

## Dans le cadre de la représentation, ou le cadre dans la représentation

*Société d'Etudes du Psychodrame Pratique et Théorique*, n° 64,  
Numéro spécial : « La représentation en psychodrame »,  
octobre-décembre 1981.

Marie-Claire Pasquier

Pourquoi le cadre, le cadrage ou l'encadrement ? C'est donner un statut à la notion de champ visuel : il y a toujours autour de ce que nous voyons quelque chose que nous ne voyons pas, (que nous n'entendons pas). Il y a toujours *derrière* ce que nous voyons quelque chose à voir que nous ne verrons qu'en abattant ce qui nous le cache, ou en allant nous-même y voir. Et puis nous avons toujours quelque chose dans le dos.

La scène de théâtre classique c'est la scène à l'italienne, en anglais « picture-frame stage » : une scène à la fois découpée dans la profondeur du théâtre et une délimitation en forme de couvercle de boîte, ou de cadre de tableau : il y a picturalisation de ce que nous sommes censés voir. Est à voir *tout ce qui est à l'intérieur du cadre*, à l'exclusion de tout le reste, qui est plongé dans l'obscurité, alors que l'intérieur du cadre est puissamment éclairé.

### 1. Encadrer, c'est donner à voir

Le cadre assure la visibilité pleine et entière : tout ce qui est à l'intérieur est éclairé, visible, lisible, compréhensible : c'est le principe, la règle. Et puis ce n'est QUE visible : pas *touchable* par exemple, défense de s'approcher. Le cadre c'est aussi la barrière de la rampe qui assure que nous, spectateurs, restons à l'extérieur, comme absents/présents, invisibles en tout cas et en principe muets. Les acteurs jamais ne nous regardent, nous sommes dans le noir, lorsqu'on a les projecteurs braqués sur soi on ne voit qu'un trou, ou qu'un mur, et pourtant

tout est fait en fonction de nous. Noter que la relation est celle du face-à-face, les acteurs doivent en quelque sorte jouer à l'envers, ou comme dans un miroir. Récemment une pièce de Beckett a été jouée dans un miroir (*Come and Go*, mise en scène par Lee Breuer, des Mabou Mines), et Michaux avait rêvé de ce genre de théâtre : « Au théâtre, s'accuse leur goût pour le lointain. La salle est longue, la scène est profonde. Les images, les formes des personnages y apparaissent, grâce à un jeu de glaces (les acteurs jouent dans une autre salle), y apparaissent plus réels que s'ils étaient présents, plus concentrés, épurés, définitifs, défaits de ce halo que donne toujours la présence réelle face à face (*Voyage en grande Garabagne*).

Le cadre donne une présence (à la scène) d'un autre type que celle qu'on éprouve par le toucher. Barthes à propos des paysages, des objets japonais, toujours encadrés de vide, parle de *cerne hallucinatoire*. Oui, à la scène, on trouve bien ce *cerne hallucinatoire*, ce halo, qui à la fois déréalise et permet d'entrer dans un autre type de réalité, une réalité déréalisée, une réalité fantasmatique. Genet (dans « Comment jouer *Les Bonnes* » : « Je vais au théâtre afin de me voir, sur la scène, (restitué en un seul personnage ou à l'aide d'un personnage multiple et sous forme de conte) tel que je ne saurais — ou n'oserais — me voir ou me rêver, et tel pourtant que je me sais être »).

## 2. Visibilité empêchée

Il y a des obstacles, dans la pratique, à la visibilité. Si le cadre c'est l'ensemble du champ de vision, il ne fonctionne pas comme cadre : si tout est à voir de ce qu'on peut voir, pourquoi regarder ceci plutôt que cela, rien n'est désigné comme objet privilégié de l'attention, comme porteur de sens. Comme dramatique. Il faut un projecteur qui focalise, isole, désigne.

