'écran cinématographique (configuré ici comme espace scénique), avec, d'une part, la scène théâtrale, et d'autre part, la scène de l'inconscient. Afin d'éclairer la présence du modèle théâtral dans *Sherlock Junior*, un détour par les affinités historiques et sociales des salles de théâtre et de cinéma au début du XXe siècle s'impose.



fig. 2

## Théâtre et cinéma comme espaces de représentation

L'intrigue de *Sherlock Junior* se déroule en majeure partie dans une salle de cinéma qui a tous les attributs des grands palais construits aux États-Unis et en Europe à partir des années 1910, et dont l'âge d'or se situe entre les années 1920 et 1930<sup>2</sup>. Jusque-là, le cinéma connaît une relative instabilité en raison de la multiplicité des lieux de projection existants, labilité qui se répercute sur les procédures de consommation du film qui le réduisent au rang de simple adjuvant d'autres formes de

divertissements en vogue au tournant du XXe siècle<sup>3</sup>. Essentiellement itinérant durant les deux premières décennies de son histoire, le cinéma est montré tout autant sur les champs de foire, dans les églises, les écoles, les salles communales, les bâtiments commerciaux, les tavernes, les galeries marchandes, les salles de jeu ou les parcs d'attractions. Il constitue également un agrément parmi d'autres à l'affiche des théâtres de vaudeville, des music-halls, des cafés-concerts et des cinémas à cinq sous (aussi appelés *nickelodeons*<sup>4</sup>). De cette intertextualité imprégnant le spectacle cinématographique à ses débuts, seule celle qui sous-tend la

proximité architecturale et discursive entre cinéma et théâtre sera ici retenue, ce dernier étant compris dans sa variante vaudevillesque.

Sans entrer dans le détail de l'historique de leurs influences mutuelles<sup>5</sup>, il faut souligner l'importance d'un processus d'intégration réciproque permettant aux films de figurer au programme modulable des spectacles de vaudeville, et aux actes théâtraux de ponctuer la projection d'une série interchangeable de très courts-métrages dans les *nickelodeons*<sup>6</sup>. S'inspirant autant des normes d'exhibition que de l'architecture externe et interne des théâtres de vaudeville, les propriétaires des premiers cinémas espèrent leur conférer légitimité artistique et respectabilité sociale. Comme conséquence de son installation dans des théâtres réaménagés ou dans des salles apprêtées selon les codes théâtraux, le cinématographe va, du même coup, générer de fréquentes confusions lexicologiques symptomatiques de cette contiguïté topologique. On désigne alors la salle de cinéma – notamment dans le langage administratif – comme un « théâtre cinématographique<sup>7</sup> », le cinéma comme un « théâtre du pauvre<sup>8</sup> », et son appareil comme un « théâtrographe<sup>9</sup> ». Les premiers commentateurs américains emploient indifféremment le terme de rideau et d'écran pour nommer l'espace de projection du film<sup>10</sup>, soulignant ainsi l'accointance fonctionnelle et architectonique entre deux éléments d'un dispositif convertible, tantôt en scène de vaudeville, tantôt en cinéma. Cet amalgame rappelle, de plus, les origines nomades du cinéma que l'on aménage – comme le théâtre d'ailleurs – un peu partout, en tendant simplement une toile ou un drap sur une paroi prête à recevoir les images animées.

Si les *nickelodeons* récupèrent en partie le vocabulaire architectural du vaudeville, cette filiation peut être observée de manière encore plus directe à travers



fig. 3

l'édification, aux États-Unis, des premières grandes salles de cinéma entre les années 1913 et 1932<sup>11</sup>. Reprenant l'éclectisme des références stylistiques homologuées par la tradition académique, les cinémas mêlent la surcharge ornementale de la « façade signifiante<sup>12</sup> » typique du XIXe siècle aux signes de la modernité urbaine comme les enseignes lumineuses et les affiches clinquantes. Les architectes inscrivent donc ces constructions dans la continuité d'une histoire des spectacles combinant des modèles populaires à des modèles culturellement légitimés. Ce mouvement d'emprunt à des espaces préexistants se vérifie aussi à l'intérieur des salles de cinéma qui se parent de scènes, d'arcs de scène, de fosses d'orchestre, de galeries, de loges, de parterres inclinés, ainsi que d'espaces annexes (salons, vestibules, fumeurs, foyers, parloirs, etc.) ou d'éléments décoratifs (meubler luxueux, plantes exotiques, parois en verre, plafonds à gorge richement ornés, etc.) propres au monde du théâtre (fig. 3).

## La théâtralité au service de l'illusion cinématographique

La salle de cinéma qui apparaît dans *Sherlock Junior* correspond tout à fait à l'iconographie du palais prestigieux conçu dans les années 1920, confirmant ainsi une tendance importante du cinéma muet qui va transférer le trope théâtral des lieux de diffusion à l'espace représentationnel lui-même<sup>13</sup>. La séquence précédant l'entrée fantasmatique du héros dans le film en cours de projection donne l'occasion de découvrir une salle de cinéma munie d'une fosse d'orchestre occupée par trois musiciens, d'une scène relativement profonde encadrée de deux piliers, d'un rideau de scène retenu à la française, d'une frise et d'un écran qui s'insère dans la toile de fond noire de l'arrière-scène (fig. 4). Le cinéma vient donc littéralement s'inscrire dans le dispositif théâtral, autorisant ainsi la cohabitation de deux espaces, l'un physique, l'autre imaginaire, qui ne tarderont pas à fusionner dans une fiction tertiaire<sup>14</sup>. Du paradigme théâtral, le cinéaste et comédien retient avant tout la conception classique de la scène à l'italienne (dès le XVII<sup>e</sup> siècle) fondée sur les principes de la perspective monoculaire visant à créer l'illusion d'un espace réaliste, homogène, cohérent et focalisé en fonction d'un point de vue virtuel (l'œil du prince). Mais si Keaton se réfère au théâtre classique, il se rapporte aussi à la tradition du vaudeville dont il est directement issu, étant né dans une famille de comiques ambulants se produisant dans des spectacles populaires<sup>15</sup>. En passant de la scène à l'écran, loin d'abandonner ses racines professionnelles, il maintient et reconduit la technique vaudevillesque basée sur l'improvisation, le sketch visuel, les acrobaties, la discontinuité narrative, les adresses au public, et surtout le respect d'un champ de vision suffisamment large pour mettre en exergue la virtuosité physique



fig. 4

impliquée par son jeu d'acteur. L'échelle de plan choisie pour cette séquence préliminaire (cadrée au niveau du proscenium, laissant la fosse d'orchestre en amorce), indique la dette contractée envers la scène de vaudeville qui exige aussi une visibilité distale afin d'apprécier la chorégraphie d'ensemble.

Cette série de plans a été mise en scène de manière tout à fait particulière puisque l'action du film-rêve prend place à l'intérieur d'un espace organisé afin de donner l'illusion d'une image cinématographique bidimensionnelle<sup>16</sup>. En effet, Keaton a aménagé, sur un plateau de tournage spécial, une scène simulant un écran de cinéma, et ce, grâce, d'une part, à un très fort éclairage (imitant la luminosité artificielle de l'image de cinéma) qui isole cette zone par contraste, et d'autre part, grâce à l'usage d'acteurs réels qui, comme des comédiens de théâtre, évoluent en performance « directe », alors que le spectateur pense être un observateur au second degré d'une expérience ayant été enregistrée préalablement (fig. 5). Ainsi, cet écran cinématographique n'est autre qu'un décor en abyme dans lequel les images du rêve s'enchaînent, soit une seconde scène



fig. 5

aménagée à l'intérieur du décor principal, et non une image obtenue par le procédé de la double exposition. Cette séquence a été élaborée de façon à montrer simultanément, dans un même champ, deux espaces scéniques différents (l'un réel, l'autre imaginaire), mais qui, à l'instar d'un trompe-l'œil, paraissent se superposer comme dans une surimpression, alors que l'effet visuel « logique » aurait dû permettre, en vertu des lois de la profondeur de champ, de distinguer un plan de l'autre.

Cette technique de la scène du rêve encadrée dans le décor<sup>17</sup> – jugée archaïque par certains auteurs dans une période où la surimpression et l'exposition multiple sont utilisées couramment – reste conforme à l'esthétique du plan-tableau à l'œuvre dans le cinéma des premiers temps (1895-1910)<sup>18</sup>. Puisant bien souvent dans le répertoire scénographique du théâtre et de la peinture classiques, les réalisateurs des origines travaillent en fonction de certains critères définitoires du mode de représentation primitif tel qu'analysé par Noël Burch<sup>19</sup> : autarcie du plan fonctionnant comme un tableau, frontalité de la mise en scène, fixité de

l'objectif, relative planéité de l'image (renforcée par l'utilisation de toiles de fond peintes) et jeu d'acteur par mouvements latéraux. Keaton, également, conçoit sa double scène comme une boîte cubique à profondeur restreinte où l'action se déploie frontalement en fonction d'un spectateur idéalement centré.

Il faut relever ici le curieux retournement engendré par le fait de mettre le théâtre au service de l'illusion de réalité cinématographique, alors qu'une grande partie de la tradition théâtrale d'orientation réaliste inclut les ressources offertes par des dispositifs de projection d'images animées pour créer des effets spectaculaires et/ou naturalistes dotés d'un grand coefficient de vraisemblance. En effet, aux XVIIIe et XIXe siècles, les décorateurs de théâtre ne se limitent pas aux cycloramas peints en trompe l'œil pour rendre compte d'un environnement phénoménologiquement plausible, mais s'appuient aussi sur une machinerie complexe comprenant bien souvent des dioramas ou des lanternes magiques capables de mettre en mouvement le perçu<sup>20</sup>. Dans *Sherlock Junior*, le paradoxe consiste à échauffer un simulacre de réalité à partir d'éléments tridimensionnels dont on gomme le relief pour obtenir l'illusion d'une image visuelle plane, tout en sachant que la perception d'un film dépend d'une série de paramètres (technologiques, physiologiques et psychologiques) qui font oublier son caractère fondamentalement bidimensionnel<sup>21</sup>. L'instauration d'un régime de croyance suffisamment efficace pour assurer l'adhésion du spectateur est garantie ici, non pas par la représentation d'un monde réel qui se substitue à lui, mais par un réel qui se donne à voir comme représentation. Il faut rappeler qu'au cinéma, l'illusion de réalité reste tributaire de la double réalité perceptive d'une image pouvant être appréhendée à la fois comme « portion de surface plane [...] qui peut se voir » et comme « portion de monde en trois dimensions [qui] existe uniquement

pour la vue»<sup>22</sup>. Si cette ambiguïté de l'image de cinéma est prise en compte par le dispositif scénique imaginé par Keaton, elle est obtenue par des moyens tout à fait inverses à la tradition pictorialiste de l'histoire de la représentation, et notamment du réalisme bourgeois qui s'impose au théâtre dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle<sup>23</sup>. Au lieu de faire du vrai avec du faux – c'est-à-dire de produire une illusion de réalité via une série d'artifices imitant le réel –, il fait du faux avec du vrai – c'est-à-dire qu'il organise un matériau vivant, et pour ainsi dire palpable, afin qu'il apparaisse comme la duplication artificielle de ce réel.

Ce recours répété à des procédés de mise en scène théâtrale subordonnés aux impératifs dictés par l'illusion de réalité d'un objet censé être déchiffré comme effigie contribue, au final, à façonner un espace-temps doublement imaginaire puisqu'il s'agit de faire coïncider

deux univers – le film dans le film et le rêve dans le film – annexés au domaine de l'immatériel (*fig. 6*). En effet, la superposition des deux décors tridimensionnels, au lieu d'agir par redondance dans le cumul de leurs efficaces plastiques et matérielles, paraît au contraire opérer dans la récessivité pour s'effacer au profit de la création d'un monde décorporé et évanescent, propriétés que le film (projeté) et le rêve partagent au premier chef. Tout se passe comme si le refoulement de cette théâtralité obtenu grâce au redoublement scénique, était la condition nécessaire à l'accès vers une réalité parallèle qui, dans le film, devient cette autre scène de la vie psychique décrite par Freud sur la base d'une expression empruntée au fondateur de la psychophysique, Gustav Theodor Fechner, à savoir la scène du rêve<sup>24</sup>.



fig. 6

## L'écran cinématographique comme scène du rêve

Freud définit la scène (*Schauplatz*) du rêve comme un espace mental qui, dépourvu de localisation précise au sein de l'appareil psychique, prend forme au courant de la vie nocturne pour servir de plate-forme à la dramaturgie onirique. Utilisant un lexique essentiellement topologique, il précise qu'après le « changement de siège » (*Umsiedlung*) de « l'activité d'âme » vers cette scène inconsciente, le rêve devient le site de représentations visuelles et auditives. La théorie du rêve proposée par Freud accorde un rôle décisif au caractère hallucinatoire de telles images perçues durant le sommeil, insistant sur la très forte illusion de réalité qui se dégage d'un vécu pourtant complètement fantasmatique et souvent absurde<sup>25</sup>. Au cinéma, le spectateur occupe une posture comparable vis-à-vis du film puisqu'il expérimente une sorte de fantasme de saisie omnivoyante du monde provoquant chez lui une impression de réalité homogène et continue, l'illusion d'une perception directe et actuelle<sup>26</sup>.

Maintes fois relevée et traitée dans les études psychanalytiques du cinéma<sup>27</sup>, l'analogie entre la métapsychologie du rêveur et celle du spectateur de cinéma rencontre dans *Sherlock Junior* une expression particulière dans l'interpénétration de l'écran cinématographique et de l'écran du rêve. Forgé par le psychanalyste américain Bertram D. Lewin<sup>28</sup> à partir du vocabulaire technique du cinéma, ce concept d'écran onirique postule que tout rêve se projetterait sur un écran blanc symbolisant le sein maternel, tel que l'enfant l'hallucine dans le sommeil qui suit la prise de nourriture. En effet, le rêve, en tant que phénomène régressif, ramène le nouveau-né à l'état émotionnel au cours duquel, s'endormant sur le sein de la mère après la tétée, se crée une surface mentale réceptionnant les images oniriques. Selon

cette hypothèse, le désir de dormir peut être considéré comme une variante de fantasmes – fréquemment observés en psychanalyse – de retour à la matrice, c'est-à-dire une manifestation atténuée d'un désir de retrouver cet état de satiété bienheureuse goûté dans la symbiose avec le monde-mère<sup>29</sup>. À cette composante affective de l'écran du rêve, s'ajoute la composante perceptive du sein-écran servant de support à la projection d'images essentiellement visuelles<sup>30</sup>. De manière plus générale, toute activité perceptive s'étaierait sur un écran psychique formé à partir des interactions nouées avec la mère (son sein, son visage, son corps) qui fonctionne comme miroir primordial renvoyant toutes les images dans lesquelles l'enfant se reconnaîtra, officiant ainsi comme matrice de toutes ses formations imaginaires successives<sup>31</sup>.

Bien des psychanalystes estiment que notre relation au film est conditionnée par notre longue pratique de rêveur, c'est-à-dire par notre capacité naturelle à recréer chaque nuit un écran onirique dont on retrouve un double matériel au cinéma, interprétant ainsi notre plaisir de spectateur comme le reflet d'une jouissance lointaine procurée par nos rêves infantiles<sup>32</sup>. Le spectateur, retrouvant l'état d'impuissance motrice et la sur-stimulation de son organisation sensorielle, reconstruirait virtuellement l'écran du rêve déployé à chaque phase d'endormissement pour raviver une vision unitaire gommant toute altérité entre le Moi et le non-Moi<sup>33</sup>. Ainsi, le privilège du cinéma résiderait dans cette puissance rétroactive apte à faire ressentir au spectateur ce sentiment d'indistinction procuré par la perception intégrative propre à la petite enfance, cette impression de participation active aux événements présentés par le film se justifiant notamment par la grandeur de l'écran qui englobe et aspire le spectateur dans son champ, amplifiant cette sensation d'imbrication entre le perçu et le percevant.

*Sherlock Junior* met précisément en scène ce rapprochement fonctionnel entre écran du rêve et écran cinématographique, accentuant du même coup l'homologie entre deux dispositifs – l'appareil psychique et le cinéma – voués à la réalisation hallucinatoire d'un désir *via* la fabrication d'un imaginaire projeté sur une surface déclenchant le tout premier mode d'appréhension psychique du monde. Cette structure de mise en abyme, d'inclusion d'un écran mental dans un écran physique plus large, signale l'origine spécifiquement cinématographique d'une telle représentation, le rêve dans le film fonctionnant dès lors comme une sorte de citation du dispositif cinématographique. Par l'entrecroisement de ces deux scènes, le film de Keaton démontre combien le cinéma permet de recouvrer une organisation primordiale où les représentations fonctionnaient sur le mode de la confusion entre perception et hallucination, telles qu'elles se produisent sur « l'autre scène » de l'inconscient freudien. Cette nostalgie de l'illusion de réalité éprouvée dans la prime enfance expliquerait, par ricochet, le pourquoi de l'invention de la machine cinéma capable, comme aucune autre, de fournir un espace psychique susceptible de dupliquer cet état de béatitude originnaire où sujet et objet, intérieur et extérieur, réalité et illusion étaient emboîtés l'un dans l'autre. Ainsi toutes les inventions techniques restituant de manière plus ou moins convaincante l'illusion de réalité peuvent être interprétées comme autant de manifestations prothétiques d'une envie archaïque de retour vers un stade et un espace psychiques gratifiant le sujet de représentations prises pour des perceptions<sup>34</sup>.

*Sherlock Junior*, non seulement propose une version concrète de cet écran du rêve tel qu'il a été conceptualisé par la psychanalyse de la perception, mais participe de surcroît d'une véritable réflexion sur l'illusion de réalité qui concerne autant la perception onirique



fig. 7

que filmique, le cinéma se présentant aussi comme un appareillage chargé de réguler les régimes de croyances. Le rêve devient dès lors une sorte de métaphore, non seulement du film, mais aussi des rapports instaurés par le film entre fiction et réalité<sup>35</sup>. Le spectateur de cinéma, toutefois, est placé dans une situation ambivalente à l'égard du film – à la fois objet de croyance et de suspicion – car il reste toujours conscient de sa qualité fictive. Ce tiraillement a son pendant chez le sujet psychanalytique qui, à un moment donné de son existence, se voit confronté à la structure du désaveu résumée dans la formule : « Je sais bien (que c'est faux), mais quand même (j'ai envie d'y croire). » Le terme de « *Verleugnung* », qu'Octave Mannoni<sup>36</sup> traduit par « désaveu » ou « répudiation », renvoie à une réaction divisée du sujet qui à la fois maintient la croyance absolue en une chose malgré le démenti infligé par la réalité.

Au cinéma, ce processus de dénégation, indispensable à la perception-réception du film, est réactivé de manière inconsciente dans l'esprit du spectateur qui aime à croire en la réalité de la représentation, alors

que toutes les étapes ponctuant le rituel cinématographique lui livrent la preuve du contraire. Comme dans la structure psychique du désaveu, le film standard installe un registre spectatorial qui à la fois induit la croyance en la réalité d'un objet doté d'une présence perceptive très dense, et ceci malgré l'absence physique objective du représenté. Comme le suggère Christian Metz<sup>37</sup> dans un ouvrage désormais classique, l'image cinématographique est constamment prise dans une oscillation entre être et ne pas être, entre croyance et savoir, entre imaginaire et réalité. Tout le plaisir du spectateur dériverait précisément de ce processus de comblement de la distance entre la présence imaginaire et l'absence réelle, et c'est de l'équilibre entre ces deux états contradictoires d'adhésion et d'exclusion à l'univers filmique, c'est de l'instauration par le film d'un régime moyen de croyance que découlerait l'efficacité du cinéma de fiction. Le rêveur de *Sherlock Junior* incarne un type de spectateur particulièrement crédule et empathique, son comportement attestant de manière caricaturale la puissance des effets leurrants de l'illusion de réalité lorsque deux états, spectatorial et onirique, se conjuguent.

