

L'image de ce qui n'est pas— L'image de ce qui est

Cahiers Renaud Barrault, n°96, octobre 1977

Marie-Claire Pasquier

*Qui connaît encore le geste qui noue et dénoue vraiment,
sans forme et sans ressemblance, et où la ressemblance du cheval
qui prend forme n'est plus qu'une ombre à la limite d'un grand cri.*

Antonin Artaud

On sait que la peinture a changé de statut du jour où a existé la photographie, qu'elle a acquis par là une nouvelle autonomie, et des pouvoirs de représentation jusqu'alors insoupçonnés. Il ne faut pas s'étonner que le théâtre se soit modifié d'avoir à coexister avec le cinéma. Peut-il exister un théâtre « non-figuratif » ? Dans un premier temps — pas nécessairement chronologique — le théâtre a pu abandonner au cinéma l'obligation d'être spectaculaire. Se faisant anti-théâtre, ou théâtre de l'absurde, « l'acte théâtral » s'est dégagé du trompe-l'œil, de l'illusionnisme, et de la vraisemblance. Dans un deuxième temps est venue la nostalgie de ce trompe-l'œil, et le plaisir de le reconstituer au deuxième degré : théâtre sur le théâtre, dans le théâtre, jeux avec la théâtralité. Troisième temps : le théâtre sort du théâtre, ce qui peut vouloir dire deux choses : soit changer effectivement de lieu, investir les hangars, les églises, les entrepôts ou la rue, soit importer sur scène les éléments qui en étaient, par convention, bannis, effacer le salon au profit de la cuisine et de la salle de bains (école anglaise), le costume au profit de la nudité (école américaine), le stuc et les colonnades au profit du sable, de l'eau, de la terre meuble, du foin, de la paille, du crottin de cheval, voire du cheval lui-même, ou de toute une écurie (école franco-italienne).

Risquons une image : le cinéma et le théâtre sont, chacun de leur côté, comme une toupie qui, dans une perfection d'équilibre, tourne sur elle-même. On peut aussi jouer, avec

plus de subtilité, à approcher d'elle un obstacle et jouir de la soudaine altération du son, ou des détours imprévisibles que provoquent les tentatives pour rétablir l'équilibre lorsque la toupie théâtre heurte l'obstacle cinéma, ou vice-versa. Les expériences se multiplient aujourd'hui qui marquent des points de transgression de la rhétorique du cinéma et de la rhétorique du théâtre, une fascination d'un art par l'autre, une contamination réciproque. Le théâtre serait-il le refoulé du cinéma, comme le suggère Pascal Bonitzer parlant des films de J.- M. Straub (*Othon, Moïse et Aaron*)¹ ? Ce refoulé en ce cas refait surface en force : roman théâtral, scénographie de la peinture, scène de l'écriture, il n'est question partout que de scène et de mise en scène. Pendant ce temps, les romans commencent à être « directement écrits en films », comme le souhaitait André Bazin dès 1959, par une Marguerite Duras déjà. Quant au théâtre, il se veut portrait, paysage ou silence, ou encore regard du sourd, et semble vouloir être à son tour l'écran fantasmagorique où se projettent des images fascinantes. Jusqu'où le théâtre peut-il aller dans la voie du non-dramatique, dans la voie du silence et de l'immobilité, dans la voie de l'absence et de la réminiscence sans se pulvériser lui-même² ? Jusqu'où le théâtre peut-il, d'autre part, rejoindre le réalisme cinématographique grâce à des « effets de réel » obtenus par une bande-son et des éclairages sans cesse plus sophistiqués ? Jusqu'où le cinéma de son côté peut-il aller dans la distanciation du réel par des artifices visibles exhibés en tant qu'artifices, jusqu'où peut-il, comme le théâtre pour Genet, viser à faire « faux à grincer des dents » ?