A l'inverse, si le cadre est trop petit, il y a gêne, sinon du regard, du moins du regardant. C'est la posture inconfortable du voyeur qui regarde par le trou de la serrure et qui peut à tout instant être surpris, à moitié accroupi, clandestin, furtif. De là où se passe la scène, il demeure pourtant invisible, la scène ne se joue que si son absence est postulée (à l'inverse du théâtre où la présence des spectateurs invisibles est postulée).

Pas de spectateurs : voilà qui annule la visibilité, la rendant inopérante. Dans *Rosencrantz et Guildenstern sont morts*, de Tom Stoppard, l'Acteur (qui n'est autre que celui de *Hamlet*) a connu cette situation : « Nous sommes acteurs, confiants dans cette convention

de notre métier qui est que quelqu'un nous regarde... et puis peu à peu personne... figés comme nous l'étions *de profil*, nos yeux vous cherchaient. Nos têtes commençaient à bouger, comme des lézards, le cadavre de l'immaculée Rosalinda risquait un coup d'œil entre ses doigts... le silence était indissoluble, il abusait de nous, c'était OBSCENE ». (Obscène ici, avec justesse, c'est ce qui, étant destiné à être vu, n'est pas vu, à l'inverse de ce qui, ne devant pas être vu, est surpris).

Certains spectacles ont volontairement, à des fins expérimentales, par volonté de réflexion sur les conditions dans lesquelles se déroule et s'offre ce qui est à voir, joué sur la *visibilité empêchée* : chaque spectateur est isolé entre ou derrière des colonnes, il aperçoit seulement des fragments de ce qui se passe, quand par chance cela passe à sa portée. D'où un sentiment de frustration, une forme de passivité-active, comme l'impatience. Autre exemple, Carmelo Bene coupant le son : spectacle se déroulant derrière une vitre épaisse, et de temps en temps un acteur consent à ouvrir une petite fenêtre qui permet d'entendre ce qui se passe. Chez Foreman, ce sont les comportements qui sont coupés de leur motivation : on voit tout mais on ne comprend rien. D'où, là encore, le sentiment de surprendre ce qui ne nous est pas destiné. Nous trouvant, sans l'avoir voulu, en position de voyeurs, nous sommes à notre tour soupçonneux. Comme le dit Stefan Brecht analysant le théâtre de Foreman, quand une réalité est ambiguë, c'est généralement une interprétation lubrique qui nous fournit la clef... Les images sonores peuvent, elles aussi, être l'objet d'un brouillage, nous obligeant à rendre l'oreille, comme dans l'indiscrétion : Bob Wilson enregistre en même temps plusieurs voix, à peine perceptibles, parlant plusieurs langues étrangères, et enregistre des fragments coupés de tout contexte. Dans le meilleur des cas, nous ne pouvons pas tout entendre.

### 3. « Framing Devices »

A l'inverse, certains créateurs utilisent systématiquement les « framing devices », ce qu'on pourrait appeler le sur-cadrage. Espace compartimenté, ponctuations sonores qui juxtaposent les séquences et les rendent équivalentes, empêchant toute progression du temps : le temps devient réversible, on fait, on défait, on refait, endroit-envers, va-et-vient. Foreman : « Comment inclure des parenthèses dans une pièce ? J'essaie, ce qui explique certaines particularités de mon style ». Foreman isole des éléments, il coupe les gestes, en amont, de leur motivation, en aval, de leur portée, par là même il coupe l'émotion. En même temps, il

établit des liens, parfois visibles (ficelles rattachées aux membres des acteurs ou aux objets) : « J'ai aussi l'obsession du cadrage, je cherche à cadrer des éléments inattendus, pour que les gens puissent voir ce qui se passe entre les choses qu'ils regardent habituellement, qu'ils puissent entendre ce qui se passe entre les mots qu'ils écoutent habituellement. »

On peut aussi appeler « effet de cadrage » la multiplication sur scène des instruments-à-voir : longues-vues, jumelles, télescopes, microscopes, les personnages sont des obsédés du regard, rendu par des jeux de lentille, plus performant, et déformant. Ces instruments désignent un regard, mais pas les objets que ce regard convoite et qui nous demeurent inaccessibles.