## Le théâtre et le cinéma à l'épreuve de l'illusion de réalité

Dans *Sherlock Junior*, le dispositif cinématographique – et plus particulièrement la scène du cinéma symbolisée par l'écran – est articulé à deux autres scènes, celles du théâtre et du rêve, qui impriment au film un traitement différencié, comme le prouve le passage entre la première et la seconde partie du rêve. Signifiée par un changement de cadrage faisant disparaître le décor de la salle de cinéma, cette transition vers le

« vrai » rêve coïncide avec l'intégration du récit-cadre (l'histoire racontée par le film *Sherlock Junior*) au récit enchâssé (le film *Hearts and Pearls* auquel le héros s'est incorporé). Alors que le prologue onirique s'inspire de la mise en scène théâtrale (paramètres de la scène à l'italienne et du vaudeville), le second volet se rapproche du langage de l'inconscient – caractérisé, entre autres, par la prégnance du registre visuel, la plasticité des liens spatio-temporels, la relativité des lois de causalité et de la pensée logique rationnelle, la récurrence des processus primaires de condensation et de déplacement. Toutefois, si le théâtre et le rêve servent de référents modélisant la conception de l'écran cinématographique, ces deux espaces scénographiques n'entretiennent cependant pas tout à fait le même type de rapport avec le cinéma.

En effet, scène théâtrale et écran cinématographique entrent en relation plutôt sur le mode de la confrontation, comme si la première servait de mise à l'épreuve du second. Alors que l'insertion de l'écran cinématographique dans un environnement marqué du sceau de la culture noble répond à une stratégie visant à rehausser le statut artistique du cinéma, théâtre et cinéma ne sont pas égaux face à la puissance de représentation réaliste du monde. À la faveur d'un curieux paradoxe, le film de Keaton convoque un héritage artistique légitimé, tout en défendant la nouveauté d'une technologie moderne qui dépasse largement les moyens du trompe-l'œil pour rendre l'illusion d'un espace-temps vraisemblable. L'évacuation définitive du référent théâtral n'est d'ailleurs possible qu'après une mise à l'épreuve du langage cinématographique dont l'issue victorieuse signera l'entrée véritable dans le rêve. Car avant de pouvoir incarner la figure de *Sherlock Junior*, le héros – ou plutôt son double en surimpression – va tenter de partir à l'assaut du film projeté qui, dans un premier temps, le rejette vers le proscenium. Sans se

décourager, le rêveur démontrera son habileté à se maintenir littéralement dans le cadre de l'écran où se succèdent une série de plans mettant en évidence la mécanique du défilement d'images montées dans la diachronie. Sommé de suivre le rythme d'un montage cut qui le menace à tout moment d'expulsion, il se doit donc de trouver son équilibre à l'intérieur de chaque paysage qui se métamorphose brusquement dans un enchaînement totalement immotivé du point de vue narratif (fig. 7). Sorte de mise à l'épreuve de sa résistance à l'univers filmique, ce bref passage constitue en dernier lieu une forme de rite d'initiation imposé à l'intrus comme condition à son assimilation définitive au film *Hearts and Pearls*.

En traduisant visuellement le caractère paradoxal du médium cinéma, capable de donner l'illusion du mouvement à partir d'un matériau fondamentalement discret et sécable, cette séquence fait aussi la démonstration de ce qui fait la force du langage cinématographique, à savoir la possibilité d'assurer une impression de réalité et d'homogénéité en activant chez le spectateur une vision qui se rapproche au maximum de la perception naturelle. Imposé par la scène théâtrale qui circonscrit encore l'écran, ce défi, une fois relevé, autorise la fusion définitive entre le film et le rêve qui vont composer à leur tour une entité relevant de l'ordre de l'imaginaire, du fantasme et du désir, éléments fondamentaux au fonctionnement du dispositif cinématographique, comme de l'appareil psychique.



## notes

1 Pour une analyse approfondie de ce film, voir la série d'études publiées par Andrew HORTON dans *Buster Keaton's Sherlock Jr.*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

2 Si l'analyse se limite ici au cas des États-Unis, lieu d'origine du film et de son auteur, elle peut être extrapolée à l'ensemble de l'Europe.

3 Sur ces questions, voir Ina Rae HARK (ed.), *Exhibition. The Film Reader*, London/New York, Routledge, 2002; Noël BURCH, *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*, Paris, Nathan-Université (Fac), 1991 [1990].

4 Apparaissant entre 1905 et 1914, les *nickelodeons* – aussi appelés « théâtres électriques » en raison des enseignes lumineuses qui garnissent l'entrée – proposent pour un prix d'entrée modeste un programme continu de films et autres numéros de spectacles vivants comme des chansons, des actes de vaudeville, de variétés ou des conférences illustrées. Voir Russell MERRITT, « Nickelodeon Theaters: Building an Audience for the Movies », in *Wide Angle*, vol. 1, n° 1, 1976, p. 1905-1914.

5 Je renvoie à l'ouvrage de Ben BREWSTER et Lea JACOBS, *Theater to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford, Oxford University Press, 1997. Voir aussi Roberta E. PEARSON, « The Menace of the Movies. Cinema's Challenge to the Theater in the Transitional Period », in *American Cinema's Transitional Era. Audiences, Institutions, Practices*, Charles KEIL et Shelley STAMP (ed.), Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 2004, p. 315-331.

6 Vaudeville et cinéma répondent alors à la demande d'un loisir urbain, démocratique et varié, tout en tentant de réconcilier respectabilité et popularité. Voir l'introduction de Ina Rae HARK dans *Exhibition. The Film Reader*, op. cit., p. 1-19; « Vaudeville », in Richard ABEL, *Encyclopedia of Early Cinema*, London/New York, Routledge, 2005, p. 672-676.

7 Emmanuelle TOULET, « De la scène à l'écran, les lieux de représentation », in *Le Grand Atlas des littératures*, Paris, Encyclopædia Universalis France, 1990, p. 387. En parcourant les littératures anglo-saxonne et francophone consacrées à l'histoire des salles de cinéma, il me semble que cette expression prévaut surtout dans la première, mais cette hypothèse serait à étayer de manière plus concise.

8 Cette expression, très en vogue dans les années 1910, figure dans un article de la revue *Le Film* (12 juin 1914) signé FANTASIO : « Dans chaque quartier, maintenant, les cinémas sont légion. On les appelle les "théâtres du pauvre" – définition incomplète, car le film a capté tous les publics », (publié dans Marcel L'HERBIER, *Intelligence du cinéma*, Paris, Coréa, 1946, p. 74). Cette idée apparaît aussi, dans sa « variante » économique, sous la plume de Charles LE FRAPER : « Le cinéma est le théâtre idéal des peuples. Il est la joie du pauvre parce qu'il est accessible à sa bourse. Il fait le bonheur de tous », in *Courrier cinématographique*, « Ouvrons des salles », IIe année, n° 25, 15 juin 1912 (cité par Jean-Philippe RESTOUEIX, « Le public dans la presse professionnelle des années 1908-1914 », in « Le siècle du spectateur », *Vertigo*, 1993, n° 10, p. 27).

- 9 C'est le nom que donne l'un des premiers cinéastes anglais, William Paul, à l'appareil d'enregistrement et de projection qu'il utilise et vend à la fois. Voir Claudine AMIARD-CHEVREL, « Frères ennemis ou faux-frères (théâtre et cinéma avant le parlant) », in Claudine AMIARD-CHEVREL et al., *Théâtre et Cinéma, années vingt. Une quête de la modernité*, Lausanne, L'Âge d'homme, t. 1, p. 19.
- 10 Richard ABEL, « Screens », *Encyclopedia of Early Cinema*, *op. cit.*, p. 573.
- 11 L'article de Charlotte HERZOG me sert ici de référence: « The Movie Palace and the Theatrical Sources of its Architectural Style », in *Exhibition. The Film Reader*, *op. cit.*, p. 51-65.
- 12 Elie KONIGSON, « Au théâtre du Cinématographe. Remarques sur le développement et l'implantation des lieux du spectacle à Paris vers 1914 », in *Théâtre et Cinéma, années vingt. Une quête de la modernité*, *op. cit.*, p. 54.
- 13 Les balcons latéraux ont toutefois disparu, témoignant ainsi de la prise en compte de la vision frontale exigée par le dispositif cinématographique.
- 14 Si la fiction au premier degré correspond au film de Keaton dont nous sommes les spectateurs, la fiction secondaire serait celle du film *Hearts and Pearls* projeté par le héros, alors la fiction tertiaire émane de l'amalgame entre le film au second degré et le rêve de Sherlock Junior.
- 15 Robert KNOPF, « Buster Keaton in the Context of Stage Vaudeville and Silent Film Comedy », in Robert KNOPF (ed.), *Theater and Film. A Comparative Anthology*, New Haven/London, Yale University Press, 2005, p. 59-72.
- 16 Marcel OMS, *Buster Keaton*, Lyon, Société d'études, recherches et documentation cinématographiques, 1964, p. 38-40.
- 17 Keaton choisit ici une méthode régulièrement utilisée dans le cinéma des premiers temps pour représenter le rêve d'un personnage, comme dans le célèbre film de Fernand Zecca, *Histoire d'un crime* (Pathé, 1901), inspiré par une scène du musée Grévin et mettant en scène la brève carrière d'un criminel, depuis son meurtre jusqu'à son exécution. La veille de sa mort, le condamné, allongé dans sa cellule sur un lit placé de profil le long d'une paroi, revoit en rêve les épisodes marquants de son existence à l'intérieur d'un « écran » apparaissant sur le mur servant de toile de fond, et qui s'avère être une scène ménagée dans la profondeur.
- 18 Voir à ce sujet les nombreux travaux de Tomm Gunning et André Gaudreault.
- 19 Noël BURCH, *La Lucarne de l'infini*, *op. cit.*
- 20 L'illusion de réalité est aussi encouragée par l'emploi de bruitages et de musiques qui favorisent l'adhésion spectatorielle. En dépit de leur approche fortement téléologique de l'histoire du pré-cinéma, lire sur ces questions Nicholas VARDAC, *Theatrical Origins of Early Film: David Garrick to D. W. Griffith*, New York, Da Capo Press, 1949; Hassan EL NOUÏ, *Théâtre et pré-cinéma*, Paris, Éd. A.-G. Nizet, 1978.
- 21 L'impression de réalité au cinéma est garantie par une série de facteurs distincts mais interdépendants: perception d'une image photogrammatiquement en mouvement dotée d'un matériau visuel et sonore très riche; perception d'une image 2D comportant des indices de 3D communs à la perception naturelle; présence simultanée du son et de l'image; immersion dans un dispositif particulier – obscurité de la salle, immobilité corporelle, suractivité sensorielle – créant une posture psychique qui renforce l'entrée du spectateur dans l'univers filmique; perception d'un film qui se donne les apparences du monde réel via des codes permettant de construire un univers diégétique homogène, cohérent, plausible, etc.; processus d'identification et de projection du spectateur, à la fois, à la caméra (identification primaire) et à la diégèse (identification secondaire).
- 22 Jacques AUMONT, *L'Image*, Paris, Nathan, 1990, p. 42.
- 23 Wolfgang Schivelbusch explique que, « nature, imitation de la nature, naturel, illusion: voilà les mots clés avec lesquels le XVIII<sup>e</sup> siècle luttait contre l'héritage baroque » pour défendre un modèle scénique dans lequel triomphe l'illusionnisme cher aux valeurs de la nouvelle bourgeoisie. Wolfgang SCHIVELBUSCH, *La Nuit déenchantée. À propos de l'histoire de l'éclairage artificiel au XIX<sup>e</sup> siècle*, trad. de l'allemand par Anne Weber, Paris, Le Promeneur, 1993 [1983], p. 145.
- 24 Sigmund FREUD, « L'interprétation du rêve » [1899-1900], in *Œuvres complètes*, A. Bourguignon, P. Cottet et J. Laplanche (dir.), Paris, PUF, vol. IV, p. 78-79; Gustav Theodor FECHNER, *Élement der Psychophysik*, vol. II, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1889, p. 461-462 et p. 519-530.
- 25 Sigmund FREUD, « Complément métapsychologique à la théorie du rêve » [1915], in *Métapsychologie, Œuvres complètes*, *op. cit.*, vol. XIII, p. 245-260.
- 26 Jean-Louis BAUDRY, *L'Effet-cinéma*, Paris, Éd. Albatros, 1978.
- 27 « Psychanalyse et cinéma », *Communications*, n° 23, Paris, Seuil, 1975; Christian METZ, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, éd. Christian Bourgois, 1993 [1977]; Francesco CASETTI, « La psychanalyse du cinéma », *Les Théories du cinéma depuis 1945*, chap. 10, Paris, Nathan, 1999 [1993], p. 177-196.
- 28 Bertram D. LEWIN, « Le sommeil, la bouche et l'écran du rêve » [1949], in *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 5, 1972, p. 211-223.
- 29 Selon Lewin, l'écran du rêve renvoie à la triade orale désir de dormir/désir de manger/désir d'être mangé.
- 30 En 1953, Lewin, apportant quelques correctifs à son article de 1949, précise que les enfants n'ayant pas connu l'expérience de l'allaitement sont également capables de mettre en place un écran du rêve, par des moyens détournés, comme l'attachement à un objet rappelant les formes voluptueuses du sein. *Id.*, « Reconsideration of the Dream Screen », in *Psychoanalytic Quarterly*, n° 22, 1953, p. 174-199.
- 31 Comme le suggère Didier Anzieu, l'appareil psychique, appelant l'instauration d'un écran mental pour pouvoir halluciner de manière négative le visage de la mère – notre premier miroir –, nécessite une structure réfléchissante qui aura été préalablement intériorisée, puis effacée, à l'aube de notre vie psychique. Le visage de la mère, en tant que premier objet visuel, constitue, en effet, la matrice de tous les écrans perceptifs ultérieurs, et se doit de disparaître pour laisser la place à un écran vierge de toute figuration. Didier ANZIEU, *Le Moi-Peau*, Paris, Dunod, 1995 [1985]. Voir aussi Guy LAVALLÉE, *L'Enveloppe visuelle du Moi: perception et hallucination*, Paris, Dunod, 1999.
- 32 Robert T. EBERWEIN, *Film and the Dream Screen. A Sleep and Forgetting*, Princeton, Princeton University Press, 1984.
- 33 Guy LAVALLÉE, *L'Enveloppe visuelle du Moi: perception et hallucination*, *op. cit.*
- 34 C'est notamment l'hypothèse défendue par Jean-Louis BAUDRY, voir *L'Effet-cinéma*, *op. cit.*
- 35 Préoccupés par cette question de l'impression de réalité, les cinéastes vont très tôt mettre en scène des personnages aux prises avec le dispositif cinématographique, comme dans *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (Porter, 1902) où le héros, confondant la réalité et la fiction, se précipite sur l'écran pour empêcher le déroulement de l'action. De nombreux films dans lesquels figure ce thème de la réflexivité permettent de mesurer le degré d'implication, de distanciation, de conscience ou d'inconscience du public à l'égard du spectacle cinématographique.
- 36 Octave MANNONI, « Je sais bien, mais quand même... », in *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1968, p. 859-870. Touchant à la question du fétichisme, le désaveu survient au moment de la découverte par l'enfant de l'absence de pénis chez sa mère, qui va entraîner la constitution d'un fétiche propre à soutenir, envers et contre cette réalité intolérable, la croyance absolue en l'existence d'un phallus maternel. Si, dans le cas particulier du fétichiste, l'ancienne croyance se maintient sous une forme distinctive permettant de nier la réalité du manque maternel, chez la plupart des individus, la dénégation du phallus maternel devient le modèle de tous les systèmes de croyances et de toutes les répudiations de la réalité ultérieurs.
- 37 Christian METZ, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, *op. cit.*

# La règle du genre et le genre du jeu

.....  
Michel Enrici

## Avertissement

*Ce texte s'adresse aux enfants du net. Je leur parle depuis l'âge glaciaire où le savoir était consigné dans les bibliothèques et où les mains étaient exercées à ouvrir les livres. La chaîne neuronale organisait alors un effet intermédiaire entre l'intelligence et la mémoire qui s'appelait la culture. Sachant que cet ensemble de données ne pourra être retrouvé qu'au musée de l'épistémologie dont la construction n'est à ce jour pas achevée, je me suis autorisé à présenter ma contribution à ce colloque à travers une mise en pages distrayante. Les fréquents retours à la ligne sont inspirés par la mise en pages des livres d'enfants (tranche 6/12 ans) et par la technique du prompteur qui assiste encore aujourd'hui les présentateurs des journaux télévisés.*

*C'est en fait une ultime tentative d'être lu avant de me consacrer définitivement à des improvisations incantatoires, sorte de slam théorique où se réfugieront inéluctablement un jour ou l'autre tous les grands corps malades.*

*Pour le reste, je renvoie au net les enfants du net.*

LA Règle du jeu fut un grand film de Renoir<sup>1</sup>. 1939. Échec total. Défaite avant la lettre, défaite du marivaudage<sup>1</sup> proposé comme mode de réflexion pour parler le monde. À ce titre, ce film est d'abord une défaite de l'Esprit<sup>1</sup>. Une avant-guerre mise en images déjà comme une comédie, dansant sur le futur désastre.

Quelques années auparavant, *La Grande Illusion*<sup>1</sup>, un autre chef-d'œuvre mais post-synchronisé symboliquement dans la logique d'une après-guerre, porté par une méditation sur l'humanité de l'héroïsme.

Dans la pâte de cette méditation des éléments de réflexion sur l'organisation sociale, comme ingrédients nécessaires.

Parmi eux, l'évocation de la fête :

Tandis que des soldats détenus se livrent à une fête théâtrale costumée transgenre, tandis que les nouvelles de la prise et de la perte du fort de Douaumont<sup>1</sup> se succèdent, un soldat travesti croit devoir se découvrir de sa perruque pour entonner *La Marseillaise*<sup>1</sup>.

Retour à une identité sexuelle, désir confus d'être une chair à canon.

Cela donne lieu à une image terriblement dérangeante, pathétique.



Une sorte de défaite de la fête. Un retour à l'histoire par abandon de la dimension de la scène.

La perruque serait un chapeau ! Une autre histoire est en route. Bientôt les chaussures à talons vont devenir des armes.

Plus tard dans *La Règle du jeu*, lors de la fête bourgeoise d'une gentilhommière solognote, la comédie des erreurs dues au travestissement va s'achever dans un drame par un meurtre.

Nouvelle défaite de la fête. Marivaux<sup>1</sup> encore sollicité, encore impuissant. Bien seul à imaginer la puissante capacité de la rhétorique pour donner corps au séisme du cœur.

Au milieu de ce désastre, la peau d'un ours.

Portée par Jean Renoir lui-même, elle semble dans les dernières scènes subir une double peine. Tué, l'ours l'est. Sa peau, vendue, certes. Portée encore.

Mais on n'enlève pas la peau comme une perruque. La peau colle à la peau.

Mais on ne tuera pas deux fois la peau morte.

Pathétique essai de devenir animal.

Pour être aimé, faire la grande peluche. Erreur de costume.

Ici le monde plie bagage. La fête est finie.

1939. Retour au bruit de bottes de l'histoire, fin du théâtre, fin de partie.

Défaite à nouveau de la fête. Mais l'animal une première fois est passé.

À l'orée de cette communication, de ce vagabondage, j'accompagne l'hypothèse qu'un des ressorts de l'expérience humaine contemporaine exerce sa force entre les notions de jeu et de scène, jusqu'à mettre en doute les rapports au réel, les rapports à l'histoire pour y substituer une dimension fictive et narrative.