Artaud disait : « Le cinéma nous assassine de reflets ». Il disait aussi « À la visualisation grossière de ce qui est, le théâtre par la poésie oppose les images de ce qui n'est pas »³. Belle façon de situer à sa juste place la vieille querelle sur le réalisme. Pour André Bazin, la différence entre l'espace de l'écran et l'espace de la scène⁴, c'était que l'un serait centrifuge, simple « cache », pendant que l'autre serait un lieu clos, « microcosme inséré de force dans

¹ Pascal Bonitzer, *Le Regard et la voix*, 10-18, 1976.

² Exemples de la voie du non-dramatique : la structure compartimentée, non informative, non cumulative, dérivée des *happenings*, ainsi *Le Livre des Splendeurs* de Richard Foreman, ou les « routines » de Stuart Sherman. La structure aléatoire d'un spectacle comme *La Plage*, de Severo Sarduy, mis en scène par Simone Benmussa. Silence, immobilité : les murmures, l'extrême lenteur des images se métamorphosant l'une dans l'autre dans les spectacles de Bob Wilson. Absence, réminiscence : de Beckett à Pinter. Comme Beckett, Pinter se trouve invinciblement amené, jusqu'à *No Man's Land* (qui triche, en thématissant), à l'amenuisement de la chose théâtrale avec des « pièces » telles que *Landscape* ou *Silence*.

³ *Le Théâtre de la Cruauté*, premier manifeste.

⁴ *Qu'est-ce que le cinéma ?*, 1959.

l'univers ». Depuis, l'analyse du rôle du « hors-champ » (Burch, Bonitzer), montrant que l'espace « off » s'articule bel et bien avec ce qui est montré, a remis en cause cette soi-disant continuité entre l'espace cinématographique et l'espace « réel », et l'exactitude de la phrase de Bazin souvent citée, « la robe sans couture de la réalité ». Le film de François Weyergans, *Je t'aime tu dances* en témoigne exemplairement. Seule la musique off, ou parfois une voix, troue l'espace que la caméra cerne, réduit, délimite et limite, par refus insistant de bavarder, de distraire, d'informer (pour répondre à une demande tout aussi insistante du spectateur), de nommer. A rester dans le spatial pur, bizarrement, on sent l'espace qui manque, jusqu'à la sensation d'étouffement. Comme trop de lumière (sur le visage immobile de Rita Poelvoorde) empêche de voir. L'univers sonore empêche la saturation de l'univers visuel, et sa mise à plat. Comme le chant des oiseaux invisibles dans une autre pièce et les bruits de l'escalier d'un côté, de la rue de l'autre, donnent la mesure « habitable » d'un appartement. L'inverse est vrai, et les bruits dans le noir, inexplicables, sont à la fois insaisissables et saisissants, pesant sur la poitrine. Maurice Béjart et Rita Poelvoorde filmés au cours de répétitions : tout est dans ce jeu du champ et du hors-champ. La caméra ne les poursuit pas, ne les espionne pas, elle est simplement là, regard flottant (serait-ce une forme plus subtile d'espionnage, de voyeurisme ?), et eux, le danseur-chorégraphe et la ballerine-enfant, entrent et sortent du champ, les gestes « tombent » (ou pas) dans le champ de la caméra. Les plans sont parfois longs, trop longs, acceptant l'insignifiant, le réitératif, comme loi de la réalité. Ils sont parfois brefs, trop brefs : le réel c'est aussi le fugitif, l'entr'aperçu. Il n'y a pas « représentation filmée », dramatisation du dramatique, jeu graphique sur du graphique, lyrisme sur du lyrique, appareil sur appareil, pas plus qu'il n'y a prétention à la transparence, à la restitution, au compte-rendu sans commentaire. Il n'y a pas non plus liberté, ou caprice, du regard ou de l'objet. Plutôt un enfermement. La caméra est vissée là (comme nous), les danseurs sont vissés à leurs gestes, retenus comme la chèvre au piquet, toujours ils reviennent, attirés par le champ comme si le champ était aimanté. Le résultat obtenu est de filmer à la fois le dedans et le dehors de l'homme qui danse, cet homme qui n'est mû que par une vision intérieure et le regard d'autrui. La caméra filme du mouvement réalisé et du mouvement à l'état naissant, mouvement déjà dans l'espace ou encore dans la tête (mouvement sonore et aveugle dans la tête, mouvement tel qu'il chante dans la tête du chorégraphe). La caméra filme à la fois (mais pas tout-à-fait simultanément) le danseur, la danse, et l'homme qui produit cette danse.