Exemple d'encadrement par le vide : c'est *Le Navire Night*, de Marguerite Duras, mis en scène, au théâtre, par Claude Régy. On connaît l'histoire, où tout se passe dans le noir, et à distance, entre un homme et une femme qui ne vivront leur histoire d'amour que par la voix, au téléphone, la nuit. Orgasme noir, dit Marguerite Duras. Désir aride, mais en même temps fluidité des rapports, comme une transfusion sanguine, entre l'homme et la femme. Au cinéma, Marguerite Duras avait choisi la libre circulation — du texte entre les voix, et des images qui filmaient le fleuve la nuit, toutes ces artères dans la ville, et les fils du téléphone qui relient entre elles les voix. Au théâtre, les projecteurs, à leur façon, scandaient l'histoire, et les personnages évoluaient sur le même plateau sans se voir, sans se toucher, comme trois aveugles. « Le texte des voix dit les yeux fermés ». Dans le film, c'était l'image noire, au théâtre, l'image blanche, qui nous hallucinait, écarquillait nos yeux, dans une fixité qui nous faisait décoller du réel, dans l'illumination.

#### 4. Encadrer, c'est enfermer

Si on encadre, c'est par horreur de tout ce qui sort, de tout ce qui déborde, de tout ce qui dérange. Encadrer, c'est tracer autour de l'objet, tableau ou spectacle, un cercle ou un carré magique d'où il est interdit de sortir. Encadrer, c'est empêcher le débordement (c'était en somme la catharsis des Grecs). C'est une entreprise mortifère, comme de fixer des papillons, les ailes bien à plat, après les avoir endormis dans le formol. Donner à voir, c'est empêcher de bouger : on ne voit jamais si bien que quand ça ne bouge plus, l'autopsie permet la leçon d'anatomie. Le cadre, c'est toujours le cercueil, le faire-part bordé de noir de tous

côtés. Le cadre, c'est la réduction à du spatial, l'interdiction du mouvement, de la fluidité, du flux du temps. C'est, pour citer Blanchot :

« ...quelque chose de fixe qui relève de la fascination ».

Dans *Le Regard et la voix*, Pascal Bonitzer, des *Cahiers du Cinéma*, le dit à sa façon : « On s'intéressait auparavant à la violence du fleuve débordant de ses rives, il serait temps de penser à la violence des rives qui enserrant le fleuve ».

Comment ne plus enfermer

Faire sortir l'art des murs. Faire des œuvres qui « se fondent lentement dans le monde, s'y maintiennent quelque temps, irradiant et se dissolvent à nouveau imperceptiblement » (Lebel). Les *happenings* d'Allan Kaprow à New York, ce fut d'abord, dans une galerie, une atmosphère suspendue où l'on se déplaçait avec difficulté, comme en rêve, un monde ouaté, nuageux, avec de la musique électronique au son intense, puissant, *pour faire disparaître les limites spatiales*. Malgré tout : « Quand l'œil aperçoit le mur, le mystère disparaît ». Or le mystère est constitutif de la cérémonie : « Il faudrait donc faire disparaître le mur. Sortir dans la rue, ou en plein air, et faire flotter un environnement en pleine vie, pour éviter cette rupture ».

D'où le choix des *happenings* de se dérouler dans des gares, des parkings, dans la cour d'un immeuble, ou dans deux villes à la fois, ou étalés sur deux mois. Casser le cadre visuel, casser le cadre temporel. Dans la réalisation, il s'agit de regarder, et de faire regarder autrement. Par exemple, on peut dissocier la bande-son de la bande-image, on peut dissocier telle activité de sa fonction (c'est ce que fera le pop art en mettant sur socle des objets usuels). Exemple, ici encore, de la scène qu'on regarde derrière une vitre. Les Américains distinguent entre environnement et happening. *Environnement* (Kaprow) : « Forme artistique qui remplit toute la pièce (ou l'espace en plein air) qui entoure le visiteur ». Noter ce terme de VISITEUR, différent de celui de spectateur : le visiteur bouge, il n'est pas fixe, il circule dans l'environnement peut, le modifier. *Happening* : « forme artistique apparentée au théâtre dans la mesure où elle se déroule dans un temps et un espace donnés ».