Autre aspect de l'hypothèse, l'accession de tout un chacun à la scène et au jeu, au podium et aux Victoires, au quart d'heure de gloire warholien, aux trophées et aux Oscars, aux nominations autoproclamées, s'origine dans l'application collective à défaire le genre (masculin-féminin), renversant les tropismes d'espèce de la distinction sexuelle.

Vieille histoire aussi vieille que les rapports de police, ces derniers ont déjà tout dit, détricotage de la distinction mais qui s'affiche aujourd'hui dans une nouvelle sérénité souvent avec drôlerie, comme un nouvel optimisme.

Il n'y aurait donc aucune distinction à faire entre les deux phénomènes qui permettent d'analyser d'un côté la société du spectacle et l'autre versant plus rude

de notre montagne, à quoi s'attachent des penseuses comme Judith Butler<sup>1</sup> ou Laure Murat<sup>1</sup>, l'une et l'autre sur la piste amazonienne, pourrait-on dire, de ce qui pousse comme un anti-tropisme, à défaire le genre et faire apparaître l'inscription d'une nouvelle histoire culturelle du troisième sexe dérivant.

Troisième ? Comptabilité bien poussive devant la vitesse exponentielle des conclusions qui conduisent à considérer l'infini des attitudes.

Voici donc, brutalement dit, le cadre de cette réflexion : L'application à défaire le genre nourrirait ce nouveau besoin de scénarisation de nos destinées.

Non loin, on ne sait encore pourquoi, le corps de l'animal guette.

L'effet *Didier*<sup>1</sup>, pourrait-on dire avec Alain Chabat<sup>1</sup>.

Ce qui pouvait naguère se nommer destin (un développement personnel, une vie amoureuse, une conscience du monde) se dissout devant de nouvelles attitudes où chacun entre dans l'écriture d'une fiction pour donner corps à son apprentissage dans le métier de vivre.

Les écrits de Guy Debord<sup>1</sup> et bien entendu de Jean Baudrillard<sup>1</sup> sont les premières boîtes à outils de cette affaire. Leur dialogue à distance aussi.

Dans ces boîtes nous prendrons tout, sauf la mauvaise humeur.

L'un et l'autre répondant à une époque ont rué dans les brancards de la pensée dominante, avec un souci directement politique pour le premier, avec l'étrange volonté de conserver des valeurs pour le second.

Leurs analyses ont donc semble-t-il des intentions salvatrices aujourd'hui paradoxalement légèrement désuètes.

Nous ne serions plus en effet trop sûrs aujourd'hui de savoir quel « Willy »<sup>1</sup> il nous faudrait sauver. Un rorqual célèbre à Hollywood ou le tortionnaire de Colette<sup>1</sup> ?



Mais plus que dans ces intentions affirmées comme le désir d'une autre société ou la déploration de la part de réel qui se perd dans les pratiques fictionnelles, leurs écrits ont ouvert la possibilité de percevoir les phénomènes dérivants-captivants qui approchent ou éloignent les signes de la « haute culture » et de la « culture populaire » redistribués par la mécanique de diffusion des mass media.

Cette machine à maintenir les encéphalogrammes plats participe en effet au charroi du pire et du meilleur. On s'en lamente, on en soupire.

Mais plus intéressant et plus primesautier<sup>1</sup>, ce coma dépassé parvient à produire d'étranges objets pour la pensée que nous pourrions définir comme le pire du meilleur ou le meilleur du pire. Distinction infra-mince mais qui apporte à mes yeux valeur et fantaisie.

Fantaisie, attrapée au vol de l'expression du monde du divertissement et qui pour mon exercice devient absolument opératoire et nécessaire.



*Priscilla, Queen of the desert*<sup>1</sup> sera l'objet transitionnel de cette réflexion.

Il fait partie de ce que nous venons d'appeler le pire du meilleur et que nous pourrions encore appeler le nouveau sublime, et ce gratuitement, comme une catégorie énervante : avec Priscilla, le sublime nouveau serait donc arrivé.

Ce film, au-delà de la question qu'il pose à la définition du « genre », va participer à élucider ce qui préoccupe notre réflexion collective dans le cadre de ce colloque : l'imaginaire de la scène au cinéma. Dans le point d'équilibre où il se situe entre le meilleur et le pire, ce film explore cette dépendance au théâtre que le cinéma entretient plutôt qu'il ne combat.

## Béatrice et Jean-Paul, une Divine Comédie

Avant d'entrer dans le bush puis le désert où nous entraîne l'objet de notre étude et pour franchir les sept cercles de l'immédiate actualité, il nous faut revenir à la Divine Comédie des mass media et suivre deux guides de talent et de fortune : Gaultier, Dalle. Jean-Paul et Béatrice.

Il y a peu, Jean-Paul Gaultier<sup>1</sup> fêtait dans le journal *Libération*<sup>1</sup> trente années de création. Il ne le faisait pas dans la logique de l'écriture journalistique, il intervenait directement dans la conception d'un événement cousu sur papier, l'habillant d'une mise en scène où le reportage prenait une dimension fictionnelle.

Traversant Paris<sup>1</sup> avec une égérie, Béatrice Dalle<sup>1</sup>, il égrenait à sa suite, mais avec elle, une série de poncifs et de truismes d'autant plus inespérés et merveilleux que l'on attend d'abord d'un créateur des saillies dans l'ordre de l'absolu inédit ou de l'originalité fracassante :

Paris était toujours Paris, la femme la femme, la mode cette attitude si simple et si naturelle qui consiste à lire le réel avec un soupçon d'avance.

Point n'est besoin d'être visionnaire, semble-t-il, mais plutôt d'être immergé comme un iceberg, au neuvième, pour être pleinement et suffisamment émergent. Paradoxalement cette mode-là s'exprime lexicalement avec un zeste de désuétude dans l'aveu d'une raison intime et universelle, où la banlieue des années cinquante existe encore, où l'on habite la bien nommée Gentilly<sup>1</sup>, *sweet home* peuplé de femmes et de rubans, où les miroirs de la grand-mère et les colifichets de la mère déguisent un destin qui dans l'exploration embarrassée de son propre genre, conduit au genre désiré que l'on rejoint en consacrant sa pensée créatrice, ses gestes professionnels, au corps de l'autre genre, de cire, de son, poupée transférentielle mais vivante et affublée d'un fort pouvoir d'achat, mais aussi chargée d'incarner ce qui s'origine dans la rue et qui échappe à la rue pour mieux y redescendre, transfiguré par l'étonnement d'en être sorti.

Vertige.

Dans cette mise en scène, réfugiée dans le support papier d'un journal à la fois tendance et moribond, il y a un véritable charroi symbolique qu'il convient d'observer. D'abord le jacuzzi de gentillesse qui émane de cette célébration qui se scénarise activement comme un non-événement.

Ce ton est, dans l'ordre de l'intention, très proche de ce que dans l'art contemporain<sup>1</sup> l'on a longtemps nommé le « décept » en opposition à la dynamique constructive du « concept ». Quand le décept déçoit, quelque chose de l'exception se produit et se métamorphose par la clepsydre du paradoxe en humeur émergente.

La pensée-Philippe-Starck est magnifiquement de cet ordre : quand il parle d'exception, il parle de la démocratie comme d'un lieu commun.

Vertige.

Comment donc cette réalité – les trente ans de pratique professionnelle d'un couturier dont la notoriété est incontestable – peut-elle être qualifiée d'événement sous forme de non-événement sinon par l'espace dont il dispose et la signature formelle qu'il a su imposer ?

Il s'agit bien pour Jean-Paul (ici à peine Gaultier) très justement d'être furtif, drapé d'un matériau non adhésif, impropre à la critique, incommode pour l'analyse didactique, puis être ailleurs dans le déclaratif, le visuel et le symbolique, dans une manifestation transgenre d'autant plus efficace qu'elle ne s'en réclame pas.

Dans un tissu parfait, un Kevlar transgénique.

Transgenre ?

Comment suivre l'étonnant compagnonnage de Jean-Paul et Béatrice ?

Le maillot de marin de Jean-Paul, pour peu qu'il moule une des représentations fantasmatiques d'une coquinerie homosexuelle, n'en est pas moins celui de Picasso<sup>1</sup> voire de Jean Gabin<sup>1</sup> et cette fois-ci devient le manifeste d'une hétérosexualité triomphante agressive comme le génie.

Ce qui est sublime et qui fait autorité, c'est que l'on ne pose pas la question à Jean-Paul Gaultier.

Béatrice ?

Béatrice qui depuis 37<sup>o</sup>2 *le matin*<sup>1</sup> a atterri couchée dans le cinéma, dans un long plan séquence qui semble avoir relevé pour un temps la barre de l'intensité orgasmique, parle dans cet événement – la traversée de Paris pour Gaultier – tout autant d'elle que de Jean-Paul.

Ce chant sur la page a bien la forme chorale d'un canon<sup>1</sup>. Sous la réflexion engagée à propos de ce Paris irremplaçable mais livré au marchand,

Béatrice est aujourd'hui bien au-delà de cette représentation d'appartenance au milieu du spectacle, mariée à un homme détenu, épousé en détention, et qui ne sera libérable que dans quelques années.

Silence fracassant, bruit assourdissant. On ne pose pas la question de l'abstinence à Béatrice Dalle.

Vertige.

La question ?

Celle de l'incarnation par l'un et l'autre, voyageant de conserve sur la page de *Libération*<sup>1</sup>, d'un voyage transgenre, au-delà des clivages du masculin et du féminin, vers les épiphénomènes d'une liberté où tout s'exprime au nom de la volonté de ne pas se décider ni se déclarer sur la question du genre.

Leur étonnante autorité est là.

Tout est induit par l'omniprésence de l'expression d'une sexualité mais sans dire, sans avoir à dire, sans déni ni procédure de falsification. Dire quoi d'ailleurs ? Sinon qu'ils ne participent pas à ce débat qui, quand il se pose, ne fait que maintenir une distinction depuis longtemps défaite.

Au bout du voyage dans la clepsydre de deux attitudes, deux icônes initient les lecteurs aux conditions d'un au-delà, d'un nouvel âge de la pudeur.

Une nouvelle manière d'illustrer l'aphorisme de Roland Barthes<sup>1</sup> disant que le sexe est partout sauf dans la sexualité.

Ce petit détour par la Divine Comédie de Jean-Paul et Béatrice, pour mieux affirmer que ce qui nous occupe dans cet article inaperçu, est déjà largement archéologique puisque le jeu, la scène, le théâtre, le cinéma, les catégories transgenres, traversent sans se presser comme des grains à moudre, une actualité dont le chic consiste à ne produire aucune intensité dans les pages d'un grand quotidien malade de sa propre identité, atteint d'un transgenre économique.

Sans doute est-ce la dernière santé de ce quotidien que de mourir sous les coups de la presse gratuite.

*Versus* de l'expression « mourir d'aimer ».



## Qu'est-ce qu'un « film culte » ?

Balcon fragile. Celui d'un journal militant moribond. Il nous permet de considérer l'événement que fut, en 1994, l'atterrissage sur les écrans de cinéma d'un film qui fut d'abord une surprise en terme de divertissement pour bientôt devenir ce que l'on appelle un film culte. Cette catégorie appartient tout autant à l'histoire du cinéma qu'à l'histoire de l'enregistrement par le public de la notion de cinéma. Elle s'installe sur un versant très particulier et bien difficile à analyser en dehors des outils que nous donne la recherche du sociologue<sup>1</sup> Bernard Lahire<sup>1</sup>, consignés dans l'ouvrage *La Culture des individus*<sup>1</sup>. Ces outils permettent d'aborder et de tolérer dans le champ des sciences humaines de nouveaux objets aux marges de ce que l'on appelle la haute culture. Ce travail n'est-il pas aussi sous-titré « Dissonances culturelles et distinction de soi »...

L'idée en effet commence à poindre que des productions de grande diffusion – la chanson, le cinéma pour ne prendre que des catégories évidentes – participent à l'analyse de la complexité avec une efficacité équivalente au champ de la recherche conceptuelle, ou aux déplacements produits dans des modes d'expression plus confidentiels par leur diffusion que sont l'art, la philosophie par exemple, et leurs nombreuses sous-catégories respectives.

Pour sortir de la difficulté qui consiste à tenter de définir la notion contenue dans l'expression « film culte », nous pourrions dire que ce sont des « territoires que nous avons envie de cultiver » et ce, quel que puisse être le niveau ou l'état de sophistication de notre culture.

Il ne s'agit donc pas ici de dire que *Priscilla, Queen of the desert* se loge dans une logique d'articulations de

concepts qui auraient pour origine une des sciences humaines ressources, mais au contraire de dire que telle une matrice volcanique provenant de réseaux tectoniques aberrants, quelques arpents d'un nouveau territoire viennent d'apparaître, avec ce film, par irruption.

Sans doute est-ce cela que l'on appelle les objets « émergents ». Ils ne s'offrent pas comme de la culture mais c'est nous qui les considérons comme dignes d'être cultivés. Le mode opératoire sera donc le jardinage dont l'intérêt réside tout autant dans le maniement des outils que dans l'abondance de la récolte. Nous ne sommes donc pas loin du « bricolage » cher à Claude Lévi-Strauss<sup>1</sup>, activité dont l'approximation conquérante et la constante faculté d'adaptation et de retournement est une garantie de civilisation.

## Requiem pour un kangourou<sup>1</sup>

Trois artistes, drag queens<sup>1</sup>, représentant trois générations, se retrouvent pour honorer un contrat de spectacle proposé à l'un d'eux.

Entre eux et le spectacle, un voyage dans le paysage ouvert de l'Australie.

Ce voyage se fera en bus, véhicule acheté avec les dernières économies comme on brûle les ponts.

L'élan du départ dans les flancs de Priscilla – c'est le véhicule, un bus d'un autre âge – se fera dans la logique d'un *road movie*<sup>1</sup>. Sur cette logique, le récit est d'abord picaresque<sup>1</sup> : l'action et les scènes s'emboîtent au rythme du déplacement et des arrêts.

*On the road*, les rapports psychologiques s'organisent au fil de la logique de la conversation et de l'ennui.

Aux arrêts, les relations sociales reprennent le dessus avec leur cortège d'événements conflictuels.

L'ensemble est très brillamment animé par une conver-

sation inextinguible entre les trois personnages, puis entre les personnages principaux et le reste du monde. Ce moulin à paroles, relayé par une bande-son incessante exclusivement constituée de chansons cultes, nourrit jusqu'à plus soif l'attention du spectateur qui tente tout au long du film d'en définir le sujet et le genre. Ces sources rhétoriques et musicales (disco) coulent comme des dons absolus à des fins éperdues de communication humaine.

L'effraction, pour beaucoup de spectateurs, dans l'univers du travestissement, se traduit par un constat doublement étonnant où se dévoilent l'hyper-différence comme une hyper-normalité.

Dans le dernier tiers du film, alors que les nuances sur la sexualité des trois artistes sont à peu près établies (homosexualité pour le plus jeune, hétérosexualité distraite pour le second, transsexualisme (MTF)<sup>1</sup> pour le plus âgé), le récit à tiroirs révèle définitivement qu'il y a un au-delà à ce voyage de professionnels du spectacle transgenre.

La drag queen médiane rejoint en vérité son jeune fils pour assurer la relève éducative de son épouse qui souhaite des vacances parentales. Nous tombons du hors-champ du transvestisme au plein champ de la garde d'enfant. Le voyage rapproche chaque jour le



père de son angoisse :

Comment se faire accepter dans son affirmation transgenre par ce jeune fils qu'il a à peine connu et qui le replace devant la question oubliée de la normalité.

Le film s'achèvera sur un renversement de situation puisque c'est le jeune garçon qui adoptera à la fois son père, ses amis, leur forme d'expression et le désir de liberté de sa mère.

La solution narrative du film a donc la forme d'un manifeste :

Une fois désignées dans la constellation familiale, les places et les affectations de parentalité se font de gré à gré.

Telle légitimité sera contestée, telle adoption sera choisie, comme l'une et l'autre en sens inverse pourront être choisies ou contestées.

La légitimité même de la filiation pourrait aussi devoir être légitimée par l'autre, l'adoption même doit être par l'autre consentie.

Dans ce film, c'est la légitimité qu'adopte le jeune enfant. Il choisit au-delà de la situation transgenre de son père, la légitimité de la personne qu'est devenue son père bien au-delà d'une représentation d'un père supposé.

C'est sur ce triple lutz<sup>1</sup> que s'achève le film.

Le spectateur, qui a beaucoup ri, cherchera sans doute encore longtemps par goût de la critique des réponses à des questions sans réponses.

La mienné :

Pourquoi dans ce film australien, aucun kangourou, sinon mort ?

Cet animal, ce fol absolu du désert, *a priori* follement travesti par l'arrêt sur image d'une évolution darwinienne inachevée, serait-il, de toute la constellation des genres, le mauvais genre ?

Un judas de l'espèce ?

# Évangiles

Au début était le cinéma – ce moyen de reproduction du réel par la restitution de l’image animée – mais ensuite et très vite, le cinéma est devenu un spectacle.

Godard<sup>1</sup> a mille fois démontré que le cinéma était mort-né le jour où il s’est installé dans le rituel de la projection liée à une billetterie. Peut-être est-ce brutalement là que la production cinématographique s’est modélisée dans l’imaginaire de la scène théâtrale.

L’image cinématographique est née dans le contexte d’une société où la culture était déjà formalisée par l’ordre du spectacle. Cet ordre (d’abord forain) s’est vite installé dans un espace de type théâtral qui créabilisait la noblesse de la démarche.

Très vite, derrière son tiroir-caisse, substitut du théâtre, le cinéma a paresseusement filmé le théâtre.

Mais cette histoire n’a jamais été une fin de l’histoire.

On constate dans l’histoire générale de la production cinématographique qu’à peine aliéné à la forme théâtrale, le cinéma a construit d’œuvre en œuvre, les conditions de son émancipation.

Cet aspect de l’histoire a été évoqué brillamment par l’ensemble des intervenants.

Ils ont su souligner qu’une image n’est jamais seulement une image à des fins de divertissement, qu’un spectacle n’est jamais seulement un spectacle, mais que l’une et l’autre livrent toujours et pour le moins des matrices qui proposent des hypothèses quant à la topologie de l’imaginaire.

*Priscilla, Queen of the desert* participe à sa manière à cette émancipation.

Affirmation difficile quand on constate que ce film ne joue sur aucun registre de marginalité de la forme, ne s’attache pas à expérimenter et s’installe sur des objectifs profondément conciliateurs.

Il serait insipidement politiquement correct s’il ne

trouvait, en sous-main, des formes abstraites et des opérateurs symboliques assez radicaux.

D’abord une pratique de l’ironie d’une belle intensité et qui s’installe sur l’apparence de la féminité.

Que l’on comprenne bien.

Il ne s’agit ni de névrose ni de psychose.

Dans le transvestime, il ne s’agit pas comme dans Hitchcock<sup>1</sup> de porter à l’infini les habits de la mère pour défier la mort et l’absence, mais plutôt de « vendre sa mère ».

Comme l’on vend sa mère pour un bon mot selon l’expression populaire.

Sans doute s’agit-il de vendre sa (mauvaise) mère ou, mieux, un principe de filiation légitime dont l’ironie (c’est la science des chiens) veut se débarrasser.

Baudrillard dans *De la séduction*<sup>1</sup> nous résume cette histoire de signes :

« Le transvestisme. Ni homosexuels ni transsexuels, c’est le jeu d’indistinction du sexe qu’aiment les travestis. Le charme qu’ils exercent, sur eux-mêmes aussi, vient de la vacillation sexuelle et non, comme il est coutume, de l’attraction d’un sexe sur l’autre. Ils n’aiment vraiment ni les hommes/femmes, ni les femmes/femmes ni ceux qui se définissent par redondance comme êtres sexués distincts. Pour qu’il y ait sexe, il faut que les signes redoublent l’être biologique.