Le cinéma peut-il, avec les moyens qui lui sont propres, cesser de « refouler le théâtre en lui », comme dirait Bonitzer ? Les deux films de Resnais, *Providence* et *Muriel*, illusoirement juxtaposés par leur projection concomitante malgré les quinze ans qui les séparaient, en ont été de bons exemples. Ils permettraient de réfléchir sur l'utilisation savante de la discontinuité du champ visuel, la « *division de l'espace cinématographique* » (Bonitzer), l'articulation du champ et du hors-champ. La séquence finale de *Providence* fait exception, lorsque la caméra parcourt, laissant les hôtes déjeuner, les arbres, les gazons, les allées de la propriété de Clive Langham. Laisser au regard le temps de se poser, de circuler librement, c'est là le comble du lyrisme pour Resnais, le reste étant théâtralité. Il est intéressant de comparer les décors, de Boulogne dans *Muriel*, et de *Providence*, s'il faut appeler ainsi la ville composite inventée par le réalisateur. Boulogne, ville détruite puis reconstruite, dans la réalité historique, est une ville uniforme, privée de son passé, un vaste décor de théâtre, les recherches de la mémoire se heurtent à du trompe-l'œil. Ce n'est qu'en apparence que la « découverte » de Boulogne, donnant l'illusion de la ville la nuit, s'oppose à la « découverte » de Saint-Jean Cap Ferrat qui exhibe au contraire son artifice théâtral. Les acteurs de *Providence* sont, peut-on dire, devant un vrai décor de carton-pâte (c'est-à-dire que le spectateur est mis dans la confiance), on ne sort pas au cinéma de ce réalisme-là. Un tel décor est commentaire ironique, discours de demiurge sur l'illusion de libre arbitre et d'autonomie des personnages dont le statut de personnages fictifs est redoublé à la fois par l'arbitraire, la facticité du décor, et par l'intervention de celui que, bizarrement, Mercer appelle « le narrateur »⁵.

Si l'on compare cette facticité du décor à celui de *Loin d'Hagondange*, de Jean-Paul Wenzel, tel qu'il fut conçu par Peduzzi pour la mise en scène de Chéreau, la différence est encore flagrante. Car le décor de théâtre se donne comme trompe-l'œil, ce qui veut dire que l'œil peut à la fois savoir qu'il est trompé et se laisser tromper. L'illusion, pour être théâtrale, n'en est pas moins efficace : le jeu des éclairages sur le paysage peint en toile de fond donne « l'illusion » du paysage vécu, aux différentes saisons et aux différentes heures du jour et de la

⁵ Pour avoir statut de narrateur, il ne suffit pas que l'on nous fasse comprendre que Clive étant romancier, toute l'histoire qu'on nous montre est le produit, parfois dans ses versions successives, de son imagination. Est-ce en ce cas son « écriture » ? Et comment l'écriture d'un romancier produirait-elle un film ? (Car ce n'est évidemment pas en ce sens qu'on peut comprendre la phrase « des romans écrits directement en films »). Le narrateur, au cinéma, ne peut être que l'intermédiaire fictif, hors-film, comme lorsqu'on nous montre un générique qui se déroule comme les pages d'un livre. Un film, même lorsqu'il utilise ce procédé comme cheville narrative (*All about Eve*), ne peut pas être raconté à la première personne, et quand on dit « caméra subjective », c'est bien cela que l'on dit : c'est la caméra qui dit je, et pas tel ou tel.

nuit. Un climat est créé, sur lequel l'espace scénique semble véritablement une fenêtre ouverte — un fossé le tient à distance, symétrique de la fosse d'orchestre et ayant la même fonction symbolique de permettre d'installer au-delà un espace hétérogène, une autre « matrice » ou structure imaginaire. Mais ce qui apparaissait comme distance n'était que petitesse, et cette petitesse est soudain révélée, exploitées à de nouvelles fins inconciliables avec les premières lorsque Tatiana Moukhine (Marie) franchit le fossé et se retrouve, géante qui va mourir, dans un jardin nain.