Cage reprend un précepte chinois : « Ayez pour unique attitude de ne rien faire et les choses se transformeront d'elles-mêmes ».

Peut-être, mais avec lenteur. Parfois même une lenteur imperceptible, comme une fleur qui s'ouvre ou un bébé qui pousse. La *lenteur*, comme dans le théâtre Nô, est la « fleur de la Loi », de cette nécessité voulue par Cage, et par d'autres, ou plutôt, acceptée par eux. Ils renoncent au cadre temporel convenu qui « dramatise », concentre, coupe. L'œuvre ne tient pas entre un début et une fin clairement délimitée à l'avance. Elle se déroule à un rythme imprévisible. C'est comme cela que certains spectacles de Bob Wilson ont pu durer sept heures, ou vingt-quatre heures, ou une semaine entière. Les marques formelles désignant le début et la fin sont gommées. Quand on arrive, ça a toujours déjà commencé, et à la fin ça s'effiloche : par exemple, il reste encore une personne sur scène, mais elle ne fait rien, ou bien la lumière sur le plateau vide ne change pas, la salle ne s'éclaire pas, et personne ne vient saluer. Un silence interminable (c'est combien de minutes, « interminable » ?) peut signaler la fin, mais il peut aussi bien *ne pas* la signaler.

## 5. Qu'en est-il du hors-cadre ?

Encadrer, c'est aussi nécessairement laisser une portion du réel, ou du visible, hors-cadre, hors-champ. C'est là qu'il faut réfléchir (on l'a fait pour le cinéma plus que pour le théâtre : Bazin, puis Burch, Bonitzer, l'équipe des *Cahiers du Cinéma*) sur l'espace « in », l'espace « off », et leur articulation. Bazin postule la continuité du réel, au-delà du champ, ou des bords de l'écran : « Quand un personnage sort du champ de la caméra, nous admettons qu'il échappe au champ visuel, mais il continue d'exister identique à lui-même en un autre point du décor, qui nous est caché ». À quoi Bonitzer répond : « Rien ne garantit, sinon le réalisme de la fiction, qu'au-delà des bords du cadre, cette identité (à soi du personnage et du décor) se maintient, *simplement on y croit* ». Effectivement, pensons à la dernière scène de *Providence*, par exemple, le panoramique du parc. Après, la scène est toute théâtrale, on ne quitte plus la table mise dehors où se déroule le dernier déjeuner. Mais le décor continue à exister comme hors-champ fondant l'émotion de la scène, son pathos en même temps que sa valeur sociologique, documentaire.

Il faut rappeler les différences entre le cadre que représente la scène de théâtre, espace clos, et l'écran, simple cache qui ne laisse percevoir qu'une partie de l'événement. À l'opposé de celui de la scène, l'espace de l'écran est centrifuge. Quant au théâtre (Bazin) : « ses apparences sont tournées vers l'intérieur, face au public et à la rampe ; il existe par son envers et son absence d'au-delà comme la peinture par son cadre ».

L'espace « off » du théâtre, ce sont les coulisses, un simple envers justement, une machine à « cracher » les personnages sur scène. (Expérience de voir jouer une pièce depuis les coulisses : on découvre à quel point c'est une discontinuité — entrer, sortir, fumer une cigarette, ou continuer à se concentrer dans le noir pour ne pas sortir de son rôle... — qui construit cet objet factice, pur « artefact », apparemment continu, qu'est la pièce vue de la salle). Certaines pièces ont pris le parti de mettre sur scène leur espace off : les acteurs ne quittent pas la scène pendant toute la durée de la représentation, simplement, quelquefois, ils sont dans la scène qui se joue, et quelquefois pas, symboliquement ils sont absents (on dit que dans ces cas-là, la chaleur des projecteurs aidant, ainsi que la tension de ne plus revêtir la « peau du rôle », l'acteur, l'actrice sont pris d'un sommeil comme invincible). Exemple : *La Chevauchée sur le lac de Constance*, de Peter Handke. L'extérieur lui-même était un extérieur de théâtre puisque à la fin de la pièce les sœurs Kessler entraînent, dit Handke, « comme si elles s'étaient trompées de pièce ».