Ici, les signes s’en séparent, il n’y a donc plus de sexe à proprement parler, et ce dont les travestis sont amoureux, dans ce jeu de signes, ce qui les passionne, c’est de séduire les signes eux-mêmes. Tout chez eux est maquillage, théâtre, séduction. Ils semblent obsédés par les jeux de sexe, mais ils le sont par le jeu d’abord, et si leur vie semble plus investie sexuellement que la nôtre, c’est qu’ils font du sexe un jeu total, gestuel, sensuel, rituel, une invocation exaltée mais ironique. »

Tel est ici l'élan du voyage des passagers de Priscilla. Il y a, dans ce travestissement, l'image d'un monde et l'image de tous les mondes.

Touchants par leur désir d'être plus que par celui d'être autre chose, nos trois personnages ne peuvent être que la représentation de l'humain plus qu'humain. Pour le spectateur, le détour par l'apparence paraît être le bon chemin pour constater qu'une mutation d'abord simulée par les accessoires du travestissement n'est jamais un désir de monstruosité.

N'est pas kangourou qui veut.

Le registre d'un des éléments les plus radicaux de l'imaginaire de la scène dans *Priscilla, Queen of the desert* est donc celui du costume universel supposé de la féminité. Radical, cet élément le devient puisqu'il est l'accessoire d'un genre (féminin) qu'un autre genre (masculin) bouscule jusqu'à renvoyer le soupçon sur l'origine des comportements qui assoient la notion de féminité. Comme dans le vertige qui lie l'exception de la mode et l'exception de la rue, que Béatrice et Jean-Paul articulaient pour nous, le paradoxe gagne ici aussi la partie: le travestissement dominant ne serait-il pas dans la logique d'une femme qui affirme sa féminité? Et de la logique au carré de l'homme tenté par ce signe?

De quoi le drag est-il une reine quand les reines sont dans notre album fantasmagique, *a priori*, championnes toutes catégories du transvestisme? En quoi le costume procède-t-il d'une déqualification de la féminité?

Devant cette fracassante apparition du costume, la scène s'installe sans aucune matérialité autre que la déqualification définitive de toutes les autres formes de vêtue.

Tandis que les queens apparaissent avec un potentiel infini d'âme, de sentiments, de drôlerie, les textiles<sup>1</sup>, terme que j'emprunte aux codes des camps naturalistes

– c'est-à-dire tous les autres personnages qui menacent de nous ressembler, nous spectateurs –, sont réduits à être une armée des ombres que ni l'œil ni la mémoire ne sauraient considérer.

Opération qui se résume à la déqualification d'une supposée normalité.

## Le paysage absolu ou la scène satellitaire

Il s'agit maintenant de tracer d'un trait la dimension de la scène.

Suivons le transatlantique qui reconduit les femmes de l'Indochine à la France coloniale de l'entre-deux-guerres dans l'écriture de Marguerite Duras<sup>1</sup> dans le roman *L'Amant*<sup>1</sup>:

« Le port s'était effacé puis la terre. Il y avait la mer de Chine, la mer Rouge, l'océan Indien, le canal de Suez, le matin on se réveillait et c'était fait, on le savait à l'absence de trépidations, on avançait dans les sables. Mais avant tout il y avait cet océan. C'était le plus loin, le plus vaste, il touchait le pôle Sud, le plus long entre les escalas, entre Ceylan et Somalie. Certaines fois il était si calme et le temps si pur, si doux, qu'il s'agissait, quand on le traversait, comme d'un autre voyage que celui à travers la mer. Alors tout le bateau s'ouvrait, les salons, les coursives, les hublots. Les passagers fuyaient leurs cabines torrides et dormaient à même le pont. »

En terme de météorologie marine cette scène évoque ce que l'on appelle une panne. Celle qui intervient dans *Priscilla* est à la mesure de ce récit. Pour Marguerite Duras, l'évocation de la lenteur place le paquebot entre les éléments, dans l'immensité de l'espace géographique, dans l'étrange dimension d'une mappemonde, à



la surface des eaux, scène observée, semble-t-il, par un dieu au balcon, maître de ses zooms quand la proximité lui sied.

Les trois personnages embarqués dans notre film, le sont dans un véhicule transfiguré par son nom digne d'un paquebot transatlantique :

*The Queen of desert.*

Mais ici tout est rampant, reptilien.

Et pourtant mille cadrages vont sur notre écran donner à ce transat des terres, les propriétés, la grâce, soit d'un navire, soit d'une navette spatiale lancés de bas en haut

de l'écran, ou de droite à gauche du panoramique. Vers le haut, vers le nord, vers une destination qui s'installe formellement sous les yeux des dieux au balcon que nous sommes par la grâce de la Louma ou des plans filmés par un véhicule transgenre, lui aussi, l'hélicoptère.

Le temps d'apercevoir le paysage absolu, la vraie dimension. La scène est ainsi tracée, d'un trait, comme une épure. Et quand un talon aiguille descendant de Priscilla touche le sol du désert, c'est de tout évidence un petit pas pour l'homme mais un grand pas pour le transvestisme.

Le spectacle se joue ainsi par trois artistes sans public (le public bien présent du cinéma constate en fait l'absence d'un autre public et peut-être sa propre absence si ce n'est une présence impuissante à pénétrer dans la dimension de la séduction et de la fiction).

Pourtant dans cette panne tout désigne le tout :

L'univers minéral cher à la rêverie de Stanley Kubrick<sup>1</sup>, la sidéralité des dimensions de la musique et du silence, la présence de plantes endémiques et d'espèces animales fossiles :

Est donné à voir le matin du monde dans le vide primaire de la création.

Quels que soient l'éloignement ou la proximité de la caméra, la dimension mentale de la scène est de ce fait satellitaire. Tels des mutants, ces êtres étonnés eux-mêmes de leur adéquation à l'esthétique générale du désert, en proie à une nouvelle cohérence, peuvent donner spectacle aux reptiles et imaginer une nouvelle dimension de ce qu'ils ne savaient pas être leur comportement mimétique.

Feminité, animalité, mimétisme, il devient difficile de dire où se trouve le ressort du spectacle.

*Un space opera.*

Il se joue loin des références urbaines qui soutiennent habituellement l'exploration transgenre. Et quand, tel un résidu de société, les aborigènes croisent la navette Priscilla, la reconnaissance mutuelle de deux minorités se transforme en fête.

Fête et triomphe de la fête. Marivaux revient aux affaires.

Il en est ainsi de l'imaginaire d'une scène à dimension théâtrale dans ce cinéma-là. Cette scène a la dimension d'une scène primitive, un champ infini, l'odyssée des espèces, et, loin des rapports de police, les immémoriaux.

Tout se résout par, dans et avec la fête carnavalesque jusqu'à décontenancer le désir d'analyse.

Ce film, qui a toute les failles des bons sentiments, a sans doute comme seule vraie fragilité inquiète la nécessité d'avoir à produire des intensités.

En 1994, il fallait encore saturer le message. La bande-son et le dialogue semblent faits pour les « dingos », ces chiens errants semi-sauvages que les bushmen abattent par distraction du haut de leurs vans.

Entre la promenade de Jean-Paul et Béatrice et la fête permanente et nécessaire dans le sillage de Priscilla, la nécessité de l'ironie, du rire, de la saturation de la conversation et de la musique, seulement douze années se sont écoulées.

Jean-Paul et Béatrice n'ont plus l'obligation de faire la constante preuve d'une énergie. Ils ont la main dans cette histoire.

Avec eux c'est le silence qui est ironique.

Autour d'eux le reste des dingos fait provisoirement silence.

C'est sans doute le privilège de la séduction que de donner toujours de la civilisation.

C'est le malheur des appareils théoriques que de donner toujours du totalitarisme.

C'est pourquoi, il convient avant tout d'entrer dans la conversation et le marivaudage.

La leçon cette fois est venue d'Australie.

C'est sans doute, pour la vieille Europe du XVIIIe siècle, ce que l'on appelle l'effet boomerang.



notes

- 1 Cf. Safari et/ou Google son voisin transgenre.

## Bonus

Notre salle  
La scène s'allume.  
lentement se baigne.  
Quand la règle du genre est le genre du jeu, le monde  
Et il n'a suffi que de deux accessoires.  
est baigné.  
Quand Pierre est Gilles, Gilles est Pierre et le monde  
évoqué sous un croissant plein nuit.  
ordonné comme une boîte de dattes par une nuit  
Il s'abandonnent à leur silence dans une polémique  
kipka.  
membre porte le képi, l'autre bien lesur porte la  
Il ne sont vêtus que par leur couvre-chef. L'un bien  
dans un jardin d'Éden sous une étoile pieusement  
D'après l'ouvrage se tiennent chapeautés enlacs  
L'exposition s'intitule « Un monde baigné ».  
lui faire une culture transgenre.  
monde du retour et du prix de l'ère  
D'après et Jonathan, sans doute du lit s'agisse à  
Requiescant une œuvre de Pierre et Gilles, intitulée  
ne se peut jouer tant qu'il est encore temps.

*Dogville* de Lars von Trier :  
quand l'imaginaire  
de la scène se fait pluriel  
et que le cinéma s'affirme  
comme hybride

.....  
Stéphanie Jamet-Chavigny



**S**on prend le terme « scène » dans sa principale acception, c'est-à-dire lieu dans un théâtre, parler d'imaginaire de la scène dans *Dogville* de Lars von Trier peut paraître étrange tant cette référence théâtrale saute littéralement aux yeux des spectateurs, tant cette scène est concrètement omniprésente dans le film. Film qui pourrait, tout d'abord, n'être vu que comme du simple « théâtre filmé ». Mais il faut toujours se méfier des évidences, surtout chez Lars von Trier dont le cinéma exploite totalement les vraies-fausses apparences. La scène ici va au-delà de la simple représentation théâtrale version cinématographique, même si le réalisateur reconnaît avoir été profondément marqué par la vision à la télévision, dans les années 1980, des pièces de la Royal

Shakespeare Company, mises en scène par Trevor Nunn, tout particulièrement celle de *Nicolas Nickleby* de Charles Dickens. Et ce n'est pas trop s'avancer que de dire qu'il fut sensible aux représentations de *Hamlet*, tragédie shakespearienne au cœur du royaume du Danemark<sup>1</sup>.

Par scène, il faut donc aussi comprendre l'art dramatique dans sa globalité. Et cette tautologie qu'est l'énoncé « imaginaire de la scène » prend alors une autre tournure. Du travail formel de présentation introductive, de la mise en espace dans le choix du décor, de l'éclairage au jeu des acteurs et à leur conditionnement en dehors de l'environnement scénique, à la place du spectateur jusqu'aux références elles-mêmes, Lars von Trier propose un art du paradoxe et de l'hybridation. Dès le prologue, nous apprenons que nous pénétrons dans une réalité autre grâce à un narrateur (John Hurt) qui énonce ce qui nous attend : « Le film *Dogville* raconté en neuf chapitres et un prologue », le titre du chapitre I indiquant même son issue tragique : « Voici le triste récit de la petite bourgade de Dogville<sup>2</sup> », et le chapitre IX annonce sa fin : « Où Dogville reçoit la visite attendue depuis longtemps et où le film s'achève ». Lars von Trier offre à voir un film, présenté comme un conte et qui se déroule sur une scène théâtrale.

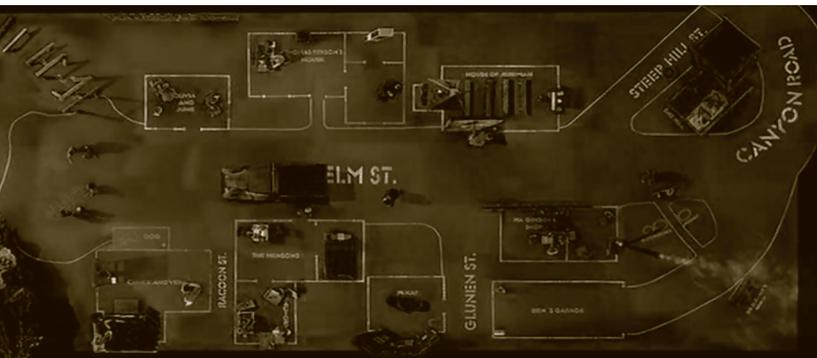
## Une littéralité trompeuse

*Dogville* est le premier volet de la trilogie *USA Land of opportunity* (USA Terre de l'occasion), dont tout, dans la forme scénique, rappelle l'univers théâtral. Tout d'abord le film est un huis clos dans lequel vingt-deux habitants vont vivre au début des années 1930 l'arrivée d'une étrangère, Grace Margaret Mulligan (Nicole Kidman), qui va bouleverser leur vie. Ce principe de huis clos est renforcé par la configuration géographique de la petite ville de Dogville, située sur un plateau au cœur de la région des Rocheuses. Dès le générique, nous en comprenons la topographie grâce à une vue de dessus. Un plan se dessine sur lequel nous constatons que la rue principale (Elm Street) se termine à l'entrée d'une mine d'argent abandonnée. Ville-impatte donc, elle est physiquement matérialisée par un unique plateau peint en noir – mesurant environ trente mètres sur soixante – construit dans un ancien hangar à machines de Trollhättan.

Seuls quelques rares éléments architecturaux (le clocher suspendu, la vitrine d'une boutique), meubles (bureau, lit, banc, etc.) et références à la nature (un arbre, des rochers) habillent l'espace dénudé presque abstrait. Par son minimalisme, ce décor s'avère un plaidoyer évident contre tous les effets spéciaux qui prolifèrent

dans le cinéma actuel et plus particulièrement dans les films américains. Seule prévaut l'idée même de décor et non sa transcription physique et matérielle. Ainsi, aucune cloison ne sépare les maisons les unes des autres, le cinéaste pousse à l'extrême un principe déjà envisagé dans son film *Europa*<sup>3</sup> (1991). En présentant l'architecture d'une maison aux cloisons trouées à la suite des bombardements dans l'Allemagne de 1946, il y avait l'idée de murs percés.

Afin de rendre crédible et animé cet espace scénique et d'éviter toute référence au théâtre filmé, Lars von Trier utilise une technique qui lui est chère, celle de travailler avec une caméra DV à l'épaule. Sans cesse mobile, puis grâce à un montage en « jump-cut » passant de manière brusque d'un gros plan à une vue générale, la caméra donne vie au décor. L'écriture sert aussi à la définition de ce dernier et à sa lecture. Les noms des lieux et des espaces spécifiques sont en effet inscrits en lettres blanches sur le sol noir. C'est sur un plan conceptuel que Lars von Trier se place, nous place. Nous pensons ici à la *Salle blanche* de Marcel Broodthaers, installation théâtrale d'une salle de musée simplement recouverte de mots-référents au travail pictural; parallèle plausible et permis étant donné l'intérêt avéré de Lars von Trier pour l'art contemporain. L'effet qui découle de ces mots à la place des objets est que nous imaginons les éléments manquants. Pour leur donner corps, le réalisateur use d'un stratagème technique: le bruitage. Le son d'un chien qui aboie, d'une porte que l'on ferme, celui de pas sur les graviers ou encore le travelling sonore d'une voiture. Chaque spectateur raccorde des images tirées de son imaginaire, comme à la lecture d'un livre. Il semble pertinent de rapprocher *Dogville* de *Dodes'kaden* de Akira Kurosawa dans lequel le cinéaste japonais a justement recours à cette étrange association d'un jeune garçon conduisant un tram imaginaire dont seuls les bruits nous parviennent<sup>4</sup>.



Le subjectif et l'inconscient participent à la construction de l'espace. En même temps, c'est toujours le vide qui est sous nos yeux, ou plus précisément, l'absence qui reste en mémoire. Abîme de ce plateau que Lars von Trier a souhaité disposer légèrement élevé afin de donner l'impression de planer au-dessus du sol<sup>5</sup> pour accentuer l'impression d'isolement, néant autour, tout en maintenant l'absence de profondeur de champ.

Car oui, il y a bien scène. Toutefois, pour ses contours, Lars von Trier s'est refusé à utiliser le principe de la « boîte à trois pans<sup>6</sup> » avec des décors peints et autres toiles de fond en trompe l'œil qui auraient offert une perspective possible pour orienter, diriger notre regard. Choix d'autant plus notable lorsque l'on sait que le réalisateur peint lui-même des toiles qui « oscillent entre un inquiétant hyperréalisme et une œuvre plus enjouée et taquine<sup>7</sup> » et s'intéresse à la peinture d'un Jérôme Bosch entre autres. Lars von Trier aurait aussi pu faire appel à son ami artiste-plasticien Per Kirkeby, avec lequel il avait collaboré pour *Breaking the Waves* en 1996. Ce n'est pourtant pas ce qu'il choisit. Au contraire, l'environnement général est uniformément vide mais habité par la lumière. Cette dernière, uniquement constituée de sources d'éclairage artificielles, vient en moduler le rendu, dessiner les contours du décor. Le travail de mise en scène de Robert Wilson peut certainement être convoqué, même si le cinéaste n'y fait pas explicitement référence. Ses changements totalement fabriqués donnent toutefois le rythme de la vie et du temps qui s'écoule. La temporalité est signifiée par les modifications d'éclairage : du blanc bleuté du jour au noir total de la nuit. La lumière joue un rôle au même titre que les acteurs car, par ses nuances, elle fait vivre certaines parties du décor ou, au contraire, en accentue la réification. Lars von Trier s'en sert comme d'une palette dans laquelle dominent les effets de clair-obscur que l'on peut rapprocher de son intérêt pour la

peinture nordique d'un Rembrandt et, pour son épure, de l'œuvre de Hammershoi<sup>8</sup>.

Paradoxalement, dans *Dogville*, c'est Jack McKay (Ben Gazzara) l'aveugle qui en parle le mieux, décrivant de mémoire à Grace l'ombre projetée à cinq heures de la flèche du clocher sur les vitres du magasin de Ma Ginger ; souvenir fixe de ses yeux morts auxquels il dissimule la vue quotidienne et changeante du coucher de soleil dont il bénéficie de sa maison. Pour démasquer cette cécité niée<sup>9</sup>, Grace tirera les rideaux. Ce geste qui a lieu pour la première fois dans le film rappelle justement le dispositif théâtral dans lequel nous nous trouvons, puisque de l'astre couchant qui devient le spectacle regardé par les acteurs eux-mêmes, nous ne voyons réellement que la lumière reflétée sur les deux visages et corps de Grace et de McKay. À nous d'inventer ce qu'ils voient. Lars von Trier utilise une deuxième fois ce procédé dans son film. Lorsqu'à la fin, par un coup de théâtre, nous découvrons que le père de Grace n'est autre que le chef des bandits qui la recherchaient, son père demande à la jeune femme si elle veut regarder le massacre qu'elle vient d'ordonner. Ils sont tous les deux dans la voiture – nouveau huis clos – et elle accepte qu'il tire les rideaux de cette dernière. Ici encore, il y a dévoilement de son aveuglement : regarder en face une réalité qui, cette fois, nous est montrée dans son atrocité.

Au début du chapitre IX, l'apparition de la pleine lune aurait pu apporter une touche réaliste à ce tableau, mais là n'est pas sa fonction. Elle est la révélation lumineuse qui, modifiant par son éclairage l'environnement – du blanc au rouge –, entraîne le changement de jugement de Grace sur la ville et tous ses habitants, et de ce fait, leur condamnation. Du huis clos au coup de théâtre, les ingrédients sont là, stigmates théâtraux qui engagent le film en dehors de son strict espace-temps.