Le très grand, ou le très petit, jouent un rôle important dans l'image scénique comme dans le fantasme, comme dans le rêve, comme dans la magie. Pourquoi les marionnettes de Robert Anton tirent-elles leur efficacité de leur extrême petitesse ? Est-ce parce qu'elles tiennent dans une main, ou au bout d'un doigt, qu'elles se chargent de tous les fantasmes ? Comme toute marionnette elles ont cette vertu d'être animées (c'est-à-dire mises en mouvement et ayant une âme) et de dire, d'être le vécu tout en faisant l'économie du vivant. Mais plus spécifiquement, c'est leur taille minuscule qui semble leur donner, comme aux gnomes et aux lutins, une autonomie intelligente, et même sarcastique par rapport à la pesanteur humaine. Pourquoi les Mabou Mines, voulant représenter *The Lost Ones* de Beckett⁶, choisissent-ils un narrateur de taille humaine, qui manipule à l'aide de pincettes de petites figurines en plastiques comme les enfants en utilisent pour leurs jeux de guerre, devant un morceau de polyester figurant l'intérieur du cylindre ? Pourtant, dans le récit de Beckett, le cylindre a « cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour que l'harmonie soit à peu près douze cents mètres carrés de surface totale dont huit cents de murs⁷ ».

Mais il y a là la figuration littérale de cette miniaturisation qu'opère dans le texte la simple phrase « ce petit peuple de chercheurs ». Toute observation d'un « petit peuple » et de son comportement à l'intérieur d'un cylindre met le narrateur en position de Gulliver. Faute de pouvoir représenter un géant, il suffit de réduire ce qu'il décrit à l'échelle convenable. Dans *Tiny Alice*, Albee utilise l'idée d'un château-fort à l'intérieur duquel est un modèle réduit, exact jusque dans ses moindres détails, du château-fort où se passe l'action. (Et ce que l'on suggère aux spectateurs, c'est que ce n'est pas le château-fort à taille « humaine » qui sert de modèle

⁶ Publié en français sous le titre *Le Dépeupleur* aux Éditions de Minuit en 1970. Aussi appelé *Chacun son dépeupleur* (1967) et *Dans le cylindre* (cf. extrait paru dans Livres de France, 1967).

⁷ *Le Dépeupleur*, Éditions de Minuit, 1970, p.15.

à l'autre, mais le contraire, il n'en est que la réplique.) Quelle est la place de la réduction en rhétorique ? Le raccourci, le résumé, l'illusion, se tiennent à la place de, renvoient à (cf. Genette) mais ne sont pas comme. Pourtant la réduction réglée a bien valeur de symbole, tout jouet en est la preuve. Dans *Tiny Alice*, le jeu dramatique passe par le jouet, le jouet symbolique par excellence, la maison de poupée. Le semblable tient lieu du même comme dans les pratiques où l'on agit sur un vivant par l'intermédiaire de son effigie. Le théâtre se souvient qu'il est un simulacre au sens où celui-ci prétend non pas seulement représenter mais agir au moyen de la représentation.

Le jeu théâtral est fondé sur les jeux d'optique, les dérèglements systématiques, les truquages ; l'illusion volontaire où la différence entre y croire et ne pas y croire perd en netteté, les brouillages successifs, les échanges de rôle et de fonction, les accommodements de perception au nom des exigences du fantasme pour qui le principe de contradiction n'a pas de sens. Tout cela exige (et entraîne à) une agilité perceptive extrême. D'où le trouble, dans sa double connotation optique et érotique, qui est le contraire du flou : c'est une surimpression de nettetés incompatibles, le regard ne pouvant les saisir que dans une succession si accélérée qu'elle peut se donner pour instantanée.