Comme la musique la voix est hors cadre

L'espace off du cinéma, ce n'est pas si simple, puisque l'on passe continuellement du champ au contre-champ, que in et off s'échangent sans cesse. Bonitzer fait remarquer, c'est important, que, hors-champ, il n'y a pas seulement ce que la caméra ne montre pas, il y a aussi ce qu'on entend, *la piste sonore*. C'est vrai, la piste sonore fait exister pour nous ce qui se passe à côté, ou dans le lointain, ce qu'on ne voit pas, ou pas encore, ou plus (la sirène de l'alerte, le moteur de l'hélicoptère, les sabots des chevaux, le torrent, l'orage...). Quant à la musique, elle est commentaire « hors-champ » elle aussi, jamais on ne nous montre l'orchestre qui la joue, elle fonde le vécu dans l'imaginaire, dans le « romancé » : les cinéastes rigoureux s'en passent. Et cela produit un « effet-de-silence » encore plus fort peut-être : *Le Trou*, de Becker.

Pour Bonitzer, le fait que l'identité ne soit pas, en fait, garantie, hors-champ, fait de ce hors-champ « *un lieu d'incertitude, voire d'angoisse*, qui le dote d'un pouvoir dramatique considérable ». En fait, la voix narrative off au cinéma est, elle, plutôt rassurante, car elle maintient avec nous un lien-plausibilité, complicité face à l'étrange, ou à l'ahurissant, au terrifiant.

Le théâtre, récemment, s'est emparé de l'enregistrement des voix (toutes les dernières pièces de Beckett). Cela permet de faire entrer la mémoire dans ce *hic et nunc* qu'est le théâtre. La voix enregistrée introduit un hors-champ, agrandit la scène, fait tomber ses limites spatiales et temporelles, (triche, en ce sens), la suspend dans un réel qui n'est pas le nôtre, mais qui, comme le nôtre, comporte un passé et un avenir.

Même sur le plan spatial, le théâtre peut inclure du hors-champ, ou au moins jouer avec l'articulation des deux. Dans *Loin d'Hagondange*, monté par Chéreau, le décor de Peduzzi montrait à l'arrière-plan un vaste ciel qui connaissait tous les changements des saisons ou des heures de la journée. On voyait avec un effet de lointain très fort, des jardins qui paraissaient tout petits. Et puis, à la fin, ce lointain était dénoncé : Tatiana Moukhine « sortait », elle mettait le pied dans un de ces jardins, et c'était soudain une géante dans un jardin nain. De façon analogue, le décor de *Premier amour*, monté par Christian Collin, est un pont de bateau. Au fond, le bastingage, derrière le bastingage, le vaste océan, illimité, perdu dans le brouillard. À un moment, le personnage passe derrière le bastingage. Et marche tranquillement car il trouve là les planches encore, non plus du bateau, mais les bonnes planches de la scène devant lesquelles on a construit le décor. Dénonciation du réalisme cinématographique du décor : ce n'était qu'un décor-construit. Le personnage revient « sur le pont ». Et à ce moment-là il enlève ses chaussettes et les tord, car elles étaient à tordre. Dénonciation de la dénonciation : finalement, il s'est quand même mouillé les pieds...

Pour revenir au hors-champ temporel (et terminer là-dessus), il faut noter que pour construire le présent, le *hic et nunc* est lui, le seul à avoir droit de cité à l'intérieur du cadre, aussi important que le passé est l'*avenir*. Bonitzer cite Dostoïevski : « Le présent n'épuise pas toute la réalité, car la majeure partie de celle-ci existe sous la forme du mot futur secret, pas encore prononcé ». Et l'on pense à *Macbeth*, à la prédiction tardive des sorcières, « not till Birnam wood do come to Dunsinane », c'est à l'acte IV seulement qu'elles le diront.