## La scène au-delà de la scène

Les principes d'unité de lieu et de temps propres à l'art dramatique se trouvent étendus à la réalité, l'espace physique et temporel fonctionnant selon une logique de complémentarité. L'unité de lieu affirmée par le décor à la spatialité artificielle définie met en exergue un sentiment d'enfermement présent dans l'espace filmique, mais également dans le cadre du tournage. Impression accentuée du point de vue de l'unité de temps qui est certes sensible dans le film par le biais du cycle des saisons, du printemps à l'hiver, mais aussi dans la réalité en raison des contraintes imposées par le réalisateur. C'est-à-dire un temps réel, celui du tournage, circonscrit sur six semaines en continuité durant lesquelles les acteurs et l'équipe ont travaillé en vase clos.

Dans l'esprit de Lars von Trier, il faut y voir une véritable installation – pénétrer littéralement dans les coulisses – habitée par « un nombre important de stars hollywoodiennes<sup>10</sup> » selon les vœux du réalisateur. Le générique réunit en effet Nicole Kidman, Lauren Bacall ou encore Ben Gazzara qui ont respectivement été choisis pour leur interprétation dans *Eyes Wide Shut* de Stanley Kubrick, *Le Port de l'angoisse* de Howard Hawks et *Meurtre d'un bookmaker chinois* de John Cassavetes. La communauté<sup>11</sup> « fictive » de *Dogville* s'avère elle-même constituée d'une communauté « réelle » – mot étrangement décalé pour parler de ce microcosme qu'est le monde du cinéma – celle des acteurs. Véritable installation mêlant imaginaire et réalité donc, *Dogville* fonctionne à la manière du *Loft*, fameux programme expérimental de la télé-réalité. Cette digression, pour incongrue qu'elle paraisse, ne l'est pas tant que cela. Lars von Trier a, dès le début de sa carrière, travaillé en parallèle pour la télévision : depuis de simples publicités jusqu'aux feuilletons plus sophistiqués tel *L'Hôpital et ses fantômes*<sup>12</sup>. Sen-

sibilité au modèle du *Loft* à ne pas négliger, lorsque l'on sait aussi que le cinéaste danois organisa en 1996 une sorte d'« installation-performance » intitulée *The World Clock, Psychomobiler number I* au sein du musée d'Art contemporain de Copenhague<sup>13</sup>. La proposition durait le temps de l'exposition (deux mois). Au cœur de différents décors installés dans le musée, cinquante-trois acteurs improvisaient des scènes. Grâce à un système de feux colorés et à des instructions secrètes données à chacun par Lars von Trier, les acteurs changeaient brusquement de comportement. Cette installation dans un lieu dédié à l'art contemporain anticipe la mise en condition des acteurs lors du tournage de *Dogville*, puisqu'ils seront contraints à vivre ensemble pendant ces six semaines.

Comme dans le *Loft*<sup>14</sup>, ces derniers bénéficient d'un sas de décompression, une sorte de confessionnal nommé « la remise à aveux », cabane située juste en dehors du plateau dans laquelle chacun peut livrer à une caméra vidéo ses joies, ses angoisses, ses énervements. Retourner paradoxalement, devant la caméra, les acteurs ne jouent plus. Poussés dans leurs retranchements, ils expriment leurs sentiments réels mais conditionnés et exacerbés par le contexte spécifique. Le jeu se fait malgré eux. Ils deviennent sujets d'étude et d'exploration des instincts humains. Ou comment l'imaginaire de la scène – pas le lieu, le jeu – s'immisce et empiète sur la réalité et comment le film se prolonge ainsi. Lars von Trier, par ces propositions extrêmes, hors champ ne cesse d'interroger le cinéma dans son essence, d'en repousser les limites sans jamais totalement les franchir. Les écarts servent de mise en condition pour influencer sur le jeu des acteurs, atteindre les points de tension. Nous restons toutefois dans le champ de la fiction, dans cet espace-temps imaginaire.



## Un retour aux sources pour une tragédie distanciée

La référence à l'univers scénique permet à Lars von Trier d'opérer une sorte de retour aux sources cinématographiques. Il n'est ainsi pas anodin que le récit se déroule dans l'Amérique<sup>15</sup> du début des années 1930, au moment où le cinéma connaît le premier bouleversement de son histoire : le passage du muet au parlant. Emprunt direct à cette période de transition, les écritures blanches tracées au sol indiquant le nom des décors étaient une pratique couramment utilisée par les réalisateurs des premiers films parlants. Pour obtenir un meilleur enregistrement sonore, le décor était recons-

titué de manière très sommaire et schématique dans des studios. De même, en nommant Thomas Edison Jr. (Paul Bettany) son principal personnage masculin, le réalisateur fait explicitement référence à l'inventeur du phonographe et du kinéscope – machine produisant des films (succession d'images) associés au son. Il y a une volonté de retourner à la genèse du cinéma, lorsque justement la rupture avec la scène n'était pas encore consommée.

Autre élément notable, *Dogville* fut initialement fractionné en scènes, terme volontairement employé pour ses résonances à la fois avec le monde théâtral et le monde cinématographique, scènes qui devinrent des chapitres aux nuances plus littéraires – découpage



déjà choisi pour *Breaking the Waves*<sup>16</sup>. Dans *Dogville*, les intertitres des chapitres sont augmentés, pour se faire très explicites, présentant et annonçant l'action qui va se dérouler. Le chapitre I a ainsi pour titre : « Où Tom entend des coups de feu et fait la connaissance de Grace ». L'intitulé écrit est redoublé par la voix off du narrateur. Le principe renvoie à la littérature de Dickens par laquelle Lars von Trier dit avoir été marqué, mais toujours de manière indirecte puisqu'il le fut lors d'une projection, en compagnie de Per Kirkeby, du film *Les Grandes Espérances* réalisé par David Lean, issu de l'ouvrage éponyme de l'auteur britannique. La référence littéraire rappelle aussi l'œuvre de P. G. Woodhouse au style malicieux et, pour brouiller les pistes, le réalisateur se plaît à mentionner la lecture de *Winnie l'ourson*. Par ailleurs, cette structure narrative est aussi empruntée à *Barry Lyndon* (1975) de Stanley Kubrick et fut expérimentée auparavant par Lars von Trier dans une publicité qui fut refusée à cause précisément de la qualité quasiment hypnotique de cette voix<sup>17</sup>. Cela n'empêchera pas le réalisateur danois de reprendre l'idée de mise sous hypnose du spectateur dans son film *Europa*. L'association texte écrit, récit oral n'est pas nouvelle, elle tire justement ses origines du cinéma muet qui, pour ponctuer chaque étape d'un film, utilisait des intertitres redoublés d'un narrateur en voix off stimulante<sup>18</sup>. Il en est de même ici, l'accent anglais hautement perceptible de John Hurt, son ton ironique et sceptique en font un témoin extérieur à l'Amérique qui nous est contée. Il lit le texte tout en commentant et jugeant l'action. Par ce biais, Lars von Trier crée une distance, celle que permet la réflexion nécessaire entre la simple parole, la pensée écrite et l'acte, à l'opposé de la locution latine inscrite à l'entrée de la mine « *Dictum ac factum* » – aussitôt dit, aussitôt fait – qui caractérise l'ensemble des comportements des habitants de Dogville.



Distance, le mot est lâché. Paradoxe pour un cinéaste voulant cerner « l'âme humaine » selon les termes qu'il met dans la bouche même de son alter ego Thomas Edison Jr. Cette distanciation, Lars von Trier la puise ouvertement dans le théâtre de Bertolt Brecht, dont sa mère était une fervente admiratrice. L'auteur dramatique met, en effet, en place une théorie de distanciation du spectateur, le *Verfremdungseffekt*, dans son œuvre théâtrale. Le dénouement de *Dogville* trouve ainsi sa source dans la chanson de Jenny-des-corsaires tirée de *L'Opéra de quat'sous*, mise en musique par Kurt Weill<sup>19</sup>. Chanson reprise par le chanteur danois Sebastian et dont l'écoute donnera l'idée du film à Lars von Trier. Du théâtre de Bertolt Brecht, le réalisateur retient tout particulièrement l'écriture dialectique révélatrice des contradictions de chacun des personnages qui force l'interrogation sans proposer réellement de réponse. Le théâtre épique brechtien veut éveiller la conscience critique des spectateurs. Le cinéaste danois déclare appartenir à l'école de pensée qui croit que « les gens sont capables de dessiner leur propre conclusion<sup>20</sup> ». Son cinéma se veut l'antithèse des films américains et ne cesse de lutter contre l'idée généralement admise d'un cinéma

réel. En ce sens, dans *Dogville*, film post-Dogme, Lars von Trier continue de défendre cette position qui était un des fondements du Dogme<sup>21</sup>.

Imaginaire de la scène au travers de sa référence à la conception théâtrale de Brecht donc, et plus largement à la tragédie qui hante le cinéma de Lars von Trier. Mais là encore, il cherche la confusion. Pour cette trilogie-épopée dont le cinéaste a sorti le deuxième volet intitulé *Manderlay* en 2005<sup>22</sup>, le modèle n'est pas directement issu du théâtre. C'est du côté du réalisateur danois Carl Theodor Dreyer, maître reconnu et admiré, que Lars von Trier se tourne. Le rapprochement paraît évident quant au choix des héroïnes de ses films de *Gertrud* à *La Passion de Jeanne d'Arc*, parentes des « cœurs d'or » de Lars von Trier telle Bess dans *Breaking the Waves* ou Selma dans *Dancer in the Dark*, femmes qui luttent seules contre le mal et qui se voient sacrifiées par la communauté. C'est à une autre qu'il est ici fait référence : à Médée. La Médée d'Euripide, celle que Dreyer voulait mettre en scène dans un film mais que la mort empêcha et dont le script inachevé servit justement de base à une adaptation télévisuelle, *Medea* en 1988, de Lars von Trier. Le mythe de la femme non plus simple victime, mais qui se voit poussée, par une nécessité tragique intérieure, à la vengeance ravageuse : « Elle tue et immole les autres<sup>24</sup>. » Grace est Médée. Par « imaginaire de la scène », il faut comprendre retour au théâtre grec des origines. Quand la condamnation que Grace-Médée ordonne est en même temps la sienne. Le chien Moïse, seul épargné, sera le gardien et le passeur de cette loi.

Lars von Trier fonde son cinéma sur un raisonnement paradoxal, ce qui lui permet de retourner comme un gant toute forme de réponse et de faire ainsi littéralement tourner en bourrique le spectateur qui essaierait de prendre une position tranchée, de faire pencher la balance de son jugement dans un sens ou dans l'autre. C'est le septième art qui est à la source de son interrogation pour lequel il dit chercher à réaliser « une fusion entre théâtre, littérature et cinéma<sup>25</sup> », auxquels nous ajouterons la télévision, soit une nouvelle représentation, une nouvelle scène hybride, hors de toute forme de catégorisation.



## notes

- 1 Pièce dont Laurence Olivier fit en 1948 une des premières véritables mises en scène cinématographiques.
- 2 Anagramme de Godville (ville de Dieu), mais ville dans laquelle Dieu est absent – le prêtre ne viendra jamais –, ou peut-être prend-il la forme du père et de la fille ?
- 3 Dernier volet de sa trilogie sur l'Europe qui comprend aussi les films *Element of Crime* (1984), *Epidemic* (1987).
- 4 Je remercie Didier Semin pour cette suggestion.
- 5 L'espace dans lequel vit Grace sera, quant à lui, surélevé par rapport à ce plateau, scène sur la scène.
- 6 André BAZIN, « Théâtre et cinéma », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, édition définitive, Paris, éditions du Cerf, 1975, p. 158.
- 7 Mette HJORT et Ib BONDERBERG, *The Danish Directors. Dialogue on a contemporary national cinema*, Bristol, Intellect, 2001, p. 212.
- 8 Artiste dont la référence est aussi sensible dans les films de Carl Theodor Dreyer.
- 9 Maladie dont était aussi atteinte Selma (Björk) dans *Dancer in the Dark*.
- 10 Stig BJÖRKMAN, « Entretien avec Lars von Trier », *Les Cahiers du cinéma*, numéro spécial Cannes 2003, n° 579, mai 2003, p. 36.
- 11 Thème récurrent dans la plupart des films du Danois, dans *Les Idiots*, *Breaking the Waves* ou encore *Dancer in the Dark*.
- 12 On pense évidemment ici à David Lynch et sa série télévisée à grand succès *Twin Peaks*, au début des années 1990.
- 13 Expérience qui est connue aujourd'hui par l'intermédiaire du documentaire de Jesper Jørgen *Les Exposés*, sorti en 2000.
- 14 Ce n'est pas la seule similitude, comme me l'a suggéré Mireille Berton lors du colloque. Je renvoie ici le lecteur à son brillant article, Mireille BERTON, « Fonctions du regard et du miroir dans *Lofi Story*. Lecture d'un dispositif de télé-réalité à la lumière de Michel Foucault et Jacques Lacan », *Décadrages. Cinéma à travers champs*, n° 1/2, automne 2003, p. 35-57. Il serait intéressant de pousser plus loin cette lecture de *Dogville* en tant que film sur le modèle de la télé-réalité.
- 15 L'Amérique décrite par Franz Kafka dans *Amerika ou le disparu*, ou celle de l'épopée *Il était une fois l'Amérique* de Sergio Leone.
- 16 Constitué de sept chapitres, d'un prologue et d'un épilogue.
- 17 Entretien avec Lars von Trier, *Les Cahiers du cinéma*, n° 449, 1991, p. 36-39.
- 18 Michel CHION, *Un art sonore, le cinéma, histoire, esthétique, poétique*, Paris, éditions Cahiers du cinéma, Essais, 2003. Il est intéressant ici de rappeler que le frère aîné de Kurosawa, dont le suicide a profondément marqué le réalisateur, était un orateur très connu et apprécié du cinéma muet japonais.
- 19 « Ce jour-là, vers midi, quel silence sur le port, / Quand on me demandera qui mourra. / Et vous m'entendrez dire : "Tous !" », et faire / À chaque tête qui tombera : "Hop-là !" », Bertolt BRECHT, *L'Opéra de quat'sous*, théâtre complet, tome 2, Paris, L'Arche Éditeur, 2005, p. 27-28.
- 20 *Op. cit.*, p. 217.
- 21 Le Dogme fut fondé officiellement le 20 mars 1995, lors de la célébration du centenaire du cinéma au théâtre de l'Odéon. Il fut signé par Lars von Trier, Vinterberg, Soren Kragh-Jacobsen et Kristian Levring et a pris fin en 2003 ; voir Charlotte GARSON, « Dogme, mensonges et vidéo numérique », *Les Cahiers du cinéma*, avril 2003, hors-série « L'Atlas du cinéma », p. 22-276.
- 22 Manderlay est aussi le nom de la ville dans laquelle se déroule l'histoire de *Sainte Jeanne des abattoirs*, pièce de théâtre de Bertolt Brecht.
- 23 *Jeanne d'Arc*, dont il est intéressant de rappeler que le film se déroule dans un décor théâtral de Jean Hugo.
- 24 Interview de Carl Dreyer par Georges Sadoul paru dans *Les Lettres françaises*, reproduit p. 55.
- 25 Stig BJÖRKMAN, « Entretien avec Lars von Trier », *op. cit.*, p. 36.

Formation d'un imaginaire  
de la scène :  
les conditions d'apparition  
des images dans le film  
*Une sale histoire* (1977)  
de Jean Eustache

.....  
Guillaume Le Gall

LE principe narratif du film *Une sale histoire* de Jean Eustache repose sur un absolu : l'absence de représentation des objets et des actions décrits. Devant le film, le spectateur est confronté à une mise en scène qui produit une disjonction entre le visible et le dicible. En d'autres termes, l'imaginaire du spectateur est rempli d'images qui, absentes de l'écran, ne sont que suggérées par le discours structurant le film. Ainsi se met en place dans l'imaginaire du spectateur un processus de formation d'images mentales.

*Une sale histoire* met en scène un réalisateur interprété par Jean Douchet qui s'est engagé dans l'écriture d'un scénario basé sur une histoire que lui a confiée un ami. Échouant à mettre en images ce récit, il demande à ce dernier de raconter l'histoire devant une petite assemblée. Le narrateur se prête au jeu et rapporte son expérience révolue de voyeur dans un café parisien de La Motte-Piquet Grenelle, dans le XVe arrondissement. Dans la deuxième partie du film, un nouveau narrateur reproduit le récit, quasiment mot pour mot, devant une autre assemblée. À la lecture du générique, nous apprenons que la seconde partie du film est le « document » filmé de ce qui servira de base pour le jeu de l'acteur de la première partie, le volet « fiction ». Autrement dit, la seconde partie constitue la source

documentaire du film. Cette inversion inattendue et la répétition qu'elle déclenche ont pour effet de déjouer la répartition des genres du documentaire, de la fiction et de l'autobiographie. Surtout, il s'agit de donner à cette histoire une valeur sinon universelle, du moins non individuelle.

Le narrateur du film (l'acteur Michaël Lonsdale ou Jean-Noël Pic, l'un ou l'autre) explique comment il avait pris l'habitude de se rendre dans un café pour y travailler et y donner ses communications téléphoniques. Le téléphone étant situé près des toilettes, il est amené à descendre au sous-sol du café plusieurs fois par jour. Au fil du temps, il croit observer l'ironie des garçons de café et croit entendre des remarques sarcastiques (« Et pourtant il est jeune celui-là, il n'est pas comme les autres ») puis, plus tard, il entend très distinctement les mêmes garçons dire : « Et tout ça pour un trou. » Il comprend immédiatement qu'il s'agit d'un trou situé dans les toilettes des femmes et s'explique du même coup les brusques afflux d'hommes dans ce café habituellement vide, ainsi que le petit manège des consommateurs qui prennent leur place dans le mouvement des allers-retours, de la salle à l'observatoire interdit. Il adopte alors les règles du jeu en pratique. Mais ce trou a une spécificité. Il a été pratiqué sur le bas de la porte des toilettes et donne « un



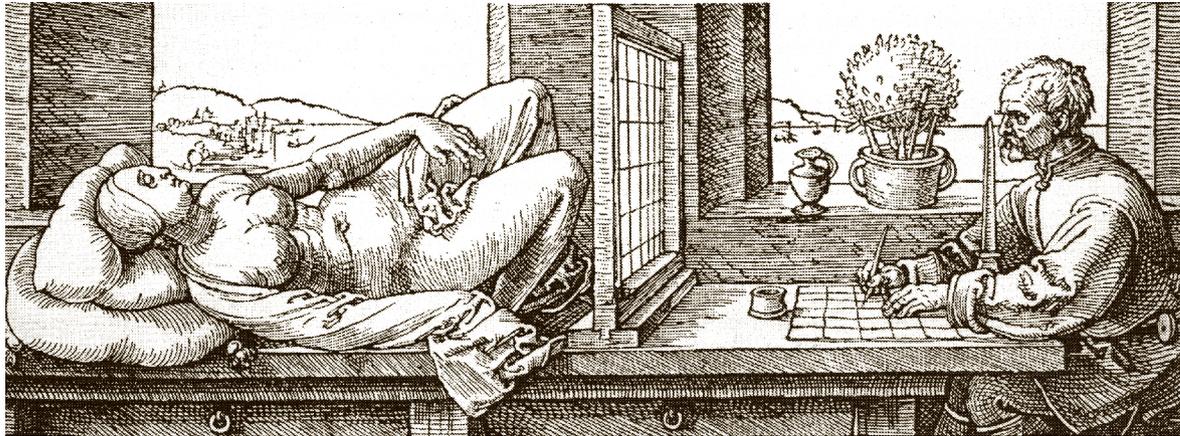
accès direct au sexe des femmes». Ainsi, les hommes du café se pressent pour coller sur ce trou leur œil scrutateur. Le narrateur du film décrira cette vision, ainsi que la pulsion scopique qu'elle entraîne, et livrera à

son auditoire des considérations générales sur le sexe ou la différences des genres sans que jamais la caméra ne quitte le lieu de l'énonciation du discours.