Cela nous aidera peut-être à comprendre comment le théâtral peut s'introduire dans le filmique de la façon la plus inattendue, par un redoublement du « mis en boîte » de l'enregistré, du pris en image. C'est ce que l'on voit dans le film de science-fiction de George Lucas, *La Guerre des étoiles (Starwars)*. Luke Skywalker est en train de réparer le robot Artoo-Detoo (R2-D2). Soudain apparaît, à l'intérieur d'une « boîte lumineuse » d'environ un tiers de mètre cube, l'hologramme, en image animée en trois dimensions, de Princesse Leia, qui appelle au secours (le spectateur l'a vue prisonnière des tyrans de l'Empire galactique, sur la station spatiale « *L'Étoile de la mort* »). L'enregistrement se déroule sous l'œil fasciné de Luke. La princesse joint les mains : « Obi-Wan-Kenobi aidez-moi, vous êtes mon seul espoir, Obi Wan ». La scène, le fragment qui en reste, peut se répéter jusqu'à une nouvelle panne. Les caractéristiques de cet hologramme sont les suivantes : ce n'est qu'un enregistrement, une « matrice » de scène à la fois réelle (princesse en danger), en un temps et lieu inconnu, et mise en scène en vue de l'enregistrement à expédier (lettre à la poste). Il est répétable, il est plus petit que nature. Comment se fait-il que ce film-dans-un-film soit à ce point *théâtral* ? Cette distance entre le spectateur et l'hologramme est plus infranchissable, plus mystérieuse que

tous les espaces intersidéraux de la galaxie, et pourtant l'image est là présente, fascinante. La boîte lumineuse est la *scène*, ce « microcosme inséré de force dans l'univers » dont parle Bazin, isolé dans sa « matrice » de lieu, de temps, d'action, au milieu de l'espace « réel » que représentent les planètes, fussent-elles imaginaires et peuplées des êtres les plus fantastiques. C'est du théâtre ou même de l'opéra : ce discours capté, répétable à l'infini, c'est l'*aria*, pure construction « en l'air », est-ce de cela qu'il s'agit ? Hologramme, de la même manière, toute pièce de théâtre (*La Plage* enfermée dans une boîte magique par Simone Benmussa) qui joue sur la captivité des images, leur enfermement dans un cadre, leur répétabilité, leur qualité « venue d'ailleurs », que ce soit le passé ou une autre planète.

Ainsi l'illusion théâtrale d'un côté, la fascination cinématographique de l'autre, ce n'est pas si clair, il n'est pas sûr qu'il y ait la construction d'un côté, le regard de l'autre, le signe et la chose vue, le plâtre et la buée. Comment fonctionnent, sur la scène et sur l'écran, le visible et le symbolique, comment opèrent sur nous les images ? On croit le savoir et soudain tout se brouille.

Prenons deux images à fort investissement, marquées dans nos mémoires par des spectacles récents : le verre (bu ou brisé), le corps disséqué. Le verre dans *La Plage*, et dans *Providence* : image répétitive, dans la pièce et sa mise en scène comme dans le film. Au théâtre, il file tout de suite vers le symbolique, comme Genet le dit du couteau de carton : « C'est alors qu'il agit sourdement dans l'âme des enfants. Il accomplit de plus sensibles ravages. » Les éclats de verre brisés de *La Plage* n'ont pas besoin d'être vus, ils sont signe, emblème : blessure, fantasme de castration. Dans *Providence*, et même s'il se brise, on ne se précipite pas pour « traduire » le verre de Chablis : on croit tenir entre les doigts le verre couleur de buée, le liquide frais qu'il renferme. C'est le paysage naturel, plus vrai que vrai. Et qui n'a pas besoin d'être dit. Vérité concrète de l'image aussi avec la dissection de *Providence*, image choc qui ne peut être tolérée que grâce à son extrême brièveté. Dans *Lear* de Bond, il y a une scène d'autopsie, l'image y est nécessairement abstraite et symbolique. Tout ou presque est dans le texte, qui prend tout son temps. L'image est un couteau de carton, qui accomplit de sensibles ravages. Point n'est besoin de ressemblance : une ombre, un cri, voilà qui suffit à faire prendre forme au cheval.