La quête de la vision directe sur le sexe féminin traverse toute l'histoire, cette sale histoire selon le réalisateur qui espérait faire de ce film un scandale. Mais du scandale, il n'en a rien été. Peut-être tout simplement parce qu'Eustache prend le parti radical de ne rien montrer, ni actions, ni images exposant les sexes. Il choisit le seul récit pour construire son film. Il dit lui-même : « Ce qui est intéressant dans cette histoire, c'est la réflexion, donc je vais ne l'illustrer qu'à moitié, l'illustration sera portée par le récit, on verra tantôt l'action, tantôt le récitant. J'ai pensé que ce n'était pas bien non plus et, en dernier lieu, j'ai trouvé que la seule façon de faire ce film c'était le récit, filmer le type qui raconte l'histoire. C'est le film impossible à faire, je le déclare impossible. J'essaie de l'écrire, je ne peux pas, donc je le fais raconter<sup>1</sup>. » C'est d'ailleurs ce qu'explique dans le film le réalisateur joué par Douchet quand il dit à Michaël Lonsdale : « Je comptais reconstituer l'histoire, l'illustrer, j'ai même commencé à écrire le scénario, ce n'est pas bon. Je préfère quand tu la racontes. » La question ici n'est pas de savoir ce qui représentable ou pas. En revanche, il semble plus intéressant de comprendre le dispositif décrit. Outre l'histoire même, ses détails, l'enjeu du film s'élabore autour des conditions d'apparition des images évoquées par la narration. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la déclaration d'Eustache sur l'illustration portée par le récit.

Ainsi, le narrateur prend un soin particulier à décrire la position que requièrent les conditions de ce dispositif de vision. Le trou étant pratiqué en bas de la porte, approcher son œil de cet orifice lui demande un effort et lui impose une position inconfortable. « Pas de plaisir sans peine », aime-t-il à rappeler à son auditoire. Au-delà des questions de plaisir et de déplaisir, une seule position de l'œil, c'est-à-dire un seul et unique point de vue, permet au narrateur de satisfaire sa pulsion scopique.

Dix ans avant *Une sale histoire*, Marcel Duchamp terminait son œuvre ultime, *Étant donné : 1<sup>o</sup> la chute d'eau, 2<sup>o</sup> le gaz d'éclairage*, réalisée entre 1946 et 1966 et montrée pour la première fois en 1969. Deux trous pratiqués sur une porte de grange à hauteur des yeux permettent de découvrir le spectacle illusionniste d'un intérieur. Sur le mur opposé, un trou laisse apparaître un paysage brumeux dans lequel une femme à la pose lascive expose son sexe au regard du spectateur-voyeur. Elle tient à la main un bec de gaz qui éclaire l'ensemble de la scène. Dans le fond du paysage coule une chute d'eau. La porte, les trous pratiqués dans celle-ci, la vision sur le sexe féminin, et la chute d'eau qui, bien entendu chez Duchamp, évoque les chasses d'eau des toilettes, nous renvoie au dispositif rapporté par le narrateur d'*Une sale histoire*, excepté la position inconfortable imposée au voyeur. L'environnement d'*Étant donné*, c'est-à-dire son dispositif entier, nous transporte surtout dans un espace proprement scénographique et nous rappelle les cabinets d'optique fabriqués par Samuel Van Hoogstraten basés sur la science de la perspective mathématique. Duchamp lui-même, dans un entretien donné à Pierre Cabanne, rappelle l'importance de ce savoir dans son œuvre : « La perspective était très importante. *Le Grand Verre* constitue une réhabilitation de la perspective qui avait été complètement ignorée, décriée. La perspective, chez moi, devenait absolument scientifique, [...] basée sur des calculs et des dimensions<sup>2</sup>. » À contresens d'une histoire de l'art qui aurait fixé l'origine de la modernité à Manet et à sa conquête de la planéité picturale, Duchamp fait de son *Grand Verre* une toile transparente régie par les lois de la perspective et qui reçoit l'ombre projetée d'objets énigmatiques participant au grand récit de son œuvre. Ramenés aux deux dimensions du *Grand Verre*, les indices du dénouement des désirs de sa mariée et de ses célibataires se retrouvent pris dans l'illusion



Albrecht Dürer, Le Dessinateur du modèle féminin, 1575

tridimensionnelle créée par l'environnement d'*État donné*. Car si l'œuvre de Duchamp est une véritable machine optique, c'est-à-dire une machine à fabriquer des images, elle fonctionne un peu, selon l'artiste, comme une espèce de chambre noire.

Le paradoxe et le génie de Duchamp (ou son génie du paradoxe) serait de proposer un art rétinien tout en abandonnant l'illusion de la représentation picturale. En réinterprétant les questions relatives à la perspective mathématique, Duchamp soulève la question du regard, des conditions du regard sur ce qui fait image, de notre capacité à appréhender les images selon des normes et des catégories spécifiques de vision.

Dans ces catégories, Duchamp définit une liste des « choses à regarder d'un œil », liste qui aboutira à la pièce *À regarder (l'autre côté du Verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure* (1918). Les choses à regarder d'un œil procèdent de la vision monoculaire propre aux lois mathématiques de la représentation en perspective expérimentées par Brunelleschi et théorisées par Alberti au *quattrocento*. C'est à partir

des marches du dôme de Florence que Brunelleschi réalise le dessin du Baptistère, en appliquant les règles mathématiques de la perspective linéaire. Brunelleschi, pour convaincre ses contemporains du caractère merveilleux de ses découvertes, creuse un trou à l'endroit du point de fuite du dessin qu'il vient de réaliser. Il demande ensuite à un assistant de mettre son œil à l'arrière du dessin pendant qu'un miroir de même taille est tenu en face du dessin. Le dessin se superpose alors exactement sur le reflet du bâtiment réel. Alberti, de son côté, dans son traité *Della pittura*, écrit en 1435, expose pour la première fois une théorie de la perspective. Il y décrit la pyramide des rayons visuels qui rattache les objets perçus à l'œil de l'observateur et explique les rapports existant entre les qualités apparentes et l'angle visuel qui se forme à l'intérieur de l'œil. Alberti énonce alors le principe fondamental de l'optique euclidienne, établit la loi optique de la diminution des objets vers un point du tableau et définit le plan du tableau comme l'intersection de la pyramide visuelle.

L'expérience de Brunelleschi et la théorie d'Alberti posent le fondement de la représentation en perspective. Pour suivre les règles de cette forme de représentation, de nombreux traités et appareils étaient destinés à aider les peintres dans leur travail. Sur une gravure célèbre, *Le Dessinateur du modèle féminin*, planche tirée de *L'Instruction sur la manière de mesurer à la règle et au compas*, 1525, Dürer représente une scène montrant cet apprentissage. Ici, l'instrument de perspective est composé d'un style sur lequel l'œil s'ajuste et regarde à travers un portillon l'objet à représenter et à reporter au carreau sur une feuille de papier. Sur la gravure, le point de fuite déterminé par la position de l'œil du peintre semble être le sexe de la femme allongée, au même titre que le point de vue du narrateur d'*Une sale histoire* regardant par le trou de la porte donne directement sur le sexe de la femme qui se trouve à l'intérieur des toilettes. Outre la similitude des deux scènes, la gravure de Dürer permet de comprendre en quoi la représentation en perspective d'un objet dépend absolument du point de vue exact et donc de la position du dessinateur-spectateur. Dans son texte *Diderot, Brecht, Eisenstein* (1973), Roland Barthes fait remonter cette relation aux Grecs en explorant la liaison de la géométrie et du théâtre pour finalement associer théâtre, peinture, cinéma et littérature autour de la notion de plan-tableau. Pour lui, « le théâtre est bien en effet cette pratique qui calcule la place regardée des choses : si je mets le spectacle ici, le spectateur verra cela ; si je le mets ailleurs, il ne le verra pas, et je pourrai profiter de cette cache pour jouer d'une illusion : la scène est bien cette ligne qui vient barrer le faisceau optique, dessinant le terme et comme le front de son épanouissement : ainsi se trouverait fondée, contre la musique (contre le texte), la représentation<sup>3</sup> ». Certes nous pouvons, comme le propose Barthes, faire remonter cette relation au théâtre grec, mais il me sem-

ble que sa réflexion ou du moins l'imaginaire de sa réflexion est surtout marqué par les schémas des XVe et XVIe siècles expliquant les lois de la représentation en perspective<sup>4</sup>.

D'une certaine manière, le narrateur du film *Une sale histoire* décrit une position idéale de spectateur, une position qui a déterminé toute la construction des images de l'art occidental, du tableau de la renaissance italienne jusqu'au plan cinématographique en passant par la scène théâtrale. Le narrateur de notre film fait d'ailleurs une allusion à la scène d'un théâtre particulier quand, quelque temps après son activité intense de voyeur, il retourne voir le café et le découvre entouré de palissades. « Ça ressemblait, dit-il, à la fermeture d'un théâtre porno. » Fort de cette évocation, mais surtout de la description du dispositif de vision tout au long du film, mon hypothèse est que le narrateur décrit une activité qui pourrait être celle d'un cinéphile, que son rapport à l'image est de la même nature que celui d'un cinéphile, qu'il descend aux toilettes de ce café comme il irait au cinéma, ou plus précisément comme il entrerait dans le noir d'une salle de cinéma. Le narrateur explique, par ailleurs, que son activité déviante lui prenait tout son temps, au même titre que le temps des vrais cinéphiles se dilate au rythme des séances de projection. Mais cette activité prend place dans sa vie car, dans une certaine mesure, comme un cinéphile devenu obsessionnel, sa disponibilité est complète. Bientôt cette activité le dépasse. Il explique : « J'ai senti que je devenais complètement fou puisqu'il n'y avait que ça qui m'intéressait. » Et il finit par dire : « J'ai arrêté car j'ai eu l'impression finalement que tout ne pouvait plus être vu que par la perspective du trou. » En 1966, dans son texte *Entropy and the New Monuments*, Robert Smithson a admirablement parlé de l'expérience du spectateur de cinéma. Pour l'artiste

américain, passer du temps dans une salle de cinéma, c'est « faire un «trou» dans sa propre vie<sup>5</sup> » : « Plus encore que les films, la salle de cinéma elle-même est une machine à conditionner les esprits. [...] Le confinement du corps à l'intérieur de ces boîtes obscures conditionne indirectement l'esprit. Même l'endroit où l'on achète son billet s'appelle "box office". [...] Le temps est comprimé ou suspendu à l'intérieur des salles de cinéma, ce qui met le spectateur dans un état entropique. Passer du temps dans une salle de cinéma, c'est faire un "trou" dans sa propre vie. » Dix années plus tard, Roland Barthes exprime à peu près la même idée, de manière plus explicite que la belle formule elliptique de Smithson. Se décrivant « en sortant du cinéma » (c'est le titre de l'article), Barthes généralise et théorise la condition du spectateur. Il précise d'emblée que l'on va au cinéma à partir d'une oisiveté, d'une disponibilité, d'une vacance : « Tout se passe comme si, avant même d'entrer dans la salle, les conditions classiques de l'hypnose étaient réunies : vide, désœuvrement, inemploi ; ce n'est pas devant le film et par le film que l'on rêve ; c'est, sans le savoir, avant même d'en devenir spectateur<sup>6</sup>. » Il y a donc une « situation de cinéma », et cette situation est, selon lui, pré-hypnotique. Quand Barthes parle de cinéma, il analyse davantage le dispositif de la « salle » et de la projection, la place et le corps du spectateur par rapport à un écran plutôt que le « film ». Pour lui, la salle de cinéma est un lieu de disponibilité. Et c'est dans l'ensemble de ces états, pris dans les conditions de la projection cinématographique, que « gît la fascination même du film (quel qu'il soit)<sup>7</sup> ». Ainsi, la salle de cinéma, l'état du spectateur, sa position par rapport à l'écran confèrent à la projection un émerveillement. Plus que l'intrigue ou l'action, « tout se passe, dit-il, comme si une longue tige de lumière venait découper une serrure, et que nous regardions tous, sidérés, par ce trou<sup>8</sup> ».



Anthony McCall, *Line Describing a Cone*, 1973

En 1973, soit deux ans avant le texte de Barthes cité ci-dessus, l'artiste Anthony McCall réalise *Line Describing a Cone* qui est le simple enregistrement cinématographique, image par image, d'une courbe tracée à la gouache blanche sur une feuille de papier noir. Cette courbe dessine en une trentaine de minutes un cercle, et donc un trou. Le film est projeté dans une galerie (et non dans un cinéma) emplie d'un fumigène. Le faisceau de la projection se retrouve matérialisé par la fumée et découpe en quelque sorte le trou de serrure dont parle Barthes. Ainsi, chez McCall, l'absence d'images constitue l'image de la structure fondamentale du dispositif de la projection cinématographique. Eustache ne va pas aussi loin, notamment parce que le récit demeure central. Mais ce récit contient en lui la radicalisation de McCall. Car le trou qui constitue le sujet du film d'Eustache est aussi celui par lequel le narrateur regarde, « sidéré » pour reprendre l'expression de Barthes.

Si Barthes relève bien la sidération filmique et l'hypnose cinématographique propres à toute projection de film, il exige aussi du cinéma et de la situation dans laquelle

on le regarde que s'installe « un imaginaire légèrement décollé<sup>9</sup> ». Et si, pour suivre la pensée structuraliste, théâtre et cinéma sont bien des expressions directes de la géométrie, « le discours littéraire classique (lisible), lui aussi, [...] est un discours représentatif, géométrique, en tant qu'il découpe des morceaux pour les peindre : discourir (auraient dit les classiques) n'est que "peindre le tableau qu'on a dans l'esprit"<sup>10</sup> ». Et c'est bien par le discours que dans le film d'Eustache, des tableaux se peignent dans l'imaginaire du spectateur. Mais cet imaginaire fonctionne à deux niveaux. D'une part, un dispositif optique idéal qui est une métaphore des conditions d'apparition des images cinématographiques se révèle dans le discours du narrateur ; d'autre part, l'imaginaire qui en découle est porté par son discours. Avec *Une sale histoire*, Eustache fait du cinéma une activité projective et semble bien combler l'exigence de Barthes qui attendait du cinéma d'être confronté à un « imaginaire légèrement décollé ».



## notes

- 1 « Entretien Jean Eustache », *Les Cahiers du cinéma*, "Numéro spécial Jean Eustache", 284, janvier 1978, p. 21.
- 2 Pierre CABANNE, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, P. Belfond, 1967, p. 65.
- 3 Roland BARTHES, « Diderot, Brecht, Eisenstein (1973) », *Œuvres complètes*, vol. IV, 1972-1976, Paris, Éditions du Seuil, p. 338.
- 4 Pour Barthes, en effet, « la représentation ne se définit pas directement par l'imitation : se débarrasserait-on des notions de « réel », de « vraisemblable », de « copie », il restera toujours de la « représentation », tant qu'un sujet (auteur, lecteur, spectateur ou voyeur) portera son regard vers un horizon et y découpera la base d'un triangle dont son œil (ou son esprit) sera le sommet », cf. *ibid.*
- 5 Robert SMITHSON, « L'Entropie et les nouveaux monuments », in *Robert Smithson : une rétrospective, le paysage entropique, 1960-1973*, musées de Marseille, Paris, RMN, 1994, p. 165. D'une certaine manière, Jean-Pierre CRÉQUI rapprochait déjà dans un même recueil de textes le film de Jean Eustache et le travail de Robert Smithson dans *Un trou dans la vie. Essais sur l'art depuis 1960*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.
- 6 Roland BARTHES, « En sortant du cinéma », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 778.
- 7 *Ibid.*, p. 779.
- 8 *Ibid.*, p. 780.
- 9 « En sortant du cinéma », op. cit., p. 780.
- 10 Roland Barthes, « Diderot, Brecht, Eisenstein », op. cit., p. 338-339.

# Herbert, Lewis et nous

.....  
Vincent Vatrican

**L**est des films avec lesquels vous partagez une histoire particulière, des films qui, une fois vus, vous habitent et vous accompagnent toute votre existence. C'est ainsi : ils ne vous lâchent pas et vous ne les lâchez pas non plus, tant le lien qui s'instaure avec eux, est d'une nécessité pour ainsi dire vitale. Ils portent en eux une sorte de définition de ce que vous êtes en droit d'attendre du cinéma, dans leur façon de vous prendre par la main, de vous éduquer, de structurer votre propre univers. *La Mort aux Trousses* d'Alfred Hitchcock ou *Le Ciel peut attendre* d'Ernst Lubitsch sont de ceux-là, des références, des modèles, des films d'une perfection telle qu'ils exercent sur vous une fascination totale. *The Ladies' Man* de Jerry Lewis en est aussi, et depuis bientôt vingt ans que je vis avec ce film, sans que cette relation privilégiée ne soit guidée par l'envie d'en connaître par cœur la totalité des effets, à quoi se réduit trop souvent la cinéphilie d'aujourd'hui, construite sur le besoin du culte

et de la répétition, j'ai pu observer avec quel regret le nom de Jerry Lewis s'est lentement effacé des mémoires, son œuvre être frappée d'une forme de désamour, d'indifférence. Comme si derrière l'acteur, le cinéaste n'avait jamais existé. L'occasion récente de programmer *Ladies' Man* dans le cadre d'un cycle sur le décor au cinéma, où il avait naturellement toute sa place, aurait été une façon de réparer cette injustice, mais l'impossibilité de trouver une copie en état d'être projetée en a décidé autrement, et c'est parce que Michel Enrici et Isabelle Lombardot m'ont proposé de participer à un colloque sur « l'imaginaire de la scène au cinéma », que s'est imposée à moi l'idée de revenir sur ce film, convaincu qu'il offrait une réponse possible à cette question inépuisable, et qu'il constituait même, malgré le petit écran, une expérience inédite pour un public d'étudiants dont la référence comique serait plutôt aujourd'hui *The Party* de Blake Edwards.



Contrairement à ce dernier, avec lequel il partage quelques ressemblances anecdotiques, mais qui n'a plus rien de très nouveau à m'apprendre, chaque vision nouvelle de *Ladies' Man*, me révèle quelque secret sur la profondeur du rire qu'il suscite, sur l'étrange principe narratif qui le gouverne où rien n'est jamais clairement donné et tout semble possible, à chaque instant. Ce film occupe une place particulière dans l'œuvre de Jerry Lewis : il est à mes yeux le plus personnel et le plus théorique de ses films, où la mise en scène repose sur un rapport direct et vivant au public. Homme de scène, Jerry Lewis le sait mieux que quiconque : les jeux du music-hall, du théâtre ou du cinéma se différencient des autres arts en subordonnant leur existence à la nécessité d'une relation

immédiate, et en nous imposant leur réalité narrative avant toute appréhension critique. Cette propriété du cinéma, qui suppose à la fois la plénitude de l'œuvre achevée et le mouvement fragile, toujours recommencé, d'une création en devenir, *Ladies' Man* ne se contente pas d'en assumer la double définition, il la souligne et la complique en sollicitant, même quand il paraît la refuser, la complicité originelle du spectateur.

Passé le panneau indicateur, qui nous installe d'emblée dans le théâtre de l'action – « *Milltown, a very nervous little community* », est-il malicieusement précisé - la caméra découvre le paysage propre d'une petite ville apparemment sans histoire, où une petite bousculade entre deux passants provoque une succession d'accidents qui, sur le principe de la réaction en chaîne, petite cause grands effets, conduit un cycliste à terminer sa course dans un poteau télégraphique, le long duquel glisse un ouvrier qui atterrit de tout son poids sur une grille en fer forgée, dévoilant la plaque de l'université à l'intérieur de laquelle l'histoire va maintenant débiter. Nous sommes prévenus : cette entrée en matière, réglée comme du papier à musique, donne le tempo du film et annonce bien d'autres tempêtes. À commencer par la première apparition de Jerry Lewis que le spectateur guette naturellement avec impatience : dans la grande salle de l'université où tous les étudiants ont été réunis pour la remise des diplômes de fin d'année, à l'appel de son nom, Herbert H. Heebert est projeté dans les airs et le cri qu'il pousse à cet instant et par lequel nous faisons connaissance avec le personnage qu'interprète Jerry Lewis, s'apparente à celui d'un bébé qui vient de naître. Cet accouchement symbolique, propulsion du personnage dans l'espace du plan, est élevé au rang de gag au même titre que la chute d'un corps dans un film burlesque.

Lewis n'est pas seulement l'interprète d'un film dont le titre français est *Un vrai cinglé de cinéma*, il n'a cessé de prouver comme metteur en scène qu'il connaissait toutes les ficelles du métier, qu'il était véritablement un « cinglé » de cinéma.

Il n'est peut-être pas inutile alors de rappeler que le parcours de Jerry Lewis est l'illustration de cette fameuse loi de l'exception qui confirme la règle : alors que la plupart des comiques peinent à renouveler leur inspiration, Jerry Lewis, lui, nous démontre l'exactly contraire. À partir de la fin des années quarante, et pendant environ dix ans, il forme avec Dean Martin le couple comique le plus populaire des États-Unis, à la scène comme à l'écran, jouant le bouffon, le maladroit, le clown à la grimace facile et au corps élastique, digne d'un personnage de Tex Avery, l'incarnation de tous les refoulements de l'Amérique. Lorsque le tandem se sépare en 1956, déjouant toutes les prédictions, Jerry Lewis se lance dans une seconde carrière, grâce notamment à Frank Tashlin, cinéaste à l'incontestable talent qui, comprenant que les films dont il était jusqu'ici la vedette ne constituaient que l'ébauche d'une personnalité prête à s'épanouir, donne alors plus de corps et de profondeur à ses rôles. Métamorphosé, Jerry Lewis devient l'atout financier le plus rentable de la firme Paramount : il n'est pas seulement un inventeur de gags, dont la source semble ne jamais se tarir, mais l'homme qui discute les contrats, choisit les scénarios, s'entoure des meilleurs techniciens du studio. Ce qui n'est pas sans importance dans le contexte hollywoodien d'alors : le statut de producteur qu'occupe désormais Jerry Lewis, lui permet d'imposer ses choix à tous les stades de la création. À l'orée des années soixante, il passe logiquement derrière la caméra et devient son propre metteur en scène. On n'est jamais mieux servi que par soi-même.

Les présentations sont faites : dans *Ladies' Man*, son second film en tant que cinéaste, Jerry Lewis est Herbert H. Heebert, un adolescent complexé, encore sous l'emprise de sa mère, dont la vie bascule à l'instant même où il découvre sa promise dans les bras d'un autre homme. Ce traumatisme le pousse à faire vœu de célibat et à vouloir trouver un emploi qui le maintienne hors de portée des femmes. En propulsant Herbert dans le lieu qu'il voulait éviter à tous prix, une pension de jeunes filles, où tous les ingrédients sont réunis pour créer l'attente et le désir, en se tenant à bonne distance pour observer ce qui va advenir, et où l'essentiel n'arrive jamais comme on l'avait imaginé, Jerry Lewis fait la preuve de son art du burlesque, son sens du contrepied, de la forme indirecte. À l'évidence, le cinéaste récuse tout ce qui pourrait enfermer récit et personnages dans l'histoire trop conventionnelle du héros névrosé qui, au terme d'un parcours semé d'embûches, finit par découvrir la béatitude amoureuse et, refusant tout autant le postulat selon lequel l'acteur ne serait que le double du cinéaste, *dédoublément* sur quoi se fonde toute une tradition de la comédie américaine, de Charles Chaplin à Jacques Tati, il préfère s'appuyer sur un dispositif plus raffiné, où tout se joue entre lui (Jerry Lewis), l'autre (Herbert) et nous.

Ce dispositif à *trois*, Jerry Lewis nous le dévoile dans une séquence magistrale, dont il est difficile de relater la fluidité du découpage, la dimension orchestrale, par la voie de l'écriture : mouvements des jeunes femmes qui au matin, entraînées par un air de jazz, s'activent dans leurs chambrées, font leur toilette, leur gymnastique, puis gagnent en cadence le réfectoire où leur est servi le petit déjeuner, mouvements de la caméra qui dévoile les différentes pièces de la pension, élargissant petit à petit les cadrages pour permettre à l'œil du spectateur de voyager librement dans les espaces et



faire, comme on dit, le tour du propriétaire. L'instant d'après, nous retrouvons Herbert qui sort de sa chambre et découvre à son tour l'intérieur de la maisonnée, ébahi par la magie du lieu, se laissant glisser le long des escaliers jusqu'au rez-de chaussée, tandis que la caméra recule lentement pour embrasser, en un savant mouvement de grue, la totalité du décor. Ce mouvement d'appareil, d'une audace rare, dont je ne connais pas d'équivalent dans l'histoire du cinéma, peut sembler du strict point de vue de la dramaturgie, une hérésie, puisque nous dévoiler cette « maison de poupées » dans son entier, revient à en briser le réalisme, à faire voler en éclats ses limites et à la renvoyer à son statut premier de simple décor, comme par l'ouverture d'un rideau de scène. Histoire de contenu mais aussi d'échelle : en le replaçant à l'intérieur même du studio où il a été construit, Jerry Lewis assume totalement la dimension factice de son décor. Son refus du décor naturel se manifeste par une croyance profonde, *ontologique*, dans le pouvoir d'évocation du cinéma. Le lieu à l'écran n'est pas ce qui existe de façon innée et *transparente* mais ce qui doit être absolument fabriqué, aménagé autour et entre les personnages, de la même façon que l'on construit une histoire pour mieux la raconter ensuite. Cette relation entre le décor et ceux qui évoluent dedans est un scénario que le burlesque se plaît à détruire, à transgresser. Le studio n'est pas un décor que l'on peut retourner, c'est le lieu de tous les rêves.

Pour revenir à lui, ce mouvement d'appareil a fonction de planter le décor mais également d'illustrer le stade initial du dédoublement, Jerry Lewis étant tout à la fois l'acteur et le metteur en scène de son film. Le passage de l'un à l'autre, devant et derrière la caméra, ne s'effectue pas seulement sur le plateau de cinéma où sont tournées les prises de vues, c'est-à-dire en retrait

de l'œuvre, mais parfois sous les yeux du spectateur, dans le mouvement même du film. Lorsqu'Herbert découvre la maisonnée vidée de ses habitants, ignorant encore la surprise qui l'attend, on est dans le registre du rêve, celui d'un enfant ébahi devant la beauté des choses, mais quand la caméra s'éloigne pour abandonner le personnage à son décor, remis sèchement à sa place, réduit à une simple figurine, Jerry Lewis reprend ses pouvoirs de cinéaste, par lesquels il entend rappeler *doublement* son emprise, à la fois sur le film et sur le spectateur. L'auteur s'étant réservé, par goût enfantin du jeu, la possession de l'intrigue et du langage, il ne reste au comédien que l'univers des apparences, limité à la seule superficie du plateau : son talent consiste à nous faire croire que les fausses portes ouvrent sur de vrais salons, du moment qu'il reste dans la superficie du décor où il demeure enfermé. D'où ce rapport de force entre les deux Jerry Lewis, qui ne peut être maintenu que par et dans une forme de déséquilibre permanent : plus grandit l'assurance créatrice du cinéaste, plus elle sollicite, effet de contrepoids, l'imagination de son acteur. Quand Herbert pénètre pour la première fois dans le réfectoire et qu'il réalise enfin ce que le spectateur, lui, savait déjà depuis un bon moment, il se démultiplie littéralement : ce n'est pas un, deux, ni trois, mais quatre Herbert qui se sauvent en courant dans les étages, comme pour souligner le degré d'épouvante qui vient de saisir le personnage. Tout se passe comme si la notion de dédoublement devait aller en s'accroissant dans le film, en un mouvement d'aller et retour incessant entre l'*en-deça* et l'*au-devant* de la caméra, l'endroit et l'envers des choses. Le miroir n'est ici qu'un mirage : comme un prestidigitateur qui feint de montrer ses trucs pour en réussir de plus compliqués encore, Jerry Lewis ne laisse deviner ses secrets que pour mieux les cacher.



Mais entre les différentes déclinaisons de Jerry Lewis à l'écran et le cinéaste lui-même, la différence n'est pas tant que les premiers soient les doubles du second mais plutôt que les uns appartiennent en propre à la narration alors que lui, le cinéaste, est à elle extérieur. La ligne de partage qu'est le champ de la caméra, définit le lieu de la scène, celle en arrière de laquelle opère Jerry Lewis cinéaste et en avant de laquelle évolue le Jerry Lewis acteur, produit de l'imaginaire du premier

dans la multitude des rapports de force qui s'installent avec les autres personnages. De là l'apparent décousu du film dont le récit semble lui-même se diviser en autant de scènes qu'il existe de facettes au personnage d'Herbert, chacune venant remettre en question la réalité des précédentes, sans rime ni raison, jusqu'à ce qu'une autre vienne confirmer cette réalité, et ainsi de suite dans une sorte de mouvement de balancier, où les phénomènes les plus imprévus se succèdent, où le

champ reste ouvert à l'imagination. De ce principe de l'échappée perpétuelle du récit vers quelque chose d'autre, naît un film entièrement mystérieux où rien n'a jamais valeur de certitude, fondé sur l'impossible démarcation entre réel à irréel.

Dans *Ladies' Man*, il se passe toujours beaucoup de choses derrière les portes des chambres, lourdes de promesses ou légères d'ambivalences. Si Herbert, vers la fin du film, se décide enfin à pénétrer dans la « chambre interdite », c'est par besoin de fuir la réalité qui le cerne, le traque, le menace, par nécessité de se réfugier dans l'univers clos de l'imaginaire. Là, dans cette chambre d'un blanc immaculé, il se retrouve aux prises avec une femme-vampire tout de noir vêtu, qui va l'entraîner dans un pas de danse vers un ailleurs onirique et fascinant : il suffit qu'une cloison se dérobe pour qu'un tout autre Herbert se révèle au spectateur, propulsé dans un lieu qui porte la marque de ce qu'il est, ce qu'il désire, ce à quoi il aspire profondément. Ce moment de comédie musicale, d'une élégance digne d'un Minnelli, donne à éprouver au spectateur non pas le sentiment de la transformation, mais de façon presque tangible la naissance d'un autre : figure, double, même, en pleine lumière ou projetant son ombre sur le visage de l'acteur, dévorante ou burlesque, la présence du cinéaste ne témoigne pas seulement de sa mégalomanie. En se désignant lui-même qui organise, commente, met en scène, le cinéaste fait ressortir une certaine humilité de la transparence narrative. En un audacieux coup de force, il dit « je » dans un art du « il » et nomme le mode de représentation dans une sorte de dédoublement symbolique. Jerry Lewis atteint l'autre côté du miroir pour exorciser son personnage de tous les doubles qui l'assaillent et l'aider à accoucher de lui-même. En quoi consiste alors le génie de Jerry Lewis ? En ce qu'il fait de ce dispositif l'objet

même et pas seulement le point de départ de sa mise en scène, comme si elle n'était que le prolongement du récit. En ce qu'il maintient ensuite cette structure ouverte sans faiblir tout au long du film, de sorte qu'il me faudrait idéalement le citer tout entier, Lewis choisissant à chaque instant, la voie la plus surprenante, jusqu'à la chute finale qui n'est qu'un juste retour vers la normalité : Herbert est devenu ce que ces rêves voulaient qu'il soit.



# Déjà-vu

.....  
Tanguy Viel

LE titre de cette intervention, *Déjà-vu*, tire son origine de la première idée de titre à laquelle avait pensé de Palma pour *Obsession*. Pour des raisons vraisemblablement de production, ce titre n'avait pas été retenu. Il était cependant plus éclairant quant au projet du film et quant à ce qu'il recèle. Je voudrais donc reprendre cette notion de déjà-vu pour essayer d'éclairer la polysémie qui me semble s'y cacher.

Mais *Obsession* est d'abord ouvertement un remake de *Vertigo* d'Alfred Hitchcock. De Palma ne manque pas de le dire clairement dans un entretien qui accompagne aujourd'hui le DVD : avec son ami et futur scénariste du film, Paul Schrader, ils sont allés voir *Vertigo*, ils sont sortis de la salle éblouis, et ils se sont demandé comment c'était possible de faire ça, à ce point d'admiration qu'ils ont eu l'envie de le refaire, un peu comme des enfants qui ont envie de copier les choses qui les fascinent, à commencer par celles que font leurs parents. Cette identification du cinéaste à la figure du fils ou de l'enfant, de même que la paternité revendiquée d'Alfred Hitchcock, constituent des thèmes centraux de notre problématique. Pour l'anecdote, Hitchcock a absolument l'âge d'être le père de de Palma, et pour ma part de Palma a absolument l'âge



d'être mon père. Mais pour l'heure je voudrais surtout m'intéresser aux relations de de Palma avec le cinéma et je voudrais finalement poser la question suivante : comment en vient-on, quand on a trente ans en 1976, à faire un film aussi étrange qu'*Obsession* ?

Une des premières choses qui frappe quand on voit *Obsession* pour la première fois, c'est d'une part la diffraction de la lumière dans tous les plans, cette espèce de brume qui tient l'écran du début à la fin, et d'autre part la musique de Bernard Herrmann (qui fut, on le sait, le compositeur fétiche d'Hitchcock



et surtout le compositeur de la musique de *Vertigo*): une musique entêtante, obsédante et qui, comme la diffraction de la lumière, nous déplace dans un espace déjà très affecté, un espace déjà chargé. C'est ce *déjà-là* en quelque sorte, cette charge de passé qui embrume sans cesse le personnage central et avec lui l'écran de cinéma en tant qu'il est le vecteur des sentiments de ce personnage. C'est ce *déjà-là/déjà-vu* que je voudrais essayer de répartir en trois temps distincts dont on verra à la fin qu'ils se recourent et se réverbèrent les uns les autres.

D'abord il y a tout simplement la charge affective du récit, son épaisseur psychologique et la trame humaine qui s'y déroule: premier déjà-vu, véritable mine d'or

mythologique, dans la mesure où c'est une réactualisation très poussée des grands mythes de la filiation, de l'inceste et bien sûr de la culpabilité. Ensuite, nous essaierons de concevoir ce déjà-vu comme celui auquel se confronte de Palma eu égard à l'histoire du cinéma. On appellera cela le second déjà-vu, auquel de Palma se confronte ouvertement en choisissant de faire un remake. Enfin, nous supposons le déjà-vu comme celui d'une réalité qu'aucune image ne saurait redonner: en d'autres termes, nous parierons qu'une image court toujours après un déjà-vu qui serait la réalité saisie au préalable et que l'image essaie à son tour de saisir ou de reproduire.

# Déjà-vu 1 : psychologie

Au début du film le héros, Michael, victime du kidnapping de sa femme et de sa fille, choisit d'écouter les conseils de la police et de « doubler » les kidnappeurs par un traquenard qui tourne mal : la fille disparaît et la femme meurt. Une fois passée cette scène inaugurale et traumatique, Michael vit dans la situation d'une culpabilité irréparable et d'un deuil impossible à faire, deuil qui le laisse malgré les années dans une mélancolie infinie. Manifestement, pour Michael la vie a perdu son sens et le temps s'est arrêté en 1959, date du kidnapping. À partir de là, tout le film pose le personnage comme quelqu'un d'absolument incapable de vivre au présent, incapable d'habiter l'espace : il est une ombre immobile dans le cadre, sans motivation, sans but.

Cette absence de présent à l'écran ou plutôt cette absence de l'écran au présent est particulièrement signifiée par ce plan formidable d'un panoramique à 360°, par lequel on passe de 1959 à 1975, et surtout par lequel *on ne passe pas* de 1959 à 1975, puisque les quinze ans en question n'ont pas d'autre épaisseur que les arbres qui ont poussé et les voitures qui ont changé de forme. En faisant faire cette révolution panoramique à la caméra, tout se passe comme si le personnage obligeait le film à faire du sur-place. Et c'est d'ailleurs souvent, entre autres choses, ce qui est très beau dans le cinéma de de Palma : il n'a jamais peur d'épouser plastiquement les affects de ses personnages, ici une déréliction du sens se terminant dans une révolution panoramique vide d'avenir. De Palma use d'une caméra semi-subjective, qui n'est pas exactement la perception du personnage, mais une sorte de mouvement formel, abstrait, qui sait symboliser l'état de conscience de ce personnage. C'est d'ailleurs cet état de catatonie qu'il faut qu'on ressente encore si on accepte ce film comme un film

spectral, attendu que le spectre est aussi une figure fondamentale du déjà-vu.

Mais bien sûr, il faut que le film puisse continuer. Aussi le seul qui peut déterminer la suite de l'action c'est son ami Bob, qui prend en charge le récit en inventant une affaire à Florence. C'est ainsi que le film est une longue manipulation faite par Bob autour du complexe de culpabilité de Mike, et qui va venir se cristalliser dans la rencontre de cette jeune fille, Sandra, qui ressemble étrangement à sa femme morte quinze ans plus tôt.

Comme par hasard, la rencontre aura lieu dans l'église où il a également rencontré sa première femme. Comme par hasard, elle fait de la « restauration » d'œuvre, de même que, bien sûr, elle va aussitôt « restaurer » le passé du héros en devenant le lieu de projection de ses fantasmes arrêtés en 1959. En quelques scènes très rapides, il va faire de son corps à elle une sorte de palimpseste dont il n'aurait plus en quelque sorte qu'à effacer la jeunesse pour retrouver l'original. Car ce film est aussi cela, et même principalement cela : le fantasme de l'original, de la présence et de l'incarnation, d'un original toujours déjà perdu, ou si vous préférez « déjà vu », à l'instar du temps qui passe, et que seule la copie, la reproduction, essaie de rendre en multipliant les ruses, en mettant en place des signes, et même une « rhétorique » pour se persuader du « *revival* ». Il y a par exemple ce moment (directement citationnel de *Vertigo*) où Mike met en scène Sandra pour la faire marcher comme sa femme morte : il est là exactement dans la position d'un metteur en scène, d'un directeur d'acteur qui essaierait de faire « prendre », de faire exister un personnage.

Et c'est bien normal que l'analogie tienne entre Mike et le metteur en scène car si Mike est rendu à l'état d'ombre errante, Sandra, elle, est un véritable fantôme à ses yeux, sans identité propre, sans consistance : elle



est une image, un hologramme auquel justement il va essayer de donner de la chair. Elle est tout simplement l'écran sur lequel ses yeux, à l'instar d'un appareil de projection, envoient une lumière intérieure et font défiler des images. Cette position fantomatique de la jeune fille est merveilleusement signifiée dans la scène où elle revient aux États-Unis et où elle va sur la tombe qu'il a fait construire : elle ne regarde même pas son propre nom sur la tombe, seulement celui de sa mère, mais nous, spectateurs, nous comprendrons à rebours qu'il y a juste à côté ses dates à elle 1950-1959, qu'elle est en quelque sorte aussi morte qu'une image.

Et en un mot comme en mille, Mike est amoureux d'une morte, exactement comme Scottie dans *Vertigo*. Or être amoureux d'un mort, cela porte un nom : on appelle ça de la nécrophilie. C'est une chose que de Palma exploitera plus directement dans *Body Double*, cette fascination pour le cadavre, pour ce qui est déjà mort et aimable en tant que mort.

Or de la nécrophilie à la cinéphilie, il n'y a qu'un pas.

## Déjà-vu 2 : histoire du cinéma

Le héros d'*Obsession* est amoureux d'une image : c'est cette image qu'il essaie de reconstituer, si possible de lui donner la troisième dimension qui manque à toutes les images : la profondeur, l'épaisseur de la réalité. Or cette épaisseur, cette bascule de l'image dans cette troisième dimension pleine et solaire, de Palma semble l'avoir ressentie une fois au cinéma quand il a vu *Vertigo*.

Aussi la place que Mike occupe dans le film est un peu la place que de Palma choisit d'occuper par rapport à Hitchcock : un spectre, un mélancolique dans un état de catatonie, de fascination, incapable de créer, du moins au-delà du fétichisme engagé pour les films de son maître. De même que Mike vit une histoire d'amour qui n'en est pas une avec Sandra, de même de Palma signe une sorte de film qui n'en est pas un, situé dans le pur hommage, s'identifiant complètement à la figure paternelle et révérée d'Alfred Hitchcock.

Il faut peut-être alors évoquer quelque chose sur cette génération-là de cinéastes, celle de de Palma, celle qui vient après Welles et Hitchcock. C'est que c'est la première génération de *cinéphiles*, c'est-à-dire la première génération à posséder une culture cinématographique et surtout à avoir vu beaucoup de films étant enfant. Tout cela se passe avant le magnétoscope mais après l'invention de la cinémathèque, et plus généralement après l'invention de « l'histoire du cinéma ». De Palma est de la seconde génération des cinéastes dits « auteurs », mais il est de cette génération qui a inventé la notion d'auteur cinéaste en l'élevant au rang d'artiste véritable : ces gens-là ont inventé et se sont constitué des paternités. En France c'est la génération des *Cahiers du cinéma* et de la Nouvelle Vague. Dans le cas de de Palma, vraisemblablement pour des raisons d'ordre personnel, psychanalytique, la création d'une paternité et d'une histoire n'était pas seulement



une posture intellectuelle, mais bien une nécessité vitale, constituante de son cinéma. De Palma ne se départira jamais de cette posture filiale, notamment par rapport à Hitchcock : la moitié de ses films sont des remakes d'Hitchcock, au moins partiels. D'autre part, la plupart de ses films posent cette question : soit comment échapper à son passé (par exemple *L'Impasse*), soit comment devenir un père (par exemple *Scarface*), c'est-à-dire comment vivre après son père (ce sera notamment la grande question de *Mission impossible*), et donc aussi comment s'en débarrasser, comment le dépasser.

La réponse de de Palma est simple : se situer en fils, *surjouer* la figure paternelle, manipulatrice. De ce point de vue, le héros dans *Obsession* est un véritable « fils » mis dans la position coupable d'un enfant. De ce point de vue, la disparition de sa fille n'est jamais mise en jeu dans le traumatisme : c'est seulement la mort de sa femme qui le culpabilise. C'est comme s'il n'était pas vraiment père : il va le devenir seulement au dernier plan du film lorsqu'il « reconnaîtra » sa fille. Mais jusqu'à ce dernier moment l'idée même d'être père et même de pleurer sa fille ne lui vient pas à l'esprit.

Le cinéma est alors l'expérience d'une libération, qui permet de sortir du passé, du poids du passé, vers le présent : il est ce geste fondateur par lequel, comme en psychanalyse, à force de remuer le passé, il en sort un corps neuf, enfin lavé de la faute, du sentiment de la faute produit par l'autorité. Il y a du Kafka chez de Palma, il y a la même structure paranoïaque, inquiète, le même état narratif du petit enfant qui découvre le monde et s'y heurte. *Obsession* est un peu la *Lettre au père* de de Palma. C'est dans cette même constellation d'idées qu'on pourrait entendre Serge Daney lorsqu'il parle de « ciné-fils ».

C'est aussi cette identification du cinéma à l'enfance qui développe le maniérisme propre à ce type d'œuvres, maniérisme d'une génération qui fait des *manières*, cite ses modèles, tord les figures autant qu'un enfant peut le faire en voulant imiter les adultes. C'est peut-être ça, la vraie caméra (souvent subjective) de de Palma, celle qui ouvre des grands yeux, fait des zooms complètement déréalisés, assume des profondeurs de champ, comme un enfant qui découvre un monde déjà là. De Palma serait à Hitchcock ce que Pontormo était à Michel Ange.

## Déjà-vu 3 : cinéma et présence

Ce maniérisme, cette enfance de l'art que retrouve de Palma, ce qui lui donne tout son souffle, c'est qu'il l'établit à un troisième niveau, plus intellectuel celui-là, par quoi le cinéma joue toujours chez lui son propre statut et interroge son degré de vérité ontologique. C'est donc, outre la place du fils par rapport au père, la place du cinéma par rapport à la réalité qui est en jeu. Il y a ainsi chez de Palma un héritage bazinien et godardien. À titre d'exemple, les travellings continus qui restituent la conversation des deux amis dans le café à Florence sont la stricte citation de ceux qui existent dans *Le Mépris* entre Michel Piccoli et Brigitte Bardot, célèbres travellings qui refusent le « trucage » du champ/contrechamp pour établir une garantie de vérité. Le montage (et si possible son absence) est toujours un souci éthique.

Retrouver de la présence, c'est sans doute un des motifs les plus récurrents du cinéma : de même que le personnage de Sandra est un spectre auquel donner, si je puis dire, « à corps perdu », de la consistance, le cinéma essaie sans cesse de donner de la présence, d'incarner la réalité sur la pellicule. Le cinéma a lui aussi, comme Mike, un complexe de culpabilité. Mais la force du cinéma, par rapport à la névrose du personnage, c'est qu'en tentant de retrouver une forme de présence, il en pointe sans cesse l'insuffisance : c'est-à-dire que plus les moyens « rhétoriques » et filmiques mis en place pour rendre cette présence sont importants, plus ils sont visibles. C'est donc une manière que le cinéma a de ne pas être dupe, et surtout de ne pas se mentir, encore moins de mentir au spectateur. C'est à ce niveau exactement qu'entre en jeu la question morale : plus vous donnez au spectateur les clés de votre insuffisance, plus vous êtes moral. De là aussi la célèbre phrase de Godard : « Le travelling est une affaire de morale. » Exhibition des moyens rhétori-

ques, des effets, des mouvements de caméra pour tenter de saisir le sentiment même, la vérité affective du réel, son présent de sensation et en même temps nous faire toucher du doigt la difficulté, l'impossibilité de cette « restauration ».

Ce n'est pas pour autant l'échec permanent de cette présence qui se donne à voir car il y a, chez de Palma notamment, une véritable énergie optimiste à vouloir voir, à vouloir saisir la vérité. Le cinéma de de Palma devient alors une course effrénée vers le *déjà-là*. Avec de Palma, le cinéma a certes toujours raté l'événement mais il n'a rien d'autre à faire qu'à courir après. Cette course effrénée (qui se traduit par d'interminables scènes de poursuite comme dans *Pulsions* ou dans *Body Double*) est la plupart du temps le moteur narratif de son cinéma qui culmine dans *Snake Eyes*, où c'est une pure course à l'image, une sorte de « grand prix » entre caméras de surveillance. Dans *Snake Eyes*, l'événement (un meurtre) a pourtant lieu en pleine lumière, sur une scène, sur un ring exactement, et pourtant personne n'a rien vu : les trente caméras ont raté l'événement. Il faudra tout le travail d'enquête et d'éthique du film lui-même pour approcher cette vérité de la chose qui a eu lieu.

Il y aurait donc trois niveaux de lecture du film qui se recouperaient : celui de l'intrigue psychologique qui met en scène un complexe manifesté dans la culpabilité et qu'il faut réparer, celui de l'histoire du cinéma qui met en scène un complexe d'infériorité qu'il faut dépasser, celui du cinéma par rapport à la réalité qui met en scène un ratage qu'il faut essayer de combler. Si les deux premiers sont vraisemblablement réparables : le héros est devenu père, de Palma est devenu cinéaste, le troisième n'est paradoxalement dans son échec même que la condition de réussite des deux premiers : s'il n'y avait pas un deuil irrémédiable, il n'y aurait pas de creux, de sas où se situer pour réfléchir



ce deuil et finalement en faire l'espace de résonance esthétique, l'espace de l'œuvre où déployer une rhétorique, des moyens d'accéder au visible, dont l'inquiétude même, le ratage, le tremblé, fournissent l'épaisseur de l'œuvre. Exposer au grand jour les moyens de son mensonge ou les limites de ses capacités, c'est aussi ce qui fait la singularité acharnée d'un cinéaste comme de Palma.

D'ailleurs, il ne faut pas oublier le dénouement ambigu du film : plus Mike répare sa faute, plus il s'enfonce dans l'illusion et l'erreur, puisqu'il veut racheter la mort de sa femme en épousant sa fille. Ici le héros est exactement dans la position d'Œdipe chez Sophocle : dans l'œuvre de ce dernier, c'est Œdipe lui-même devenu roi et marié à Jocaste (à sa mère donc, sans le savoir), qui va ordonner l'enquête sur la mort de Laïos, sans savoir bien sûr que c'est son père. C'est-à-dire que plus il veut réparer le crime commis, plus il court à sa propre punition. C'est à peu près du même ordre dans

*Obsession* : la restitution de la vérité se paye de sa propre tragédie. De ce point de vue le plan final qui relève vraiment de la grande reconnaissance tragique, est un plan très ambigu : dénouement de la culpabilité, et en même temps retournement dans une autre culpabilité qui consisterait à avoir désiré sa propre fille.

Si on ramène cette question sur les autres niveaux de lecture du film, on peut se demander si de Palma en faisant ce film a le sentiment d'avoir tué son père comme Œdipe Laïos, courant alors à sa propre perte, ou bien s'il a amorcé le seul geste libérateur qui lui aura permis de faire œuvre de cinéaste ? Ceux qui aiment de Palma sauront répondre et ceux qui ne l'aiment pas aussi.



# Synthèse et perspectives

.....  
Ondine Bréaud-Holland

**S**il cinéma, dans ses origines, a quelque chose à voir avec une pratique scénique, ce n'est pas à lui que l'on pense nécessairement lorsqu'on évoque la scénographie. Qu'elle soit au service de disciplines telles que la muséographie ou de formes artistiques alliant théâtre, danse et opéra, la scénographie relèverait aujourd'hui de pratiques autres que cinématographiques. Discrète ou manifeste, elle trouverait dans les expositions d'art par exemple ou dans les spectacles-événements en tous genres, la possibilité de s'exercer, au point que les médias s'en font l'écho dans certains cas. Point donc de références au cinéma qui, depuis longtemps, aurait absorbé tout ce que le théâtre avait imaginé sur le plan de la représentation. Plus encore, avec sa tendance à recourir aux techniques numériques, le cinéma aurait ébranlé le concept même de scène. Il l'aurait fait voler en éclats avec l'utilisation notamment, dans de nombreux

tournages, de fonds verts ou bleus offrant de multiples possibilités en matière de trucage. Et, pour s'en convaincre, il suffit de lire tout ce qui se rapporte au travail de post-production. De plus en plus significatif aujourd'hui, il permettrait de s'affranchir du réel – fût-il reconstitué –, de l'idée en tout cas de sa prégnance en tant qu'aire de surgissement du travail des acteurs ou de tout autre phénomène retenu sur la pellicule. Aussi la scénographie, avec ses contraintes matérielles et sa disposition, inconfortable et magnifique à la fois, à se mesurer à la double question de l'Espace et du Lieu, ne serait-elle pas à chercher dans le cinéma, territoire incertain ou trop lointain.

Et pourtant... Les paroles prononcées par les intervenants n'ont-elles pas, toutes, dit quelque chose d'essentiel ? Au-delà de leurs intentions propres, n'ont-elles pas été traversées par le principe suivant : l'idée

même de scène susciterait un désir, une curiosité qui conduirait à des actes de création ? Scène sans murs ni cloisons (*Dogville*) ou pensée sur le modèle de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec, c'est-à-dire étagée sur plusieurs niveaux dont l'intérieur, fortement cloisonné, est révélé dans une vision panoptique (*The Ladies' Man*). Scène qui pourrait s'apparenter à un petit théâtre à l'italienne (*Sherlock Junior*) ou à l'image que Marguerite Duras donnait du paysage dans certains de ses romans (*Priscilla, folle du désert*). Scènes qui vous ramènent du côté de Jacques Tati (*Playtime*), de Jean-Luc Godard (*Les Carabiniers*) et de Woody Allen (*La Rose pourpre du Caire*). Scènes qui s'emparent de votre regard pour lui apprendre à s'exercer, à penser l'espace comme une matière, géométriquement variable non seulement à l'intérieur du genre « cinéma » mais encore de tous les films qui, à un moment donné du récit, montrent des dispositifs scéniques semblables à eux-mêmes, c'est-à-dire éminemment classiques. Et de cette géométrie variable – le spectateur n'a-t-il pas été transporté de l'étroitesse de la scène de la salle de cinéma de Buster Keaton à l'immensité du désert australien de Stephan Elliott ? – pourrait découler l'idée d'une pluralité d'univers, au sens philosophique du terme. Car, derrière chacune de ces réalisations se cachait une vision du monde dont le lieu, dans l'architecture comme dans ce que l'on pourrait appeler le climat, était en quelque sorte responsable.

Sans doute est-ce pour cette raison qu'aucun des films analysés, à l'exception peut-être de la partie « rêvée » de *Sherlock Junior*, ne montrait d'images composites. Avant même d'être réduits à une surface bidimensionnelle, celle qu'impose le médium cinématographique, les lieux où se déroulait l'action existaient bel et bien au moment du tournage. Dotés d'une matérialité, ils avaient en partie imposé leur personnalité au récit. Ils

participaient, de façon quasiment consubstantielle, à la nature même de l'œuvre. Et ce, même lorsqu'ils se réduisaient, ou presque, à un ensemble de tracés blancs sur fond noir ou gris (*Dogville*). Ce qui autorise à risquer l'hypothèse selon laquelle la scénographie serait à même d'ébranler la conscience du spectateur à proportion qu'elle s'enracinerait dans un sol, une surface tangible. Elle fabriquerait du sens aussi bien en remplissant l'espace qu'en le vidant, mais toujours en s'y frottant. D'où l'existence, peut-être, d'un principe d'incorporation.

Comment comprendre alors la présence d'*Obsession* dont la signification profonde serait à chercher non pas du côté du récit mais de la fascination de Brian de Palma pour Alfred Hitchcock, la question de la scène étant alors posée à travers celle de la filiation. Plus encore, comment interpréter le choix d'*Une sale histoire* qui, jamais, ne montre une image du lieu décrit, voire assiégé et investi, par le narrateur ? De toute évidence, comme la volonté de montrer que l'imagination peut aussi être un principe de création, qu'il y a parfois « scène » là où il n'y en a pas, de façon excessive même. Mais ces films pourraient aussi se présenter comme des illustrations contemporaines d'une question qui fut au cœur de la pensée scientifique du XVIIIe siècle : l'espace serait-il un absolu, une chose en soi, coupé de toute réalité humaine ? Or c'est peut-être cela qu'il faut retenir de ces réalisations : pendant quelques instants, elles nous laissent la possibilité de répondre négativement à cette question et de postuler l'opposé même. Car, que serait la scénographie sinon cette faculté de donner corps à l'espace, par la pensée ? Et ce, de façon personnelle – inconditionnellement – pour l'augmenter de propriétés formelles autres que celles qui sont purement les siennes. Et finalement en faire un lieu où le sens se construit.

Dans un court texte sur la recherche<sup>1</sup>, Georges Didi-Huberman évoque ces moments où le chercheur s'arrête dans sa course, ayant rencontré une chose inattendue. Et, à cette chose qu'il nomme « apparaissante », il reconnaît une « générosité », une « fécondité » surprenante. Alors, pourquoi ne pas considérer « L'imaginaire de la scène au cinéma », non pas comme un moment inaugural, mais comme un moment « apparaissant » où la pensée, au départ étonnée, s'est peu à peu emparée de la question de la scénographie. Pour mieux la cerner, la comprendre et déjà apercevoir, en relief ou en creux, certains de ses points critiques. Probablement, d'autres colloques les retrouveront-ils à travers d'autres problématiques. Si l'hybridation entre le réel et le virtuel, telle qu'elle est pratiquée en danse par exemple, en est une, il en existe d'autres en rapport avec le théâtre, l'architecture, l'urbanisme ou les arts plastiques. Et bien davantage, que de futures rencontres soulèveront, contribuant ainsi à ce que l'espace, pour reprendre le titre d'un ouvrage célèbre de Edward T. Hall, n'ait plus de dimension cachée. À moins que cette dimension ne se laisse capturer...



notes

1 *Phasmes: Essais sur l'apparition*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.

Who's who

**MIREILLE BERTON**, licenciée ès Lettres de l'Université de Lausanne (2002), est assistante diplômée à la Section d'Histoire et esthétique du cinéma de l'UNIL et à l'EPFL. Elle prépare une thèse intitulée « Fonctions paradigmatiques du dispositif cinématographique dans les théories du psychisme, de la perception et de la vision (1860-1920). Pour une histoire croisée du cinéma et de la psychanalyse ». Intéressée par les rapports entre cinéma, psychanalyse et épistémologie, ainsi que par les études de genre et culturelles, elle a publié une quinzaine d'articles dans des ouvrages collectifs et des revues.

**MICHEL ENRICI** est historien et critique d'art. Il accompagne par ses textes l'aventure artistique de ses contemporains. Sa méthode critique est celle de « l'exercice d'admiration », sa logique est celle des romans picaresques où la rencontre vaut intelligence et analyse. Chemin faisant, il a dirigé l'École Nationale des Beaux-Arts de Dijon, l'École Supérieure des Beaux-Arts de Marseille-Luminy

puis le Pavillon Bosio à Monaco, École Supérieure de Scénographie dont il a inspiré le projet. Récemment il a participé à l'élaboration du projet de Centre Européen de Création Contemporaine qui doit voir le jour sur l'Île Seguin à Boulogne. Depuis le 16 décembre 2006, il assume la direction de la Fondation Marguerite et Aimé Maeght à Saint-Paul de Vence qui est à ses yeux « le codex de la modernité ».

**STÉPHANIE JAMET-CHAVIGNY** est docteur en Histoire de l'art et enseignante en histoire de l'art contemporain. Membre correspondant du Centre André Chastel Sorbonne Paris IV. Elle a publié plusieurs articles sur Bernard Pagès et le groupe Supports/Surfaces et participé à différents ouvrages sur l'art du XXe siècle.

**GUILLAUME LE GALL** est docteur en histoire de l'art contemporain, maître de conférences à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV) et professeur invité à l'École Supérieure d'Arts Plastiques de Monaco. Il a publié de nombreux

articles et organisé des expositions sur la photographie moderne et contemporaine.

**VINCENT VATRICAN** est diplômé de l'Université de Paris III la Sorbonne, critique aux *Cahiers du Cinéma* et à la revue *Bref*. Il fonde les Archives Audiovisuelles de Monaco en 1997. Cette structure a pour mission de collecter de préserver et de valoriser le patrimoine audiovisuel de Monaco. Les collections, dons et dépôts représentent aujourd'hui 25 000 documents : courts et longs métrages, fictions, documentaires, actualités, reportages, publicités, émissions radiophoniques, captations de spectacles, films de famille et d'amateurs. Vincent Vatrican a dirigé en 2000 un ouvrage sur le cinéaste américain Robert Kramer : *Trajets*. Depuis 2004, il organise en Principauté un cycle de projections baptisé « Les Mardis du Cinéma ».

**TANGUY VIEL** est écrivain. Il a publié aux éditions de Minuit *Le Black Note* (1998), *Cinéma* (1999), *L'Absolue perfection du crime* (2001) et *Insoupçonnable* (2006).

Achévé d'imprimer en juin 2007



**PAVILLON BOSIO**  
**UNE ÉCOLE DE SCÉNOGRAPHIE**  
école supérieure d'arts plastiques de la ville de Monaco